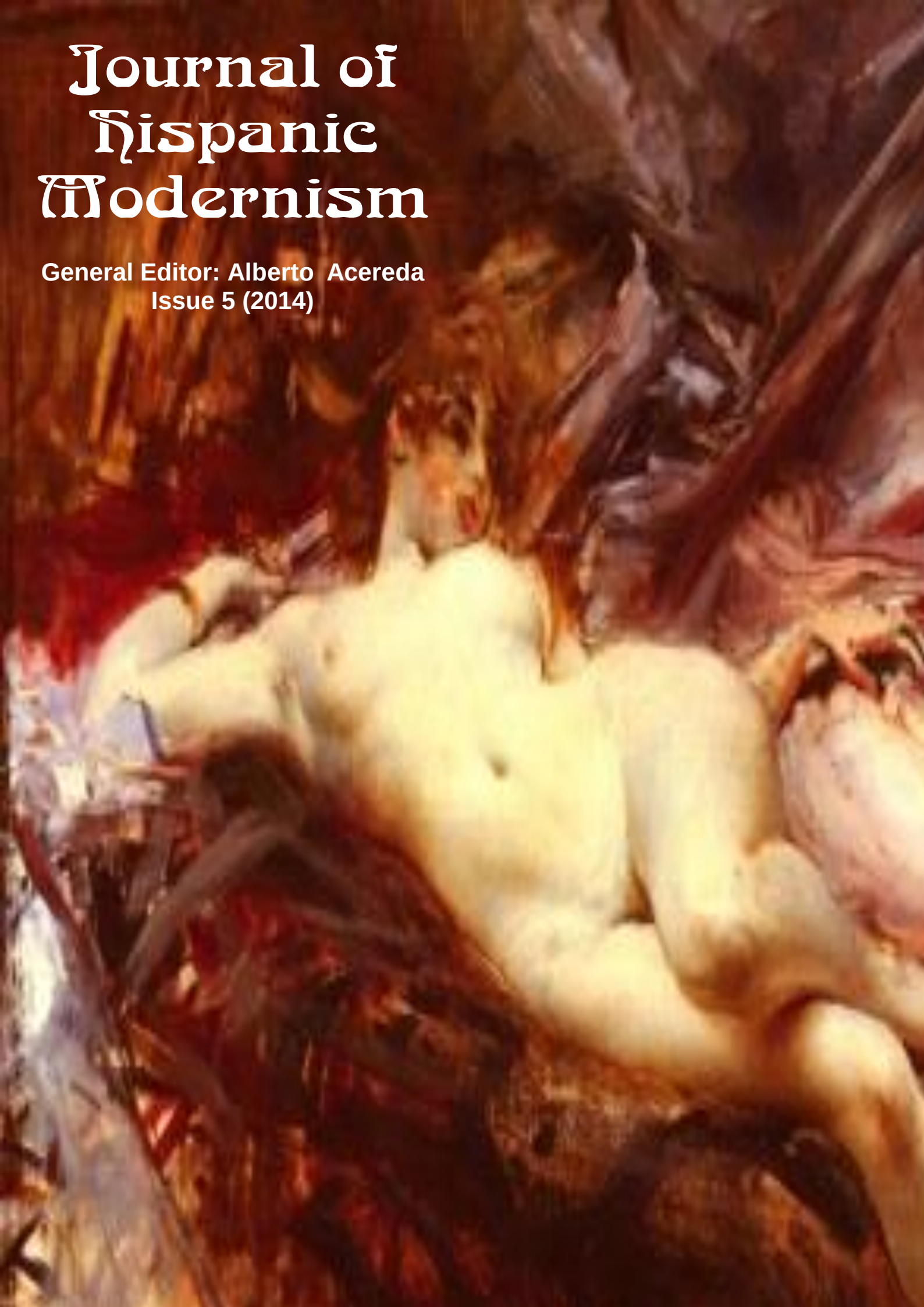
Journal of Hispanic Modernism

General Editor: Alberto Acereda
Issue 5 (2014)



Journal of Hispanic Modernism

Issue 5 (2014)

TABLE OF CONTENTS

ARTICLES

EXOTIC WOMEN
Section Coordinated by Ricardo de la Fuente

"Biología, arte y exotismo en el cine mudo de Segundo de Chomón"
Alicia Cerezo. University of Wisconsin-Madison. Pag. 5

"´La voz Fémina´, *Helios* (1903-1904): el discurso social y poético"
José Manuel Goñi Pérez. Aberystwyth University, Pag. 23

"The Medusa Archive: Clemente Palma's *Los ojos de Lina* (1904) and the Horrors of the Female Gaze"
Christopher Conway. The University of Texas at Arlington. Pag. 43

"El exotismo femenino en los relatos de viajes de Manuel Ugarte y Alberto Ghiraldo"
María de las Nieves Pujalte. Texas State University. Pag. 53

"Fobias y filias hacia los ingleses: Mitificaciones y variaciones de la mujer exótica modernista en la obra de Alonso Quesada"
Jorge González del Pozo. University of Michigan-Dearborn. Pag. 63

"Sensaciones exóticas de erotismo. Pierre Loti y Enrique Gómez Carrillo ante el exotismo femenino"
José Antonio González Alcantud. Universidad de Granada. Pag. 77

"Entre la porcelana, el opio y la casa: La mujer china en el modernismo"
Qing Ai. McMurry University. Pag. 89

"El ´eterno femenino´ en la mirada exótica de Romero de Torres"
Carmen García de la Rasilla. University of New Hampshire. Pag. 102

NOTES

"Un pseudónimo imposible de Rubén Darío –F. Sarmiento traductor de Georges Ohnet–"
Alberto Paredes. Universidad Nacional Autónoma de México. Pag. 111

"Las oscilaciones del pensamiento rubendariano sobre los Estados Unidos"
Francisco León Rivero. Arizona State University. Pag. 118

"Juventud rebelde ateneísta: Miguel Moya y la revista *La Linterna* (1878)"
José Miguel González Soriano. Universidad Complutense de Madrid. Pag. 134

"Literatura en los márgenes. El Modernismo en una ciudad del interior argentino (Bahía Blanca, 1900-1930)"
María de las Nieves Agesta. Universidad Nacional del Sur. Pag. 152

"Un diálogo entre pares: complicidades entre Jules Laforgue y Jaime Gil de Biedma"
Nora Letamendía. Universidad Nacional de Mar del Plata. Pag. 170

"Martí y Darío ante Nueva York"
Antonio Herrería. Arizona State University. Pag. 180

"¿Quién es *nuestro* Rubén Darío?: la construcción del pensamiento social dariano ante el espejo"
Steven F. White. St. Lawrence University. Pag. 190

REVIEWS

"Novedades sobre el decadentismo"
Francisco Estévez. Universidad Carlos III. Pag. 204

Javier Serrano Alonso. *Valle-Inclán: epistolario recuperado.*
María del Rosario Martínez Navarro. Universidad de Sevilla. Pag. 208

Lily Litvak. *El ajedrez de estrellas, crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913).*
Antonio Herrería. Arizona State University. Pag. 212

BOOKS RECEIVED

General Editor: Alberto Acereda (Arizona State University). Associate Editors: Ricardo de la Fuente, (Universidad de Valladolid), José María Martínez (University of Texas Pan American). Consultant: Gorka Labarga. Copyright © 2014. Journal of Hispanic Modernism. All rights reserved. Unless otherwise indicated, all materials on these pages are copyrighted by the Journal of Hispanic Modernism. No part of these pages, either text or image may be used for any purpose other than personal use. Therefore, reproduction, modification, storage in a retrieval system or retransmission, in any form or by any means, electronic, mechanical or otherwise, for reasons other than personal use, is strictly prohibited without prior written permission. ISSN: 1945-2721.

Imagen de portada: Giovanni Boldini (1842-1931).La desnuda inclinada. Imagen de contraportada: Jules Aimé Lavirotte (1864-1929). Edificio en Paris.

Articles

BIOLOGÍA, ARTE Y EXOTISMO EN EL CINE MUDO DE SEGUNDO DE CHOMÓN

Alicia Cerezo
University of Wisconsin-Madison

> Todos sabemos también que estas fotografías se toman con una máquina especial; pero todavía hay algo difícil de comprender, y es cómo se pueden tomar esas vistas de magia, en que una flor se transforma en una hermosa mujer, ó un hombre corre llevando en la mano su propia cabeza. ¿Dónde se verifican tan curiosos fenómenos para que el fotógrafo pueda ir á reproducirlos? ("Fotografías de magia" 267).

El exotismo, en su vertiente modernista y escapista de resonancias románticas y simbolistas, se muestra, por un lado, como contraposición al realismo y, hasta cierto punto, al mundo capitalista y maquinal de la ciudad moderna y la producción en serie; por otro, ofrece una variedad de posibilidades estético-formales que tienen significados culturales y sociológicos. Es en pleno auge modernista cuando el cine, posible gracias a los avances tecnológicos en el campo de la óptica, irrumpe como industria y espectáculo de masas, y al mismo tiempo plantea el debate sobre su consideración o no como arte. Por tanto, a pesar de su condición material, y de alguna manera materialista, el cine en sus primeras manifestaciones busca su identidad, necesariamente ligada a su naturaleza tecnológica, sin renunciar a una conciencia artística. En este momento de búsqueda de identidad, podemos preguntarnos cómo dichas características materiales afectan directamente a la creación de otras *tecnologías o maquinarias* identitarias como la de género, y de qué manera las características propias del cine conviven y se integran con un tipo de arte prevalente durante la última década del siglo XIX y la primera del XX, conocido como Art Nouveau. Este movimiento recoge motivos orientalizantes y recrea las formas curvas y orgánicas de la naturaleza, formas con fluido y movimiento, así como lo hace el cine. En numerosas ocasiones, es precisamente el cuerpo femenino el lugar donde naturaleza, exotismo y erotismo se fusionan, así como el espacio donde se exploran las posibilidades formales y expresivas del cine. En ese sentido, éste se convierte en un verdadero "art nouveau" o "arte nuevo".

Este trabajo se sitúa en el encuentro de campos aparentemente poco conectados, como la biología y la estética, así como en la confluencia de discursos como el científico, el artístico y el cinematográfico. Primero, se señalará la manera en que la ciencia, especialmente la teoría celular y la teoría de la evolución de Darwin, descubre nuevos mundos ignorados que apuntan a una continuidad entre toda la materia orgánica, e incluso entre la orgánica y la inorgánica. Estas teorías influirán en los artistas de fin de siglo, en particular en aquellos que se adhirieron al movimiento Art Nouveau, inclinados a mostrar el continuo entre la naturaleza y la mujer. La estetización y exotización servían al propósito de controlar a ambas y, al mismo tiempo, afirmaban el escalón superior del hombre como ser racional y menos "natural". El nuevo orden de cosas establecido de forma empírica parece establecer una igualdad amenazante y contraria a las creencias tradicionales sobre el ser humano y su dominio sobre el resto de la creación, así como sobre las relaciones entre el hombre y la mujer. Además, el imperio del hombre artista sobre la mujer exotizada, en continua simbiosis con la naturaleza u orientalizada, provoca una mirada muy similar a la que se produce sobre el sujeto colonial. Esta forma de mirar y representar a la mujer, misteriosa y voluble, se estudiará aquí en el primer cine de Segundo de Chomón, el cual, como ya ha apuntado Lucy Fisher ("Invisible by Design: Reclaiming Art Nouveau for the Cinema"), recibe una notable influencia del movimiento Art Nouveau. Se ahondará en la manera en que este nuevo arte comparte con el Art Nouveau la fascinación por la transformación, la contingencia y lo efímero, y cómo añade a las artes visuales la posibilidad de captar y reproducir el movimiento, lo elusivo, y,

paradójicamente, fijarlo y archivarlo. Este primer cine se basa en la sorpresa, en la aparición y desaparición de personas y objetos que se mueven solos, y en la fantasmagoría, siendo todo eso posible gracias a los avances tecnológicos que llevaron al cine a ser uno de los espectáculos más populares. Por estos motivos, el cuerpo femenino también se presenta como fruto de un truco, de una interpretación manipulada que es más bien una creación que quiere pasar por realidad. En última instancia, se intentará mostrar la imbricación entre ciencia, arte y cine, y lo que un estudio conjunto nos dice de este acercamiento epistemológico particular de entre siglos que permea diferentes esferas de interpretación y representación.

En este contexto cultural y artístico vivió Segundo de Chomón (1871-1929). Aunque en los últimos años se ha empezado a revalorizar su figura, todavía hay mucho por explorar y descubrir en su cine, así como en el resto del cine mudo español que se ha conservado. Nacido en Teruel, Chomón llevó a cabo una parte de su trabajo en Barcelona, pero se consagró en Francia e Italia, donde trabajaría en películas tan reconocidas como *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone. Hay que tener en cuenta que en esta época no existía el concepto de director de cine como lo entendemos hoy en día, y más bien podemos hablar de una noción más artesanal que englobaba tareas como la realización, la fotografía, el coloreado y los trucos, los cuales llegaron a ser una de las principales razones de ser del cine en sus orígenes y la seña de identidad de Chomón. A pesar de que todavía se le llama con frecuencia "el Meliès español", lo cierto es que fue pionero en numerosas técnicas de trucaje y coloreado de películas, y algunas de sus filmaciones tienen un grado de sofisticación comparable a la del gran fundador francés del cine. Joan M. Minguet Batllori ha afirmado que en este momento no es posible hablar de originalidad, tal y como la entendemos en la actualidad, pero asegura que sí podemos encontrar "ciertas especificidades, marcas de enunciación propias de Chomón" (Minguet Batllori, *Segundo de Chomón* 20).[1]

Tom Gunning, uno de los más reconocidos críticos de cine mudo internacional ha acuñado el término "cine de atracciones" para calificar las abundantes películas que, como muchas de Chomón, se cimentaban en los trucajes. En su artículo titulado "'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions", Gunning nos enseña que la atracción, el truco, es el elemento fundamental en estas primeras filmaciones donde apenas hay historia. De hecho, los personajes dialogan directamente con el público y reclaman explícitamente su atención, evitando por tanto la identificación con los personajes tan habitual en el cine narrativo posterior. La transición del cine de atracciones al cine narrativo supone también el paso entre ver cine y ser espectador. Mientras en el cine narrativo posterior, el espectador "espera" porque anticipa, y anticipa porque hay una identificación, en el cine de atracciones es la concatenación de sorpresas, casi siempre inconexas, es decir, la magia del cine, lo que mantiene el interés del que se acerca con curiosidad al nuevo invento. Para Gunning, la presencia del truco por el truco en un cine centrado en la exhibición contrasta con el voyeurismo del cine narrativo que apareció más tarde (41). Sin embargo, especialistas como Judith Mayne (*The Woman at the Keyhole*) y Constance Balides ("Scenarios of Exposure in the Practice of Everyday Life: Women in the Cinema of Attractions") afirman que el cuerpo de las mujeres en el cine de los orígenes representaba un tipo de espectáculo visual muy específico. Creen que ese componente es difícil de obviar, que la falta de conexión emocional no evita el voyeurismo, y que las mujeres en el primer cine representaban un tipo de atracción muy específica en un espectáculo donde el cuerpo era fundamental (gestos, apariciones y desapariciones, transformaciones…). En este sentido, Jonathan Auerbach, en su libro *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*, afirma que "While early films clearly paid attention to many other objects, such as swaying trees and steaming trains, if was primarily the human figure, moving in and through and creating space

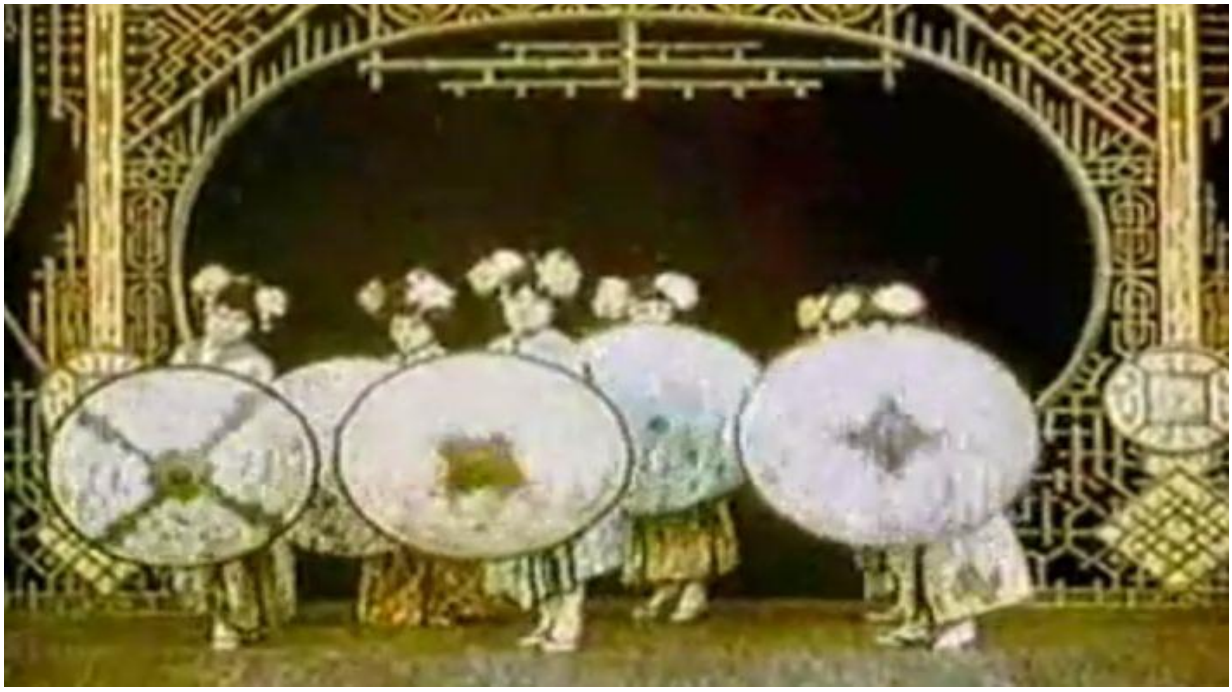
[1] Para un estudio exhaustivo del contexto personal, histórico y técnico de las películas de Chomón, véanse los trabajos de Carlos Fernández Cuenca, Joan Minguet Batllori y Juan Gabriel Tharrats. Además, el número 4.2 de la revista *Studies in Hispanic Cinemas*, editado por David George, Susan Larson y Leigh Mercer recoge un pionero acercamiento más analítico y menos historiográfico al estudio del cine mudo español.

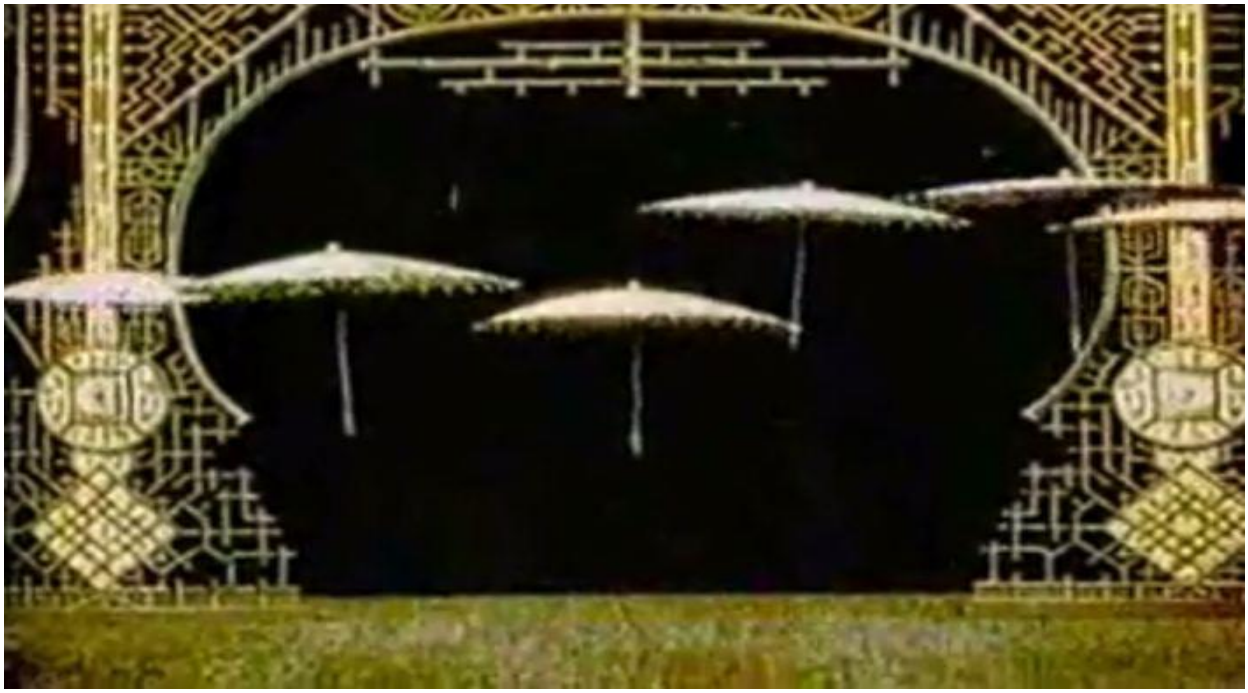
that enabled cinema to become what it became"[2]. En esta primera época, abundan las películas donde los cuerpos femeninos despliegan sus encantos, transformados habitualmente en objetos de decoración preciosista y exótica, lo cual no es sorprendente si pensamos que ya existía una gran circulación de fotografías eróticas y pornográficas, y espectáculos subidos de tono o circenses, todos ellos caracterizados por la presencia de la mujer como fuente de placer sensorial.

El cine se nos presenta entonces como un espectáculo que capta lo efímero y lo contingente y encuentra en el cuerpo femenino el lugar donde experimentar con el concepto de transformación como motor de la naturaleza orgánica. Éste es el caso de la película de Chomón titulada *Les papillons japonais* (1908), donde lo exótico, tanto en su versión de naturaleza fantástica como orientalizante, se explora en las figuras femeninas. [2] En primer lugar, y siempre en un marco-escenario de motivos orientales, aparece un hombre vestido con atuendo japonés, el cual ejerce el papel de mago ilusionista. Gracias a la ayuda de unos niños también ataviados con ropas tradicionales japonesas, el mago da vida a una mujer con kimono que estaba pintada en una gran estampa desplegada ante los ojos de los espectadores.

[2] Todas las películas de Chomón estudiadas en este trabajo aparecen en la reciente "propuesta de filmografía" (163) establecida por Joan Minguet Batllori en su libro *Segundo de Chomón. El cine de la fascinación*. Según esta filmografía, Segundo de Chomón es el responsable de la realización, la fotografía y los trucajes de las mismas.

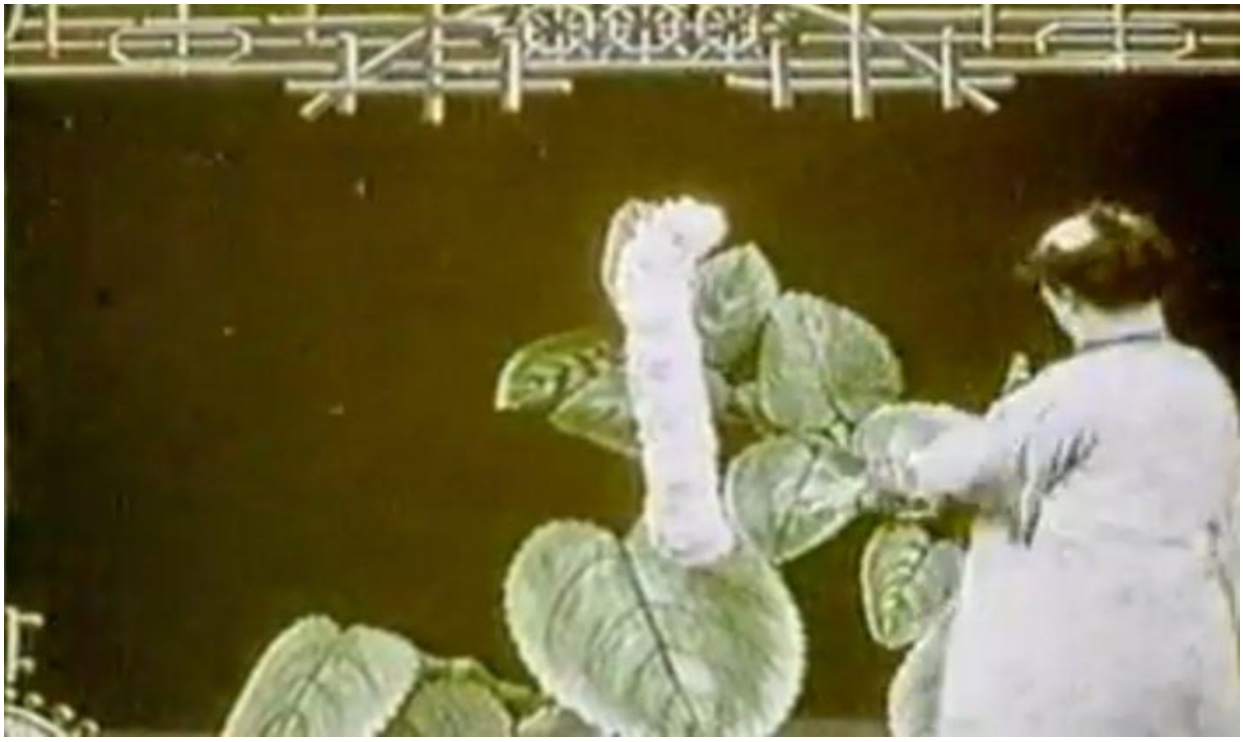
A continuación, en otro cuadro, aparecen en escena unas mujeres vestidas y peinadas como japonesas que bailan mientras mueven sus pequeñas sombrillas orientales, las cuales quedan flotando en el aire cuando las muchachas desaparecen por arte de magia, de magia cinematográfica.

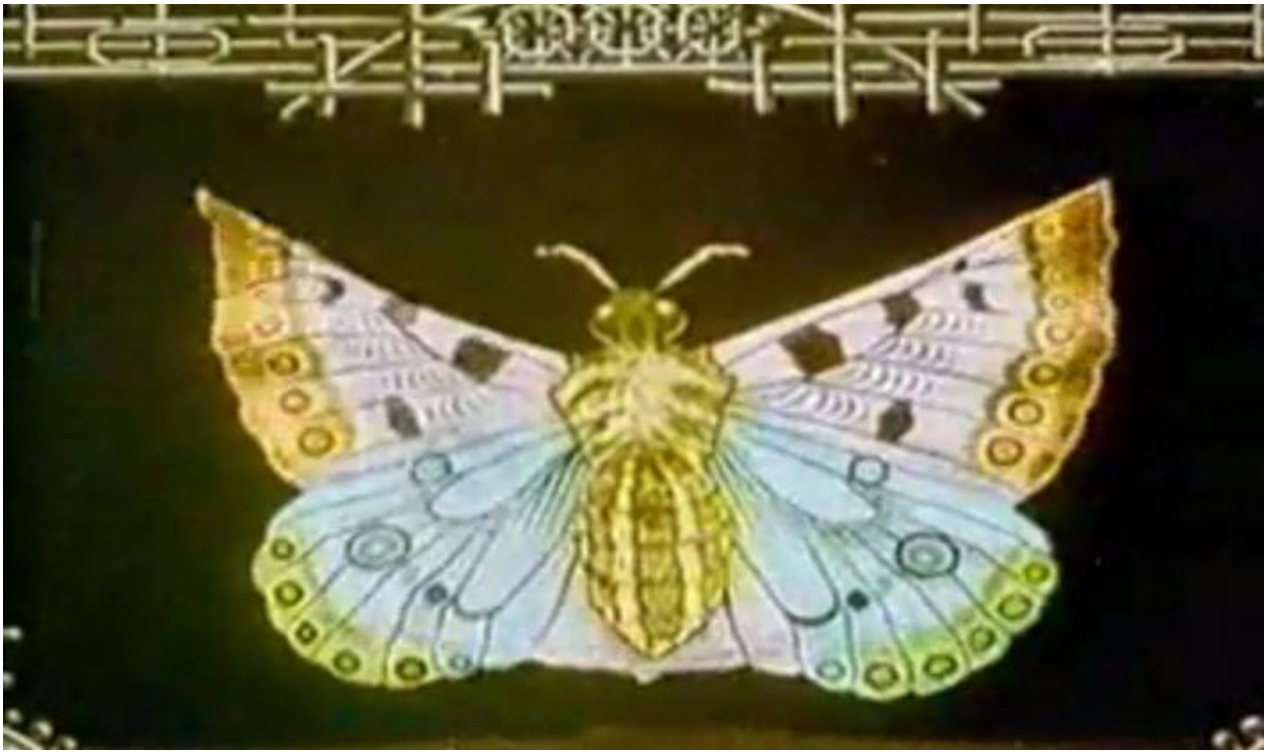


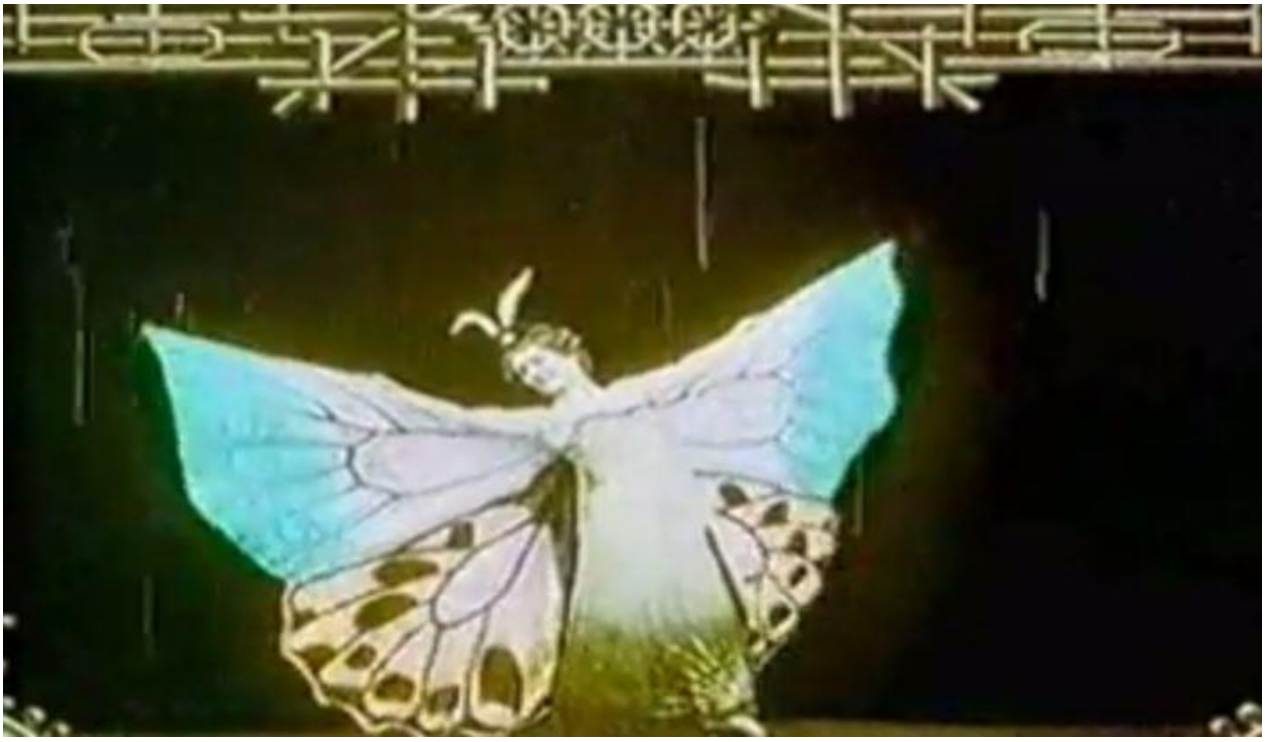


Inmediatamente después, vuelven a escena el mago y la mujer "vivificada"—creada—por el mago, los cuales tiran al aire unos pedazos de papel que se transforman en mariposas gracias al truco de magia, que en este caso—igual que en el caso de la primera aparición de la mujer pintada—es el truco cinematográfico.

Esta capacidad del cine para la transformación y para el continuo flujo entre medios, se plasma incluso de forma más evidente en el siguiente cuadro de la película. Dos personajes femeninos traen a escena una gran pizarra, en la que, junto al mago, comienzan a dibujar con tiza, en blanco y negro, unas plantas y un gusano de seda. A partir de un gesto del mago japonés, todo cobra color y vida en la pizarra. Sin discontinuidad entre las imágenes, el espectador es testigo del proceso evolutivo en el que el gusano se convierte en capullo, éste se transforma en una gran mariposa que bate sus alas y, como un misterio, adquiere la forma de una mujer alada. Por último, aparece una mujer que imita a la famosa bailarina americana Loïe Fuller, conocida por sus peculiares vestidos largos de seda con varillas en los brazos, con los que representaba su baile de la serpentina con movimientos sinuosos y orgánicos.







La mujer-mariposa que encontramos en la película de Chomón posee unas alas que recuerdan a las lámparas Tifanny, las vidrieras del Palau de la Música Catalana y muy especialmente a las joyas de René Lalique, como su broche en forma de mujer-libélula.

La estética modernista del Art Nouveau reacciona al prosaísmo, al academicismo y, en parte también, a la revolución industrial. Por eso favorece la línea curva y encuentra inspiración en las formas fluidas que se descubren en la naturaleza para después estetizarlas. En el broche de Lalique, como en otras representaciones de figuras femeninas de éste y otros creadores de la época, se presenta una mujer que no se distingue completamente de otros elementos de la naturaleza, con los que comparte una parte

importante de su ser. Esto ocurre precisamente en un momento en el que la teoría celular queda ratificada gracias a los microscopios más modernos. Esta teoría afirma que todos los seres vivos (plantas o animales) están compuestos por una o más células, y que todas las células vienen de otras células preexistentes, hecho este último descubierto por Rudolph Virchow en 1855 (Turner 22). Por su parte, otros aparatos como el bioscopio permiten ver las características morfológicas de seres muy pequeños, como los insectos, o los nervios de una hoja. La ciencia descubrió, por tanto, que todas las formas de vida están relacionadas a nivel estructural, lo que contribuyó a la teoría de la evolución de Darwin.

Joyas, muebles, lámparas y esculturas decorativas representan a la mujer en un momento de ese fluir, que hace de ella un objeto inestable, pero controlado y atrayente en el arte. En un gesto de reminiscencias románticas, la estética Art Nouveau encuentra una materialidad en la mujer que se contrapone a la racionalidad masculina, como ha apuntado Paul Greenhalgh (82-83). Por un lado, la posible ansiedad producida por el descubrimiento de la uniformidad estructural en todos los seres vivos, con el consiguiente acercamiento del supuesto dominador de la creación a los animales y plantas, se minimiza desde el punto de vista masculino con la intercalación de la mujer en un peldaño inferior entre el hombre y el resto de organismos vivos. Si la teoría celular pone de manifiesto las similitudes entre hombres y mujeres, una visión patriarcal del mundo intentará enfatizar la conexión de la mujer con la naturaleza para preservar el estatus racional del hombre. Por otro lado, la transformación estética de la mujer la convierte en una muestra descontextualizada y objetificada —como mirada a través de un microscopio—, que sirve para moderar su lado animal, descontrolado y castrante, que fue la otra cara de la representación femenina en la literatura y el arte del periodo.

La continuidad de naturaleza y mujer es captada en formas no consideradas antes como artísticas, especialmente objetos de uso doméstico. En ellos, el momento de transición, de metamorfosis o de simple flujo se presenta como estético y necesariamente como estático también. Podríamos decir que el cine, sin embargo, es capaz de evidenciar el proceso de cambio, como ocurre en la película de Chomón. Además, de la misma manera en que el microscopio es capaz de hacer visible aquello que no lo es a simple vista, así el cine también es una tecnología que puede crear imágenes que nunca se podrían encontrar ante los ojos de otra manera. Sin embargo, el movimiento inherente al cine y el truco cinematográfico sólo crea la ilusión de realidad. *Les papillons japonais* nos muestra el poder del cine para presentarnos como "natural" la transición entre naturaleza y mujer aunque no sea más que una construcción, tanto física (fotogramas pasados a alta velocidad), como metafórica (imagen fabricada de la mujer).[3]

Convertir a la mujer en un objeto es una manera de controlarla. Otra manera consiste en llevarla al límite de la desaparición. Al final de *Les papillons japonais*, la mujer-mariposa se convierte en una bailarina que imita claramente a Loïe Fuller (1862-1928), inventora del internacionalmente conocido baile de la serpentina. Esta bailarina americana, sólo reconocida después de mudarse a París, inventó un vestido de seda blanca con varillas en los brazos que le cubría todo el cuerpo y que le permitía bailar espontáneamente con movimientos ondulados. Como nos dice Jan Thompson, ella misma dio nombre a algunos de sus bailes según la imaginería del movimiento Art Nouveau, como la Danza de Lily, la Danza del fuego y la Danza de la mariposa (164). A su vez, pronto llamó la atención de escritores, artistas y directores de cine, los cuales la tomaron como inspiración del simbolismo, del movimiento Art Nouveau y de las primeras filmaciones. De hecho, el propio Chomón tiene tiene otras películas donde aparecen

[3] El motivo de la mujer-mariposa aparece en otras películas de Chomón como *Le charmeur* (1906). En esta última también se ve la continuidad entre las flores, las mujeres y las mujeres-mariposa. En *Le scarabée d'or* (1907) encontramos la variante de la mujer-escarabajo.

imitadoras de Fuller, como *Loïe Fuller* (1902) y *Création de la serpentine* (1908). En sus espectáculos, además, proyectaba luces, fotografías y filmaciones en sus ropas, convirtiéndose ella misma en un tipo de pantalla de proyección. Rhonda Garelick afirma que "*By projecting painted illustrations or photographs onto her costumes, Fuller created a wide range of ephemeral backdrops*" (53). Por un lado, como amiga de Madame Curie, se dejó seducir por aquello que mostraba el microscopio, e incluso llegó a dar una conferencia en 1911 sobre el radio, enfocándose en su capacidad para volver visible lo invisible (53). Por otro, igualmente interesante le pareció aquello que podía verse a través del telescopio, e incluso perteneció a la Sociedad Astronómica Francesa. En sus espectáculos proyectaba imágenes de la luna, de células o de esqueletos de peces (53-54). Como ocurre con el microscopio, el telescopio y también con el cine, Fuller experimenta en sí misma con la exhibición de aquello que la vista no puede ver en condiciones normales.

Al final de *Les papillons japonais* asistimos a una progresiva inmaterialización de la mujer. La mujer mariposa se ha transformado en una figura en permanente movimiento, pero al mismo tiempo efímera e inmaterial. Para Garelick, es curioso que en este tipo de baile el cuerpo femenino desaparezca casi completamente, dejando paso a una forma de movimiento y luz, un lugar de proyección (133). Por un lado, la bailarina se convierte así en una metáfora para el hecho cinematográfico, y esto es quizás lo que más atrajo a los artistas de su época, especialmente a los directores de cine, que la representaron y filmaron repetidamente. Por otro, esta artista es también, en términos psicoanalíticos, un lugar de proyección metafórica de aquellas preocupaciones despertadas por la mujer en la época. Como hemos visto, la objetificación aísla a la mujer, conjurando así los elementos de la misma que provocan ansiedad, aquellos elementos que la relacionarían más con la mujer vampiro o fatal que pululaba también en las obras modernistas y simbolistas. Por otro lado, el movimiento controlado de la mujer en estas filmaciones de Loïe Fuller y sus imitadoras es en realidad una ilusión creada por la tecnología. La estetización del cuerpo femenino saca a la mujer de su contexto, en el que estaba tomando poder —o como mínimo reivindicándolo— gracias precisamente a unos movimientos sociales mucho más palpables y amenazantes que los propiciados por el cinematógrafo. Más allá de eso, la desmaterialización de la mujer aquí la convierte en un rayo de luna —recordemos algunas de las imágenes utilizadas por Fuller en sus espectáculos— que recuerda a esa otra mujer etérea de la leyenda becqueriana, es decir, la mujer inexistente.

Este final remite en última instancia al principio de la película. Con algo menos de cuatro minutos de duración, la estructura circular de *Les papillons japonais*, unida a su falta de narratividad, posiciona al espectador en un lugar muy similar al que se encuentra al contemplar una pintura, escuchar una pieza musical o incluso leer un poema. Esa unidad, la unión en el cine de las artes del tiempo y el espacio, como ya apuntó Ricciotto Canudo en 1911 (59), se plasma en el comienzo y cierre de la filmación. La aparición de la mujer en la película pasa por la transformación de un dibujo en una mujer de carne y hueso. La mujer, en ese sentido, es la creación del mago y la supeditación de aquella a éste se plasma en el gesto que tiene esta japonesa surgida del papel cuando se tira al suelo para hacer una reverencia a su "señor". El cine, de mano de este mago masculino y del otro mago que sería Chomón, es capaz de traer a la vida lo que era una imagen, y finalmente, es capaz también de devolver a la mujer a un estado inmaterial.

La rápida transformación al principio de la película de la imagen de la estampa en la mujer de carne y hueso, así como la de los pedazos de papel en mariposas, no sólo anticipan la mutación que ocurre entre el gusano, el capullo, la mariposa, y finalmente la mujer bailarina, sino que enmarcan y amplían la fluidez inesperada entre lo inorgánico y lo orgánico. El cine es capaz de hacer esa transición gracias a los juegos y los trucos, dando vida a los objetos y poniendo de relieve su pertenencia a un mismo continuo. Más allá de la biología, y aunque no estoy argumentando una influencia directa, otras ciencias como la geología pueden decirnos algo de la forma en que la mujer es representada en el cine, la cual parece

devenir de elementos orgánicos de la naturaleza, plantas y animales, pero quedando finalmente convertida en un objeto sin vida. La geología es una de las ciencias que más avanzaron en el siglo XIX, especialmente tras la obra del inglés Charles Lyell, *Principles of Geology* (1830-33), la cual tuvo una gran influencia en Darwin. Su afirmación del equilibrio dinámico explica la historia de la tierra por un ciclo constante de creación y destrucción, ciclo que también aparece permanentemente en el cine mudo de atracciones. La mirada a las capas de la tierra descubría una historia que daba acceso a un mundo desconocido, cuya vida podía ser reconstruida a partir de los fósiles, ahora inorgánicos pero una vez llenos de vida. En *Les papillons japonais*, los trocitos de papel se convierten en mariposas, y las mujeres japonesas son sustituidas por sus sombrillas, las cuales bailan como ellas. El cine es capaz de "galvanizar" cuerpos muertos, en un proceso asociado a la electricidad, tanto como la práctica médica que inspiraría obras literarias como *Frankenstein*. Sin embargo, como hemos visto al final de la película, también tiene la habilidad de objetificar —y casi quitar la vida—a esta mujer etérea.

Para ahondar en las relaciones entre ciencia y arte, un ferviente seguidor y propagador de las teorías de Darwin, el biólogo alemán Ernst Haeckel, publicó en 1904 su obra *Kunstformen der Natur* (*Las formas de arte en la naturaleza*), más de treinta años después de escribir *Radiolaria* (1862), sobre unos protozoos que habitan el océano y que tienen una característica forma redonda y radial. Ambas obras, profusamente ilustradas, muestran la capacidad de Haeckel para apreciar la fuerza estética de las formas naturales microscópicas, lo cual indica la posición unificada de Haeckel como artista y científico. Lo que tenemos en muchas de sus ilustraciones es una representación animal, pero tan poco reconocible, que más bien parece una obra de arte, lo cual es precisamente el punto enfatizado en la obra desde el título. Las formas espectaculares de estos seres no sólo captaron el ojo de los científicos, sino que muchos artistas, en especial los seguidores del movimiento Art Nouveau, los tomaron como motivos ornamentales y como fuente de inspiración para sus obras (Ball 42). Este gesto formaba parte de su preferencia por la vuelta a la naturaleza, pero una naturaleza tan descontextualizada, tan alejada de su origen y tan domesticada, que se convierte en un objeto artístico. Un proceso similar sucede cuando las mujeres, más alla de su conexión con la naturaleza, son transformadas en fósiles, en objetos decorativos y estéticos, lo cual ocurre especialmente en el cine cuando se muestran como grupos escultóricos o como "tableaux vivants".

En la película *L'iris fantastique* (1912), de Chomón, parte del decorado toma formas similares a algunos de los dibujos de Haeckel. En ella, una mujer vestida con un traje oriental profusamente decorado dirige directamente la mirada al espectador al correr el telón de lo que parece un escenario teatral, el cual simula un jardín de flores de iris. Thompson ha explicado cómo en los paneles decorativos del reconocido artista modernista Alphonse Mucha, "The iris, a new flower imported from Japan at the height of the 'Japanase mania' and therefore very popular, is enlarged, forming a backdrop for a remote, demure woman dressed in transparent draperies" (167). Algo similar acontece en la película de Chomón. La mujer se pasea con movimientos sensuales, y aparece y desaparece desde dentro de una gigantesca flor de lis, donde se desarrollan todas las apariciones que vienen a continuación.

Después de unos trucos que presentan la caída de agua sobre la flor, ésta se convierte en una concha y, de ahí, en unas figuras que recuerdan algunas de las formas presentadas por Haeckel en su obra. Éstas, formas en teoría orgánicas, pero convertidas en diseños que atrajeron a los artistas de la época, entran en el cine como parte de una escenografía formada por objetos que también se transforman de orgánicos en inorgánicos. Nos encontramos ante la transformación de la flor en la concha, de la concha en una figura que parece un gran abanico y, finalmente de éste en una pieza redonda que gira produciendo un arco iris eléctrico.

Ambas figuras, provenientes de la flor, se asemejan a las diatomeas, algas unicelulares microscópicas reproducidas por Haeckel.

Así que no sólo se aprecia la continuidad, como veíamos en *L'iris fantastique*, entre diferentes elementos orgánicos, sino que el flujo entre lo orgánico y lo inorgánico es un proceso análogo al que convierte a la mujer en un objeto estático, en una representación que, como los dibujos de Haeckel (considerados por algunos como exagerados), resulta en una interpretación.

Lo que los científicos hacen con el microscopio es tomar una muestra, aislarla y analizarla—objetivarla—para dar a conocer lo que no se puede ver a simple vista, lo cual es un espectáculo que puede resultar tan exótico, tan poco habitual o familiar como lo que se encuentra en países lejanos. Así sucede en la película de Chomón titulada *Le sorcier arabe* (1906). Esta filmación encapsula varios de los temas hasta aquí mencionados en cuanto a la representación femenina, así como su relación con el espectáculo cinematográfico. En los convencionales espectáculos de magia, la mujer aparece con frecuencia como un adorno más, y participa para recoger la utilería o para servir ella misma como tal cuando el número requiere la presencia de un cuerpo. En esta película, el número de magia está situado en un escenario con un fondo de palmeras, donde un mago vestido como un árabe del norte de África hace aparecer y desaparecer a golpe de sable un harem de mujeres también sensualmente vestidas con corpiños ajustados y pantalones bombachos de clara influencia árabe.

Éstas se mueven por el escenario, saltan y bailan para deleite del supuesto público al que se dirige el mago con su mirada. El mago hace aparecer un diván en escena donde se encuentra reclinada una de estas mujeres. Cuando aquel le indica que tiene que ponerse de pie, ella, como una niña traviesa, niega repetidamente con la cabeza. Sin embargo, por medio de un truco, el mago hace que las posiciones de ambos se intercambien, apareciendo él en el diván y ella de pie a su lado. En ese momento, él se levanta y coge fuertemente a la mujer por el brazo, en contra de su voluntad. A continuación, la lanza hacia arriba y se convierte en flores que caen del cielo. Esto parece ser un castigo ejemplar, puesto que finalmente aparece de nuevo el diván con el mago tumbado encima, rodeado de "sus" mujeres, las cuales agitan sus abanicos para ofrecerle aire fresco.

Existe, por tanto, una cadena de ejercicios de poder. El mago árabe lo ejerce sobre su harem, igual que los espectadores lo ejercen sobre el conjunto de la escena oriental. El cine, como las revistas ilustradas con grabados y fotografías, es un escaparate que exhibe personas, objetos y paisajes de lugares exóticos, principalmente a sus mujeres, las cuales pueden ser doblemente colonizadas. De esta manera, las filmaciones, más basadas en la presentación o exposición que en la narración, se hacen cómplices de un orientalismo ornamental que feminiza el oriente y erotiza a sus mujeres, eliminando así su posible agencia. Tanto el microscopio como el cine son capaces de darnos a conocer una "muestra" de algo que no se puede ver a simple vista, sea una célula, o una civilización lejana en el tiempo o en el espacio. Por un lado, aquello encontrado produce atracción y al mismo tiempo un temor hacia lo desconocido. El impulso de Haeckel de pintar los microorganismos encontrados en el océano, por ejemplo, de encontrar lo bello y artístico en ellos, tiene que ver con un deseo de volver familiar lo que no lo es, haciéndolo así reconocible e incluso eliminando sus características. Aquellos artistas que utilizaron sus dibujos como motivos ornamentales les quitaron definitivamente su origen animal para convertirlos en patrones u objetos. Y esto ocurre también en el caso de las bacterias y microbios encontrados en toda materia observada, como elementos caóticos que se quiere conquistar para el bien de todos. Esta idea de conquista es dirigida por un sentimiento de superioridad, de capacidad del hombre para solucionar los misterios de la naturaleza. Si esto fue entendido como síntoma de progreso, es fácil establecer la analogía con el colonialismo y el deseo de controlar la otredad oriental por parte del oeste, especialmente desde aquellos países con un imperio colonial fuerte en el siglo XIX (Francia, Inglaterra y Estados Unidos). En la película de Chomón encontramos una mirada al oriente que conlleva además un espectáculo de pasividad y sumisión de las mujeres a su señor.

Además, si tenemos en cuenta el hecho de que lo que tenemos aquí son personajes disfrazados, y no a las personas de estos lugares lejanos, es muy clara la desposesión de agencia y amenaza que podría traer el sujeto colonizado. Por un lado, estos temas exóticos, presentados a través de elementos decorativos nuevamente descontextualizados, son el vehículo para presentar cuerpos de mujeres hermosas de la propia cultura, vestidas de una forma provocativa y novedosa, actuando como una sociedad patriarcal

demanda de ellas. Por otro lado, Thompson explica que "In the established fashion world, women were still costumed as if they were animate mannequins meant to display dressmaking virtuosity and used as perambulating showcases for the latest decorative ideas" (159). Por eso, las espectadoras podían quedar también fascinadas por unos atuendos que, sin duda, recordaban al menos en parte, a los figurines de las revistas que ya en esta época intentaban vender ciertos motivos orientalistas en sus vestidos, como nos presenta Peter Wollen en su artículo "Fashion – Orientalism – The body". De esta forma, la película vende la sumisión y la moda en un solo paquete, el cual es disfrutado por el público masculino y "comprado" por el femenino al mismo tiempo. Por lo tanto, el acercamiento a lo exótico oriental se reduce a un truco decorativo, a un tipo muy particular de "slumming" que recuerda a la práctica de las clases altas de vestirse como majos y majas ya muchos años antes por mero entretenimiento. En este caso, esta práctica no intenta más que confirmar la superioridad del occidente sobre el oriente, idea ya avanzada por Edward Said (*Orientalism* 42), a la vez que se presenta la supremacía del hombre sobre la mujer.

Las películas de Chomón son una fuente de temas y motivos inagotable, pero lo cierto es que, a pesar de las características propias del lenguaje cinematográfico, muchas reflejan sus conexiones con el arte modernista, tanto en cuestiones formales, como en sus afinidades con los discursos científicos de fin de siglo, los cuales se ven a su vez afectados por el discurso estético. El cuerpo femenino, observado y diseccionado por médicos y artistas, es igualmente manipulado, producido, creado y fijado, pero siempre convertido en lugar de discusión artística, científica, moral o ética. Es curioso que el miedo a la volubilidad femenina, al misterio de sus transformaciones, a lo que es entendido como su imprevisibilidad y a su capacidad para albergar la candidez y la tentación, sea casi el mismo miedo que algunos expresaron sobre el cinematógrafo en ensayos y artículos periodísticos. El control de estos atributos en forma de mujeres-mariposa, mujeres en continuidad con flores exóticas, mujeres orientalizadas o mujeres volatilizadas (como Loïe Fuller) elimina el peligro y convierte el cuerpo femenino en fuente de placer. Lo convierte en un objeto imaginario accesible a través de la proyección de la película, en cuyo contexto, el movimiento no es algo caótico sino controlable. Al menos, ésa es la ilusión.

Obras citadas

Auerbach, Jonathan. *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*. Los Angeles: U of California P, 2007.

Balides, Constance. "Scenarios of Exposure in the Practice of Everyday Life: Women in the Cinema of Attractions." *Screen* 34.1 (1993): 19-37.

Ball, Philip. *Shapes: Nature's Patterns: a Tapestry in Three Parts*. Oxford, Oxford UP, 2011.

Canudo, Ricciotto. "The Birth of a Sixth Art." 1911. *French Film Theory and Criticism: 1907-1929*. Ed Richard Abel. New Jersey: Princeton UP, 1988. 58-65

Chomón, Segundo de. *Le charmeur*. The Segundo de Chomón Collection. Internet Archive. https://archive.org/details/LeCharmeur

L'iris fantastique. The Segundo de Chomón Collection. Internet Archive. https://archive.org/details/LirisFantastique

Les papillons japonais. The Segundo de Chomón Collection. Internet Archive. https://archive.org/details/LesPapillonsJaponais

Le scarabée d'or. The Segundo de Chomón Collection. Internet Archive. https://archive.org/details/LeScarabeDor

Le sorcier arabe. The Segundo de Chomón Collection. Internet Archive.

https://archive.org/details/LeSorcierArabe

Clegg, Brian. *The Man Who Stopped Time: The Illuminating Story of Eadweard Muybridge*. Washington D.C.: Joseph Henry Press, 2007.

Fernández Cuenca, Carlos. *Segundo de Chomón. (Maestro de la fantasía y de la técnica)*. Madrid: Editora Nacional, 1972.

Fischer, Lucy. *Designing Women: Cinema, Art Deco, and the Female Form*. New York: Columbia UP, 2003.

"Invisible by Design: Reclaiming Art Nouveau for the Cinema." Film History 25.1-2 (2013): 55-69.

"Fotografías de magia: El secreto de algunos cuadros del cinematógrafo." *Alrededor del Mundo* 15 October 1903. 267.

Garelick, Rhonda K. *Electric Salome: Loïe Fuller's Performance of Modernism*. Princeton: Princeton UP, 2007.

George, David, Susan Larson and Leigh Mercer. "Disintegrating pictures: Studies in early Spanish film." *Studies in Hispanic Cinemas* 4.2 (2007): 73-78.

Greenhalgh, Paul. *Art Nouveau: 1890-1914*. New York: Abrams, 2000.

Gunning, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana: U of Illinois P. 1994.

"'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions." *Silent Film*. Ed. Richard Abel. *New Jersey*: Rutgers UP, 1996. (71-88)

Haeckel, Ernst. "Diatomea." *Kunstformen der Natur*. Plate 84. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1904. n. pag.

Lyell, Charles. *Principles of Geology*. 3 vols. London: John Murray, 1830-1833

Mayne, Judith. *The Woman at the Keyhole*. Bloomington: Indiana UP, 1990.

Minguet Batllori, Joan M. *Paisaje(s) del cine mudo en España*. València: Ediciones de la Filmoteca (IVAC): 2008.

Segundo de Chomón. El cine de la fascinación. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals, 2010.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Knopf Doubleday, 1979.

Tharrats, Juan Gabriel. *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza: U. de Zaragoza, 1988.

Thompson, Jan. "The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau." *Art Journal* 31.2 (1971): 158-67.

Turner, William. *The Cell Theory, Past and Present*. Edinburgh: Williams and Norgate, 1890.

Wollen, Peter. "Fashion – Orientalism – The body." *New Formations* 1 (1987): 5-33.

"LA VOZ FÉMINA", *HELIOS* (1903-1904): EL DISCURSO SOCIAL Y POÉTICO

José Manuel Goñi Pérez
Aberystwyth University

La visión de la mujer en la estética modernista ha sido con mucho uno de los temas que la crítica más ha trabajado desde parámetros dispares y complementarios. Tanto los escritores canónicos, entre los que se encontrarían Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, Julio Herrera y Reissig, José Juan Tablada, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Manuel Reina, Francisco Villaespesa, o la ingente producción sobre el tema de Enrique Gómez Carrillo; como aquellas aportaciones de poemas publicados en la prensa de entre siglos de escritores hoy denominados menores, ayudaron a configurar y trazar una estética modernista en la que la mujer y los rasgos conferidos a la mujer exótica tuvieron una importancia harto relevante en los parámetros literario-ideológicos de un periodo que la crítica tiende hoy a acotar entre los años 1887 y 1921. Una estética en la que la visión de la mujer convive con esa misma preocupación por parte de los escritores de la generación anterior y que durante las mismas décadas crearon una imagen de la mujer compleja y afín a las características realistas y naturalistas con las que convivían como Emma de Clarín (1891) o Isidora de Galdós (1881). La figura femenina estará pues en el centro del texto literario y artístico al desligarse de los valores idealizados de estéticas anteriores, influidos esencialmente por ese discurso científico de la segunda mitad del XIX que había llevado a ciencias noveles como la psicología, a la sociología y a la medicina, sin ir más lejos, a adentrarse en la sexología y las diferencias de género.[1] En este contexto la "voz femenina" penetraría en la revista *Helios* en el debate político y social como lo demuestran reseñas de artículos como el "De la influencia social del celibato sobre el feminismo. Capacidad política de la mujer", de Raoul de la Grasserie en la *Revue de Morale Sociale* (*Helios*, Junio 1903, 370-373), o de forma directa en los comentarios de Margarita María de Monterrey en la "Sección Fémina", o reflexiones sobre la función de la mujer en la sección "La cuestión social" (de relativa importancia en el todo de *Helios*, pero un intento de adentrarse en la función de la mujer en la sociedad como voz autónoma).[2]

Este trabajo es un análisis de los ensayos y las disquisiciones que rodearon el debate de la estética modernista desde su vertiente político-social en la revista *Helios*, tal vez la vertiente menos trabajada con la que comprender la contextualización de algunas de las perspectivas más afines a esos escritores

[1] No hay que olvidar la proliferación de los avances de la medicina en torno a cuestiones puramente fisiológicas de la mujer, de la importancia que cobró la ginecología y de su relación con el orden filosófico en el siglo XIX, a raíz de los estudios médicos del científico alemán Baron Carl von Rokitansky (1804-1878). Los avances médicos en el estudio de la adenomyoma y endometriosis continuarían a principios de 1900 con los trabajos de Thomas Cullen y John Sampson. Véase a este respecto el capítulo II y III de *A History of Endometriosis* de Ronald Batt. London: Springer-Verlag, 2011.

[2] Colaboradora de la prensa de entresiglos Margarita-María de Monterrey traduciría dos textos importantes a principios del siglo XX de la autora Emma Drake: *Pureza y verdad: Lo que debe saber la recién casada* (Madrid: Bailly-Bailliere, 1908); y *Pureza y verdad: Lo que debe saber la mujer a los 45 años* (Madrid: Edit. Bailly-Bailliére, 1909). De los 14 números de *Helios*, la sección aparece de forma continua de abril a noviembre de 1903, a excepción del 10, octubre de 1903; además en el 11, noviembre de 1903, aunque aparece la sección, el artículo ni lo escribe Margarita María de Monterrey, ni versa sobre la mujer como venía siendo habitual, sino que firma la sección Viriato Días Pérez. Siendo pues los títulos que firma Margarita María de Monterrey: Abril de 1903, "La misión del artista por Eleonora Duse", pp. 110-111; Abril de 1903, "El dinero en el matrimonio", pp. 112-114; Abril de 1903, "Corazones de mujeres por Matilde Serao", pp. 114-115; Mayo de 1903, "La poetisa polaca María Konopnitcka", pp. 241-245; Junio de 1903, "De la influencia social del celibato sobre el feminismo. Capacidad política de la mujer", pp. 370-373; Julio de 1903, "Matilde Serao", pp. 492-496; Agosto de 1903, "La mujer en el siglo XX", pp. 96-99; Septiembre de 1903, "Los antiguos moralistas y la mujer", pp. 235-239. Y la ya mencionada colaboración de Viriato Díaz Pérez en el número de Noviembre de 1903, "Por la España ignorada. Atienza", pp. 483-485.

canónicos nombrados anteriormente.[3] Desligados pues de esos poemas y textos en prosa –hoy en día en el centro de toda explicación modernista–, la pregunta clave es si las ideas sobre la mujer expresadas en la revista *Helios* –médula de la estética modernista– se corresponden a tres de los ejes esenciales de la poética modernista: la ensoñación, el erotismo, y los colores y flores.[4] Si la crítica modernista ha planteado cuestiones de valiosa importancia como la *exotización* de la mujer y la mujer *exotizada* en el contexto de la *orientalización* del imaginario poético de la imagen femenina siempre desde el prisma masculino de las fantasías de erotización/exotización, no es menos cierto que la dispar ideología modernista entabló un diálogo con "la voz femenina" fuera del texto literario y que ahondó de forma significativa en las prístinas cuestiones de la relevancia de las opiniones de la mujer.[5] Es menester comentar que esa imagen de Oriente tan erotizada y exotizada en el acervo imaginario de los escritores modernistas no lo fue siempre en las noticias de la prensa de entre siglos. Como bien se demuestra en la sección "Noticias de algunas revistas" de *Helios* V 1903, en la que podemos leer:[6]

> Bajo el seudónimo de Tokushosei (un estudiante aficionado a la lectura) encontramos en la revista japonesa Jiji-Shimpo curiosísimas revelaciones sobre los males de la educación presente. Ocúpase el articulista de la educación en China y Japón y dice ser la de este último pueblo puramente artificial. Sólo se atiende á ostentar saber y la sinceridad es reputada como un defecto. Hay muchos jóvenes japoneses y chinos que, por vanidad, por pose, no vacilan en darse muerte so pretexto de que es bello y glorioso sacrificase por la Patria, aun cuando en tiempo de paz este sacrificio sea inútil. Tokushosei cree que esta manía suicida debe atribuirse á la deplorable educación que los niños reciben y á quienes se les nutre el espíritu con relatos del heroísmo antiguo, relatos impregnados de falsas ideas sobre el valor, relatos que fatalmente conducen al pesimismo. Así no es raro encontrar en el Japón muchachuelos de doce á catorce años que hablan de la vida, merced á la mórbida influencia de tales historias,

[3] Véase sobre la importancia de *Helios*: Patricia O'Riordan *"Helios", revista del modernismo (1903-1904*). Artes Gráficasoler, 1973. Germán Gullón ya había comentado con respecto al mundo editorial de entre siglos: Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez sierra, y Leonard Williams, fueron hombres clave en esa renovación de estilo editorial. Sus nombres van asociados con las revistas *Helios* (1903-1904) y *Renacimiento* (1907), las dos grandes del modernismo simbolista, y su actividad e influencia se hizo sentir a lo largo y a lo ancho del espectro editorial nacional. No olvido, por supuesto, los esfuerzos anteriores del mismo signo, evidenciados en publicaciones como la madrileña *Vida Literaria* (1899), o las conocidas barcelonesas *Quare Gats* (1899), *Luz* (1897-98), y *Pel & Ploma* (1899-1903). Todas estas revistas marcaron una revolución en la manera en que se presentó el material, con una riqueza desconocida, especialmente en cuanto atañe al grabado y a las reproducciones. (*Monteagudo*, Tercer época, número 1, 1996, p. 96). A esto cabría añadir las ideas ya aportadas por Donald Fogelquist en "*Helios*, voz de una renacimiento hispánico", en *El modernismo* Lily Litvak (ed,) Madrid: Taurus, 1975. Sobre la importancia de la recepción de la literatura francesa véase el capítulo 4 "The Reception of Francophone Literature in *Helios*", de Glyn Hambrook en su libro *The Reception of Francophone Literature in the Modernista Review Helios (1903-1904)*. Edwin Mellen Press, 2013.

[4] Curiosamente aparecerá en *Helios* una serie de artículos sobre el Color de Emilio Sala: Abril de 1903, "Orígenes del color", pp. 41-45; Mayo de 1903, "El color. II. Los colores primarios", pp. 179-185; Junio de 1903, "El color. III. Tabla pitagórica de sumas y modalidades del color", pp. 295-302; Julio de 1903, "El color. IV. Contrastes simultáneos", pp. 437-443; Agosto de 1903, "El color. V. Modos de ver", pp. 70-77; Septiembre de 1903, "El color. VI. La visión en el artista", pp. 186-191; Octubre de 1903, "El color. VII. Perspectiva aérea. Ambiente", pp. 313-321; Diciembre de 1903, "El color. VIII. La ejecución", pp. 577-584; Febrero de 1904, "El color. VIII. La ejecución", pp. 222-229.

[5] Nótese la importancia que tuvo en el imaginario modernista Japón y China, y la idealización de la mujer oriental. Como comenta Ricardo de la Fuente de gran importancia fueron las contribuciones en el mundo hispánico de José Juan Tablada y Enrique Gómez Carrillo, "que darán noticia curiosa de la mujer japonesa y sus costumbres, para admiración de sus lectores, a la vez que para crear un imaginario alrededor de éstas donde se transparenta el deseo masculino. El mejicano escribe una serie de artículos a partir de 1900 luego recogido en su libro *El país del sol*." A estos dos escritores se sumarían los de "Efrén Rebolledo –*Rimas japonesas* (1907), "Desde Japón" (1908), y Arturo Ambrogi, *Sensaciones del Japón y de la China* (San Salvador: Imprenta Nacional, 1915)". (Ricardo de la Fuente, introducción: *El Japón heroico y galante*, 2011, 37).

[6] No es necesario incidir en la importancia que tuvo *Helios* en su corta trayectoria, no obstante no está de más comentar que este mismo artículo sobre un *Tokushosei*, apareció citado de la versión dada en *Helios* en mayo de 1903 en la prestigiosa *Revista Moderna* en agosto de 1903, 58-59.

> con el más profundo desaliento, como almas heridas que aspiran á la liberación de sus esperanzas. El articulista cita cartas de un jovencito de doce años que «vierte lágrimas sobre su pasado» y deplora «la despiadada inestabilidad efímera de la vida humana» ¿Qué extraño es que con estas ideas se muestren luego indiferentes á los progresos y á la prosperidad del país? Nunca creyera, bien que sólo he conocido japoneses de circo, que allá en Mikado se dedicaran á otra cosa que á fabricar palillos de dientes y centros de sala con incrustaciones. Pero ¡ah! que la mala hierba cunde hasta en tan lejanas tierras" (Mayo, 1903, 254).[7]

Como bien decía Lily Litvak "todo lo japonés se convertía en objeto artístico" (1986, 113)[8], y si bien en las revistas de corte modernista voces las hubo que reflejaban un imaginario menos idealizado como muestra este "hasta en tan lejanas tierras", lejos estaban esas voces de las impresiones establecidas desde la segunda mitad del siglo XIX del concepto de civilización y barbarie, como podemos apreciar en las ilustraciones del 2 de noviembre de 1879 (fig. 1), y del 24 de diciembre de 1872 (fig. 2); aparecían también ilustraciones de corte costumbrista como la del 22 de julio de 1893 (fig. 3). A este imaginario de la palabra escrita se le sumaron las ilustraciones e imágenes que aportaban semanalmente las Ilustraciones españolas.[9]

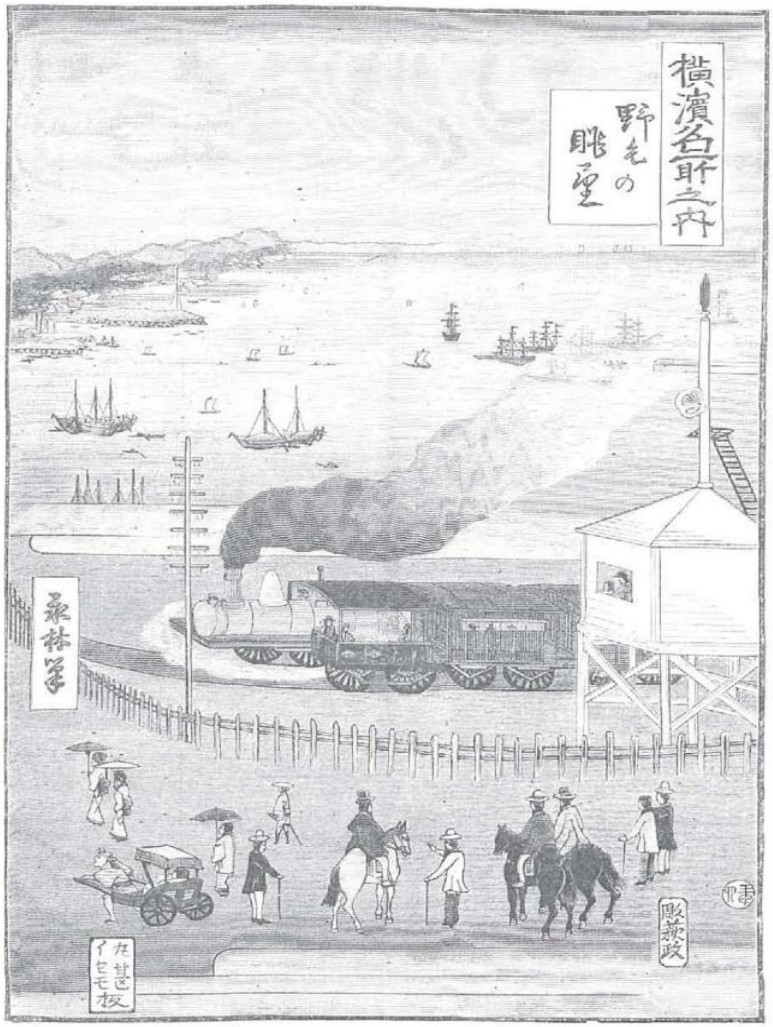
ASIA.—COSTUMBRE SALVAJE DE LOS NAGAS, HABITANTES DE ASSAM, EN BIRMANIA.

Fig. 1: *LIEA*, 2 de noviembre de 1879

[7] Es menester recordar que esta visión exótica de China y Japón no siempre fue del agrado de la prensa de finales del siglo XIX. Como Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez han señalado con respecto a *La Ilustración Española y Americana* (1869-1905): "Precisamente en una serie de artículos publicados bajo el título de "Costumbres japonesas" se recrean tipos, costumbres y lugares del país en varias imágenes que presentan el modo de vida tradicional. En ellos se insiste en el pintoresquismo, pues se considera que Japón está en el número "de las naciones más pintorescas" y los asuntos recreados se presentan bajo el prisma de la mirada paternalista del extranjero occidental al que llama la atención, por ejemplo, el traje tradicional nipón, que considera "mucho más airoso, y cada uno le lleva de tela, color y dibujos diferentes, según su clase, estando rigurosamente prohibido a todo japonés usar otro que el que le correspondiera." (G. de Reparaz, "Costumbres japonesas. Una merienda campestre", 22/07/1893: 39). Esa mirada del foráneo se fija también en lo diverso de los entretenimientos japoneses, las jiras campestres o los juegos, así como en las viviendas o la gastronomía. ("Imagen, historia y cultura de Extremo Oriente", en La *recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, Peter Lang, Bern, 2013).

[8] Litvak, Lily, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913* (Madrid: Taurus, 1986).

[9] En los años 80 podemos contar que había en circulación importantes Ilustraciones como *La Ilustración Española y Americana*, la *Artística*, la *Catalana*, la *Católica*, la *Hispanoamericana*, la *Ibérica* y la *Ilustración* a secas. Y revistas ilustradas como *La Lidia, Madrid Cómico, La Novela Ilustrada, La Nueva Lidia, El Toreo, El Genio y el Arte, El Enano* o *La España Musical*. Sin mencionar las que se recibían en los Ateneos españoles del concierto europeo.



JAPON.—Llegada del primer tren de ferro-carril á Yokohama; croquis de un dibujante indígena.

Fig. 2: *LIEA*, 24 de diciembre de 1872

COSTUMBRES JAPONESAS.—UNA MERIENDA CAMPESTRE.

Fig. 3: *LIEA*, 22 de julio de 1893

El artista modernista experimenta con la experiencia estética, y para ello necesita de un objeto del que partir para poder elevar su propia poética hacia la perfección. El objeto pasa por el tamiz de la experiencia para volverse hacia sí misma y hacerse sujeto nuevamente. La estética modernista es la resultante de un objeto que desprendido de sus prístinas cualidades adquiere las cualidades de ese sujeto que selecciona y pule para convertirlo en esclavo de una forma pura. La mujer japonesa por ejemplo fue objeto de una forma pura de arte. El sujeto ha subjetivizado el objeto hasta convertirlo en experiencia de sí mismo, y al conseguirlo a través de la palabra lo destruye, legando al arte de una nueva estética. De ahí que fuese necesario un mundo oriental desnaturalizado pero misterioso y a través de la experiencia un mundo ensoñado.[10] Esta fue la fórmula estética que pusieron a prueba Carrillo, Tablada, Rebolledo, Ambrogi… con la que romper los andamiajes del empirismo, de la experiencia positiva. La experiencia ha de ser belleza: ha de partir desde y hacia la belleza. Como crítica a ese empirismo ideológico tienen aún hoy en día más relevancia las observaciones de Margarita María de Monterrey cuando al reflexionar sobre la "Mujer en el siglo XX" dijera: "En resumen: por una parte la influencia del progreso industrial tiende a atrofiar el sentido estético en las naciones y a depreciar la evolución normal de las cualidades femeninas; por otra parte, el abominable régimen de amor impuesto a los jóvenes, determina una funesta selección de los cuerpos femeninos que son bellos y correctos, para sacrificarlos al amor venal y a la esterilidad, da por resultado el afeamiento progresivo de los que se unen en enlaces consagrados por la ley" (*Helios*, agosto 1903, 98-99).[11]

Ahora bien, no hay que confundir lo que es la voz de la fémina con el debate feminista, pues, si bien hay argumentos comunes, aquella se distingue por ser como primigenia intención voz autónoma y no necesariamente por disentir con los fenómenos sociales, al entablar un discurso socio-ideológico. Así, por ejemplo algunos de los artículos de Margarita María de Monterrey entrarían dentro de la reflexión feminista como Mujer-Entidad, frente al superado debate decimonónico del Hombre-Entidad. Asimismo, su crítica, a raíz de la publicación de un artículo publicado en la *Revue de Morale Sociale* titulado "Los antiguos moralistas y la mujer", se centrará en la inutilidad social del teatro y del realismo literario:

> Leed a Michelet, a Pelletan, a Legouvé, y hasta a Alejandro Dumas, escribiendo en una época que ya se vanagloriaba de ser realista. ¿Qué mujer nos presentan? ¿En un ser real, distinto en cultura intelectual y moral según el medio… según el piso en que vive? ¿Conoce la necesidad de vivir, de economizar el peculio doméstico, de ganarlo cuando se ofrezca ocasión? No; para todos nuestros escritores, apenas si Jenny la obrera en su boardilla se distingue de la duquesa en su boudoir, o de la burguesa en su alcoba. De que todas tres posean un corazón nacido para el amor, nuestros novelistas psicólogos deducen que son idénticas. Novelistas en el fondo son

[10] Ejemplar es pues la explicación de Ricardo de la Fuente sobre el misterio de la mujer japonesa en Carrillo: "[…] ese ceremonial, ese misterio, independientemente del tema de la domesticidad de la mujer japonesa, hacen de ella un icono perfecto para el escritor modernista, por su rareza, por su artificialidad, por su belleza, por su identificación con una figura donde el arte lo es todo, e incluso, aunque no se diga de una forma explícita en los textos citados, por su conexión con el tópico de la mujer pura, pues, como sabemos, la *geisha* no es necesariamente una prostituta, sino una artista, entrenada en un complicado ritual de cortesía, en la música, el canto y la danza. Es, en cierto modo, la perfecta representación de la vida del Japón, que como no dejan de señalar nuestros cronistas, está pautada por principios estéticos que organizan todo el quehacer diario. (2011, 42)

[11] Al hablar de Juan Ramón Jiménez y de *Helios*, R. Cardwell comenta que "El manifiesto de *Helios*, con el título bien revelador de «Génesis», consagraba la revista a la belleza, la juventud y la libertad. En esta idea incluso vemos la impronta de la lectura de la *Defensa de la poesía*, de Shelley que Juan Ramón leía y anotaba en aquel entonces. La iniciativa de nuestro poeta pretendía dar a la nación un ejemplo de idealismo intenso, una fe en que la belleza le conduciría a una apreciación más cabal de la diferencia entre el bien y el mal, una fe en que la belleza se revela como la verdad, y en un duro trabajo dedicado a una esfera de actividad elegida. Los «hermanos» de *Helios* pronto aceptaron la tarea divulgadora idealista como demuestra Antonio Machado en una reseña de un libro unamuniano en 1905 cuando escribió: «los gestos de compunción, de tristeza, de melancolía, y la palabras plañideras y elegiacas de la juventud más lírica ¿qué son sino expresión del mismo descontento y ansia de nueva vida? Las diferencias son sólo de procedimiento»" ("Juan Ramón Jiménez y el modernismo: una nueva visión de conjunto" *Ínsula*, n.º, 705, septiembre 2005, págs. 9-12).

> todos nuestros sociólogos del feminismo. Literatos tan ridículos por su Mujer-entidad como por su Hombre. Esta infantil psicología era la del filósofo que escribió con gallarda pluma el Emilio" (Helios, septiembre, 1903, 239).

En enero y febrero de 1904, Pablo Salvat publicaba también en *Helios* un extenso artículo titulado "La instrucción y la educación desde el punto de vista social" en el que abogaba en su primera parte –la educación de la mujer– por "una instrucción a la altura de las circunstancias", en la que si sus abuelos habían colaborado en la educación e instrucción de la mujer ya que "necesitaba saber zurcir y hacer media, y leer poco", y sus padres "sustituyeron esos trabajos por otros de adorno, bordados y encajes; se atrevieron a enseñar a sus hijas alguna lengua más que las habladas de ordinario en el país, y empezaron a iniciar la inteligencia femenina en el campo del arte, especialmente en aquellas ramas más acordes con su temperamento, como la música y la pintura". Y decía de forma progresista que "nosotros debemos adelantar otro paso". Y si la higiene privada y la economía doméstica eran parte del trabajo de la mujer, ese otro paso consistía en la instrucción de la mujer en las ciencias matemáticas pues "necesita aprender […] poseer conocimientos superiores a los del hombre, puesto que son de su exclusiva incumbencia"; como también lo era la instrucción de la mujer en lenguas extranjeras y el arte culinario (*Helios*, enero de 1904, 91-92). "Los estudios higiénicos para el cuidado de la familia, los principios de contabilidad para la administración del hogar, y los estudios de pedagogía elemental, para poder conducir a los nuevos vástagos por buen camino deben de ser punto principalísimo de mira en las escuelas de niñas" (93-94). Curiosamente, y a esta nueva predisposición del hombre en la educación avanzada de la mujer a principios del siglo XX, la cuestión social seguiría confiada al hombre "más predispuesto por la naturaleza al dominio y a la preponderancia intelectual", aunque debe "procurarse hacer de la mujer un ser superior más elevado de espíritu e inaccesible a las pasiones […]" (94). El discurso social de la función de la mujer quedaba pues apuntalado desde un posicionamiento progresista, sincrónicamente hablando. Estos comentarios y artículos sobre las mujeres convivían con la ética y estética modernista predominantemente masculina. De ahí la importancia que tiene la selección de noticias de Margarita María de Monterrey en *Helios*, pues la voz fémina será voz autónoma es esas tendencias idealistas y artículos costumbristas de corte realista, que conforma la base de los debates en publicaciones periódicas de estética *modernista*.

Helios, abril de 1903

La relación entre el amor y el dinero ya había sido puesta en relación por Clarín en un artículo titulado "El amor y la economía" para quien la idea pura del amor solo podría existir con la independencia monetaria de la mujer:[12]

> Solteras, víctimas de la preocupación social que os niega el derecho al trabajo, revelaos, emancipaos; el premio de vuestros afanes será el más caro para vosotras; podréis escoger

[12] *Revista de Asturias*. 15 de julio de 1879, Año III Número 19, 300-302.

> marido en vez de esperar como la hembra del serrallo a que el sultán el gallo del harem, se digne poner en vosotras la mirada. Sí: servid a la libertad económica, haceos independientes ganándoos la vida con vuestra actividad; corred al trabajo, a las carreras de oficios. Pero cuidado, no hagáis lo que los hombres; que no os dé por la empleomanía porque entonces se acaba el mundo. (1879, 302)

Con esta idea se ahondaba en la evolución social de la igualdad y en la total emancipación de la mujer del cerco social que constreñía su elección. En las crónicas publicadas en *Helios* por Margarita-María de Monterrey –por dar ya un ejemplo concreto– y a raíz de un artículo de Pablo Adam en el que se defendía el *matrimonio de la razón*, se resumía la *enquête* llevada a cabo por una revista francesa con la singular pregunta de si el dinero era indispensable para la felicidad del matrimonio. Lo interesante de esta crónica, y tras enumerar las opiniones de las jóvenes en edad de matrimonio, es que concluye que el estilo, como las opiniones del joven Pablo Adam, parecía más ser "fiel reflejo de las aspiraciones materialistas de la época. No se engrandecen las razas rebajando sus ideales" (abril 1903, 114). Lo distintivo de esta crónica foránea, a diferencia de las que *La Ilustración Española y Americana* publicaría desde 1869 hasta 1921, es la voz narrativa, la opinión directa de la joven mujer que a sus 15 años divaga sobre la esencia de lo que es el amor y los negocios del amor. La voz ya no es íntima sino pública, y esta es una de las tendencias más loables que la breve "Sección *Fémina*" de Margarita-María de Monterrey aportará a *Helios* como voz autónoma.

Entre tanto, no hay que olvidar la importancia de los comentarios sobre las publicaciones de Paul Adam que aparecían en la prensa de principios del XX. Así en *Juventud* se comenta la idea de Adam de crear un *Palacio de la Belleza* en la que el artista de la moda trabajara con los cuerpos de las mujeres para poder así crear una moda ceñida al busto de la mujer que resaltara sus formas. Se quejaba de la moda imperante que ocultaba

> las formas esculturales de la Venus parisién detrás de amplia falda; destruir la curva sinuosa del busto y el perfil elegante del brazo entre pliegues y adornos, constituye á sus ojos un crimen de lesa estética. «Nada más hermoso –dice– que admirar en la mujer las líneas que produce el vestido ajustado, con su cola amplia, flexible, sinuosa. Parece que la sirena avanza marcando su estela en las ondas. Todo lo demás es indigno de la dicha que Dios nos concedió al crear esa custodia de nuestros sueños...» Y añade: «Artistas de la costura, por Dios; no ocultéis la nuca, el busto, el talle, la cadera; no corrompáis la pureza de la línea entre perifollos superfinos!» (20/10/1903).

Ese vestido ajustado y las formas de la mujer nos devuelven a algunos de los versos eróticos del modernismo latinoamericano, a ese diálogo de algunos escritores con la dialéctica del *Cantar de los cantares* en los que el cuerpo se vuelve poesía, como en el poema del mismo título de Luis Palés Matos publicado en *Azaleas* en 1915:

> Jerusalem dormida bajo las beatitudes
> lechosas de la luna; en el harem-palacio
> se destrenzan las danzas y vierten los laúdes
> un dulzor soñoliento notablemente lacio.
> "Hacecito de mirra" clama el sabio beodo
> de axilas y de labios… La lujuria palpita
> como un temblor de alas: Salomón tiembla todo
> y retiembla la carne negra de Sulamita.
> Es noche. Las antorchas ríen luces de oro…
> Riman los besos rojos su madrigal sonoro,

y la africana sueña con el pastor amado,
mientras bajo la fiebre de los ardores rudos
los diamantes aguzan sus ojitos agudos
y entre los terciopelos se desmaya el pecado.[13]

Como comenta de forma precisa Miguel Ángel Náter sobre este poema:

> La lujuria es el pecado que hace estremecer los cuerpos de ambos amantes. De ahí la conciencia del pecado. Existe una actitud de vergüenza que el hablante lírico resuelve en los puntos suspensivos que deberían dar paso a la descripción de los acontecimientos. La poesía surge de la unión de los cuerpos, reducidos a los labios, es decir a la pronunciación de los versos, al ritmo del madrigal lascivo que debe exaltar las partes del cuerpo en lugar de ocultarlas como algo obsceno. La pugna final entre el cuerpo y el alma, entre la imaginación y la carnalidad, hace aparecer el sueño como una forma de imaginación que contrasta con la realidad sexual a la cual se entregarán los amantes. (183)[14]

Lejos del exotismo de la visión de mucha de la poética modernista, o de la idealización orientalizada, las crónicas escuetas de la revista *Helios* tenían además una gran influencia en la transmisión de la ideología extranjera en cuanto al sufragio universal y la evolución de la capacidad política de la mujer (1903, Junio, 370-373) Las reseñas de libros aportaban además una visión múltiple cual era el de las distintas tendencias literarias. Al reseñar *Corazones de mujeres* de la escritora italiana Matilde Serao, Margarita María de Monterrey se adentra en esas historias que juzga "diversas, variadas de tono y asunto, tienen […] la exquisita monotonía de ser tan reales unas como otras" (1903, 114). Asimismo, en el mes de julio de 1903, explicaría en una extensa semblanza la idea de Matilde Serao sobre la necesidad imperiosa del "sueño en la vida y en el arte" y que tanta relación tiene con la estética modernista de las ensoñaciones de raigambre simbolista en sus órdenes de mujer como abismo, de la magia de oriente a manera de *Visto y soñado* (1903); de máscaras y monstruos; y de jardines, flores y verdeles.[15] Para Matilde Serao la poesía del sueño debía extenderse hasta el ser individual y social: "Hagamos de nuestra vida un sueño, cualesquiera que sea las circunstancias de nuestra vida, brillante o tierna, triste o melancólica… " (1903, julio 496). Esa misma ensoñación musitada en *Sonatina*:

¡Calla, calla, princesa –dice el hada madrina–,
en caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,

[13] Luis Palés, *Azaleas*, Casa Editorial Rodríguez, Guayama, 1915.
[14] "De míticas mujeres: asedio al erotismo de la poesía modernista en Puerto Rico", Miguel Ángel Náter. *Scriptura* 19/20 (2008), 163-185.
[15] Las páginas de *Helios* están llenas en todas sus secciones de referencias a las flores y a los colores de todo tipo. Los poemas al igual que las referencias a artículos de otras revistas nos dan noticias de colores y de flores, como en un artículo publicado en el *Century Illustrated Magazine* de Maurice Maeterlinck sobre las crisantemas del que se traduce algunos párrafos: "Son más universales y varias de las flores, pero su diversidad y sus sorpresas son, por decirlo así, armoniosas como las de la moda, en no sé qué Edénes arbitrarios. En el mismo instante como a las sedas, como a los encajes, como a las joyas, como a los rizos, una voz misteriosa les da pasaporte para el tiempo y el espacio, y dóciles, como son dóciles las mujeres al imperio de esta voz, simultáneamente en todo el país, en toda latitud obedecen las flores el sagrado decreto."(*Helios*, enero 1904, 127). Recordemos la importancia que tuvieron para los modernistas las flores como los lirios de agua, los nenúfares en todo su exotismo, y las crisantemas. Consabidas son las palabras de Unamuno sobre toda esta parafernalia modernista: "Estoy harto de cisnes, sátiros, crisantemos, Pan, Afrodita, centauros… y toda la farfamalla pseudo-clásica. Todas las tardes salgo de paseo al campo y me detengo con las malvas, llantenes, retamas, cardos y beleños ahora en flor, y comprendo mejor cómo sólo conocen a las flores de vista no de trato, los que tanto las manosean" (*Obras completas*, Madrid, 1958, XIII, p. 44). Cito por el libro *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945...* de Esteban Tollinchi, Universidad de Puerto Rico, 2004, p. 361).

y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con su beso de amor!

J. Ramón Jiménez en una reseña sobre el libro de Rubén Darío *Ensoñaciones* se quejaría de juicios como el de J. Valera: "Aquí, en España, se han dicho las mayores atrocidades de este poeta singular, tan maravilloso y tan extraño en sus músicas íntimas y perfumadas, henchidas de caricias para el alma, y en sus visiones siderales, grandes de pompa orquestal, lentas y grandes, entre salmos de mares y resplandor de astros. ¿Estos incomprensibles ataques son de artistas? No. […] Eso no duele. Doloroso es que D. Juan Valera, el admirable traductor de Longo, diga, hablando del libro *Los Raros* de Ruben Darío, que por aquí no conocemos ni tenemos deseos de conocer á Verlaine, por ejemplo, el poeta más completo que ha nacido y que es, junto a Heine, el alma de ensueño más extraña y más dulce y más íntima que ha pasado por la tierra, viajera del país lejano y encantado", (*Helios*, IV 1903, 116). Manuel Gutiérrez Nájera converitiría ese sueño de princesa en el el objeto deseado por el poeta en "Versos de álbum" (1894), y así:

Princesita de Cuentos de Hadas,
La gentil, la fragante, la esbelta,
¿En qué astro se abrieron tus ojos?
¿De cuál concha brotó la belleza
De tu cuerpo ondulante y gallardo
Como línea de ánfora griega?
¿De las ondas saliste cautiva,
Como búcaro fresco de perlas,
O saltaste, temblando de frío,
De la copa de blanca azucena?
¿En qué lirio labraron los genios
Ese cuerpo de hada, Princesa? [16]

Y repetida en el alma que ha de soñar de Antonio Machado (*Soledades*):

El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco.

Y que tan bien explicara en su poema *En el peristilo*, con fecha del 30 de junio de 1905 (*Arabescos mentales* ,1913) el excelso cubano Regino Eladio Boti:

Mis rimas tenebrosas,
cual brunas mariposas
nacidas de las viejas, las ignoradas fosas,
contienen de los besos sutiles embriagueces,
columpian en los templos las cántigas y preces
que ascienden vagarosas hasta besar el Sol.
Son lampos imprecisos de nítidas contiendas
que tienen de lo extinto románticas leyendas
labradas con barrocos reflejos de arrebol.

[16] *Opus cit.* 1896, 222.

En la misma revista *Helios* en un artículo laudatorio sobre la poesía de Amado Nervo *El Éxodo y las flores del camino*, J. Ramón Jiménez definiría el ensueño al explicar unos versos del poeta mexicano:

> esto de la tristeza de los poetas, es una cuestión muy complicada; el ensueño es como una imagen que el corazón proyecta sobre un lago, sobre una nube, sobre un país lejano; el ensueño es una nostalgia de cosas adivinadas y distantes, que viven, sin embargo, dentro de nuestro corazón. Y de este modo la lira está llena de flores para las novias que nunca hemos querido y que nunca nos querrán. La tristeza es tan descontentadiza, que desprecia la frescura de un aliento cercano y su fragancia; yo me llamo Juan, por ejemplo: ¿voy, pues, a querer a una mujer que se llame Juana? Esto no es posible; yo necesito, por lo menos, una mujer que se llame Balduína Van der Rotten, o una pastorcita de los Alpes que no tenga nombre alguno como no sea Preciosa-blanca, Blanca-de-nieve, o cosa parecida. (Octubre, 1903, 366).

Y el ensueño de las cosas creadas, de la belleza del mundo será la mentira patente en "En defensa de la mentira":

> Yo no acepto más que un criterio para juzgar de lo que me rodea la belleza. Para mí lo que no es bello, es inmortal, necio y despreciable. Ahora bien, sólo la mentira es bella. Sólo ella es creadora, si por ella la vida vale la pena de ser vivida. Mentira es ese nácar de luna que finge en la sombra, Ofelías vagas que pesan; mentira esa policromía augusta de los crepúsculos y esa melancolía serena del otoño mentira el azul del cielo, joyero inmenso de las constelaciones; mentira la juventud, el amor, la gloria, el ensueño, la seda de una tez, marfil de unos senos, los diamantes negros de unos ojos. (1902, 28)[17]

Ya en la última estrofa de *Viejo estribillo* (1902, 30-31) juzgaba Amado Nervo:

> Oh Señor! La belleza sólo es, pues, espejismo,
> Nada más Tú eres cierto, sé Tú mi último Dueño.
> ¿Dónde hallarte, en el éter, en la tierra, en mí mismo?
> -Un poquito de ensueño te guiará en cada abismo,
> Un poquito de ensueño.

[17] *El Éxodo y las flores del camino*: 1900-1902. México, [s.n.], 1902 (Oficina Impresora de Estampillas). Lejos quedará pues ese mundo del fingidor verdadero, del poema de Pessoa "Autopsicografía" (1932):

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

(Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, ed. António Quadros. Porto, Lello & Irmão, 1986)

Un ensueño que en su poética irá unido muchas veces al concepto de éxtasis (1902, 54), pues estos ensueños serán necesidad imperiosa contra el *tedium vitae*, contra la idea de la muerte contra la que posteriormente el existencialista de las noche de París, Ernesto Sabato, luchara en su *Antes del fin*. Dirá Amado Nervo en su poema "A Lucerna" (1902: 76):

> Virgencita de las aguas, virgencita de la nieve,
> pastorcita de los Alpes, edelweiss de sus barrancos,
> guarda todos mis ensueños, que si no me muero en breve,
> cuando torno habré de hallarlos más azules….
> o más blancos!

Helios, mayo de 1903

Como en la "Bacante que baila" del *Libro de las mujeres* de Enrique Gómez Carrillo en el que se entremezclan la magia y el sueño: "Divino, en efecto, es el soplo que anima a esta mágica prodigiosa de la pasión antigua. Con naturalidades sobrenaturales, baja de su zócalo y continúa su existencia ideal. La música acompaña sus pasos y se ajusta a sus movimientos. Al oír los primeros acordes, diríase que su ser entero despierta de un sueño milenario. Es la princesa del mármol durmiente" (23-24).[18] Cuyos sueños son ora ensoñaciones fragmentarias, ora sueños de ensoñaciones:

> Un momento después sus brazos blancos se hunden entre las flores silvestres. Ya no es ni Ifigenia la hija del rey, ni la dríada amedrentada por la flauta de Dionisos. No es más que la pastora amorosa que va tras su rebaño, soñando ensueños de ternura pasional. Los pájaros que vuelan por encima de su cabeza, la hacen, con las alas, signos enigmáticos en los cuales se le figura descifrar presagios de dicha infinita. Y su boca inocente, al pensar en el oaristis cercano, llénase de besos más encendidos que las fresas del bosque y más dulces que la miel de los panales... (24-25)

Esos besos encendidos aparecen ya en los poemas de corte modernista en la revista *Helios*. Así por ejemplo, en los versos de Manuel Ugarte "Reflejos de París" (Agosto, 1903):

> Mi mano en tu talle, tu boca en la mía,
> bailemos las polcas que bailan aquí,
> y siempre siguiendo la misma armonía,

[18] *El libro de las mujeres*. 1919. *Obras Completas*, Tomo I. Editorial "Mundo Latino". Madrid.

corramos la alegre guingette fleurie.

Y ese ensueño entronca además con el erotismo y el sujeto se adueña así del objeto haciéndolo parte de sí. De mayor erotismo serán los versos que en 1886 escribiría Manuel Gutiérrez Nájera en su poema "Tres amantes":

Tu castidad es cirio, respeto de los buenos,
Que yo al pasar apago;
De mármol son tus brazos; de mármol son tus senos.
No importa: yo los pago.
Comercia con tus gracias, trafica tus hechizos
Y vende cuanto puedas;
Si amante me recibes, el oro de tus rizos
Convertiré en monedas.
Se acerca el que esperabas. Entre mis áureos brazos
Todo placer se encuentra...

IV
La joven desanuda de su corsé los lazos
Y dice al crimen: ¡Entra![19]

Ora como la visión de Gómez Carrillo en "La Aspasia moderna":

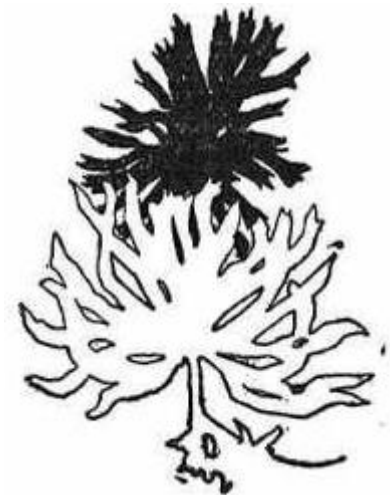
> ¡Susana Després! Yo la conocí hace veinte años, cuando, pobre y sin esperanzas, venía todas las tardes de su lejana buhardilla al Montmartre ruidoso. ¿Qué buscaba en los cafés artísticos? Siempre pálida, siempre sonriente, siempre callada, parecía vivir en un ensueño. Pero no era un ensueño ambicioso, no. Sus ojos color de violeta tenían una modestia invencible. No era ni siquiera coqueta. Se peinaba como un hombre y se vestía cual una institutriz. (125)

O como en "La parisiense de Steiníen" quien soñaba sueños enigmáticos, rumiando canciones tiernas (156).[20] O en *El Japón heroico y galante*, imposible de narrar, de describir, ni de pensar pues el ensueño no es suficiente para poder llegar a los andamiajes de la realidad:

> No hay necesidad de libros del Celeste Imperio para comprender el divino origen de todo esto. He allí, justamente, una torre que aparece entre las cryptomerias gigantescas y que proclama con su belleza la mitad de los milagros. Porque es un milagro de arte, un milagro de suntuosidad, la arquitectura de Nikko. El ensueño mismo no llega a tanto esplendor. Es una realidad que hace palidecer a la imaginación. Es algo más rico, más delicado y más enorme, que lo que hemos visto en los cuentos de hadas. Los alcázares de Las mil y una noches palidecen ante estas construcciones. Leed los libros de los viajeros, y encontraréis en todos, desde Dresser hasta Loti y desde Lowell hasta Kipling, la misma impotencia para describir tanta maravilla. "Es imposible –dicen– es imposible. (2011, 113)

[19] "Los tres amantes", *Poesías*, Tomo II, Manuel Gutiérrez Nájera. Biblioteca de Poetas Americanos. Paris: Librería de la Viuda de Ch. Bouret. 1897: 67-68.

[20] Con acierto ha afirmado Ricardo de la Fuente en el prólogo a la edición *El Japón heroico y galante* que "[…] Carrillo es el autor que para muchos introduce el tema femenino, a la mujer, en la literatura contemporánea, aparte de dedicarse a toda una serie de frivolidades que buscaban a este público tan importante en los últimos años del siglo diecinueve: *Psicología de la moda femenina* (1907), *Las mujeres de Zola* (1907), *El libro de las mujeres* (1909), *La mujer y la moda* (1920), *Safo, Friné y otras seductoras* (1921). (*El Japón heroico y galante*, 2011, 16)



Helios, marzo 1904

El poder del término ensoñación será también parte del teatro que publicara de forma asidua la revista *Helios*. La tragedia *La dama negra* de Ramón Pérez de Ayala, tendrá como subtítulo *Tragedia de ensueño*. El introito con el que se describe el *locus* sugiere ya el estilo modernista de la prosa de la década anterior: "Es un invernadero tibio. Hay plantas exóticas que exhalan emanaciones acres de sus flores carnosas y polícromas. Los arbustos son rígidos, entecos; ni la violencia del huracán les azota, ni la dulzura de la brisa les halaga; crecen con lenta y enfermiza parsimonia en aquel recinto de vida recortada y artificial" (08/1903, p. 14). La dama negra será descrita con formas vitales, una mujer que en sueños se le ha presentado como un renacimiento:

> EL HIJO. –Me ha dicho en sueños que vendrá a verme. Vendrá… La amo tanto…
> […]
> EL HIJO. –Es tan hermosa… sus ojos tienen suavidades como el terciopelo; acarician y son misteriosos. Su boca es pálida y sonríe con triste amargura. Su rostro es de nieve, y en las mejillas tienen dos rosas, rosas esfumadas con un velo blanco. Las manos surgen como lirios de ademán regio que ordena. Su cabello es tenebroso, como su vestidura impalpable. (agosto 1903, p. 19)

Esas "plantas exóticas que exhalan emanaciones acres de sus flores carnosas y polícromas" serán una constante en el imaginario poético. En su libro *Villaespesa y las poéticas del modernismo* Andújar Almansa y López Bretones comentan sobre la adelfa (rosa laurel), por ejemplo, que el poeta almeriense relaciona con su fascinación con el mal: "Y entre las adelfas alza lentamente/ su verde cabeza la Eterna Serpiente […]" (192) y que Antonio Machado utilizaría con la misma significación negativa en su "Nocturno Madrileño" (*El mal poema*, 1909).[21]

[21] *Villaespesa y las poéticas del modernismo.* Andújar Almansa y López Bretones (eds.) Almería: Universidad de Almería, 2004

J. Brull: *Adelfas*, 1904

En las escenas costumbristas de la revista *Juventud* leemos asimismo la fascinación que producen las mujeres y el mundo mágico de Marruecos en el cronista de viajes aunque muy lejos de la ensoñación vital y erótica de la poesía modernista. Mujer y magia que luego cantarían en sus páginas literarias escritores como Paul Bowles o Jane Bowles. Así en "Mantos y Celosías" Rafael Salillas describiría la mujer árabe siguiendo los cánones del viajero de ese oriente encantado de brujas, duendes, y genios malos: "La mora no se exhibe como las demás mujeres del mundo; se asoma. Es mujer del harén, y su manto representa la clausura" (1 de octubre de 1901). La mujer enigmática ante los ojos de poeta: "Mujeres eran de las que ocultan las gracias con sus mantos y prometen é ilusionan con los ojos. Era el harén que venía á ofrecerse á la curiosidad del extranjero. Era la escena de *Roberto il diavolo*. Cayeron los mantos que cubrían á los fantasmas del jardín, y parecieron las agraciadas moras cubiertas con ligeros bombachos, airosas chaquetillas y tenues gasas, tan tenues que le parecieron al poeta aire tejido" (1 de octubre de 1901).

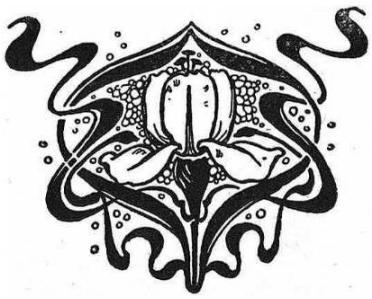
Helios junio de 1903

Esta ensoñación, en sus distintas formas, convivía en la sección "Fémina" de la revista *Helios* (mayo de 1903) con semblanzas como la de Maria Konopnicka (1842-1910) (pseudónimo Jan Sawa) en la que Margarita-María de Monterrey destacaba la poética patriótica de su Polonia natal y su simpatía hacia los campesinos y los pobres. La importancia de esta semblanza reside además en el hecho de que la escritora polaca destacó como defensora de los derechos de la mujer en Polonia y de la denuncia de la situación de la mujer en el orden social. Lejos quedan pues de estas crónicas de *Helios* las poesías publicadas en sus mismas páginas por Antonio Machado, Rubén Darío, Amado Nervo o Juan Ramón Jiménez con las que convivían.

No le andaba a la zaga la revista *Juventud* que en su primer número publicaba una elegante disquisición sobre la mujer titulada "La Eva futura". Lo interesante de artículos como este no es tanto la línea argumentativa sino el tema a debatir: la mujer española y la culpabilidad del hombre en su búsqueda de la mujer ideal. Frecuentes eran las alusiones al tema de la función social y familiar de la mujer en la segunda

mitad del siglo XIX como así lo muestran ilustraciones como *La Ilustración Española y Americana*, desde una vertiente más intransigente sobre la cuestión del género y de las libertades de la fémina. El debate posterior será pues sobre el concepto del amor y la posición social de la mujer como ente individual, como mujer nueva cuyos paradigmas buscaría el modernismo en esa ensoñación constantemente cantada. El debate pues estaba más en consonancia con el cambio de la mujer que explicaba la revista *Juventud* en 1901:

> Hasta el presente, los españoles se dieron por satisfechos con el modelo que nuestros abuelos nos dejaron, un poco empeorado; la administradora honrada, sucia, buena, humilde, casera; una especie de animal doméstico sin inteligencia ni corazón á no ser para los hijos, un tipo, en suma, tal como sólo el egoísmo ingenuo y francote del varón, podía apetecerlo. Hablar á esta pobre mujer de amor, de pasión, de ideales altos, hubiera sido una broma pesada, y el marido búscala en general fuera de casa con quien departir acerca de esas cosas. Aun hoy, el ideal de la mujer en muchas familias, es una tonta gruñona, buenaza, enemiga del agua, apagada de sexo, económica y que sepa hacérselo todo en casa, aunque; resulte peor y más caro que fuera. El mal está en que el hombre actual necesita amor, algo que le endulce la vida tras la brega diaria, agotadora; corriendo el peligro de encontrarse al tratar de hallarlo con la Venus parisién á quien la Naturaleza ha reservado, al decir de Verdes, el papel de destruir las razas decadentes— ó dentro ya del matrimonio con la mujer ideal de Praga, una loca moral y social; con anormales como Hedda Gabler, altiva, caprichosa, inadaptable, desequilibrada, con alma de niño; ó con la serie de débiles é ineducadas, sin control, inútiles para la vida, que nuestra sociedad presenta en tal abundancia. Sin duda en nuestro país el concepto del amor dentro del matrimonio resulta inconcebible, desde el momento que al encontrarse solicitados por su interés personal que les pide mujer bella de espíritu y de cuerpo, y su interés de maridos, para el cual constituye una intranquilidad la segunda de estas bellezas, muchos resuelven la cuestión tomando por mujer una que reúna las dos, dándose prisa por deformarla y, arruinarla físicamente cuanto antes. […] El hombre culto, superior, tiene que mirar con desdén ú odiar á la mujer inferior, pequeña de espíritu, ininteligente; rémora ó lastre para él. Y la mujer por su parte mirará cada vez con menos simpatía á un orgulloso —cuando no un tirano— que aprovecha cuantas ocasiones se le presentan para humillarla, tratándola desdeñosamente desde lo alto de su torre dorada, y en el cual tampoco hallará interés, pues ni el talento y erudición, ni otras prerrogativas de la masculina raza, satisfarán jamás a la mujer como un poco del sentimiento de la vida que ella perpetúa y conserva" (1 de enero de 1901, s.p.).



Helios, agosto de 1903

El erotismo de la poesía modernista, el nido aprehendido de los versos de Gutiérrez Nájera de 1884, serán muy distintos de esas voces que intentaban redefinir a principios del siglo XX la función de la mujer, el amor y la responsabilidad del hombre. En el acto erótico de la poesía modernista se disipan las disquisiciones, y prestos los argumentos se diluyen poco a poco por entre los encajes del cuerpo de la mujer:

Dejad que aquí con avidez respire
El perfume de ella desprendido,
Que en el espejo en que se ve me mire
Y que guarde la puerta de su nido.
Dejad que a su camita perfumada
Me acerque palpitante y, de rodillas,
Los labios ponga al fin en la almohada
Que ha sentido el color de sus mejillas.
Aquí, como la aurora entre celajes,
En la mañana, al despertar risueña.
Descorre poco a poco los encajes
Que la envuelven y cubren cuando sueña.[22]

J. Brull: *Ensueño*, 1896

No en vano, el erotismo de entre siglos era además de forma poética, disquisición teórica que en las páginas de la presa semanal. Así, en *La España Moderna* de agosto de 1903, Edmundo González-Blanco en un extenso ensayo de título "El suicidio en sus diversas formas" (54-87) analizaba el dilema del erotismo y la imaginación:

> Porque el sociólogo no sólo debe analizar y admitir la depravación sexual en general, sino una depravación sexual inmanente y difusa: la que arranca de nuestra constitución anímica, de nuestro hombre interior. Aparte de los estados de vergonzosa embriaguez sensual, propios únicamente de los que han sacudido todo freno de pudor, hay, en las tres cuartas partes de la sociedad, un estado casi inevitable, en que la imaginación, corriendo desbocada por los espacios de lo desconocido, despierta deseos jamás soñados, y la carne, excitada por los mordiscos de la lujuria en sus manifestaciones más brutales, desea revolcarse en el cieno. En

[22] "En su alcoba", *Poesías*, Tomo II, Manuel Gutiérrez Nájera. Biblioteca de Poetas Americanos autores. Paris: Librería de la Viuda de Ch. Bouret. 1897: 26-27.

> esta nueva prostitución, de la que los sacrificadores del erotismo y de la afección y vida intersexual forman la mayoría, no suele haber más recurso que, ó exaltar hasta el delirio la ninfomanía y la anestesia genesíaca, ó concluir en un suicidio moral que atrofia la naturaleza y destruye los alicientes de toda actividad genital. Este dilema es, en lo erótico, el mismo que en el terreno de la ética propia había antiguamente entre estoicos y epicúreos. Muere en el mar del goce, clamaba el epicúreo; muere á tus manos, clamaba el estoico. Expedientes idénticos, pues morir en el mar del goce es un suicidio lento, como morir á las propias manos es un goce rápido para quien lo desea. (57)

Las referencias a la mujer trabajadora en *Helios* son nimias aunque podemos hallar referencias a su situación en artículos de política económica como el de Álvaro de Albornoz "El contrato colectivo de trabajo" (08, 1903, 51-63), en el que comparaba la situación de las mujeres que si bien desarrollando trabajos exclusivamente reservados para ellas, compartían trabajos también con los hombres, sometidos a la misma jornada y ganando menos dinero. La situación, no obstante, no se enjuiciaba de forma extensa sino como mera referencia.

Helios, agosto de 1903

Uno de los ensayos más interesantes, por lo que de relación tiene con el concepto de belleza femenino del modernismo, será el publicado en la sección "Fémina" del número de agosto de 1903 titulado "La mujer en el siglo XX". Margarita María de Monterrey comentando el estudio de Sully Prudhomme sobre la desaparición de la admiración estética de la mujer, analizará el concepto de la belleza femenina y del comercio que ejerce la sociedad sobre su estética y el futuro que depara a ésta. Al hablar del artista y de su relación con la mujer como forma sostendrá algo muy distinto a la estética de raigambre modernista: "Para que el artista pueda admirar una forma, debe procurar hacer abstracción de su uso industrial ó de su función fisiológica, y con esto de la necesidad ó el deseo que esta llamada á satisfacer. Tal sucede con la forma femenina. Desear y admirar a una mujer, son dos cosas muy distintas".

La belleza femenina será por ejemplo para Gómez Carrillo no ya admiración sino deseo en su misma ostentación: "siempre he huido de la fealdad femenina como de un mal contagioso. Mis amigos se ríen de tal manía, que se les figura una simple *pose*, hermana de las numerosas supersticiones que complican mi vida. […] Y es que el amor de la belleza está tan arraigado en mi alma; […] que me parece una profanación, un pecado y hasta un crimen ostentar con cinismo un rostro mal formado".[23] Por eso, aunque Lila Litvak haya comentado con mucho acierto la relación entre el erotismo y la imagen de la mujer fatal (1979, 141-149)[24] y su irresoluble unión al arquetipo de la maldad (como podemos ver en las consabidas referencias poéticas a los personajes de Helena, Ofelia, Julieta, Belkiss, Cleopatra, y Salomé; o en los excepcionales cuentos "Elysabeth" y "Un encuentro fatal" de Froilán Turcios[25], no es menos cierto que el

[23] *El despertar del alma. Treinta años de vida* I (Guatemala: Edit. José de Pineda Ibarra, 1966), página 81. Cito por la edición de Ricardo de la Fuente Ballesteros, *El Japón heroico y galante,* 2011, página 10.
[24] Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo.* Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
[25] *Cuentos del amor y de la muerte*. Universidad Nacional Autónoma de Honduras: Editorial Universitaria, 1991. La figura de Helena que Rubén Darío dio vida en esos excelsos versos de su poema "El cisne":

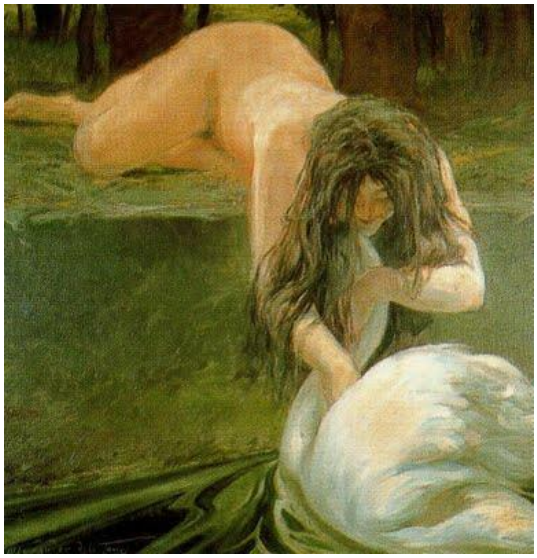
Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
Del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
[…]

erotismo de poetas como Tablada, Carrillo, Gutiérrez Nájera surge de la identificación entre el sujeto poético y el objeto en la consciente y anhelada incapacidad de distinguir entre "el deseo y la admiración" por la belleza femenina, y por ende, por la belleza de la forma. "¿Para quién se vestirán entonces las mujeres distinguidas del porvenir, cuando el apetito carnal haya suplantado el gusto?", se preguntaba Margarita María de Monterrey en el mencionado artículo. La autora terminará cuestionando la supervivencia de la belleza femenina, y sus facciones habrán de ser más cercanas a las de los hombres, y su alma se irá adaptando a sus facciones. Llegará a decir Margarita María de Monterrey, no muy alejada del concepto de belleza física de Carrillo, que:

> En esas mismas ciudades modernas, donde he dicho que me producía desagradable efecto la fealdad industrial, tropiezo, cuando atravieso las ruidosas calles, con un número incalculable de rostros enfermos ó congestionados, irregulares y repugnantes, que ofenden mi vista y entristecen mi pensamiento. La belleza de que aquí me ocupo, la belleza femenina, se va haciendo más rara en las clases superiores, nobles ó ricas, y en las clases obreras se agosta cuando empieza a florecer, y con lamentable frecuencia es reclutada por la miseria para la prostitución. (agosto 1903, 98)

De índole contraria será una alusión de Pablo Salvat al conocimiento aplicado que debía tener la mujer en relación a su propia estética y a su espiritualismo:

> En cambio, todos los principios instructivos y fundamentales deben ser sólidos y bien comprendidos: los conocimientos físicos, químicos, históricos y geográficos; el estudio de los principios estéticos, para que pueda aplicar la mujer a su aderezo personal todo lo que sea adecuado a su físico y a su carácter, hasta sin prescindir en absoluto de la moda, de ese molde que el exceso de producción hace cada día más variable. He visto muchas veces señoras gruesas vestirse de colores claros y con rayas horizontales, las cuales producen un efecto óptico que acorta la estatura y aumenta el grosor. Otras delgadas, al revés: con vestidos oscuros y raya o franja verticales, que producen un efecto completamente contrario al primero. El estudio de los colores complementarios es de importancia capital: el verde hace destacar el rojo, el morado al amarillo, y el azul al anaranjado. […] con los principios de estética aplicada, el gusto artístico tendría en la mujer un desarrollo poderoso, acercándola al ser ideal en que admiraría el hombre la suma perfección en la forma y el más purificado sentimentalismo en lo espiritual" ("La instrucción y la educación desde el punto de vista social", enero y febrero 1904, 93).



Néstor Martín Fernández de la Torre *Adagio* (1903)

Y entre todas estas opiniones de las distintas secciones de *Helios* sobresale una crítica de José Betancort sobre la polémica modernismo/tradición. Como comenta Patricia Macdermott (1981), el año 1902 fue el año de más intensidad de la sátira antimodernista que equiparó al modernismo con la excentricidad histriónica, la degeneración moral y la pornografía.[26] José Betancort en un artículo laudatorio sobre la obra *Belkiss* del portugués Eugenio de Castro dirá que sus estrofas "tiemblan con calofríos de carne excitada por la fiebre, un soplo de pasión erótica corre por todas las páginas, caldeándolas. […] Pocas veces en escritores modernos ha extremecido el sensualismo oriental más intensamente las creaciones artísticas" (Febrero de 1904, 136). Aprovechando estas palabras, Betancort llegará a explicar que el modernismo volvía sus ojos al pasado intentando recuperar del mundo clásico "arquetipos de belleza eterna iniciando un nuevo renacimiento pagano". La diferencia estriba para Betancort en que a las figuras hieráticas e inmóviles del arte helénico, les seguirán figuras del arte moderno que "tiemblan con escalofríos calenturientos, se retuercen, viven con plenitud de vigor" (138). Y que valga esta irónica cita de Betancort para explicar esa crítica excelsa a la que se vieron sometidos los decadentes y modernistas que como a Eugenio de Castro se le denostaba su poética:

> Contra su exaltado erotismo se ha alcanzado el clamor de la crítica ñoña, apegada a la meticulosidad moralista. Frente a esa exaltación de la carne, alma del arte contemporáneo, que después de todo no es más que un canto a la vida, se revuelve airad la ortodoxia militante, el espíritu ascético, celibatario, que ha padecido la castración y que ha renunciado a toda libertad de idear de sentir. ¡Qué escándalo! Esta literatura moderna es indecente. El vaho de sensualidad que transpira, ese sudor de carnes al descubierto toda la gallarda hermosura de la naturaleza, son la prostitución del arte, lubricantes malsanos de la actual farmacopea literaria. Es un arte impotente este, una literatura perversa, sin belleza, falta de poesía, ayuno de esa idealidad que sumerge a las almas en éxtasis. (Febrero de 1904, 137)

Helios (Octubre 1903)

En su conjunto y como hemos visto en estas páginas, la voz femenina el *Helios* tiene cuantitativamente poca importancia. A través de los textos de Margarita María de Monterrey podemos apreciar una tendencia a la voz autónoma dentro de una revista innovadora que tendió en sus primeros números a una amalgama de formas y voces dispares, desde la crítica social, la poesía de J. Ramón Jiménez y Antonio Machado, reseñas de escritores como Galdós, referencias a la función social de la mujer, hasta temas y tópicos recurrentes que van apareciendo de forma constante como el erotismo, la ensoñación y la belleza.

[26] Patricia Macdermott. *"The triumph of modernismo: The Helios campaign, 1903–1904"*, en Renaissance and Modern Studies. Volume 25, Issue 1, 1981, p. 40-57.

El discurso sobre lo femenino se entremezcla con esa disolución sujeto-objeto que caracterizara a gran parte de la literatura modernista en busca de la belleza estética. Es en la sección "Fémina" en la que encontramos ese claroscuro tan característico de las publicaciones de estética modernista que, a pesar de su discontinuidad desde abril de 1903 hasta mayo de 1904, sí tuvo la importancia de ser una tenue tentativa de voz autónoma que dejó huellas de tendencias que hoy pueden identificarse con el debate social del lugar que habría de ocupar la mujer en sociedad.

Helios, Diciembre 1903

THE MEDUSA ARCHIVE: CLEMENTE PALMA'S "LOS OJOS DE LINA" (1904) AND THE HORRORS OF THE FEMALE GAZE

Christopher Conway
The University of Texas at Arlington

Terror and Gender in "Los ojos de Lina."

The Peruvian Clemente Palma was one of Latin America's most able practitioners of the Gothic. By Gothic, I mean a Romantic mode of literary expression defined by the uncanny, mystery, terror, and shadowy psychological drama. In the Gothic the subject is not an isolated monad, safely separate from the outside world, but rather an entity manipulated by forces (real or imaginary) that cut against the grain of Enlightenment rationalism (Smith 2-3). As Allan Lloyd-Smith writes: "The Gothic situates itself in areas of liminality, of transition, at first staged literally in liminal spaces and between opposing individuals, but subsequently appearing more and more as divisions between opposing aspects within the self" (Lloyd-Smith 6). This fracturing of the self, or at least the exploration of the self as a changeable and unsettled persona, is understood both literally and figuratively in Gothic literature as a kind of *haunting*. The genre's commonplace of ruins, castles, and labyrinths are the traces of the repressed that haunt the conscious self (Hogle 2). This eruption of mystery into the world of the real, of the fantastic into a rational world, challenges both characters and readers to experience fear and uncertainty and to call into question their experience of reality. While it is true that the experience of fear in Romanticism was a generative, creative force, the disquieting fear sown by the Gothic represented forms of excess and extremism that the self could not transcendentally repurpose as something moral and elevated (González Moreno 14). In Latin American literary history, the concept of the Gothic has been less influential than the Fantastic, which, as theorized by Todorov and others, is a broader and more mechanistic/structuralist mode relating to the classification of literary effects as real, marvelous or uncanny. Although undisputably valuable, the Fantastic is too general and formalist to acknowledge the complex, psychological dimensions of fear, especially when speaking of stories inspired by the European Gothic tradition and Edgar Allan Poe. Moreover, as I will show below, most readers of Palma have rarely looked beyond the epistemologies of the real and the unreal to dwell on the psychological and existential themes that the Gothic puts forward.

No other Latin American writer of the fin-du-siecle wrote so many tales that pushed the limits of the nineteenth-century Gothic into the territory of outright terror and science fiction as Clemente Palma. In his short story collections *Cuentos malévolos* (1904) and *Historietas malignas* (1925), as well as his novels *Mors ex vita* (1923) and *XYZ* (1934), Palma explored vampirism, satanism, altered states of perception, insanity, necrophilia, reincarnation and even the cloning of human beings. However, Palma's literary recognition was eclipsed by the legendary reputation of his father, Ricardo Palma, the author of the *Peruvian Traditions*, and by the international reputations of Modernistas like Rubén Darío, José Martí and Enrique Gómez Carrillo. Contemporary critics have been rediscovering Palma over the past few decades, thanks to our interest in exploring gender and power. The Gothic, with its intense psychologism, is an excellent laboratory for exploring the self in relation to the "other," however this other is defined or constituted.

The focus of this article is one story by Clemente Palma: "Los ojos de Lina," from *Cuentos malévolos* (1904). My aim is twofold: to isolate one tale by Palma to showcase its conceptual complexity and to deepen our understanding of his treatment of gender. My argument is that in this story Palma explores man's fear of woman's sexuality through a device (Lina's eyes) that is symbolically tied to the power of

the Medusa. The story thus belongs to a well-defined geneaology of texts —a literary and philosophical tradition—that is rooted in exploring the fear of Woman by way of the myth of Perseus and the Medusa. As I explain below, I call this geneaology the "Medusa Archive," and argue that it is an ideal critical apparatus for defining the text's treatment of Man's paralyzing fear of Woman. In short, the Medusa Archive provides us with models for historicizing and theorizing Palma's representation of Lina.

"Los ojos de Lina" is arguably one of the most popular and well know stories by Palma. In the uncanny tale, a man named Jym tells the story of the courtship of his wife, Axelina, or Lina. The dark haired girl is beautiful but Jym finds her eerie and magical eyes to be terrifying. After he confesses his horror to his fiancee, she ceremoniously surrenders her glaring eyes to him in a jewel box while staring at him through lifeless, dark, glass eyes. The story closes with the narrator showing his interlocutors a body of spirits and conceding that his story is fanciful because in real life no woman would be capable of such a sacrifice. Rather, he explains, Woman will drive Man to blind himself, not vice versa. The story is artfully constructed and as disturbing and haunting as anything Poe might have written, but the existing literary criticism on it is undeveloped. In one of the earliest critical assessments of the story, Alberto Escobar focussed on linguistic registers in the tale (the use of Castilian Spanish) and suggested that the text's misogyny was inspired by the nineteenth-century cultural type of the trickster women of Lima that Palma's father immortalized in his *Peruvian Traditions* (Escobar 93). Although Lina has something of the trickster in her, her uncanny ethereality and the horrific image of her dead glass eyes seem quite foreign to the piquant spirit of playful nineteenth-century *Limeñas*. Nancy M. Kason, the first U.S. critic to popularize Clemente Palma, wrote a valuable structuralist account of Palma's literary output that only glancingly mentioned "Los ojos de Lina," and which said little about its themes (Kason 83-85). In a wide-ranging article, Pedro Pablo Viñuales Guillén accurately noted the themes of horror and fear of woman in Palma's fiction, including "Los ojos de Lina," but the story only merits a few paragraphs (Viñuales Guillén 117-118). In what follows, my analysis of Lina follows the lead of the work of the Gabriela Mora, who helpfully notes the sexual overtones of the story, and the applicability of Freudian theories like the uncanny and the castration complex to its analysis (Mora 90-93). Her analysis of the story, while insightful, is also brief, and is best treated as a prospectus rather than a developed reading. In the sections that follow, my reading builds on Mora's analysis and argues for a 'Medusean' interpretation of the tale.

The Medusa Archive

The story of the Medusa is more than a myth. It is a literary conversation about gender and power that spans thousands of years, beginning with references to the legendary Gorgon in Homer, and coursing through works by Ovid, Dante Alighieri, and Percy Bysshe Shelley. Sigmund Freud's controversial psychoanalytic intepretation of the Medusa, and feminist responses to his analysis of gender and sexuality, ensured that she remain central to twentieth-century debates in philosophy, psychology and literary and cultural criticism. The 'Medusean' tradition, as it were, coheres in its focus on the politics of gender, sexuality and power, inviting us to frame our critical readings of Lina within the pages of its archive. In what follows, I offer a sketch of the Medusa archive in order to establish key concepts for reading Palma, primarily the castration complex, the gaze, and the 'Other.' While critics have concurred in recognizing misogyny in "Los ojos de Lina," talking about the Medusa provides us with a critical vocabulary for a more specific and textually grounded reading about its construction.

We necessarily begin with the Greek and Roman classics, which provide the foundation for the mythologizing and literary and critical retellings that followed. The earliest of mention of the Medusa is from Book V of *The Iliad* (VII century B.C.E.), where she appears as an icon of martial power that Athena wears into battle: "And across her shoulders she threw the betasselled, terrible aegis…and thereon is set the head of the grim, gigantic Gorgon, a thing of fear and horror, portent of Zeus of the aegis" (Homer 9). The earliest, canonical version of the Medusa story is by the Athenian Apollodorus, whose

work *The Library* has been dated to the II century B.C.E. Drawing from other sources, including Hesiod and Pherekytes, Apollodorus told the story of how noble Perseus was challenged by the King of Seriphos of the Cyclades to bring him the head of a monstruos Gorgon as a gift. Assisted by Hermes, Athena and three oracles named the Graie, Perseus stalked three Gorgons named Stheno, Eryale, and Medusa. The Gorgons were terrible to behold: they had boar-like tusks, long tongues and snakes wrapped around their waists and anyone who met their gaze was turned to stone (Wilk 21). Perseus found the sisters sleeping, and using his shiny shield as a mirror to direct his arm, decapitated Medusa and fled before her sisters could destroy him. Perseus then proceeded to use Medusa's head to vanquish various enemies, and ultimately gave it to Athena, who incorporated it into her vestments of war. The Roman poet Ovid, in his *Metamorphosis* (50 B.C.E.), repeated the story but added a backstory to explain the transformation of Medusa's hair into snakes after Poseidon rapes her in Minerva's temple. As Ovid tells it, Minerva --the Roman avatar of Athena-- was enraged by the desecration of her shrine and transformed the girl's tresses into snakes. The stories of Apollodorus, representing a synthesis of previous legend, and Ovid's telling laid the foundations for subsequent retellings and explorations of the meaning of the Medusa. At the very outset, it is obvious that her story is tied to the themes of fear, to the gaze, and to the horror of female power.

The Medieval period and the Renaissance saw a continuing fascination with the Medusa. In the XIV century, for example, Danti Alighieri alluded to the Medusa in one memorable passage from the ninth canto of Inferno, when Virgil covers Dante's eyes and moves him away from a place where the Medusa might appear. In the XVII century, Francis Bacon was more explicit and expansive in his teachings about the Medusa in his book *The Wisdom of the Ancients*, in which he plunders the tale of Perseus and the Gorgon for lessons about war preparedness (Garber 70). The image of the Medusa also became a part of the Romantic *weltanschauung* in the nineteenth century and seamlessly flowed into fin-du-siecle obsessions about *femma fatales* and degeneracy. In his now classic study *The Romantic Agony* (1933), Mario Praz argued that the Medusa should be read as an organizing principle of Romantic aesthetics, which tied the beautiful to the horrific. Praz drew from literal references to the Gorgon as well as figurative allusions to demonic femeninity and demonic beauty, to show how writers like Shelley, Goethe and Baudelaire were drawn to monstrosity (Praz 25-29). He wrote of how Beauty and Death "became fused into a sort of two-faced herm, filled with corruption and melancholy and fatal in its beauty—a beauty of which the more bitter the taste, the more abundant the enjoyment" (Praz 31). It is here, in the Romantic Age that led to literary decadentism and eroticism, that we arrive to the immediate context for Clemente Palma's groundbreaking work as a writer of horror stories. For example, Palma drank deeply from the fount of Edgar Allan Poe (1809-1847), who famously wed horror to beauty when he declared that "the death of a beautiful woman is, unquestionably the most poetical topic in the world" (Praz 27). Poe's "Ligeia," as well as "The Tell-Tale Heart," abound with the theme of eyes that drive men mad. In "Ligeia," the narrator declares

> The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! What was it --that something more profound than the well of Democritus --which lay far within the pupils of my beloved? What was it? (Poe 657)

In "The Tell-Tale Heart," the eye of a kind old man – described as the pale blue eye of a vulture with a film over it – drives a man to murder (Poe 303). Indeed, it's not unreasonable to see "Los ojos de Lina" as a kind of composite of both stories. The old man's eye has the same effect on the narrator of "The Tell-Tale Heart" that Lina's eye has on Jym (creating shivers of cold) while Poe's description of the haunted ethereality of Ligeia, and her unclassifiable eyes, are analogous to Jym's evocation of Lina's eyes.
Now we arrive to twentieth-century representations of the Medusa, most of which circle Freudian psychoanalysis and critical debates about sexuality and feminism. If the bulk of the Medusa archive up to

the nineteenth century had been defined by aesthetic creation, the twentieth century saw the development of a series of interpretive scripts —a critical apparatus— that drew from both psychology and philosophy. It is here where the tools that I will use to read "Los ojos de Lina" begin to acquire some definition. In a 1922 essay titled "Medusa's Head," Freud argued that the petrifying horror of seeing the Medusa's head was a symbolic analogue of the horror of a boy seeing "the female genitals, probably those of an adult, surrounded by hair, and essentially those of his mother" (Freud 84). This interpretation dovetailed with Freud's theory of the Castration Complex, in which boys gripped by Oedipal desire repress it out of fear that their father will castrate them like he has castrated their mother. Similarly, when girls discover the absence of a phallus in the genitals of their mother, they are anxiously drawn toward and away from their father as a love object (the Electra Complex). Either way, the mother's lack of a penis provokes deep anxiety; for the boy, it's the threat of castration by the father, a symbolic punishment for the boy's desire for the mother, whereas for the girl it's a reminder of a fundamental lack in her own body and a catalyst for so-called penis-envy. For Freud, then, the horror of the Medusa's head was tied to the mother's vagina and to fears of castration. "The terror of Medusa is thus a terror of castration" he explained, "that is linked to the sight of something" (Freud 85). The snakes surrounding the Medusa's head, he argued were miniature phalluses that functioned as a kind of substitute for the mother's missing member; they were a "mitigating" factor to the horror inspired by the horror of a missing phallus. Freud was also interested in the various, ancient references to how the Medusa's head became a martial emblem (an aegis) that Perseus and Athena used as a weapon or a part of their vestments to vanquish their enemies. In the following passage, he writes about how the Medusa's head has apotropaic properties (the ability to repel evil or enemies): "What arouses horror in oneself will produce the same effect upon the enemy against whom one is seeking to defend oneself" (Freud 85). In sum, Freud's analysis provided the first critical framework to explicitly examine the Medusa's association with sexuality and fear, topics that the nineteenth-century Romantics and Symbolists had amply alluded to in their poetry, and which fin-du-siecle visual artists conveyed in disturbing iconographies of feminine evil.

In the arena of psychology, Carl Jung and his followers took a somewhat different approach to the Medusa, one that cast her in the role of an archetype. Jung, who extensively researched the symbolism of the Medusa in literature, defined it more broadly than his former mentor by observing that the word 'Medusa' was also used to refer to octopi (the stella maris). He agreed that the Medusa was, at least in part, a symbol of sexuality. In an archetypal sense, the medusa was an icon of the feminine associated with the "chaotic, erotic and uncontrollable aspect of the woman" (Leeming 60). Eric Neumann, in his landmark Jungian treatise *The Great Mother* (1963), called the Medusa an archetype of the "Great Mother" that is so all-powerful and threatening that no consciousness can tackle it directly except by indirect means (via the mirror on his shield) (Neumann 98). Both this and the Freudian reading of the Medusa, shared one fundamental feature in common: they associated the Gorgon with the figure of the Mother, and suggested that the Mother was a threatening, alien-like presence for man. Neumann writes: "The Gorgons, metallic-winged, serpent-haired and serpent-engirdled, tusked like boars, bearded and barbed, and with protruding tongues, are uroboric symbols of what we might justly call 'the infernal feminine'" (Neumann 96). Either way, psychological and archetypal approaches to the Medusa sought to disclose her secrets, rather than simply perpetuate the horror of her gaze.

The last chapter of the story of Medusa relates to challenges to the patriarchal authority of Sigmund Freud as the explainer of her powers, and to her redefinition as a feminist icon and a symbol of patriarchal oppression. The cornerstone statement of this position is "The Laugh of the Medusa" (1975) by the French feminist Helene Cixous. Cixous rejects the objectification and silence of woman, which, in one of its forms, is predicated on fearful myths like that of the Medusa.

> Men say that there are two unrepresentable things: death and the feminine sex. That's because they need femininity to be associated with death; it's the jitters that give them a hard-on! For themselves! They need to be afraid of us. Look at the trembling Perseuses moving

> backward toward us, clad in apotropes. What lovely backs! Not another minute to lose…A woman's body, with its thousand and one thresholds of ardor –once, by smashing yokes and censors, she lets it articulate the profusion of meanings that run through it in every direction—will make the old single-grooved mother tongue reverberate with more than one language. (Cixious 37-38).

The Medusa emerges here not as a fearful, castrating creature, but as a powerful liberatrix; if she is a victim, it is not the victimization of a single monster, but of all women, who are demonized and subjugated. Feminist rereadings by critics such as Sarah Kofman (1980), Teresa de Lauretis (1984), Patricia Klindienst Joplin (1984), and Emily Erwin Culpepper (1986), built on this recasting of Medusa from monster to victim and heroine, tracing the ways in which male desire and patriarchy have used her perpetuate fears of woman's sex (Garber 4-6).

This quick sketch of the Medusa Archive provides us with a map for exploring misogyny in texts. It establishes that misogny is always, necessarily, an intertextual system of motifs that leads us to ancient legends of feminine evil, in which the Medusa is arguably the most famous. The archive also directs us to examine female sexuality in relation to the fears of man. We do not need to accept Freud's castration complex as scientific or irrefutable in order to use his theory as a device for reading texts. Indeed, even Cixous's feminist, iconoclastic reinvention of the Medusa, as challenging as it is to the so-called 'Father of Modern Psychology,' also capitalized on him to some degree in order to underline how women's opression was a function of deep-seated male fears of their sex (Cixous 37-38). Finally, the issue of looking, of the Gaze, is one of the archive's most powerful lessons for literary critics. This idea is certainly related to the issue of sexuality and fear, but sufficiently important to deserve it's own label because it does not originate in psychoanalytic readings and feminist challenges. As is obvious from the ancient stories about the Gorgon, the essential threat of the Medusa to man is her gaze, which can paralyze or objectify him. The successful mission to kill the Medusa symbolically establishes that only man should have the power to look and objectify, not woman. In a very literal sense, then, the Medusa is the Woman does not yield to Man.

The Infernal Feminine in "Los ojos de Lina."

In *The Origins and History of Consciousness* (1949), Eric Neumann coined the phrase "the Infernal Feminine" to refer the archetype of woman as a devourer of men (Neumann 96). This is an apt description of Lina in Clemente Palma's famous story. We can understand the Infernal Feminine in the tale by examining its treatment of the following elements: the demonic, objectification, transparency, and the surrender of sex. These elements show how "Los ojos de Lina" enacts the Medusa effect, expressing a kind of paralyzing terror that is tied to female sexuality and identity. To begin, we consider the demonic. Palma inserts several references to the diabolic into the story to drive home the point that Lina's eyes are maleficent. The very first line of Jym's tale declares it at the outset: "…Lina tenía los ojos más extrañamente endiablados del mundo" (Palma 217). He also compares Lina's gaze to that of Lucifer (219), uses the word "diabolical" to describe the hue of her eyes (220), and describes the cranial cavity behind theme as the workshop of Mephistopheles (220). The diabolical does not only induce fear, it is also a sensual phenomenon associated with seduction, as indicated by allusions to Lina's vampiric, moist, red lips: "tan rojos que parecían acostumbrados a comer fresas, a beber sangre o a depositar la de los intensos rubores…de buena gana me hubiera dejado morder por esa deliciosa boquita, a no ser por esos ojos endemoniados que habitaban más arriba" (219). With this imagery, Palma establishes that Lina belongs to the fin-du-siecle gallery of decadent, femme fatales whom embody both horror and sensuality.
Setting aside for a moment the paradigm of Medusa, who is defined by the paralyzing power of her gaze, the most common fin-du-siecle embodiment of the sensual, demoniacal woman was undoubtedly Salomé, who ordered the decapitation of John the Baptist. This figure was immortalized in haunting paintings by

Gustave Moreau ("Salomé", 1876), Eduaord Toudouze ("Salomé Triumphant," 1886), and Gustav Klimt ("Salomé," 1901), all of which cast the destroyer of man as a seductress or an object of male desire (Dijkstra 381-389). Furthermore, as Anna Peluffo has shown, Salomé was very much in the air of Latin American literature at the end of the century; Rubén Darío, to cite one example, was drawn to the iconography of Salomé, as indicated by her cameos in "Yo soy aquel," "Canción de otoño en primavera," and particularly "En el país de las alegorías," which equates the decapitation of Saint John with carnality: "Pues la rosa sexual/al entreabrirse/conmueve todo lo que existe,/con su efluvio carnal/y con su enigma espiritual" (Darío 184). "Las Salomé de Darío" writes Peluffo, "son el principal obstáculo para la configuración de un yo poético estoico y fuerte, algo que sí podría ocurrir cuando el objeto de deseo era una Ofelia" (Peluffo 300). As Ricardo de la Fuente Ballesteros demonstrates in his perspicacious study of the figure of Salomé in the poetry of Julián del Casal, this kind of aesthetic quest was tied to the idea of resisting one's desires in the name of ascetism and art. The Salomé stereotype "tiene mucho que ver con las ideas de Schopenhauer y la búsqueda de un camino para poder enfrentarse al poder trágico de la Voluntad…el deseo de superar los instintos gracias a una de las formas de vencer la Voluntad: el arte" (Fuente Ballesteros 259). In "Los ojos de Lina," the combination of sensuality with a demonic aura – so key to the myth of Salome – are key components of the terror that Palma and his fictional proxy Jym try to project for the reader/listener.

The comparison with Salomé helps us to contextualize the crossing of sensuality and evil in the history of art, and to label Lina as a femme fatale. But the comparison is imprecise because the Medusa frame ultimately overrides the comparison with Salomé. Salomé and Medusa are indeed similar because they are associated with fears of castration, but they are ultimately reverse images of each other. Salomé is the sensual and desirable slayer of man while man is the slayer of ugly and abject Medusa. As terrible as Medusa is, she is defined by her decapitation at the hands of Perseus, whereas Salomé is defined by her terrible triumph over man. Salomé's relationship to fears of castration are literal, whereas Medusa's association with castration is figurative, because her primary power as destroyer of men is that of objectification, not literal decapitation. Let us examine this idea of objectification with more care. Medusa is a paralyzer of men, destroying them by immobilizing them in stone, as if she were an artist, a sculptor of death. The gaze of the Medusa does not split man in two, as in the case of Salomé and her head of John the Baptist, but rather freezes man into an object. If we treat the concept of the 'object' figuratively, as it has been treated in contemporary critical theory, what matters about an object is not its literal materiality, its rigidity or solidity, but its inability to act or be an agent. Such empowering actions belong to the subject, a category of identity that has both the power of self-definition and the ability to act.

In Palma's story, Lina's gaze cripples Jym, making him incapable of coherent action and assertive response. We might say that her gaze imposes upon him the hyper-sensitivity of 'hysteria,' which, as its very name indicates, is a properly 'feminine' condition. Under Lina's eyes, Jym feels unsettled, nervous, as if someone had emptied a box of pins in his brain, from which they slid down his spine (219). His entire body shivers, as if from cold or terror, and he feels reduced to a quivering mass of nerves that fire chaotically: "yo sentía mi dignidad de varón humillada con esa especie de esclavitud misteriosa…los ojos de Lina me subyugaban…con el alma ardiente de amor y de ira, tenía yo que bajar la mirada, porque sentía que mi mecanismo nervioso llegaba a torsiones desgarradoras…" (220-221). When Lina's eyes catch Jym's gaze the sailor loses his status as a subject/agent and is transformed into an object. The moment when Jym lowers his eyes underlines his feminization, or, if we prefer to invoke Freud, his castration. In other words, Lina the Gorgon is powerful enough to perform the role of masculine subject by looking and forcing Jym to lower his eyes. For a striking and revealing comparison to this iconoclastic moment, consider the gendered politics of looking in one of the most widely read novels of nineteenth-century Latin America: *María* (1867) by Jorge Isaacs. On several ocassions we watch as María lowers her eyes under the scrutiny of Efraín or his father (Isaacs 18, 90, 146, 208). On another occasion, Efraín's

father speaks to one of his slave women, Remigia, but she does not dare to lift up her eyes to him (Isaacs 10). To look is to command. To lower your eyes to he or she who looks at you is to surrender.

One of the most curious dimensions of "Los ojos de Lina" is the way in which Jym experiences terror over what might be described as his beloved's transparency. Lina's eyes reveal what should be hidden, as if they were windows into an unconscious, chaotic and terrifying realm.

> Lina tenía alguna preocupación o pasaba por ciertos estados psíquicos y fisiológicos, veía yo pasar por sus pupilas, al mirarme, en la forma vaga de pequeñas sombras fugitivas coronadas por puntitos de luz, las ideas; sí, señores, las ideas. Esas entidades inmateriales e invisibles que tenemos todos o casi todos, pues hay muchos que no tienen ideas en la cabeza, pasaban por las pupilas de Lina con formas inexpresables. He dicho sombras porque es la palabra que más se acerca. Salían por detrás de la esclerótica, cruzaban la pupila y al llegar a la retina destellaban, y entonces sentía yo que en el fondo de mi cerebro respondía una dolorosa vibración de las células, surgiendo a su vez una idea dentro de mí. (XX)

The terror of Lina is here conceived as a form of proximity that threatens to cast Jym into the secrets of her inner world. What is horrible about those eyes is that they reveal a world of fleeting, fugitive shadows that escape linguistic definition and which have the power to psychically affect Jym's own mind. This transparency does not reveal understandable or classifiable secrets that Jym can use to his benefit; it's as if Lina's innermost being were flux, changeability and mystery. His contact with her self-as-shadow-world is shattering is because it is undefinable and because it implies some supernatural power that binds them together in an inexplicable way. Lina's eyes are a principle of communion because they invite Jym "into" an unknown world against which he both recoils and resists. From a psychoanalytic perspective, we might argue that her revelatory eyes represent the reign of unconscious desire whereas Jym's fear represents an attempt to repress it.

Finally, the surrender of sex is a theme that relates to the denouement of the story. What does it mean that Lina surrenders her eyes to her husband-to-be, submitting them to him in a velvet lined jewel box? Earlier the story describes her eyes as gleaming emeralds, suggesting a connection with the final lines of the story, when the narrator winkingly refers to the bottle of spirits that Jym raises up as a way of reassuring the reader that what has transpired is the product of an altered state of perception, rather than reality. It's telling that the bottle contains what looks like a concentrated solution of emeralds, as if the intoxicating substance were the essence of Lina's eyes. In Western Culture, the association of woman's virginity with precious stones or jewels is canonical, a motif that is corroborated in Palma's story when Lina gives Jym the "gift" of her eyes in her darkened bedroom, in an act of submission to his authority, and out of a desire to be possesed by him (in marriage.) "Es mi regalo de boda!" she exclaims (224). She understands that the terror of her eyes (of her sex and sexuality), is such that they have endangered their union. By gifting him with her emerald-like eyeballs in a red jewel case, Lina submits her body to Jym. The curious description of Jym's liquor as being liquid emeralds implies sensual intoxication, pleasure, and drunkenness, all qualities that are related to the experience of lust and sexual indulgence and release. What does it signify that it is Lina alone, by her own hand, who delivers her sex to Jym? It's hard to avoid the feeling that there's something onanistic about the act, as if Lina had taken the responsibility of deflowering herself for her husband-to-be. Typically, critics have read the surrender of eyes as an act of submission but what if Lina has preemptively deprived Jym of the power to take her sex by surrendering her eyes to him? The ambiguities and possibilities of this rich scene underscore the complexity of the story.

The surrender of Lina's sex to Jym brings us back to the theme of the Medusa, eternally tied to the concept of looking and being looked at. If monstrous Lina objectified Jym by meeting his gaze, her act of

self-blinding allows her to disempower herself, to become an object again and allow Jym to restore his status as a male subject. Her new visage, populated by dark glass eyes is also terrifying and paralyzing because it suggests that Lina has become a doll or automaton with fake eyes. Which is worse for Jym? Life with a demon or life with an empty, human form? Both are fearful prospects. Moreover, with regards to the glass eyes, it's probable that Palma drew inspiration from E.T.A. Hoffman's "The Sandman," a gothic story that featured eyes and blindness as a constant locus of anxiety, as well as a female automaton with mechanical eyes. Be this as it may, the most obvious objection to my reading of how Lina surrenders is that Jym declares, at the end of his tale, that he has just been joking and that a truer story would be one in which an angry woman tears out the eyes of her male suitor or husband. This point is redundant, however, because for all intents and purposes, Lina blinds Jym throughout the story: her gaze blinds him, it drives him away and forces him to lower his head.

Conclusion: The Other Lina

In *Being and Nothingness* (1943), Jean Paul Sartre argued that the Medusa and the threat that she embodied symbolized the 'Other' with which the subject must wrestle to define and locate himself in existence. In other words, to be in the world is to encounter identities distinct from and opposed to ours, it is to engage in a conflict of self-definition that displaces the I from its comfortable perch as master of the world (Garber 92-93). In Hazel Barnes's commentary on Sartre's essay, "The Look of the Gorgon" (1974), she explains that "The Look of the Other, which reveals to me my object side, judges me, categorizes me…threatens…to reduce me to the status of a thing in the world…it reveals my physical and my psychic vulnerability, my fragility" (Garber 126). From a broader point of view, "Los ojos de Lina" is about this existential and cultural problem. Scholars such as Juan Carlos González Espitia and Rubén Quiroz Ávila have recognized this underlying theme in other stories by Palma, observing that the author's racist doctoral thesis, *El porvenir de las razas en el Perú* (1897), provides a key to unlocking some of his thematic secrets. As González Espitia writes: "Only Aryan blood contained the physical strength, intellectuality, energy, and morality necessary to mix with weak Creole blood and create a hope of prosperity for Peru" (González Espitia 137). Yet, in Palma's fictions, these designs are destined to fail because the combination of self and the other "draws his characters away from the exogamic imperative and forces their relationships to be either atypical, impossible, or necessarily endogamous and infertile, condemning them all to perish" (González Espitia 139). In light of such persuasive formulations, our Medusa rises again as an emblem of the paralyzing horror of coming face to face with an alien being. This is, after all, the work of the Medusa: to dethrone the self through unalterable difference. The archive of the Medusa that I have utilized in these pages, with its snake-like tentacles of myth, fear, psychoanalysis and feminist rebellion not only encompasses the theme of gender but also of difference and otherness writ large. What looks like a feminist reading of the misogyny of "Los ojos de Lina" is ultimately a meditation on the horror of difference, on the lowering of the eyes of Man before the gaze of Woman.

Obras citadas

Apollodorus. "From *The Library*." Garber and Vickers 23-25.

Barnes, Hazel. "From *The Look of the Gorgon*." Garber and Vickers 124-128.

Belevan, Harry. *Antología Del Cuento Fantástico Peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones, 1977. Print.

Cixous, Hélène. *The Portable Cixous*. New York: Columbia University Press, 2010. Print.

Dante Alighieri. “From *Inferno*.” Garber and Vicker 41-52.

Darío, Rubén. “En el país de las alegorías.” *Songs of Life and Hope/Cantos de vida y esperanza*. Eds. and trans. Will Derusha and Alberto Arecedo. Durham: Duke University Press, 2004. Print.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986. Print.

Escobar, Alberto. *Patio de Letras*. Lima: Ediciones Caballo de Troya, 1965. Print.

Freud, Sigmund. “‘Medusa’s Head’ and from ‘The Infantile Genital Organization.’” Garber and Vicker 84-86.

Fuente Ballesteros, Ricardo. “Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal.” Raquel Gutiérrez Sebastián and Borja Rodríguez Gutiérrez Eds. *Relaciones entre literatura e Imagen en el Siglo XIX*. Santander: PUBLICAN (Service de Publicaciones de la Universidad de Cantabria), 2011: 259-275. Print.

Garber, Marjorie and Nancy Vickers, eds. *The Medusa Reader*. New York: Routledge, 2003. Print.

González Espitia, Juan Carlos. *On the Dark Side of the Archive: Nation and Literature in Spanish America at the Turn of the Century*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press, 2010. Print. The Bucknell Studies in Latin American Literature and Theory.

González Moreno, Beatriz. *Lo Sublime, Lo Gótico y Lo Romántico: La Experiencia Estética En El Romanticismo Inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. Print.

Hogle, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Homer, “from *The Iliad*.” Garber and Vickers 9-10.

Isaacs, Jorge. *María*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1878. Print.

Kason, Nancy M. *Breaking Traditions: The Fiction of Clemente Palma*. Lewisburg : London: Bucknell University Press ; Associated University Presses, 1988. Print.

Lloyd Smith, Allan. *American Gothic Fiction: An Introduction*. New York: Continuum, 2004. Print.

Mora, Gabriela. *Clemente Palma: El Modernismo En Su Versión Decadente y Gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000. Print.

Neumann, Erich. “From *The Origins and History of Consciousness*.” Garber and Vickers 96-99.

Ovid. “From the *Metamorphosis*.” Garber and Vicker 30-39.

Palma, Clemente. *Cuentos Malévolos*. Barcelona: Imp. Salvat, 1904. Print.
“Los ojos de Lina.” Palma, 217-225.

Peluffo, Ana. “Alegorías de la Bella Bestia: Salomé en Rubén Darío.” *The Colorado Review of Hispanic Studies*. Vol. IV (2006): 293-308. Print.

Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Vintage Books, 1975. Print.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. 2d ed. London, New York: Oxford University Press, 1951. Print.

Quiroz Avila, Rubén. *La Razón Racial: Clemente Palma y El Racismo a Fines Del Siglo XIX*. 1. ed. Miraflores: Universidad Científica del Sur, Fondo Editorial, 2010. Print.

Sartre, Jean Paul. "From *Being and Nothingness*." Garber and Vicker 92-93.

Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. Print.

Smith, Andrew, ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Print.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1975. Print.

Viñuales Guillén, Pedro Pablo. "Clemente Palma: La malicia del contador." *Anales de literatura hispanoamericana*. Vol. 10 (1991): 103-118. Print.

Wilk, Stephen R. *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2000. Print.

EL EXOTISMO FEMENINO EN LOS RELATOS DE VIAJES DE MANUEL UGARTE Y ALBERTO GHIRALDO

María de las Nieves Pujalte
Texas State University

La crítica ha reducido el modernismo a un arte decadente de cisnes, lirios y lánguidas doncellas[1]. No ha sido hasta recientemente cuando se le ha vuelto a situar en una justa perspectiva que destaca su originalidad e importancia De hecho, buena parte de la crítica ha señalado como característica principal del modernismo un esteticismo narcisista y ha estereotipado al escritor modernista como un observador retirado del mundo, en su torre de marfil. Estos juicios han encubierto una crítica[2] que concede a este movimiento su justo valor por la renovación del lenguaje lírico y por la búsqueda de nuevos senderos temáticos, siendo uno de estos, la aproximación de los modernistas a la temática orientalista[3]. También se les ha acusado de ser una copia de los escritores franceses, pero, como señala Aníbal González, la aproximación de los modernistas a la literatura europea finisecular fue lo suficientemente crítica para ser "una simple imitación de los modelos franceses" (38). Tampoco se han estudiado suficientemente los relatos de viajes de escritores, como el *Peregrino curioso* (1917) de Alberto Ghiraldo y *Paisajes parisienses* (1901) de Manuel Ugarte, quienes utilizaron el exotismo femenino para denunciar la situación de la mujer de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Estos viajeros argentinos llegaron a tierras europeas impulsados por un deseo de conocimiento y de experimentar nuevas sensaciones, sin embargo a diferencia de sus contemporáneos europeos trataron de representar al "Otro" sin caer en el exotismo superfluo y exagerado de carácter afrancesado[4] que desde principios del modernismo fue motivo de acusaciones[5]. Ahora bien, cabe preguntarse qué era exótico para estos viajeros hispanoamericanos, si para los mismos europeos América era un lugar exótico. Debemos entender, por tanto, el exotismo como el gusto por lo singular, lo original y lo desconocido, por eso, como señala Araceli Tinajero "el conocimiento es incompatible con el exotismo" (9). Lo exótico se buscaba sobre todo en países orientales, siendo la expresión más exótica de la época modernista la de buscar inspiración en Japón y China[6], pero también se aventuraron por tierras africanas, oceánicas y europeas[7];

[1] Pedro Salinas y Guillermo Díaz Plaja establecen la diferencia entre Modernismo y 98 basándose en el uso de la lengua y temática del escritor. Véanse sus artículos titulados "98 frente a modernismo" y "Modernismo frente a 98: la lengua". La crítica más reciente ha desechado esta distinción, pues ambos grupos son bastante afines por lo que no se pueden tratar como movimientos diferentes sujetos a comparaciones; en otras palabras, se pueden encontrar características de uno y otro grupo en el mismo escritor. Véase el estudio de Rafael Ferreres titulado "Los límites del Modernismo y la Generación del 98".

[2] Lily Litvak en su estudio *El Modernismo* recoge una colección de artículos que nos aportan una visión clara de cómo el modernismo fue percibido por la crítica literaria desde su inicios hasta más recientemente.

[3] Araceli Tinajero señala cómo hasta principios de los años setenta se consideró la temática orientalista "afrancesada" o "europeizante" y no fue hasta los años ochenta cuando se subrayó el carácter original del modernismo latinoamericano (6-7). Para profundizar sobre el orientalismo hispanoamericano, véase su estudio titulado *Orientalismo en el Modernismo Hispanoamericano*.

[4] Chris Bongie, quien estudia el exotismo en la literatura francesa finisecular y en especial la obra de Pierre Loti, sugiere que el exotismo es una práctica existencial que trata de presentar el espacio del "Otro" más allá de los límites de la civilización y, por lo tanto, la percepción del escritor solía terminar en una representación superficial y exagerada (5; 91-116; 118-127).

[5] En sus primeros escritos (1897) José Rodó condenó a Rubén Dario por ser un "afrancesado", un imitador del Japón de Pierre Lotti. Tanto su punto de vista como el de Juan Valera sobre "el orientalismo afrancesado" en el modernismo marcó una huella que seguiría la crítica en la primera mitad del siglo XX. Hoy en día, la crítica no niega las influencias francesas, pues, como señala Tinajero, "sería tan erróneo como negar la originalidad y el carácter sincrético del movimiento" (7).

[6] Henríquez Ureña propusó que la expresión "más exótica" de la época modernista fue la de buscar inspiración en Japón y China (20). José Juan Tablada fue el primer modernista que viajó a Oriente. Fue enviado por la *Revista Moderna* para escribir y enviar periódicamente desde allá su interpretación cultural en una serie de crónicas titulada "En el país del sol". Después le siguieron otros autores como Enrique Gómez Carrillo, Efrén Rebolledo y Arturo Ambrogi que también viajaron a Asia.

sin embargo, en ciertas ocasiones cuando el viajero llegaba a estos países mitificados por toda una literatura anterior se encontraba con una imagen decepcionante que destruía sus ilusiones[8]. Es lo que le sucede a Pierre Loti, Manuel Ugarte, Alexander de Hoskins, Joaquín Casañ y Isaac Albéniz quien en su *Impresiones y Diarios de viaje* lamenta la pérdida del pintoresquismo y del color local en el paisaje húngaro con el desarrollo de los transportes:

> La civilización, que lo alcanza todo en este siglo, ha encontrado medio de hacer un ferrocarril hasta en esta montaña, lo cual quita a la ascensión un gran interés bajo el punto de vista pintoresco; un asno aparejado al estilo del país. Una tartana desvencijada hubiera dado color local mil veces preferible al estúpido coche del camino de hierro. (23)

Estos escritores finiseculares oscilan entre la aceptación y el rechazo de la modernidad[9]: son modernos en cuanto a la estética que se opone al modelo realista, pero hay un rechazo del progreso, de la industrialización, de la tecnificación que estropea la geografia de los países exóticos. El modernismo fue por tanto un movimiento literario que nace de una actitud rebelde contra el espíritu utilitario de la época, contra la indiferencia hacia la vulgaridad. Este desacuerdo entre el escritor y el mundo se concreta en la búsqueda de espacios exóticos que, por un lado, permitan la evasión y produzcan una literatura sensorial, y que, por otro lado, proporcionen al lector información exacta del mundo[10]. Los relatos de viajes de aquellos viajeros representan por tanto un retorno al conocimiento sensual de las cosas y seres determinados por el contacto directo con ellos. Esto se puede observar claramente en *El peregrino curioso* de Ghiraldo[11] donde lo sentido a su paso por España predomina sobre lo documentado por escritores anteriores y en Ugarte[12] que en *Paisajes parisienses* retrata la vida bohemia en París con imaginación y sensibilidad.

La ciudad, la arquitectura, los adelantos tecnológicos, los paisajes naturales, las gentes y, sobre todo, la mujer forman parten de estos relatos, pues, como señala Ugarte, "Hay varios modos de conocer una ciudad. Besando a sus mujeres. Catalogando los trastos de sus museos. Y errando por sus calles." (13). Esta elección del desplazamiento físico resulta relevante a la luz del estudio de Robin Jarvis, que ha

[7] Se produjo así una abundante producción de narraciones de viajes que, como explica José Ramón González García, satisfizo el oportunismo económico y editorial y el deseo de las clases medias por explorar o imaginar a través de la lectura un mundo al que no siempre tenían acceso. Maurice Barrès y René Bazin en Francia, Emilia Pardo Bazán y Pedro Antonio de Alarcón en España, Lucio V. Mansilla en Argentina y Wençeslao de Moraes en Brasil, viajeros todos ellos, encontraron en esta forma de escritura un camino de expresión para la exploración del mundo físico y la realidad social que les rodeaba. Véase José Ramón González García, "Viajes y literatura. *La Alpujarra* de Pedro Antonio de Alarcón".

[8] Véase el apartado titulado "La crónica de viaje" de Ricardo de la Fuente Ballesteros en su estudio titulado *El Japón heróico y galante* 22-33.

[9] Para escapar de la monotonía vital Flaubert se refugió en la historia y en el Norte de África y Moreau se demoró en figuras de otro tiempo y en otros espacios (Salomé, Helena, Herodes, Herodías,…). Véase de la Fuente Ballesteros 23-24.

[10] Acerca del interés por los viajes en la segunda mitad de siglo véase el estudio de Lily Litvak, *El ajedrez de estrellas. Crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)* y su artículo "La literatura de viajes española en la segunda mitad del siglo". Para profundizar sobre cómo la cartografía definió el mundo véase John O. E. Clark, *Joyas de la cartografía*.

[11] Alberto Ghiraldo (1874-1946) se inició en la vida literaria con la publicación de unos versos modernistas en *La Nación* bajo el pseudónimo de Ricardo Gutiérrez. Ghiraldo publicó no sólo poesía sino también dramas, cuentos, novelas y un relato de viajes en el que narra su viaje a España y que tituló *El peregrino curioso*. La motivación que le lleva a emprender el viaje es de origen intelectual pues fue enviado por la *Asociación de Autores Argentinos* para a dar a conocer el teatro y la literatura argentina. La prensa de la época se hizo eco de su llegada y fue recibido por escritores de la época como Pérez Galdós y Joaquín Dicenta. Ghiraldo también alternaba el editorial con la narración literaria. Véase Arrieta, "El Modernismo 1893-1900" 286-287.

[12] Manuel Ugarte (1878- 1951) nació en Buenos Aires y se trasladó a París tras su iniciación modernista en donde escribió crónicas, cuentos, y libros de viajes, entre ellos, *Paisajes parisienses*, con prólogo de Miguel de Unamuno, *Crónicas de bulevar*, con prólogo de Rubén Darío y *La novela de las horas y de los días* con prólogo de Pío Baroja. Véase Arrieta, "El Modernismo 1893-1900" 284-285.

puesto de manifiesto la doble naturaleza del caminar como acto físico pero también como "an idea, or a form of thinking"[13] que comienza a producirse a finales del siglo XVIII alcanzando su máximo cultivo durante el movimiento romántico. Según Jarvis, la elección del desplazamiento a pie como medio de exploración de la realidad es resultado de una posición ideológica de rechazo a la modernidad, es decir, frente a la estrecha asociación del caminar con la delincuencia y la indigencia en la conciencia colectiva, aquellos escritores hicieron de esta actividad, una forma de inconformismo o rebelión social[14]. Caminar se convierte así en una actividad a través de la cual aquellos viajeros lograron escapar de la vida moderna, cuyo paso ajustado a un horario y un itinerario, les impedía alcanzar un grado de libertad e independencia. Los relatos de viajes se doblegan así a la esencia misma del viaje que no es otro que la de su condición de pasaje, que impone al viajero una percepción de la realidad que sólo dura ante sus ojos unos breves instantes y que los escritores buscan compensar con la inmediatez de su registro[15]. Esta fugacidad condiciona la estructura compositiva de las obras que adoptan la forma de memorias, casi diario cotidiano de las diferentes etapas del viaje[16], alterándose solamente en ciertos casos con el uso del género epistolar. De esta forma, la relación de los diferentes viajes de estos viajeros se divide en las diferentes etapas recorridas cada día, y todos los elementos que en ella aparecen están vinculados sólo por la mirada que los describe. Estos rasgos compositivos acercan estos relatos a la literatura de viajes romántica, en la que el narrador no actúa a la manera del narrador impersonal de las guías de viaje que simplemente compila información, sino que centra su interés en sí mismo y en las sensaciones o reacciones emocionales que esas impresiones visuales le provocan, convirtiéndose, como señala Ricardo de la Fuente, en un "forzado de la sensación" (23). La percepción de aquellos autores no cae, por tanto, en el descripcionismo vacío, es decir, en la enumeración de los detalles y pormenores físicos del espacio descrito, sino que, por el contrario, interpretan la realidad que capta su mirada en su desplazamiento.

Estos viajeros recogen la mujer pensada o soñada por los modernistas[17] que Ugarte personifica en la mujer parisiense a la que describe con "grandes pupilas azules", "silueta delicada", "cabellera rubia", "cara de alabastro", "cuello gentil y delicado", "labios muy rojos y húmedos" "y ojeras que denuncian ansias profundas y pasiones vivas"[18]. El viajero modernista siempre a la búsqueda de la esencialidad de lo visto, leído y vivido trata de reflejar "el alma" de la mujer, lo que está oculto detrás de la apariencia, pues es característica del arte moderno la expresión, es decir, hacer que la palabra sea emoción y belleza. Así, el retrato de la mujer española cobra algunas variaciones y nos recuerda la Carmen de Merimée: "ojos oscuros", "negra cabellera florecida", "desenfado sobre los labios", "malicia bajo las pestañas" y "taconeo gracioso"[19]. También está la rusa imperativa y locuaz a la que regalaron carruajes sólo porque mostrará sus medias de seda, la sensual extranjera de hermoso cabello negro y de escote escandaloso; y las dos misteriosas bailarinas que tras una cena de Mardi-grass en un comedorcito particular del entresuelo de Maxim's partieron con la aurora[20].

El cuerpo de la mujer cobra gran protagonismo y se acompaña de imágenes sugerentes en las que la ropa aporta erotismo y sensualidad: "*frou-frou* de las enaguas de seda", "hermosos encajes", "descote escandaloso" y "corpiño desceñido"[21]. No sólo el tipo de ropa sino también de tela aporta erotismo y sensualidad. Así, muselinas, encajes, sedas, brocados, satines y terciopelos aparecen embelleciendo el

[13] Jarvis 4 [una idea o una forma de pensamiento]. Menos indicación de lo contrario, las traducciones son mías.
[14] Jarvis 29-61.
[15] Jarvis 37.
[16] Jarvis 46.
[17] Véase la composición titulada "Invernal" de Ruben Dario. Ese ideal femenino con algunos matices distintos también lo encontraremos en Manuel Machado, Francisco Villaespesa y Valle-Inclán.
[18] Véase el artículo de Cristobal Pera titulado "El discurso desmitificador de París en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo" en el que analiza entre otros aspectos la personificación de París en la figura de una mujer.
[19] Ugarte 63.
[20] Ugarte 3.
[21] Ugarte 3-4.

talle femenino. La motivación de estos escritores era erótica, pues apenas era visible el cuerpo de la mujer en aquella época, las únicas partes que eran lícitas de contemplar, el rostro y las manos, desaparecían en ocasiones bajo el velo del sombrero y el manguillo o los guantes[22]. Ese aparente pudor femenino hacía que la fantasía corriera, pues el cuerpo de la mujer apenas se veía, se adivinaba por la ropa[23]. También la presentan bailando y exaltando el ánimo de un público que asiste atónico al baile de los siete velos[24] o a un baile de flamenco que Ugarte poetiza comparándolo a un "poema de amor y de deseo que una mujer borda, con la simple ondulación de su carne" (65). Ensamblar lo femenino y lo erótico era corriente en el modernismo, aunque, como señala Rafael Ferreres, el lector de Nuñez de Arce, de Campoamor, de Quintana y aun de Bécquer, debió sentirse sorprendido ante la sensualidad y el erotismo con el que se trataba la feminidad en la poesía modernista[25]. Rubén Darío puebla su poesía de mujeres extranjeras[26], en quienes busca lo raro, lo singular, lo voluptuoso y a las que colma de adjetivos: *tigresa, faunesa, sensitiva, histérica, venus ideal, lujuriosa,* etc. Este tipo de mujer, con algunos matices distintos, también la encontramos en la poesía de Manuel Machado y Francisco Villaespesa y en la narrativa de Felipe Trigo y Valle-Inclán. Aunque en España, pronto se abandona ese lenguaje erótico y se dicen las cosas con cierta discreción que sólo permanece en las poetisas, sobre todo, las hispanoamericanas[27].

Estos viajeros buscan el amor por todas partes: en las calles, en los bulevares, en los cafés, en las tabernas, en el vagón del tren y hasta en los prostíbulos[28]. Pero, como Rubén Darío[29], buscan un amor ideal, divino, poético e idealizado que no les colmará de felicidad, sino que tan sólo produce al final insatisfacción. La *Belle époque*[30] es la edad de la aventura fácil, de la sensualidad, del vicio, pero también de la soledad, desolación, desesperación y melancolía revelándonos un pesimismo latente[31]. La vida no merece la vida vivirse sin amor, pero éste aparece reflejado como un ideal, una quimera que emerge al viajero en un estado de tristeza y melancolía. Así, Ugarte señala el silencio tras una apasionada noche de amor con una desconocida: "No teníamos nada que decirnos. En una noche de fiebre, nos había juntado una crisis de imposible: la luz del día nos separaba." (31). También refleja la aventura amorosa en toda su miseria cuando relata su encuentro amoroso con una mujer enferma de tisis: "Estaba en camisa. Los muslos flacos temblaban bajo la seda y el pecho descarnado se estremecía bajo los encajes, con un silbido de fatiga. La tos seguía danzando en la garganta" (29). Y tras éste y otros encuentros amorosos el escritor ahoga sus penas deambulando por las calles de Paris, por sus espacios naturales, pero en todo hallará motivo para sentirse o mostrarse melancólico. La naturaleza se torna otoñal y el viajero se regodea en esos sentimientos. Todo le parece melancólico al escritor modernista[32], de hecho la melancolía se consideraba un estado de alta espiritualidad del que se sentían agraciados. Fueron los poetas románticos quienes contribuyeron a que la melancolía no sólo fuera un estado de alma, sino que también residiera en las cosas: una tarde melancólica, un parque melancólico, la luna, la lluvia, la puesta del sol o un pueblo[33].

[22] Litvak, *Erotismo fin de siglo* 163.
[23] Véase "La mujer y la moda" en *Erotismo fin de siglo* 161-172.
[24] Véase "Una estrella" de Manuel Machado, "Gitanería" de Emilio Carrere, "La danza" de Leandro Rivera y "Las modernas danzas viejas" de R. Blanco Fombona.
[25] Ferreres, "La mujer y la melancolía en los modernistas" 177.
[26] Véase el poema de Rubén Darío titulado "Divagación".
[27] Ferreres, "La mujer y la melancolía en los modernistas" 177.
[28] Véase el poema de Manuel Machado titulado "Nocturno madrileño" en el que transforma el amor bulevardero parisién en amor encanallado madrileño.
[29] Ferreres señala que la influencia de Baudelaire y Verlaine en la temática amorosa de Ruben Darío es "reflejo auténtico de sus condiciones humanas, pero para los epígonos muchas veces no era otra cosa que, como dicen los Goncourt, un "amor poético", un amor que sueña y que piensa, un amor moderno, con sus aspiraciones y su corona de melancolía" (178).
[30] Se ha denominado tradicionalmente *Belle époque* a ese periodo de finales del siglo XIX y principios del siglo del siglo XX.
[31] Litvak, *Erotismo fin de siglo* 3.
[32] Véase "La mujer y la melancolía en los modernistas" 180-183.
[33] Ferreres, "La mujer y la melancolía en los modernistas" 180-181.

Esta insatisfacción amorosa de veta romántica se debe a ese rechazo de la vida moderna, que encierra al escritor modernista, como señala Litvak, "en un mundo de pavos reales y lirios"[34]. Así, las escenas más pasionales son aquellas recreadas en la nostalgia del recuerdo con la que se acaban recreando, como señala Ugarte, "mujeres artificiales" (4). El amor pasional y el amor eterno parecen incompatibles y el viajero se pregunta: "¿por qué no se podrá amar siempre a las flores rojas" (71). El pasado se idealiza y creen encontrar el amor verdadero en aquellas sociedades tecnológicamente más atrasadas. Le parece así a Ugarte que sólo los andaluces pueden vivir ese amor ideal que para ellos nace de un beso o de una noche de amor[35]. La melancolía y la nostalgia del pasado también se entremezclan en el relato de Ghiraldo cuando contempla una pareja de novios gaditanos en una ventana:

> Tras de la ventana alambrada, la moza gentil, sonriente y enigmática. La negra cabellera en bandas y, sobre las bandas, la flor. El mancebo contra la reja, metido el rostro en los hierros, deslizando al oído de la moza palabras dulces de amor. Quedo suspenso. Todo el pasado está ahí. Ambiente y figuras. (83)

Estos viajeros recorren las ciudades y los pueblos, muchas veces sin guía, aun a riesgo de perderse los lugares de obligada visita. Observan sus gentes y sus costumbres y en ocasiones entablan conversación con ellos y nos ayudan a conocer la ideología de la época. Ugarte relata así su encuentro con un extraño que se paseaba todos los días por las tiendas de libros usados en la ribera del Sena y que parecía buscar algo que no encontraba jamás. Al final se decidió a entablar conversación con él y conocemos la búsqueda de un libro que simbólicamente representa el cuerpo de la mujer y el ideal artístico del escritor modernista:

> Los libros son almas y son cuerpos. Todos esos tomos que están apilados sobre las estanterías, han tenido sus noches ensangrentadas de amores brutales y se han retorcido bajo las manos febriles de un hombre, que los ha arrojado después con desdén, sobre la carpeta de la mesa de trabajo. […] Y yo busco un volumen virginal, cuyo amante de una noche haya respetado todos los candores y todas las inocencias; un libro que haya sido leído sin cortar las páginas, en medio de un recogimiento místico. (10)

Este cuerpo virginal de la mujer, casi divino, representa la originalidad que caracterizó el lenguaje y el estilo de Rubén Darío con el que se produjo un cambio en la literatura hispánica[36]. Esa originalidad estaba en ese rechazo de palabras muy usadas y la introducción de otras, especialmente neologismos, ese aborrecimiento de adjetivos manidos y el hallazgo de otros que sorprendieran por el desusado o inédito empleo en construcciones gramaticales, a veces afrancesadas. Esta Venus soñada por los modernistas cuyos encantos el viajero compara al misterio de un libro y al aroma de una flor le lleva a preguntarse simbólicamente la posibilidad de expresar arte sin que las palabras pierdan su belleza por el continuo uso. Recoge así la inquietud del extraño parisiense: "—¿No es posible—añadió, — no es posible aspirar el aroma de una flor, sin morderla?" (10).

La mujer no sólo aparece como objeto de deseo sino también como víctima de una sociedad patriarcal utilitaria y mercantilista. En sus paseos nos presentan un triste espectáculo de miseria, pobreza, marginación, explotación y prostitución del que forman parte modistas, institutrices, criadas y asalariadas. Más que como individuos al escritor le interesa presentarlas como representantes de la minoría más desprotegida. Así, frente a la delicadeza y la elegancia de las mujeres de la clase alta con sus abrigos de

[34] Litvak, *Erotismo fin de siglo* 5.
[35] Ugarte 67.
[36] Véase el artículo de Eduardo L. Chavarrí titulado "¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y la literatura en particular?" (21-27).

piel, sus vestidos de seda, sus guantes y sus botines de charol, las clases bajas combaten los fríos invernales con ropas harapientas y gruesos pañolones[37]. Ugarte pasea por el bosque y se entristece cuando observa dos mujeres que recogen las ramas que el viento había desgajado y cuyos rostros, envejecidos prematuramente por la dureza de sus vidas, compara a las hojas secas y amarillas que estaban amontonadas sobre el césped y los caminos[38]. Sin duda, París era conocida por ser la capital de la cultura y del arte[39] pero, más que "la ciudad de la luz", le parece al viajero que debería llamarse "la ciudad de las lágrimas" (38). Mucho menos sentimental y más analítico que Ugarte, Ghiraldo reflexiona sobre las causas y previene a la mujer de los efectos de las malas condiciones laborales:

> ¡Tiembla, sí, y cuídate para impedir que mañana las tenazas del dolor y los garfios de la angustia no tuerzan ni quebranten la linea eurítmica de tu torso de diosa, convirtiéndote en ese armazón doliente y macabro, aun peor, en su aspecto, que el de las mismas momias faraónicas! (195)

Fueron muchos los viajeros que retrataron los efectos de la industrialización sobre el cuerpo de la mujer[40]. Así, Sophia Dumbar en su obra *A family tour* (1862) observó el proceso de integración de las cigarreras españolas al mundo del trabajo y denunció las malas condiciones laborales. Hacían un trabajo duro y mal pagado, pues no recibían más de dos reales y medio al día, y aquella atmósfera nauseabunda tenía tal efecto sobre la fisonomía de aquellas mujeres que Lady Dumbar señaló: "They had neither beauty of face nor of figure, and were of small stature[41]" (34). A pesar de ello, Willis Baxley era consciente de que aquella industria daba trabajo a un total de 3.600 mujeres y niños, y que respondía a los intereses económicos del Estado[42]. A pesar de esta crítica, aquellos viajeros no trataban de provocar la desilusión y el descontento al lector sino de incitar a la reflexión y revalorizar y mejorar la situación de los más desvalidos.

Esta actitud comprometida del escritor modernista es reflejo de la nueva conciencia político-social de los intelectuales ante los cambios tecnológicos, políticos y sociales que tenían lugar en Hispanoamérica y el resto del mundo. Esta nueva realidad que iba surgiendo a fines del siglo XIX motivó en el intelectual latinoamericano la necesidad de adoptar un compromiso activo con la realidad del momento. De hecho, Ugarte fue considerado "un peregrino agitador"[43] cuyas preocupaciones sociales se reflejan no sólo en *Paisajes parisienses* sino también en discursos, conferencias y ensayos que reunió en otros volúmenes[44]. Ghiraldo también fue considerado "un agitador" que se inició tempranamente en el anarquismo y sostuvo larga lucha predicando su ideal social en tribunas callejeras, en la prensa y en el libro. Estos escritores modernistas pasaron así de una preocupación formal y una actitud introspectiva en la literatura a mostrar una conciencia social que Aníbal González vincula con el nacimiento del intelectual moderno en

[37] Estas mujeres le parecen a Ghiraldo estar "a todas horas, en todos sitios, con los mismos harapos, llorando las mismas penas" (19).
[38] Ugarte denuncia la miseria de sus vidas cuando señala que eran como "una cosecha de cosas devoradas por la vida" (53).
[39] Véase el artículo de Cristobal Pera titulado "El discurso desmitificador de París en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo".
[40] Las interpretaciones del mundo laboral en la literatura española forman parte del interés por este tema que predominó en el naturalismo europeo y americano. Encontramos alusiones al trabajo en los recuerdos de las minas de carbón en *La Regenta* (1884) de Clarín, los constantes trabajos para ganarse el sustento de las gentes dedicadas a la pesca en *Flor de Mayo* (1895) de Blasco Ibañez y la existencia difícil de las cigarreras en *La Tribuna* (1882) de Pardo Bazán.
[41] [no son guapas ni atractivas, y son bajas de estatura].
[42] Baxley, vol.1, 180.
[43] Arrieta 285.
[44] La campaña latinoamericana de Ugarte ha quedado documentada en cuatro libros: *La patria grande*, *Mi campaña hispanoamericana*, *El porvenir de la América latina* y *El destino de un continente*.

Hispanoamérica que dió lugar a una prolífica narrativa, en la que el escritor autorreflexionaba sobre el papel del escritor en el mundo moderno[45].

Estos viajeros no sólo presentan la miseria de la mujer sino que también dan voz a su marginación y explotación[46]. Ugarte presenta así a Blanca Katoepeck una estudiante rusa de medicina en París a quienes sus compañeros llamaban humorísticamente "Masculín" y rechazaban por su ropa "semi-masculina", su desenvoltura, y sus teorías sobre la igualdad del hombre y la mujer[47]. También denuncia el apartamiento cultural de la mujer de los círculos intelectuales cuando presenta la tertulia de café con la que abre la obra: "Hablan de la mujer y la consideran como mueble de *modern style*. Solo conciben —como Prevost, o Abel Hermant— la eterna criatura insignificante que satisface la curiosidad de beber un dedo de Jérez en la *garçonnière* de los amigos de su marido" (2). Ugarte también presenta los burdeles, que muchos escritores de la época reflejaron de forma poética[48], como un mercadeo de carne del que la mujer era víctima. El viajero se relaciona con sus visitantes, habla con ellos y recoge las conversaciones en clave secreta del prostíbulo:

> —Eres un estúpido; …sabes que necesito dinero.
> —Cinco millones, es mucho….
> —Pon tres.
> —Tampoco. No hay casamientos a ese precio. Ayer llegó una. Familia noble, seducida por un pariente, un hijo de tres meses: un millón doscientos mil.
> —Es poco. ¿Y los reconocimientos?
> —Nada. Muñecos de quinientos mil, de trescientas, hijos de burguesas…El señor conde no puede…
> —¡Quién sabe! ¿Y la otra comisión?
> —Sí; trece años, rubia, va todavía al colegio. Mil francos.
> —¿Retrato?
> El hombre le extendió una fotografía.
> —Bien (arrojando un billete sobre la mesa). Para esta noche. (36-37)

El autor transcribe la palabra "casamientos" para referirse a las relaciones sexuales y enfatiza la transacción económica que tiene lugar en la prostitución con las palabras "reconocimientos" y "comisión" con las que el conde regatea el precio de una noche[49]. Esta crítica se desarrolla en el marco de un sistema burgués hipócrita y sexualmente represivo, con un doble sistema de valores para el hombre y la mujer, en el que el placer sexual quedaba desligado del matrimonio, por ser considerado éticamente inacceptable fuera de la procreación. De hecho, la moral burguesa ayudada por la Iglesia y el Estado emprendió una campaña contra las relaciones preconyugales y extraconyugales, la prostitución, las perversiones, la pornografía, las madres solteras y los hijos ilegítimos[50], por lo que tanto la mujer explotada, deshonrada o

[45] Véase el estudio de Aníbal González titulado "La novela modernista hispanoamericana" sobre el papel del intelectual en el mundo moderno. Su análisis se basa en cinco novelas modernistas: *Lucía Jerez* de José Martí, *De sobremesa* de José Asunción de Silva, *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta y *Alsino* de Pedro Prado.
[46] Véase el estudio de Araceli Tinajero titulado *Orientalismo en el Modernismo Hispanoamericano* sobre cómo el orientalismo hispanoamericano le da la voz al Otro como muestra de su rechazo al utilitarismo de la modernidad.
[47] Ugarte 135.
[48] Ferreres, "La mujer y la melancolía en los modernistas" 178.
[49] Ugarte también critica a aquéllos que instigan la prostitución. Tómese, como ejemplo, la furia de Mario al tomar conciencia de la miseria de la prostitución tras su diálogo con la hermana de Raquel: "Mauricio cogió a Raquel por el brazo y se deslizó entre las barracas, gruñendo sordamente contra los estúpidos que intrigan con el Papa para comprar un bozal de duque y se abrogan el derecho de pisotear a la mujer que se vende por necesidad, en esa eterna especulación sobre el hambre que entierra a los miserable en la mina y los arroja, cuando son viejos, al matadero del hospital, después de haberles pagado su vida con un mendrugo" (180-181).
[50] Litvak, *Erotismo fin de siglo* 2.

liberada quedaba abandonada en última instancia a la soledad, la desolación y la miseria. Se suceden así en el relato los encuentros con mujeres que comparten sus experiencias con el viajero. Ugarte relata así el adulterio de una duquesa con un joven estudiante llamado Galvedoche que acaba en duelo y humillación social tras hacerse pública su relación amorosa en un periódico local[51]; el dolor de Pierrete que ahogaba sus penas con el alcohol mientras le contaba su trágico primer amor y un hijo sin reconocer abandonado a la caridad oficial[52]; la desolación de Matilde que se escapó con un trapecista que después la abandonó[53]; y la miseria de Luisa que sentía que los hombres que pasaban por su alcoba le habían enfermado el alma de melancolía y se sentía como un campo estéril, incapaz de enamorarse[54]. Ugarte se identifica con estas mujeres que buscan desesperadamente el amor pero al mismo tiempo se sienten vacías, "sin alma" (180). También da voz a la mujer casada insatisfecha, recoge así la triste historia de un viejo carpintero abandonado por su esposa a la que el viajero imagina simbólicamente perdiéndose en la oscuridad de la noche[55]. La mujer infiel hace su aparición repetidamente en el relato personificada en la naturaleza. Mariposas y rosas son los elementos naturales más recurrentes en el relato de Ugarte, pues ambas representan la belleza pero también la fragilidad humana. Las alas de la mariposa y las espinas de la rosa connotan además la libertad sexual y el peligro de la mujer infiel. Así, en el camino de Joinville, el viajero encuentra un cortijo abandonado sobre cuya tapia se asomaba una rosa cuya rebeldía compara a la de una mujer infiel: "El rosal se alzaba orgulloso, pero la rosa se asomaba sobre la tapia, como una mujer infiel, ofreciendo un beso al caminante. No sé qué misterio encerraba esa flor, pero me ha hecho temblar." (80).

En definitiva, tanto Manuel Ugarte como Alberto Ghiraldo utilizaron la sensibilidad modernista no sólo para ensalzar el exotismo de la mujer europea sino también para dar voz a la mujer y criticar la injusticia, el abuso, la marginalizacion y los peligros de la industrialización. El análisis de *Paisajes parisienses* y *El peregrino curioso* nos ayuda a conocer unos ideales femeninos y una sensibilidad artística que rechazó el utilitarismo y la simplicidad a favor de la belleza y la emoción del arte.

Obras citadas

Albéniz, Isaac. *Impresiones y Diarios de viaje*. Madrid: Fundación Albéniz, 2009.

Arrieta, Rafael Alberto. "El Modernismo 1893-1900". *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975. 261-294.

Baxley, H. Willis. *Spain. Art-remains and art-realities, painters, priests, and princes. Being notes of things seen, and of opinion formed, during nearly three years' residence and travels in that country*. 2 vols. London: Longmans, Green and Co., 1875.

Bongie, Chris. *Exotic memories: literature, colonialism and the fin de siècle.* Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1991.

Cantarino, Vicente. *Civilización y cultura de España.* 5th ed. Upper Saddle River, NY: Prentice Hall, 2006.

Chavarri, Eduardo. "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en

[51] Ugarte 133.
[52] Ugarte 56-57. Pierrete también representa la mujer enamoradiza, por eso el viajero la compara a las flores de mar porque en el amor se abandonaba a todas las corrientes marítimas.
[53] Ugarte 14.
[54] Ugarte 179-180.
[55] Ugarte 59.

general y de la literatura en particular?". *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975. 21-27.

Clark, John O. E. *Joyas de la cartografía*. Parragon Books Ltd: Bath, 2006.

Díaz Plaja, Guillermo. "Modernismo frente a 98: la lengua". *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 6. Barcelona: Crítica, 1979. 57-61.

D'haen, Theo and Patricia Krüs. *Colonizer and Colonized*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000.
Dunbar of Northfield, Sophia. *A family tour round the coasts of Spain and Portugal during the winter of 1860-1861*. Edinburgh and London: William Blackwood, 1862.

Ferreres, Rafael. "Los límites del Modernismo y la Generación del 98". *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975. 29-50.
"La mujer y la melancolía en los modernistas". *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975. 171-183.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la. *El Japón heróico y galante*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2011.

García de la Concha, Víctor, ed. *Historia de la literatura española*. Vol. 8. Madrid: Espasa-

Calpe, 1995-1997.

García-Romeral Pérez, Carlos. *Bio-bibliografía de viajeros españoles (Siglo XIX).* Madrid: Ollero & Ramos editores, 1995.
Bio-bibliografía de viajeros españoles (1900-1936). Madrid: Ollero & Ramos editores, 1997.

Ghiraldo, Alberto. *El peregrino curioso: mi viaje a España*. Madrid: Sanz Calleja, 1917.

González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.

González García, José Ramón. "Viajes y literatura. *La Alpujarra* de Pedro Antonio de Alarcón". *Insula.* 535 (1991):18.
Gullón, Germán. *La novela moderna en España (1885-1902).* Madrid: Taurus, 1992.

Jarvis, Robin. *Romantic Writing and Pedestrian Travel*. New York: St. Martin's Press, 1997.

Litvak, Lily, ed. *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975.
El ajedrez de estrellas. Crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por

países exóticos (1800-1913). Madrid: Laia, 1987.

Erotismo fin de siglo. Barcelona: Bosch, 1979.
España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo. Barcelona: Anthropos, 1900.
"La literatura española de viajes en la segunda mitad del siglo". *Historia de la literatura española. Siglo XIX*. Ed. García de la Concha. Vol. 8. Espasa Calpe: Madrid, 1998. 3 vols. 800-823.
Transformación industrial y literatura en España (1895-1905). Madrid: Taurus, 1980.

Rico, Francisco, ed. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 6. Barcelona: Crítica, 1979.
Historia y crítica de la literatura española. Vol. 6.1. Barcelona: Crítica, 1994.

Salinas, Pedro. "98 frente a Modernismo". *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 6. Barcelona: Crítica, 1979. 53-56.

Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el Modernismo Hispanoamericano*. West Lafayette, Indiana: Purdue UP, 2004.

Ugarte, Manuel. *Paisajes parisienses*. París: Garnier, 1901. Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo.* México: Fondo de Cultura Economica, 1962.

Wilson, Elizabeth. *Bohemians: The Glamorous Outcasts*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 2000.

FOBIAS Y FILIAS HACIA LOS INGLESES: MITIFICACIONES Y VARIACIONES DE LA MUJER EXÓTICA MODERNISTA EN LA OBRA DE ALONSO QUESADA

Jorge González del Pozo
University of Michigan-Dearborn

> "Era una inglesita de porcelana, dulcísima y tranquila, que marchitó su vida junto a la aridez de Mr. Talbot." ("Las dos mujeres de Mr. Talbot" 15)

> Esta inglesita linda, como un búcaro, pulcra,
> llena de un suave aroma de limpieza británica;
> con sus cabellos claros, y sus faldas de lino
> y sus blusas de seda, y el sombrero de paja . . .
> ¡Ah, cómo la han besado todos los españoles
> bajo la fronda amiga, en esas noches cálidas,
> cuando la luna busca el pretexto del árbol
> más oscuro y espeso, para la tolerancia! . . . v1-v8
> ("Miss Ford" [I Poesía] 139)

Tras los grandes autores del modernismo español, a medida que se va desarrollando la crítica y se evoluciona en el estudio de este período creativo no exento de filias y fobias, aparecen cada vez con más frecuencia nombres que muestran nuevos visos para la comprensión de esta época y este movimiento. El modernismo español, bebiendo de fuentes hispanoamericanas y con resonancias en el norte de Europa, se erige como una tendencia artística un tanto ajena a la España del cambio de siglo. Dentro de esta corriente, surgen una serie de escritores canarios que entroncan directamente con las premisas modernistas, en especial con la representación de la mujer y su idealización. Asimismo, se retratan las obsesiones de los hombres que, a través de la ficcionalización y de la lírica protagonizada por estas féminas, presentan preocupaciones masculinas y reflejan, en numerosas ocasiones, el pulso de la sociedad.

Este es el caso de Alonso Quesada[1], poeta, cronista, novelista, cuentista y ensayista canario, relegado a un segundo plano por la relevancia de los autores predominantes españoles contemporáneos a él. Digno de ser estudiado y rescatado debido a la calidad y profundidad de su obra, se descubre en este autor una sensibilidad a la altura de otros escritores modernistas de más renombre. Este estudio desvela la poética y la prosa de Quesada, especialmente desde el punto de vista de la representación de una mujer exótica y cómo, tanto los personajes varones como las voces narrativas masculinas, se debaten entre la admiración hacia estas mujeres por su diferencia y el rechazo a las mismas por la distancia cultural que les separa de ellas. La obra de Quesada es de especial interés en cuanto a este tema, ya que se aleja de las representaciones femeninas tradicionales del modernismo mediante las cuales las mujeres que más atractivo poseían eran las orientales, las musulmanas o las tropicales. Quesada invierte los términos y, debido a su conexión con las compañías británicas afincadas en las islas, ensalza a las mujeres inglesas hasta mitificarlas como si de odaliscas, geishas o caribeñas telúricas se tratara.

[1] Alonso Quesada fue su firma literaria, su verdadero nombre es Rafael Romero, nace en 1886 en Las Palmas de Gran Canaria y muere junto a Saulo Torón, otra de las grandes figuras del modernismo canario en 1925, de acuerdo a la cronología que ofrece Lázaro Santana sobre su vida. Para más información acudir a la referencia de Santana citada en la bibliografía.

El modernismo en España (1895-1925) presenta un cuadro de corrientes artísticas e ideológicas complejas difícil de comprender desde la perspectiva actual[2]. La aparente oposición entre tendencias, siendo el 98 un fenómeno esencialmente español, más bien castellano, formado por autores, influidos por teorías deterministas; postulaba una vinculación muy estrecha entre arte e historia e imputaba al arte una función sociológica. El modernismo llegado desde el otro lado del Atlántico, al contrario, se ha enfocado desde un punto de vista estético y al autor se le ha considerado un ser privilegiado, un visionario, que percibe relaciones invisibles entre los fenómenos y rechaza interpretaciones racionales del mundo. (cf. Macklin 22). La diversidad y exclusividad del modernismo hace de este movimiento un fenómeno único que sigue gozando del favor de la crítica ya que se continúan descubriendo aspectos novedosos y evolucionando en el entendimiento del período, sus obras y autores, así como la conexión de éstos con el contexto socio-histórico que se vivía en la España del cambio de siglo.

En esta dirección, autores desconocidos como Quesada, se suman a los poetas de referencia y dotan a esta corriente literaria de un componente relegado a un segundo plano que no hace más que enriquecer el período. Los escritores del modernismo canario, como Quesada, irrumpen y entroncan con esta estética consiguiendo que ésta se tranforme en "… la vanguardia del cambio de conciencia producido en el mundo occidental en todos los aspectos, a fin de igualar moral, sociedad y ciencia" (de Garciasol 202). Hasta la Segunda Guerra Mundial, estos movimientos conectarán con el resto de los "ismos", buscando llevar los límites de la manifestación artística hasta cotas antes no exploradas. Quesada exprime las visiones y representaciones de la mujer exótica tan comunes durante el modernismo desarrollando espacios desconocidos y claramente vanguardistas que muestran una sensibilidad hacia su entorno tan modernista como rompedora.

Lejos de la atención recibida por otros poetas y narradores, Quesada contiene la verdadera esencia del modernismo español, de forma conceptual[3]. Es decir, se aleja de la razón pura que sólo tiene cabida en un orden meramente objetivo, permitiendo que la particularidad del contexto canario, en especial en su conexión con los ingleses, explore situaciones psicológicas y emocionales propias de esta corriente: "… el giro modernista fue el último gran esfuerzo de la modernidad por asegurar un conocimiento objetivo de la realidad antes de que se impusiera el relativismo absoluto de la postmodernidad. El enfoque subjetivo de las gnoseologías post-cartesianas facilitó, sin duda, un mayor conocimiento de los procesos interiores del ser humano" (Fernández Urtasun 134). Las palabras de esta analista no hacen más que confirmar que la subjetividad que despliega Quesada en sus obras le convierte en un legítimo componente del modernismo ya que los desarrollos lógico-discursivos de la razón absoluta quedan un tanto al lado y se exponen, especialmente en sus narrativas, para cuestionar la instalación en el mundo del ser humano del siglo XX.

La belleza, su admiración y su contemplación, son motivaciones claras y centrales para los modernistas, Quesada no será diferente en este aspecto. La belleza como propiedad que permite desarrollar la

[2] El modernismo parece haber quedado como un movimiento de transición difundido por autores extranjeros en la España cultural dominada por el noventayochismo; además de no tener un decálogo claro y tratarse de una corriente sumamente ecléctica. Juan Ramón Jiménez explica que el modernismo y el movimiento modernista surge en Alemania y Francia durante del siglo XIX, de ahí pasa a los Estados Unidos de América y se extiende por Rusia, España e Hispanoamérica. Al contrario de lo que muchas veces se ha escrito al respecto, el modernismo sí es un movimiento internacional y general de gran calado como podría ser el Renacimiento (cf. Fernández Urstasun 133).

[3] Andrés Sánchez Robayna en su estudio sobre la conexión entre Quesada y Juan Ramón Jiménez comenta cómo el acercamiento personal entre ambos confirmaría la personalidad creadora de Quesada. Es imprescindible, en cambio, subrayar que si el *intelectualismo* de la segunda "época" juanramoniana dejó también su huella en la obra del poeta canario posterior a 1915, éste supo, en todo momento, continuar su personal exploración y aventurarse en direcciones expresivas propias, cercanas por otra parte a las búsquedas de la literatura de vanguardia intentadas igualmente por otros jóvenes poetas españoles e hispanoamericanos del momento, y cuya manifestación más significativa en el poeta canario fue acaso el "Poema truncado de Madrid", escrito y publicado en 1920 (cf. 43).

dimensión espiritual del ser humano, supone la conexión con anclajes románticos más propios del siglo XIX. La vocación por recuperar la belleza que el racionalismo había dejado en un segundo plano hace que este movimiento modernista recupere las pulsiones estéticas alejadas de la belleza objetiva. Aspectos personales como la imaginación, la fanstasía y la vida sobrenatural son recuperados por autores como Quesada, ya que se sienten llamados a devolver al mundo la pasión perdida en la ciencia y la técnica. Quesada, como tantos otros modernistas, plantea justificar el arte como una necesidad vital y su obra como un compromiso profundo con la realidad que le rodea, no sólo una mera manifestación estética (cf. Fernández Urtasun 139). De manera específica, las obras de este escritor exponen una de las temáticas tradicionales del modernismo, como es la mitificación, idealización y representación de la mujer como expresión máxima de belleza. Esta admiración por la mujer cobra un cariz especial al retratarla de forma exótica, lejana, prácticamente inalcanzable. Quesada, en sus obras que llevan los límites de la creación y de la estética hasta nuevas fronteras, expone una mujer no esperada, fuera del paradigma del exotismo tradicional orientalizante femenino propio de los modernistas, en el que la mujer exótica es, necesariamente, una no occidental. Este autor rompe con los parámetros establecidos y exotiza a una mujer occidental, blanca, europea del norte, como es la inglesa.
Si bien es cierto que el modernismo hispano y español se diferencia de otros movimientos literarios coetáneos que estaban ocurriendo en el resto de Europa y América, también es cierto que las conexiones con los exoticismos y visiones ultraestetizadas de la mujer no occiental se publicaban en otros países:

> Intentar leer la literatura finisecular española en claves exclusivamente nacionales (cuando no nacionalistas) es empobrecer su significación, ya que sólo en un marco mucho más amplio (Cataluña, Hispanoamérica, Inglaterra, Francia, Italia . . .) se encuentran las verdaderas raíces de la crisis de pensamiento, más allá de todos los noventayochismos, que le da coherencia y sentido a toda la época. Reducir la geografía física de la literatura finisecular española es reducir, también, la geografía mental por la que la misma discurre. (Blasco Pascual 61)

La internacionalidad de esta corriente no deja de cuestionar la crítica que sobre ella se ha hecho; no parece justo ni objetivo limitar la interpretación de los textos creados durante este período y con estos parámetros ya que son numerosas las referencias extranjeras, así como la intertextualidad de obras provenientes del norte de Europa desde el romanticismo hasta la Segunda Guerra Mundial. De sobra es sabido el conocimiento de buena parte de los intelectuales y literatos españoles de las creaciones francesas, inglesas y alemanas, por mencionar las principales nacionalidades de los autores productores de este tipo obras.

Explícito y central para Quesada es su conocimiento y contacto con los ingleses, su caracter y su cultura, erigiéndose como una de las temáticas seminales y recurrentes en su obra la representación de personajes venidos desde las islas británicas hasta las Canarias. No obstante, dado que su obra es mayormente desconocida, así como la consabida, aunque cada vez más frágil, división entre los escritores del 98 y los modernistas; parece que el modernismo se aísla tanto de otras corrientes como de otras latitudes, perdiendo una dimensión más a la hora de interpretar las obras de creadores como Quesada. La crítica mayoritaria contemporánea parece querer agruparlos. Sin embargo, el largo peso de la tradición que dividió modernismo y 98, escindiendo así la literatura española de la europea, se sigue manteniendo hoy en algunos casos, a veces por el peso de la inercia y en otras ocasiones por defender que la postura que trata de unificarlas es un intento servilista por parte de los países latinos de asimilarse a las corrientes dominantes de la cultura central norteamericana. Tan legítimo es mantener las divisiones como buscar la unidad, pero es necesario trazar conceptos críticos que descubren en la literatura de la primera mitad del siglo XX una línea general de pensamiento. Estas generalizaciones se concretan en último término según la idiosincrasia particular de cada país, se desarrollan casi siempre de manera escalonada y no simultánea en distintos lugares, pero permiten tener esos puntos de referencia comunes que tan interesantes resultan para poder entender la literatura de otras culturas diferentes a la española (cf. Fernández Urtasun 132).

Las idiosincrasias nacionales se presentan de manera directa en la obra de Quesada, que constantemente hace referencias a los contrastes entre la cultura y el carácter de los espñoles en contraposición con los ingleses, pero a su vez no olvida las conexiones trazadas con otras nacionalidades.

Al igual que las descripciones narrativas y la poesía que abren este estudio, la siguiente cita de una obra de Quesada, aclara y ejemplifica de manera específica la concepción de la mujer norte-europea y cómo es representada. El retrato, realizado en "La dama del mar", es el de una mujer extremadamente exótica pero venida del norte de Europa con unas características opuestas a las tradicionales representaciones del exotismo femenino que tendía a ensalzar a las mujeres de otras latitudes y no a anglosajonas o nórdicas: "Una mujer exótica y admirable, con los cabellos de lino, los ojos grises y las manos largas. La dama del mar que está esta tarde en la playa. Una mujer que espera y que suspira ante un mar nuevo y desconocido sin fiordos y sin auroras boreales… ¿Y esta mujer es otro drama…?" (Quesada [VI Prosa] 118). Tanta idealización como misterio, así como preocupación ante la mujer desconocida como revela este fragmento de "La dama del mar", parecen los mimbres principales que tañen la creación de Quesada a la hora de exponer obras que muestran la imagen de una mujer occidental y lejana, que llega a las islas Canarias. Así, se desatan en los personajes masculinos deseos, obsesiones y pasiones que revelan emociones humanas propiamente modernistas, pero en esta ocasión alejadas de la realidad racional de la época y de los modelos femeninos exóticos tradionales del modernismo.

Comprender de manera plena el acercamiento del modernismo a los exotismos es entender la obra de Quesada y su representación de la mujer oriental. Partiendo de premisas básicas como la que Edward Said planteaba en su obra fundacional acerca de la concepción de oriente como mito, la invención europea de ese mito se ha expuesto en numerosas ocasiones como un lugar en la antiguedad para el romance, el exotismo, el misterio, la naturaleza exhuberante y las experiencias memorables. La mirada que se despliega es la del viajero europeo, considerado aventurero, explorador e incluso descubridor de horizontes, desde la supremacía moral de un occidente prepotente que había explotado comercialmente sus colonias más ricas en oriente. Esta es la imagen que desarrolla occidente sobre oriente, un pilar esencial en la descripción de la otredad en su estado más primitivo y en su representación más recurrente del otro, un oriente que ha contribuido a definir occidente.

Desde los encuentros de Gustave Flaubert con las cortesanas egipcias existe una representación de la mujer oriental altamente influyente en la literatura posterior mediante el retrato de la mujer pasiva que no habla por sí misma, que no expresa sus emociones, su presencia o su historia personal. Es Falubert el que habla por ella desde la atalaya del extranjero, de buen status social, hombre que no sólo se apropia de la mujer oriental sino que expone a los lectores cómo es ella y cómo se le caracteriza (cf. Said 7). Esta hegemonía de las ideas europeas y europeizantes sobre oriente y de la apropiada superioridad de los occidentales sobre los atípicos orientales se desarrolla desde la distancia del explorador que llega a diferentes regiones orientales en sus viajes. El caso de Quesada, si bien filosóficamente es paralelo a estas premisas, también ofrece contextos opuestos. Es decir, los protagonistas masculinos no son los que viajan a lejanos o cercanos países, sino los extranjeros, en este caso ingleses, los que llegan a la región de la que es oriundo el autor y, sobre todo, los narradores así como los protagonistas de sus creaciones: "… Swinburne, Baudelaire, and Huysmans [. . .] Nerval and Flaubert, such female figures as Cleopatra, Salome, and Isis have a special significance; and it was by no means accidental that in their work on the Orient, as well as in their visits to it, they pre-eminently valorized and enhanced female types of this legendary, richly suggestive, and associative sort" (Said 81). Las obras objeto de este estudio lejos quedan de las grandes figuras femeninas orientales como Cleopatra, Salomé o Isis; Quesada se enfoca en mujeres inglesas anónimas, pertenecientes a una burguesía acomodada que llegan a las islas Canarias acompañando a hombres en busca de negocios y prosperidad de estilo colonial.

Como muy bien Lily Litvak ha expresado en numerosas ocasiones, el modernismo vas más allá de ser un movimiento meramente estético. El movimiento modernista está en una fase de revisión crítica en la que se está popularizando: "… es interesante este nuevo interés por un movimiento que a menudo ha sido deformado por la crítica, que lo ha reducido a un arte decadente de cisnes, lirios y lánguidas doncellas prerrafaelitas. Ahora, mucho más que antes, se le ha vuelto a situar en una justa perspectiva que da relieve a su originalidad e importancia" (Litvak [Modernismo] 11). La originalidad a la que hace referencia esta anlista parece describir a la perfección la obra de Quesada, anclada en las premisas formales modernistas pero desarrollando unas temáticas aparentemente propias del movimiento pero que este autor adapta a su situación, ofreciendo un giro único dentro del período en la literatura española.

Las mujeres exóticas del modernismo, idealizadas y romantizadas hasta la mitificación se muestran como esas féminas lejanas que cumplen con los arquetipos eróticos generados en el siglo XIX. Quizá las tres referencias fundamentales son: la mujer musulmana, cargada de pasión y misterio que generaba la obsesión por la belleza velada, así como por la prohibición de la mirada en el europeo que se recrea en el placer fácil y la belleza pasiva de las mujeres de un harén que se mostraban reclinadas o acostadas y meditabundas, tristes y aburridas, como objetos poseídos por un amo a la espera de ser utilizadas (cf. Litvak [Sendero] 86). El segundo arquetipo es la geisha, que llegó a convertirse para el europeo en uno de los ideales exóticos femeninos; mujer convertida en arte en sus más mínimos movimientos, desde la sujección de sus gestos hasta la perfección estética con su diminuto tamaño comparada con una muñeca que cobra vida y no una mujer de carne y hueso (cf. Litvak [Sendero] 131). La tercera es la mujer tropical que condensa la animalidad, sensualismo, exceso germinativo de la naturaleza; una mujer que no actúa razonando, con características propias como la magia y las fuerzas profundas de la naturaleza (cf. Litvak [Sendero] 173). La posesión de estas mujeres por parte de los viajeros modernistas simbolizaba metafóricamente la conquista, siendo el acto sexual la exploración de las fantasías eróticas prohibidas y la proyección de los mitos de juventud.

La obra de Quesada, tanto lírica como narrativa, está regada de recreaciones de la mujer como una figura inquietante que permitía exponer en forma de creación literaria las obsesiones de los hombres de la época. Tal es así, que las mujeres descritas por este canario se debaten entre el simbolismo potente y atenazador del hombre que genera la *femme fatale* y la debilidad y necesidad de cuidados que expone la *femme fragile*:

> …iconografía de la época se pobló de procesiones de mujeres de belleza fría, que arrastraban a los hombres a su perdición. Figura misteriosa, inaccesible y cruel, dombinaba bien con el antifeminismo que las doctrinas de Shoppenhauer habían difundido. Se la situaba en un cuadro de antiguedad oriental y bárbara, entre arquitecturas gigantescas y minuciosas, en medio de un lujo inigualable de vestidos y joyas. (Litvak [Sendero] 227)

La mujer atractiva y fatal que expresaba a la vez nostalgia y deseo, atracción y terror, así como la seducción misteriosa pero temible y cruel, está presente en los textos de este autor. Pero las inglesas que retrata Quesada no entroncan plenamente con este arquetipo, sino que más bien se debaten entre esta concepción y la debilidad de la mujer que requiere de la presencia masculina para subsistir, como es la *femme fragile*: "…a type of woman that is young and innocent, frail, thin, plae and almost disembodied – in short, an angelic creature, often fatally ill. After Poe, and in the works of some of his contemporaries, the topos appears in slightly modified forms, but the basic model ramains unchanged" (Korte 366-67). Este tipo de mujer, joven, inocente, delgada y en algunos casos enfermiza, es la mujer débil a la que hace referencia Quesada en numerosas ocasiones acerca de las inglesas llegadas a las islas Canarias[4]. Su

[4] Los orígenes y la justificación de la proliferación del mito de la *femme fragile* tienen motivos sociológicos debido a a la falta de ocupación física y laboral de numerosas mujeres de las clases burguesas y altas debido a la industrialización, ya que

diferencia con los modelos físicos y las personalidades de las españolas, genera, en numerosas ocasiones, una figura idealizada dentro del movimiento artístico del modernismo, y así lo desarrolla Quesada en su creación.

Las obras de Quesada parten de una generalización en la descripción y representación de la mujer inglesa como un elemento novedoso en la vida de las islas Canarias; mujer a la que se admira por su distinción y diferencia física con las mujeres españolas. Estas mujeres atraen a la voz narrativa en obras como "Mr. Amor":

> Las inglesas, blancas, con esa deliciosa blancura de la nieve, llenaban los senderos del jardín del club. Los trajes claros, prendidos de los secos hombros, auyudaban a sembrar la luz lunar por las sendas oscurecidas de macizos. Los senos se veían resplandecer bajo los corpiños; eran unos senos redondos, pequeños, de una pequeñez de juguete; fríos, helados casi, que dejaban un aire de hielo sobre los ojos anhelantes. ([VI Prosa] 54)

La complexión y, de forma especial, el color de la piel de estas mujeres blancas hacen que las craciones de este escritor en numerosas ocasiones se desarrollen exponiendo el deseo que imprimen sobre los hombres y la frialdad que emanan, como en "Llega la inglesita bonita": "Esa inglesa que es siempre la misma, la eterna miss, graciosa y linda, de los periódicos de modas, esa mujercita encantadora que en las revistas ilustradas aparece siempre como hija de un ministro, de un general o de un Lord inglés" ([VI Prosa] 71). Pero esta idealización no es la única exposición de las mujeres inglesas que Quesada hace en su obra, en numerosas ocasiones, incluso dentro de la misma pieza como es el caso del siguiente fragmento, se critica a estas mujeres por su físico: "Era una inglesa seca, escurrida, con lentes de acero sobre los ojos ratoniles y cansados; una sufragista vertiginosa que perseguía con un perlado quitasol al travieso 'boy' de las gafas" ([V Prosa] 57). Este retrato despectivo ilustra perfectamente la dualidad que expresa Quesada en su obra. Su descripción de las inglesas y la visión de éstas que proponen sus narradores y protagonistas, lejos queda de la anglofilia mitificada o de la anglofobia destructiva; Quesada propone una representación más rica de estas mujeres extranjeras que se afincaban en Canarias con propósitos comerciales[5]:

> Y ella ha sacado un beso
> del diminuto estuche de su boca;
> un beso que era como esa borla de los polvos,
> blanco y rosado, un poco viejo
> y casi sin caricia. v6-v11

Poesías como éstas recogen la esencia de los dos criterios propuestos por Quesada en sus obras en cuanto a la dicotomía de la *femme fatale* y la *femme fragile*, así como el conflicto entre el deseo por la mujer exótica inglesa y la aparente falta de pasión que padece.

---

permanecían en el hogar y entraban en un *status* de pasividad en el que sus máximas ocupaciones eran el ocio y la contemplación como símbolo del nivel de éxito de sus esposos:

> There is also a sociological reason for the nineteenth century preference for female frailty. The majority of women could not afford genteel fragility until, as a result of the agricultural and industrial revolutions, the family broke up as a working unit. When the burgeois family structure came into existence, the wife stayed at home and husband went out to earn the family income. More and more, women of the well-to-do classes were stripped of their economic and even household usefulness and were expected to devote their lives to leisure and idleness, which came to be treasured as an outward sign of their husbands' economic success. The fashion of ladylike fragility as an obvious indication of the woman's incapacity to work thus became a status symbol. (Korte 374)

[5] Tal es así en el poema "Esta mujer dorada" que aparece en la página 130 de el segundo volumen de poesía de sus obras completas.

Uno de los elementos que resaltan claramente en la descripción de los ingleses, en especial de las mujeres, es el silencio. Los personajes que describe Quesada callan en un silencio activo y fatal, un silencio que contribuye a la edificación de la vida íntimamente solitaria de cada residente de la colonia (cf. Doreste 52): "Callaron y Jorge la miró de nuevo. Era bonita, leve, tierna. La expresiva limpieza de la muchacha le penetraba en el pecho como aire purificado. La olió intensamente, la sorbió con los ojos y las narices dilatadas. La miss sintió la caricia interior y se dejó aspirar, encogida, como una criatura infantil en los brazos." (6). En este fragmento de *Las inquietudes del Hall* los personajes ingleses se manifiestan en numerosas ocasiones de forma no verbal en una de las múltiples instancias en las que Quesada decide que estos personajes no van a tener voz en sus obras y van a ser sus acciones, pero en especial su narración, la que guíe de manera sólida la caracterización de estos personajes. Y es que las mujeres inglesas en la creación de Quesada aparecen casi siempre ausentes, en sordina, en general, con poca presencia: "La risa misma de las inglesas no se oía, era una risa petrificada, de inmóvil piedra preciosa. En la mesa más amplia una mistress enlutada leía una novela, abierta sobre el misal de una copa de vino" (4). Este extracto de *Las inquietudes del Hall* expone claramente la sensación de silencio e incluso de alegría ahogada, mitificada al compararla con una piedra preciosa, pero totalmente objetificada y pasiva, relegada a la contemplación y anulada de cualquier tipo de agencia[6]. La visión negativa de las mujeres inglesas que ofrecen las obras de Quesada no se queda en la pasividad mostrada anteriormente. Los narradores ofrecen una descripción peyorativa, tanto física como psicológicamente, de estas féminas:

> Las damas, más absortas, detuviéronse junto a las columnas y los trajes de noche se agitarion por la brisa que venía del mar. Quedaron las piernas visibles a la luz, como palos afilados y blancos, descubriendo la menguada tramoya de aquellas secas esculturas, rellenas de aserrín humano y sostenidas por palitroques, al igual de esas vírgenes de devoción celebrada. La canción, llana y ardorosa, volvió a subir, y el rumor se iba rasgando y perdiéndose, tembloroso, por entre aquellos alambres vivos. (13)

Esta ácida crítica que aparece en *Las inquietudes del Hall* hacia las mujeres inglesas se define por el vacío humano y la pantomima tanto interior como externa que hace que los personajes españoles las rechacen y vean como falsos simulacros de seres humanos. El mundo inglés que se presenta en ese hall etéreo de inmaculadas chicas de frialdades pragmáticas y enfermedades convalecientes que se debaten entre elegantes veladas se desvirtúa mediante un proceso de narración irónico (cf. Betancourt Mesa 34). Esta obra en prosa, *Las inquietudes del Hall*, una de las más extensas y que trata de manera central la aritificialidad y superficialidad que Quesada atribuye a sus personajes ingleses, es una de las piezas de su bibliografía que recoge de manera específica las filias y fobias hacia las mujeres inglesas y su carácter.

La obra de Quesada articula un mundo de gran autonomía, personalidad y originalidad. Es necesario precisar que los textos de Quesada, tributarios de su contexto, pero asimismo conformadores de él, permitieron la aceleración de la dinámica estética de la poesía novecentista y la aparición de la vanguardia a través de la escritura sumamente libre que practicaba (cf. Sánchez Robayna [Prosa] 36). La iconografía sobre el período colonial inglés y las diferencias entre los espñoles y los británicos deja clara la: "… admiración oculta y disimulada de Alonso Quesada tras su ironía que roza, a veces, con la deformación grotesca o esperpéntica, pero que no pasa de un sutil e ingenioso humor, que le hace ver las cosas de un punto de vista universal desde lo insulario.." (Nuez 17). Esta universalidad del humor

[6] La objetificación de la mujer como propiedad del hombre detonaba las obsesiones de dominación por parte de los varones y numerosas de las manifestaciones artísticas representaban la sumisión de la mujer de forma común: "The notion of woman as man's personal property and the sweet dreams of servitude that notion implied were very pleasing to the middle-class male, with his well-developed acquisitive urge and its concomitant aggressive energies. He therefore loved to dwell on scenes which made woman's abject subservience thorougly explicit" (Dikjstra 111).

grotesco al que hace referencia este crítico no deja de resaltar la figura de este canario, que había quedado en un segundo plano, pero que describe de manera clara y directa buena parte de los sentimientos hacia invasiones coloniales por parte de los canarios, desde el punto de vista del carácter y de las relaciones sociales que se producen durante este período, lo cual se perfila directamente en obras como *Smoking Room*[7].

La obra de este modernista tiene una preocupación constante acerca de los ingleses sujeta a dos condicionantes extremos y simultáneos: la admiración soterrada y el desprecio apenas disimulado. Ambos sentimientos componen una extraña, aunque no insólita simbiosis. Su resultado evidente en la literatura de Quesada, poesía y prosa de ficción, conforman una de sus singularidades más atractivas (cf. Santana [Ingleses] 21)[8]: "Era una inglesa lo bastante guapa para hacernos reconciliar con las demas inglesas feas que nos utilizan todos los años como sanatorio o como estación de invierno. De un corazón ardiente, manifestaba su pasión con su violín y con algunos españoles reservados" (172). Este fragmento de *Smoking Room* dejaba perfectamente claro el amor y el odio que despliegan los personajes de Quesada en sus obras hacia los ingleses y su carácter. Expone de manera directa la admiración por una determinada tipología de mujer que representa la pasión hacia lo diferente y, a la vez, la crítica y el rechazo hacia la utilización de España como espacio para la reparación por parte de los ingleses que no profundizaban en las dinámicas que podían ofrecer las islas Canarias y se limitaban a cosificarlas, y por extensión, a sus pobladores.

La relacion de Quesada con los ingleses no fue un problema unilateral; su pensamiento formuló a este respecto una dialéctica mucho más rica: la dependencia del poeta no se mostró exclusivamente pasiva, sino que supo transformar en activas muchas de las sugestiones recibidas. Casi podría afirmarse que si lo inglés tuvo accidentalmente una influencia negativa en la vida de Quesada, en su literatura se produjo con efectos totalmente positivos. Quesada, al someter su libertad al trabajo burocrático, conquistó para su obra una independencia que excedía con mucho a la desventaja del horario de oficina, al que él tenía que sujetarse. Por lo que respecta a su obra en prosa, Quesada mismo informa que su humor es uno de los rasgos más definidores de la misma y es enteramente inglés. Quesada es ciertamente un humorista al modo inglés; le fue totalmente imposible ser un humorista a la española: la literatura contemporánea española no admitía el humor (cf. Santana [Ingleses] 23). Esta utilización de la ironía como vía para expresar el humor que concebía en su obra, no hace más que explotar la veta satírica de la situación colonial que vivían las islas Canarias durante esa época y ofrece un marco en el que expresar tanto las preocupaciones sociales surgidas de las interacciones entre españoles e ingleses. También permite desarrollar las obsesiones sexuales hacia estas mujeres pasivas, pero centrales en su obra, que delatan el amor-odio expresado de forma satírica por los personajes masculinos españoles de sus textos.

Esta dualidad en la representación de las mujeres inglesas adopta en numerosas ocasiones cierta tendencia, entroncando con el romanticismo y con la estética de la mujer débil y frágil de blanca piel, hacia la admiración por la mujer anglosajona, venida del norte, que atrae a los personajes españoles de Quesada por su exotismo:

[7] *Smoking Room* fue reconstruida por Lázaro Santana basándose en copias mecanográficas de diversos cuentos existentes en el archivo de Quesada, a las que se añadieron los relatos del mismo tema publicados en periódicos cuando aún vivía su autor y con posterioridad a la muerte de éste (cf. Santana [Cronología] 39).

[8] Quesada se empapó de la idiosincrasia inglesa: hablaba el idioma y admiraba la literatura de Inglaterra, de este carácter admitía algunás de sus peculiaridades (elegancia, humor, reticencia) y repudiaba otras (pragmatismo, frialdad, dureza). Quesada se tuvo siempre por un ser frustrado: no só lo como persona, sino también como escritor. Las circunstancias de su vida (precaria economía, responsabilidad familiar) incidían negativamente sobre el óptimo desarrollo de su personalidad literaria; le crearon un poso de angustia e impotencia: su crónica infelicidad personal (cf. Santana [Ingleses] 21).

> El refugio de su cuerpo era un refugio fresco, húmedo. No había calor a su lado. Olerla un ardoroso día de levante era ensanchar los pulmones y humedecer las narices, obstruidas de polvo, de sol. Era la brisa de la tarde, la brisa marina, que cruzaba por la ciudad cuando el sol se perdía en las montañas. Sola, sin novio y sus veintiocho años, hechos dieciséis, nos alegraba el camino. Salía de una tienda inesperadamente, tropezábamos con ella al volver una esquina. La risa era una risa domesticada a la española, una risa de escenario, risa doctora en teatralería, amiga íntima del bastoncito que golpeaba en la acera al compás de la risa, como un esclavo eterno de ella. (153)

Este fragmento de "El amor eléctrico", contenido en *Smoking Room*, ensalza la figura de la mujer extranjera, fría, pero sumamente interesante y misteriosa para los canarios que contemplaban sus andanzas por las islas.

La mujer frágil y la mujer muerta están conectadas con la estética decimonónica y modernista, y es en esta línea en la que Quesada retoma las figuras de mujeres inglesas débiles, en muchos casos enfermizas e ingluso muertas o moribundas, para explotarlas y desplegar las obsesiones y mitificaciones hacia estas exóticas mujeres del norte que atraviesan la obra de este literato[9]:

> The femme fragile links two spheres with which the romantics and the decadents were preoccupied, beauty and death. As Poe said in *A Philosophy of Composition*: "the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world."… The death of a beloved woman satisfies the romantic longing for a transfiguration of reality, which is paralleled in the decadent´s preference for the symbolic as opposed to the real. The dead woman, not being marred by the imperfections of reality, is more suited to idealization than is the living one. (Korte 371)

Esta idealización de la mujer muerta como una preferencia opuesta a la realidad de las mujeres contempladas en las islas Canarias permite anular los rasgos no deseados en estas mujeres, moldeándolas y sometiéndolas hasta tal punto que dejen de existir como seres vivos y en su condición inerte puedan ser cosificadas hasta el extremo[10].

También en *Smoking Room*, en el relato titulado "Cómo murió Miss. Bland", se expone de manera específica cómo ocurre el momento de la muerte y el *rigor mortis* de manera específica: "Un momento de silencio. Y la vimos evadirse por el sillón, como una hormiga entre los pliegues del tapiz mortuorio. Oímos un leve crujido de huesos, como si una mano ruda hubiera apuñado de pronto unas cuantas espátulas de marfil…" (310). Posteriormente, en otros pasajes, como el que se cita a continuación perteneciente a "Las dos mujeres de Mr. Talbot", se razona la muerte, como una consecuencia lógica debido al tipo de existencia que lleva el personaje femenino: "Era natural que su mujer se muriera. No tenía hijos, no tenía salud. Una mujer sin salud y sin hijos no era negocio" ([V Prosa] 16). Esta lógica llega a su punto álgido en este mismo relato cuando no sólo se razona su muerte sino que se extrapola y se generaliza para el resto de mujeres inglesas que demuestran, en la obra de Quesada, no pertenecer a las islas Canarias, siendo este rechazo simbólicamente representado por su fallecimiento: "Se murió somo se mueren todas las inglesitas delgadas de las colonias, indiferentemente, encogiéndose de hombros y dejando entrar por el pecho la muerte para que desde dentro pudiera arrojar los últimos chorros rojos de la vida dañina" ([V Prosa] 15). Pero esta muerte no sólo se acepta de forma generalizada, se describe como

[9] La mujer muerta en la literatura ". . . permite a los narradores penetrar en sus propias preocupaciones y desplegar los dobles y contradictorios sentimientos que tienen lugar en sus mentes, desligándose de la mujer y centrándose en sus cuitas" (González del Pozo 89). Los narradores así, dan rienda suelta a sus inhibiciones mediante la proyección de la muerte en la mujer deseada.

[10] La muerte se hace tangible en la insistencia de Quesada, tema sobre el cual muchos críticos han postulado si su recurrencia se debía al miedo o a la obsesión hacia el deceso, lo cual no parece todavía claro (cf. Delgado 81).

indiferente, cómo si estas mujeres no lucharan por su vida, enfatizando que su existencia ha sido negativa, con el adjetivo de "dañina"[11]. Así, la muerte llega a estas mujeres inglesas de forma natural, es decir, de una manera insalvable que éstas asumen como un castigo por su presencia pasiva en la colonia española, una actividad que no les corresponde, y por eso, deben abandonar el mundo de los vivos. La España alegre y pasional supone el polo opuesto de la esencia y carácter de estas anglosajonas fallecidas en una suerte de justicia poética que delata la supuesta supremacía moral de los españoles y la capacidad de adaptación mucho mayor a los entornos adversos de éstos últimos que se contrapone con la debilidad de las féminas inglesas que no parecen tener otro fin más que perecer[12].

En un poema como "Una inglesita ha muerto", Quesada se refiere a la colonia británica calificándola de elegante, discreta, grave, correcta: adjetivos que resumen a su criterio cualidades positivas, cargadas de ironía que no va más allá de una cándida malicia (cf. Santana [Ingleses] 22), como se observa en "Una inglesa ha muerto"[13]:

> Hoy ha muerto una inglesa. La han llevado
> al cementerio protestante, envuelta
> la caja blanca en flores y coronas,
> y el pabellón royal, como un trofeo,
> lucía entre las rosas sus colores . . . v1-v5
> Más correctos y pulidos
> Estos amables hombres desfilaron
> ante la muerta . . .! y deshojaron rosas
> sobre la figulina adormecida! . . . v12-v15

[11] En la cosificación de la mujer en la obra de Quesada se aprecia cierto tono misógino, como se observa en "Las dos mujeres de Mr. Talbot" en el quinto tomo de la prosa de sus obras completas:

> *Pero esta mujer no era rubia, ni triste, ni cristalina. Era una mujer espléndidamente morena, una inglesa injertada, de ojos vivos, que el sol atlántico incendiaba más. Tenía unos senos brincadores, unos senos que hablaban en voz alta, como para matar el recuerdo de aquellos otros senos chiquitos, silenciosos, que se replegaron tímidos en el pecho hundido. Talbot había adquirido ahora una mujer más duradera. Había sido un negocio más firme. La segunda mistress Talbot era una mujer que bien valía cualquiera de los nutridos sobres que Talbot recibía de California con tanta dicha. (17)*

[12] La poesía "Ericka" que aparece recogida en el primer tomo de poesía de las obras completas ejemplifica la idealización de la mujer muerta, incluso desconocida que contiene buena parte de los parámetros decimonónicos de origen romántico y que se reproducen en el modernismo:

> ¿Quién será esta mujer de veinte años
> que han enterrado en este oscuro nicho
> y cuyo nombre no sabremos nunca,
> de qué patria será y quién lo ha escrito?
> En todo el cementerio, no hay más triste
> lugar que este lugar tan conocido
> para mis ojos, que porfiados buscan
> la transparencia ene ste marmol frío . . . v1-v8
> Ericka, puse sobre el mármol negro;
> ha de decir el hombre con quien vino
> fue en un pueblo lejano . . .! Tan lejano,
> que tiene el mayor mar como camino! . . . v24-v27
> La madama adorable ¡tan latina! Ha brillado
> sobre el linar divino de la cabeza blanca;
> y los labios ingleses, aclimatados, lucen,
> como meridionales, una sangrienta mancha . . . v13-v-16

[13] Este poema aparece en el primer tomo de poesía de su obra completa en la página 156.

La admiración por la mujer muerta conectaba de manera directa con las concepciones de los valores morales que se barajaban en la época y estas imágenes de mujeres languidecientes simbolizaban la pureza de espíritu petrificada en los cuerpos inertes de estas féminas anglosajonas[14]:

> The self-scrificial sleep-death of a woman thus came to symbolize the extreme form of woman's compliance with the dualistic notion that made male-female relationships a simple matter of dominance and submission in an arena in which the nineteeth-century male could live out and realize the dreams of power which might have escaped his grasp in the actual realm of wordly affairs. The sleep-death equation had clearly become charged with morbid erotic implications, presenting the male with at least the fantasy of conquest without battle, of a life of power without constraints. The less demanding his mate, then, the greater his conquest. (Dikjstra 61)

Esta dominación del hombre con la consecuente sumisión de la mujer que expone el analista no hace más que articular los significados de los textos de Quesada que parten de descripciones como: "… su mujer estaba más demacrada que nunca, se enfadó. Miraba a la pobre inglesa con cierto rencor comprimido y vio que ya no tenía sino uno ojos profundos que se perdían en las cuencas sombrías como si rodaran, para desaparecer al fin en un abismo negro sin fondo" ([V Prosa] 15), que aparecía en el relato "Mr. Amor", o la descripción de la enfermedad y la muerte que hace en *Las inquietudes del Hall*: "La sangre corría por la figura lívida, sin color, como una azucena rápidamente marchita […] Volvió la sangre de Oliva a brotar más abundante: era un magnífico mar de salud que se iba…" (35). Incluso se describe el momento exacto cuando muere repentinamente sin exponer la causa específica exactamente: "Y de repente la cabeza de oro se desprende sobre el hombro del anciano y los colores rojos se apagan y Oliva lanza un grito agudo, como si el alma se le saliera silbando del pecho" (35). En este fragmento de *Las inquietudes del Hall*, se desarrolla la muerte de esta mujer en el mismo momento en que se está liberando y se expone de manera específica cómo fallece repentinamente en mitad de un baile en una de las contadas instancias en que las mujeres inglesas están retratadas disfrutando de momentos de ocio.

Es cierto que estas obras de Quesada se centran en las mujeres anglosajonas y en su idealización, poniendo especial énfasis en su crítica por contraste con las mujeres españolas. Extrapolando esta situación, se reproduce en la obra de Quesada el debate sobre la pretendida superioridad de los anglosajones sobre los latinos, como fenómeno europeo que surje durante el fin de siglo y que deja su huella en varios aspectos de la historia intelectual de España (cf. Litvak [Anarquismo] 89). Estos contrastes entre los personajes ingleses y los españoles en los textos de Quesada son constantes: "Traía un ardor español en la sangre, y la carne morena se había curtido bajo el sol de Calcuta […] jamás la mortificó con impertinencias latinas. La dama hacía su gusto, que era muchas veces bastante exótico" ([V Prosa] 17), como se puede ver en este fragmento de "Las dos mujeres de Mr. Talbot". Este conflicto entre latinos y anglosajones, exportado a la literatura modernista en la creación de Quesada busca contestar a la emergencia y supremacía tecnológica e industrial de los países del norte de Europa mediante la proyección literaria de un renacimiento cultural de las naciones latinas del sur de Europa[15]. La mejoría de las mujeres en el momento que pisan suelo español es automática, como se describe en "Las coristas de la medianoche": "Ligeramente, como pájaros, andan estas mujercitas tristes que representan unas obras

[14] La mujer del siglo XIX se encontraba maniatada y estrangulada, metafórica y en ocasiones literalmente, ya que no podía manifestarse ni tener agencia alguna, es más, se idealizaba su enfermedad e incluso su muerte: "Many late nineteenth-century women felt themselves being strangled, felt as if they were losing their minds, caught in the patterns of a society which had come to see even expressions of insanity as representative of feminine devotion to the male" (Dikjstra 37).

[15] La delgada línea entre la crítica y la mera burla irónica viene definida por alguno de los estudiosos de la obra de Quesada que disculpan su acidez contra los ingleses en numerosas ocasiones: "Si bien se mira, no hay, como luego se verá en la lectura, una denuncia nacionalista al imperialismo inglés sino una sutil e irónica burla ya que la supuesta 'colonia' británica de la obra de Quesada la compone un esquelético grupo de ancianas artríticas, delicadas jóvenes tuberculosas y algunos *gentlemen* extravagantes y anacrónicos" (Betancourt Mesa 35).

desconocidas, extrañas. Han llegado a la gloria. Este pueblo es la gloria para ellas" ([V Prosa] 139). Estas débiles féminas, entristecidas ya desde su origen, alcanzan las costas canarias para sanar todos sus males en esa tierra curativa. Más adelante en esta misma obra, se exponen preocupaciones y contrastes superiores a la individualidad de estos personajes femeninos centrándose en hacer una crítica supraestructural sobre la percepción inglesa del poco desarrollo institucional de España[16]:

> Y por el día cuando ven el cielo azul y el mar, y no saben que tenemos un Cabildo y un Jefe político, y un "Sacré Coeur", piensan que ésta es la tierra del fin, la tierra de los pescadores de perlas, la tierra de los diamantes. ¿Será el Oriente maravilloso y quimérico? !Oh, cómo han debido soñar estas mujercitas en la ventana de la hosteria, con el alma en el mar y el corazón sobre los montes pensativos! ([IV Prosa] 139-40)

La voz narrativa, tras establecer de manera explícita lo civilizada de la sociedad española, se burla de las tradicionales orientalizaciones y exotismos por parte de los noreuropeos hacia España y los invierte describiendo a estas mujeres como las verdaderas piezas exóticas del paisaje canario.

El paralelo trazado entre la visión nacionalista y las mujeres que despliega Quesada en sus obras desvela la representación metafórica de la mujer como imagen de la nación, como hace en este fragmento contenido en *Smoking Room* titulado "Cómo murio Miss. Bland":

> Miss Florence tenía su máquina, su sueldo y su soledad extranjera. Además, lejos, una hermana con sus muchos hijos sanos y lindos. La inglesa cruzaba la carretera, la playa, con la pequeña tristeza de Inglaterra en el pecho. Era la tristeza fría, neblinosa. El sol caía sobre su corazón, pero su corazón no lograba arder. El recuerdo británico era siempre de niebla densa, húmedo y con ese polvillo helado de las grandes chimeneas ardientes que arrojan el polvo a la niebla de las calles crudas. Toda la memoria de Miss Bland se hundía en unos sollozos llenos de nieve, unos sollozos que corrían detrás de su tos, como empujándola más lejos, como arrojándola a un fondo negro, para que no pudiera retornar. (308)

Esta descripción de la mujer inglesa realmente se detiene en los estereotipos negativos del español medio hacia estos extranjeros, expone claramente la fobia hacia las islas británcias y la denuncia de un carácter enfermizo y decadente que sólo merece la muerte a los ojos de esta voz narrativa duramente crítica con la identidad de los ingleses y lo que arrastraban hasta las islas Canarias. Este tipo de comparaciones en la creación narrativa de Quesada van más allá, no sólo critican las carencias de los ingleses[17]: "Su risa es una risa domesticada a la española, una risa de escenario, risa doctora en gracia de farandulerías. La risa es la mejor amiga del bastoncito que golpea en la acera, al compás de la risa, como esclavo mayor" (158). Este pasaje de "El amor eléctrico" recogido en *Smoking Room* se permite invertir la colonización y la superioridad anglosajona, de forma que el carácter español es el que domina a estas protagonistas femeninas que no les queda otra opción que plegarse al contexto español que les rodea.

[16] La paz mediterránea de lo concreto debía oponerse al mundo de vaguedades nórdicas que había implantado el simbolismo. El neo-latinismo centró las tendencias antisimbolistas y antimodernistas y orientó el gusto de los primeros años de nuestro siglo hacia un neoclasicismo que debía, al final, derribar al modernismo (cf. Litvak [Latinos] 109).

[17] La realidad de esta época responde al ascenso y toma del poder hegemónico mundial por parte de Gran Bretaña y su expansión colonial durante el siglo XIX que continúa hasta bien entrado el siglo XX; por el contrario, España hacía oficial su declive tras el desastre de 1898 y no saldría de esta depresión económica y poca presencia mundial hasta finales del siglo XX: "En su mayor parte estas teorías raciales buscaban una justificación del hecho, absolutamente evidente, del paso del poderío científico, industrial, económico e intelectual de los países del sure a los del norte de Europa. Dicha preponderancia se atribuía a superioridad racial, cultural o social de los nórdicos, a la supuesta ventaja de la moral protestante sobre la católica" (Litvak [Anarquismo] 157).

En suma, este estudio retoma el análisis de las obras de Quesada con la intención de reivindicar su obra y hacer énfasis en la conexión de este creador con el modernismo español, en especial el canario y su apuesta por la vanguardia, al menos de contenido en sus textos. La temática de la mujer como máxima expresión de la belleza decimonónica es adoptada por Quesada y transpuesta a su contexto del siglo XX, de tal forma que la mitificación e idealización de la figura femenina se erige como cuestión central que atraviesa su obra. En esta dirección, la gran novedad que aporta Quesada es utilizar a la mujer occidental, particularmente la inglesa, como elemento exótico, invirtiendo así el tradicional exotismo hacia lo oriental para exponer las obsesiones por la conquista colonial y el anhelo por un tiempo pasado de esplendor para España después del 98. El conflicto político-nacionalista-identitario entre anglosajones y latinos que se dirimía durante la época de Quesada queda reflejado en su obra a base de retratos de mujeres inglesas que se debaten entre la *femme fatale* y la *femme fragile*. Este autor prefiere, para poblar sus creaciones, a la mujer débil e incluso a la mujer muerta, desarrollando así la alegoría entre la mujer anglosajona fallecida y la proyección del deseo español de revertir el poder hegemónico inglés que adquiere una presencia determinante en la obra de este modernista olvidado.

Obras citadas

Betancourt Mesa, José Ramón. "El proceso humorístico en Smoking Room de Alonso Quesada." En *Aguayro*. 1993. 204. 32-35.

Delgado, Féliz. *La muerte, tema constante en la obra de Alonso Quesada*. Madrid: Cruz y Raya, 1935.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle culture*. Nueva York: Oxford University Press, 1986.

Doreste, Ventura. "Alonso Quesada, prosista." En *Fablas: Revista de poesía y crítica*. 1975. 62-64. 47-56.

Fernández Urtasun, Rosa. "El modernismo en España: Algunos conceptos críticos." En *Revista de Literatura*. 2004. 66. 131. 133-48 de Garciasol, Ramón. "Notas sobre el modernismo en España." En *Papeles de Son Armadans.* Vol 46. 1967. 197-226.

González del Pozo, Jorge. "La mujer inmortal: Sexualidad y terror en "Ligeia" de Edgar Allan Poe y en "Leyendas de haschischs" de Clemente Palma." En *English Studies*. Vol 29. 2008. 85-102.

Korte, Barbara. "The Femme Fragile Decline and Fall of a Litearary Tropos." En *Anglia*. 1987. 105. 3-4. 366-89.

Litvak, Lily. *Latinos y anglosajones: Orígenes de una polémica*. Barcelona: Pubill, 1980.
"Nota preliminar". En *El modernismo*. Litvak, Lily, ed. Madrid: Taurus, 1981. 11/17.
El sendero del tigre. Madrid: Taurus, 1986.
España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo. Barcelona: Anthropos, 1990.

Macklin, John. "Modernismo y novela en la España finisecular." En *Ínsula*. Vol 42. N 487. 1987. 22

de la Nuez, Sebastián. *Alonso Quesada, poeta en soledades*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Universitaria, 1976.

Quesada, Alonso. *Obra Completa. Tomo 1. Poesía*. Las Palmas de Gran Canaria. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. 1986

Obra Completa. Tomo 2. Poesía. Las Palmas de Gran Canaria. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. 1986

Obra Completa. Tomo 4. Prosa. Las Palmas de Gran Canaria. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. 1986

Obra Completa. Tomo 5. Prosa. Las Palmas de Gran Canaria. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. 1986

Obra Completa. Tomo 6. Prosa. Las Palmas de Gran Canaria. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. 1986

Smoking Room. Las inquietudes del Hall. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2008.

Said, Edward. *Orientalism*. Londres: Penguin, 1977.

Sánchez Robayna, Andrés. "Juan Ramón Jiménez y Alonso Quesada." En *Anuario de estudios atlántico*s. 2009. 55. 65-114.

"Prosa para Alonso Quesada." En *Fablas: Revista de poesía y crítica*. 1975. 62-64. 34-38
.

Santana, Lázaro. "Alonso Quesada y los ingleses." En *Aguayro*. 1975. 61. 21-23.

"Cronología de Alonso Quesada." En *Aguayro*. 1986. 168. 38-39.

"El modernismo literario y artístico en Canarias." En *Aguayro*. 1976. 75.14-16.

SENSACIONES EXÓTICAS DE EROTISMO. PIERRE LOTI Y ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO ANTE EL EXOTISMO FEMENINO

José Antonio González Alcantud
Universidad de Granada

El exotismo como pulsión estética y antropológica va más allá de las apreciaciones y satisfacciones que puedan proporcionar epidérmicamente al viajero[1]. El deseo de ir más allá de la pretendida superficialidad que proporciona el exotismo lo comprobé hace algún tiempo en la casa de un familiar del viajero y literato Víctor Segalen (1878-1919), inductor del primer intento categorial de atrapar la sustancia exotista. A los postres, tras haber cenado en el comedor de bambú estilo *chinois* que el propio Segalen había traído de sus viajes asiáticos, se puso sobre la mesa la inauguración próxima de una exposición sobre Loti. En ese momento, el familiar de Segalen atacó inmisericorde la obra de Pierre Loti tachándola de banal. Consideraba, no sin razón, que la de Segalen era más profunda. Todo hubiese quedado ahí, cuando, sin embargo, en un momento determinado la conversación giró en torno a la *vahiné* (mujer) de Segalen, una autóctona tomada en su viaje a Tahití, donde llegó poco después de morir Paul Gaugin, pintor bien conocido de la mujer tahitiana. El familiar de Víctor Segalen poseía un hermoso retrato de la *vahiné* que me mostró con delectación de coleccionista. En este punto quedaron equiparados Segalen y Loti, a pesar de las aparentes diferencias de concepción del exotismo. El melancólico erotismo que destilaban para ellos las mujeres exóticas los hermanaron. La mujer siempre aparece sujeto del erotismo colonial, sea en Segalen sea en Loti, o bien en el otro autor abordado aquí, Enrique Gómez Carrillo. En este punto suele haber unanimidad, aunque puedan existir diferencias, a veces nada insustanciales, en las consideraciones y observaciones derivadas de esas relaciones amorosas de coloniales y "*vahinés"* de distintos lugares y condiciones.

Pero no era sólo el familiar de Víctor Segalen quien marcaba la distancia, él mismo en 1908 se pretende diferente en lo tocante al exotismo a la súper estrella literaria del último tercio del siglo XIX, Pierre Loti. En una primera carta de diciembre de aquel año, recogida ulteriormente en su *Essai sur l'exotisme* expresa Segalen el deseo de abordar el asunto de otra manera, más allá del simple recuerdo de viaje, estilo de narrar lotiano al gusto del público ávido de aventuras. Quería experimentar profundamente el joven Segalen la sensación de exotismo: "La sensation d'Exotisme: qui n'est autre que la notion du différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre »[2]. Resulta curioso que Loti, el atacado por superficial, tampoco quisiese ser un exota « d'occasion ». Loti puso a distancia las experiencias previas, para él igualmente superficiales, de Chateaubriand, Lamartine, Nerval o Fromentin. Arguye frente a éstos, para él diletantes, que él llega al exotismo "por naturaleza y por oficio", ya que es marino de profesión. La experiencia del viaje le da la impresión de que "s'en va mais qu'il n'arrive nulle part"[3]. Experiencia de la deriva que ciertamente hace de su exotismo, como veremos, una variación de la melancolía.

La relación entre Pierre Loti (1850-1923) y Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) con el erotismo exotista es directa y contundente. Ambos dicen haber amado a mujeres exóticas. A sus aventuras amorosas, y subsiguientes narraciones surgidas de ellas, le deben en buena medida su fama en vida. El primero nos ha dejado dos historias de amor ultramarino: *Aziyadé* y *Madame Chrysanthème;* otra de impresiones, *Les*

[1] Francis Affergan. *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie.* París, PUF, 1987.
[2] Victor Segalen. *Essai sur l'exotisme.* París, Fata Morgana, 1986, p.36.
[3] Robert de Traz. *Pierre Loti.* París, Hachette, 1948, p.99.

désenchantées; y alguna más, secundaria, como el relato *Pasquala Ivanovich.* Al segundo, al menos le debemos, de entre una muy extensa producción propia sobre la mujer, *El libro de las mujeres, El segundo libro de las mujeres. Safo, Frené y otras seductoras,* y en cierta manera *Le mystère de la vie et de la mort de Mata Hari.* En el tiempo en que ambos escriben la relación entre erotismo y exotismo es absolutamente pertinente tal como Lily Litvak la dibujó con maestría hace años[4]. El "donjuanismo" exotista dirige su música lejos. Si en el *Don Giovanni* de Mozart el protagonista es seguido por su fiel criado, el cual va apuntando religiosamente las conquistas femeninas de su señor, y en definitiva la victoria erótica se impone sobre el descubrimiento experiencial, como sostiene Kierkkegard, ahora en Loti y Gómez Carrillo se trata de poner por delante el descubrimiento mismo a la experiencia sexual[5]. Se apunta en estos autores al horizonte de un descubrimiento erótico basado en la aventura movida por el expansionismo colonial coetáneo.

Tanto Pierre Loti como Gómez Carrillo viajan de manera compulsiva para encontrar el uno "fantasmas" y el otro "sensaciones". Pero, antes de iniciar sus viajes el punto de partida ante la perspectiva de la aventura parece algo diferente. Loti, por ejemplo, cuando entró en la Academia francesa manifestó ante el estupor de los honorables y muy letrados académicos con una contundente *boutade* un "yo no he leído nunca". De hecho, son escasas las referencias eruditas en su obra. Con ello venía a poner por delante del conocimiento libresco la experiencia vital. Sin embargo, Carrillo prefería obtener muchas veces antes del viaje una visión libresca, en la que figura con cierta frecuencia citado el propio Loti: "En realidad –dirá-, para darse uno cuenta de los sentimientos que animan a un pueblo, tal vez más que un viaje de un año sirve un año de estudio. Oyendo, a través de los libros, las confesiones de las masas extranjeras, se llega poco a poco a penetrar en sus arcanos. En cambio, cuando se procede como (…) *enquêteur*, lo único que se logra, después de visitar todas las ciudades, y de interrogar a todos los notables, y de asistir a todas las fiestas, es dar un cuadro verídico, pero falso y sin espíritu, del país que se estudia"[6]. Esta aseveración fue completada por esta otra: "Yo no busco nunca en los libros de viaje el alma de los países que me interesan. Lo que busco es algo más frívolo, más sutil, más pintoresco, más poético y más positivo: la sensación". Al final de todo, asistimos en la obra del modernista, fuese por el lado de lo libresco o de la experiencia, al triunfo de la "sensación" como mecanismo primario y directo que acompaña al viaje.

En lo referente a la vida familiar real, más allá del *donjuanismo* de uno y otro autor, sabemos, por ejemplo, que Loti tenía un gran apego a su madre Nadia Vaud, amén de a su hermana; afectos que prolongó en su sobrina Ninette. A las dos últimas le dirigió frecuente correspondencia, tanto cuando dio sus primeros pasos como principiante en París, como cuando estuvo en tierras lejanas[7]. Su familia, hugonote por parte materna, estaba muy unida por el ambiente pueblerino y por la vivencia profunda de la religión, punto en común hasta donde la memoria familiar alcanzaba, es decir hasta finales del siglo XVIII[8].

Loti tuvo un matrimonio juvenil, consumado por la insistencia de su influyente madre. Pero frente a su joven esposa desplegó una hiriente indiferencia, la cual puede comprobarse a través de la fotografía que se hizo en la Alhambra durante su viaje de bodas, en la que se trasluce su esa mencionada indiferencia frente a una esposa un tanto desairada[9]. Poco después la abandona *de facto* reiniciando su vida viajera

[4] Lily Litvak. *Erotismo fin de siglo.* Barcelona, Antoni Bosch, 1979.
[5] Soren Kierkegaard. "Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical" In: *Obras y papeles de Soren Kierkegaard.* Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 159-160.
[6] E. Gómez Carrillo. *El primer libro de las crónicas.* Madrid, Ed. Mundo Latino, 1919, p.10.
[7] Pierre Loti. *Correspondencia inédita. 1865-1904.* Publicada por M. Nadina Duvignau y N. Serban. Barcelona, Ed. Cervantes, s.d.
[8] Odette Valence & Samuel Pierre-Loti-Viaud. *La famille de Pierre Loti ou l'éducation passionnée.* París, Calman-Lévy, 1940.
[9] J.A. González Alcantud. "Dos exotas en la Alhambra: Pierre Loti y Enrique Gómez Carrillo". In: *EntreRíos,* Granada, primavera-verano, 2008, nº7/8, pp.78-83.

como marino. Se ha hablado así del "ateísmo amoroso" de Loti, descreído de toda experiencia hogareña. « Su diario nos presenta algunos fragmentos de encuentros rápidamente olvidados: "una vaga amiga polinesia, un capricho senegalés sin importancia, la bohemia de ´La Roche Courbon, cerca de Saint-Porchaire'… y esa tormenta pasional con una señora de Annecy de la que no sabemos casi nada". En ese preciso momento de su recorrido afectivo, siempre en huída, es cuando irrumpe la aventura de Aziyadé: "Es entonces con su incredulidad religiosa y su ateísmo amoroso que pasea su curiosidad por Salónica, en ese barrio turco que descubre con una ebriedad inexplicada. Después de descubrir a Aziyadé en una venta volverá excitado por el amor, quizás motivado por lo novelesco de una aventura en el harén"[10]. La novela fue publicada en 1879 y desde entonces es sin lugar a dudas la pieza más conocida de la extensa obra lotiana. La exégesis crítica del *affaire* Aziyadé, así como de la novela resultante, ha dado lugar a un auténtico subgénero, con abundancia de opiniones.

En el marco del "enigma Aziyadé", que ha hecho correr tanta tinta, una hipótesis nada descartable que circuló fue la de la latente homosexualidad de Pierre Loti. En defensa de su heterosexualidad se escribió: "A los mal pensantes y a los mal informados que han pretendido que Aziyadé era un hombre, opondremos un solo testimonio, pero que nos parece irrefutable, porque se trata de un testimonio material: la propia estela de la tumba de Hadidjé, conservada por Loti en su mezquita de Rocheford. Se trata de que en Turquía, hay dos suertes de estelas funerarias, una para los hombres, terminada en un turbante, otra para las mujeres, simplemente adornada de flores e inscripciones"[11]. Evidentemente para quien así habla la estela conservada en la mezquita de pacotilla construida en la vivienda familiar de Loti, es sin lugar a dudas la de una mujer. Incluso se añade a favor de su heterosexualidad que en el diario íntimo, Loti narra cómo rechazó en algún momento los abrazos de un joven varón por considerar que esos amores eran intolerables. La duda no obstante planea, sobre todo por esa disposición al exhibicionismo de Loti, travistiéndose y haciéndose fotografiar en diferentes vestidos, amén de por la atadura a la figura materna.

En la historia oficial sobre Aziyadé se dirá que esta joven esclava circasiana –recordemos que las mujeres de esa procedencia geográfica eran muy valoradas en los harenes turcos, árabes y magrebíes por su blanca piel y delicadeza de formas- fue abandonada por Loti para acudir al calor materno. A tenor de este abandono Aziyadé fue esclavizada, al descubrir su marido y señor, los amores clandestinos con el francés. Aziyadé murió como consecuencia de las privaciones que padeció. Cuando Loti, diez años después, volvió a Turquía a buscarla encontró que había fallecido prematuramente tiempo atrás. Loti buscaría entonces con ahínco su tumba en los cementerios de Estambul. Al encontrarla arrancaría la estela ya citada, para llevar el recuerdo doloroso de la ausencia de la amada a su casa de Rochefort. Quizás sean las cortas páginas que Roland Barthes consagró como introducción a la edición moderna de Aziyadé, donde encontremos más sustancia para analizar en profundidad el asunto. Para Barthes, Pierre Loti, como otros viajeros ,"huye de las instituciones *morales* de su país, de su cultura, de su civilización", pero el harén, prefigurado a través de la joven circasiana, no es la encarnación del deseo, como en la mayoría de los aventureros: es "el término neutro, el término cero de este gran paradigma: discursivamente, ocupa el primer lugar; estructuralmente, es el lugar de la ausencia, es un hecho de discurso, no un hecho de deseo"[12].

Los destellos existenciales de Aziyadé enlazan con la melancolía lotiana. Se ha recordado aquel el rayo de sol penetrando en una iglesia en un domingo, evocado de los recuerdos infantiles de Loti. Una imagen que volverá recurrentemente cuando busque con denuedo el lugar de enterramiento de Aziyadé: "En

[10] Jehan Despert. *Le douloureux amour de Pierre Loti.* Rochefort, La malle aux livres, 1995.
[11] Raymonde Lefêvre. *La vie inquiète de Pierre Loti.* París, Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1934, pp.44-45.
[12] Roland Barthes. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos.* Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p.234.

Estambul en 1887, buscando febrilmente durante tres días el recuerdo de Aziyadé, Loti encuentra esta impresión melancólica nacida del vacío de un domingo de silencio: una luz oblicua viene a morir sobre una ánfora plena de otra melancolía, unida a la primera por un lazo sutil"[13]. El rayo de sol rememorado de la infancia vuelve a aparecer en este otro contexto, dejando a las claras que Loti está afectado por una espiritualidad melancólica, asociada ahora a la experiencia oriental. Por eso, el socias de Loti, el teniente inglés de igual nombre, generado como personaje autobiográfico, podrá exclamar: *"Si quelqu'un pouvait me donner seulement la foi musulmane, comme, j'irais, en pleurant de joie, embrasser le drapeau vert du prophète"*[14]. Ante la nada existencial, ante su real ateísmo contrapesado por la experiencia infantil de la religión de sus padres, cabe esgrimir la probable inclinación a la conversión ahora a otra religión, a la que le obliga el amor por Aziyadé: el Islam.

Loti prolonga en otras mujeres a su idealizada Aziyadé. Es el caso de Pasquala Ivanovitch. En la primavera de 1880 Loti es destinado con la escuadra francesa a una misión en Montenegro, y allí encuentra consuelo escapando del barco y encaminándose hacia las montañas donde lo acoge una pastorcilla montenegrina, la cual no es más que un pálido reflejo de Aziyadé. *"C'est Pasquala Ivanovitch, une gardeuse de chèvres et de moutons, qui vient s'asseoir auprès de Loti, 'en toute innocence, en toute candeur de petite sauvage' »*[15]. El relato de este amor efímero, ya que la partida siempre resulta obligada por el sentido del deber militar, al que le impele su profesión, está narrada bajo el síntoma del "tedio" que le producen los domingos vacíos –aquellos del rayo de sol mencionado-, ergo la existencia misma. En ella se impone la pastorcilla montenegrina con su sencillez[16].

En otra, inmediatamente posterior a *Aziyadé, Le mariage de Loti*, mitad relato de viajes, mitad ficción, relata un nuevo lance amoroso con una *vahiné* tahitiana de nombre Rarahu. Por el relato de esta aventura se infiere que Loti siempre intuye que los días de sus amores están contados: "Il amirait en elle un développement précoce de l'intelligence aiguisée par l'amour; elle admirait en lui le représentant d'une race supérieur ; mais tout les séparait. Il y avait des abîmes entre leurs conceptions et leurs sentiments ; les notions même les plus élémentaires de la vie se présentaient à leurs esprits sous des aspects différents »[17]. Finalmente, acaba recostando su cansada cabeza en el hombro de su madre : *«Je tombai dans le bras de ma vieille mère, qui tremblait d'émotion et de surprise »*[18].

También *Madame Chrysenthème*, la obra de temática femenina de Loti más discutida, es sólo un subterfugio para llegar a un espacio de melancolía, impenetrable al que se arriba en en un errático barco, como en los paisajes románticos de Caspar David Friedrich[19]. Al contrario que *Aziyadé*, bien acogida por los turcos en los momentos finales del sultanato, *Madame Crysanthème* fue mal recibida por la crítica europea conocedora de Japón y sobre todo por los japoneses mismos. El argumento incide en unos amores pasajeros habidos entre Loti y una joven japonesa, ofrecida en matrimonio circunstancial por su familia. Se consideró ya en su misma época que la obra encerraba una sarta de estereotipos encadenados, en los que el pueblo japonés quedaba malparado[20]. El estereotipo planeaba sobre las impresiones del viajero, alejado e incomunicado de la cultura autóctona.

En este sentido se podría acusar en una primera lectura de superficial y hasta de misógino a Pierre Loti. Todo esto es particularmente significativo en su mirada sobre la mujer exótica, que algunos críticos

[13] Solange Thierry. "À l'écoute du ressouvenir". In: VV.AA. *Pierre Loti. Fantômes d'Orient.* París, Musées, 2006, p.25.
[14] Pierre Loti. *Aziyadé.* París, Calman-Lévy, 1987, p.197.
[15] N. Serban. *Pierre Loti. Sa vie, son œuvre*. París, Les Presses Françaises, 1924, p.77.
[16] Pierre Loti. "Pasquala Ivanovicht". In : *Flores de Tédio*. Oporto, Lello, sd, p. 137-174.
[17] Raymonde Lefèvre. *Le mariage de Loti.* París, Société Française d'Éditions Littéraires et Tecniques, 1935, p.113.
[18] Pierre Loti. *Le mariage de Loti.* París, Calmann-Lévy, 1923, p.288.
[19] Pierre Loti. *Madame Chrysanthème.* París, Calmann-Lévy, 1888.
[20] Suetoshi Funaoka. *Pierre Loti et l'Extrême-Orient. Du Journal à l'œuvre*. Tokyo, France-Tosho, 1988, p.41-44.

consideran que acaba siendo puro objeto pasivo y sufriente de delectación masculina y colonial: *"simple, primitive, dependent instruments existing exclusively for his sexual satisfaction"*, se ha escrito[21]. Posición de subordinación en la cual los hombres occidentales desarrollan su masculinidad y las mujeres exóticas les sirven de confidentes, para saciar su sexualidad y para matar su aburrimiento. Pero esto no es del todo exacto.

Se puede admitir que tras esa fachada pueda existir un engaño pseudo-verista motivado por una causa superior, la búsqueda de la verdad radical. El erotismo exotizante de Loti tiene un fondo, más que de sexuada dominación masculina, religioso, motivado por la renuncia formal al catolicismo, de su padre, confesión a la que había tenido que renunciar para casarse con su madre, de familia hugonote. El dormitorio de Loti en Rochefort, descarnadamente ascético en medio de la exuberancia exotista de su casa, presidido por una cruz y una espada, es el ejemplo de la anhelada mística que lo guiaba. Loti en su ateísmo amoroso y religioso de adultez tiene nostalgia del cristianismo de sus ancestros. Frente a quienes insisten en el ateísmo de Loti, como fuente de su melancolía, se ha indicado el concepto más exacto de "incroyance"[22].

Loti cuando visita de nuevo Estambul en 1908, en la plenitud adulta de su vida, comienza su relato con la siguiente frase: *"Ce soir, à l'horizon, reparaîtra Stamboul, que je n'ai pas vu depuis déjà six années –et six années tellement brèves, effrayantes d'avois été si brèves, tant s'accélere de plus en plus la fuite du temps, au déclin de la vie »*[23]. Futilidad de la vida y ocaso crepuscular: he aquí las claves melancólicas de Loti. Que están en consonancia con el fin de los harenes turcos. En particular en torno a 1908 gracias a la actividad revolucionaria del movimiento de los Jóvenes Turcos y también de las propias mujeres, sobre todo de la aristocracia viajera europea y de algunas turcas avanzadas[24], las mujeres otomanas comenzaron a exigir su participación en la vida pública. La destitución del sultán en 1909 tuvo como consecuencia el fin del harén imperial que fue transformado en Ministerio de la Guerra. Con la clausura del harén por el gobierno de los revolucionarios se buscaron a las familias de las esclavas allí encerradas. "En la última escena de esta historia –se ha escrito-, se ve una procesión de mujeres intimidadas y desorientadas franquear para siempre el umbral del palacio"[25]. Casi al mismo tiempo en que se plantea el cierre del harén imperial aparece la obra de Loti *Les désenchantées*. Este volumen, publicado por vez primera en 1906 se subtitulaba "Roman des harems turcs contemporains", y en él se retrata la melancolía femenina suscitada por el encierro: *"malgré la tristesse d'un tel enfermement"*, repetirá Loti con frecuencia[26].

Este tipo de mujer turca tradicional de alguna forma está vinculada estructuralmente a la posición de cierta mujer finisecular europea, encerrada en su apartamento, a disposición de sus amantes. La melancolía que las envuelve es muy semejante. El harén, en definitiva, es un recordatorio de la antigua "república incestuosa de los primos", al decir de G. Tillion, endogámica y sometida a la autoridad de los parientes masculinos, cuyo modelo aunque se buscaba más en el modelo oriental que en el occidental, no podemos olvidar también se daba en este último[27]. Sobre el harén oriental se despliega una amplia fantasmática, que remite al despotismo, y que tiene que ver igualmente con una estructura cultural del celo masculino. El serrallo ha dado lugar a mucho pensamiento antropológico y psicoanalítico[28].

[21]Irene L. Szyliowicz. *Pierre Loti and the Oriental Woman*. London, MacMillan Press, 1988, p.117.
[22] Dolores Toma. *Pierre Loti: le voyage, entre la féerie et le néant.* París, L'Harmattan, 2008, p.202.
[23]Pierre Loti. "Suprêmes visions d'Orient". In: P. Loti. *Voyages (1872-1913)*. París, Robert Laffont, 2009, p.1357.
[24] Barbara Hodgson. *Rêve d'Orient. Les Occidentales et les voyages en Orient. XVIII-début du XXè siècle.* París, Seuil, 2006, pp.122-124.
[25] Carla Cocco. *Harem. L'Orient amoureux.* París, Mengès, 1997, p.185.
[26] Pierre Loti. *Les désenchantées. Roman des harems turcs contemporains.* París, Calmann-Lévy, 1906, p.16.
[27] Germaine Tillion. *Le harem et les cousins.* París, Seuil, 1966.
[28] A destacar : Alain Grosrichard. *Structure du sérail.* París, Seuil, 1979. Y : Malek Chebel. *L'ésprit de sérail.* París, Payot, 1995.

El mundo real de las mujeres sometidas al harén provocaba en Loti melancolía, una depresión fundada en un sufrimiento de origen esencialmente cristiano. Así lo veía Gabriel de la Rochefoucauld, que lo acompañó en sus viajes a Turquía, que obtuvo la siguiente impresión cuando se acerca con Loti el verdadero mundo de las "desencantadas":

> "Todo el mundo ha leído el libro, yo no hablaré más, pero quisiera anotar la impresión provocada en Loti por la lectura de estas cartas [de lectores/as]. En efecto un verdadero sufrimiento aparecía en su rostro al comprobar ciertas expresiones donde se revelaba la tristeza casi mórbida de sus correspondientes. A él le gustaba esta atmósfera de melancolía, porque poseía el gusto por el dolor humano, no como otros por sadismo, sino porque pertenecía a la categoría de aquellos que piensan que el hombre no existe para reír, sino para las lagrimas, al menos en la gravedad" [29].

Y concluye el observador tras estas disgresiones: "Loti me ha parecido esencialmente cristiano".

Aunque en teoría Loti no pertenece a los *nabis*, derivación del movimiento simbolista encabezado en el plano teórico por Maurice Denis, que pretendía una suerte de restauración católica de matriz estética, no por ello hemos de dejar de ver ciertas aproximaciones comunes entre aquellos y éste, precisamente en torno a la religión y la concepción simbolista del Oriente, que venía a vivificar precisamente al propio cristianismo. Además, en ese mundo simbolista neocatólico la mujer aparece envuelta en las veladuras de un Oriente bíblico[30]. Por ello se ha podido escribir lo siguiente: "No, Pierre Loti, no es un 'pseudo-exota', sino que ha sido un exota en primer lugar. Su exotismo deriva del sueño y finaliza en la Visión, en la línea de los pintores simbolistas. Escritor visionario, describe en sus libros lo que éstos pintan en sus cuadros"[31]. Para Loti el exotismo depara una mística, mientras que para Segalen es una antropología.

Enrique Gómez Carrillo más embebido de la absenta espiritual que proporcionaba el París fin de siglo nos habla de las hetairas, concepto que toma de la Grecia antigua ciertamente, el cual actualiza de esta forma:

> "Porque dígase lo que se quiera, la hetaira existe hoy en París tal cuál existió antaño en Grecia y en Italia. Lais renace en Liane de Pougy e Imperia se reencarna en Cléop de Mérode. Hasta el orgullo de su situación tienen nuestras magas modernas, ni más ni menos que las antiguas. Llamadlas hetairas y no las ofenderéis'. 'Somos hetairas', lo que significa mujeres libres- exclaman- y sólo los espíritus groseros pueden confundirnos con las vendedoras de sonrisas'. Lo que la hetaira vende, en París cual en Atenas, es inspiración, ingenio, elegancia. 'La mayor parte de ellas –escribe un filósofo- brillan tanto por su espíritu como por su belleza: casi todas ellas conocen la música y cantan'"[32].

Esas mujeres altamente erotizadas, cercanas en el fondo al mundo de los harenes, no son esclavas, sino emancipadas, conformes al modelo moderno de libertad femenina.

La danza ocupa en esa percepción un lugar central, con el que Gómez Carrillo comienza su primer libro de las mujeres. Destaca el erotismo envolvente de la danza: "Es algo mejor, puesto que es una estatua de carne delirante que evoca toda la historia erótica, toda la leyenda rítmica de la mujer que vive y vibra

[29] Gabriel de la Rochefoucauld. *Constantinople avec Loti.* París, Les Éditions de France, 1928, p.157.
[30] Robert L. Delevoy. *Le symbolisme.* Ginebra, Skira, 1982, pp.189-190.
[31] Toma, op.cit.p.37.
[32] Gómez Carrillo. *El primer libro de las crónicas…*op.cit, p.31.

libremente, hollando el suelo con sus albos pies desnudos"[33]. En *Fez, la andaluza,* una de las últimas obras de Loti (1926), tras un viaje iniciático a Fez, el momento culmen de la historia es aquel de la danza que ejecutan tres bailarinas llamadas Fátima, Khanza y Leila, en una *soirée* que ofrece al autor el jerife Djafer Naciri el Kander. Del momento más inspirado del baile de estas tres jóvenes huríes, Gómez Carrillo escribe que lo que debiera acabar con las visiones orientales evocadas por las frenéticas danzas, termina en una percepción misericordiosa de las danzantes en la plenitud de su arte: "Fuera de la armonía serpentina del cuerpo, y del encanto de los movimientos expresivos, no descubriremos nada que convierta en embriaguez nuestro placer. En el pliegue de esos labios y en la serenidad de esas pupilas hay un secreto indescifrable, un secreto vacío, idéntico al de los pozos abandonados cuando nos asomamos para ver su fondo. Y así, lo que para mí debiera ser deleite, se convierte en dolorosa sensación de misericordia, ante la impasible animalidad de estas lindas muchachas, que me parecen resignadas a todas las fatalidades de la suerte"[34]. Son, pues, las bailarinas unas de dotadas mujeres en las artes amatorias y estéticas, pero igualmente seres dolientes.

No se trata, por consiguiente de simples vendedoras de placeres físicos. La supremacía de esas mujeres fatales, a la vez que liberadas, lleva a que muchos hombres queden presos en sus tentáculos, y pierdan el seso por ellas, según la extendida leyenda finisecular. Carrillo se pronuncia contra Theodore Reinach, del Institut de France, que en la época quería demostrar que Safo no había sido una hetaira, instruida en el placer físico y espiritual, e inclinada a frecuentar las amistades femeninas, sino una casta ama del hogar. A Gómez Carrillo le escandaliza esta posición puritana[35]. Sus mujeres unen la fatalidad con las alturas poético-intelectuales. No se trata, por consiguiente, de simples rameras. Todavía en el París de hoy se exhibe algún *boudoir* de *grande dame.* Algo de aristocrático se desplaza en el interior del discurso. Buscaban este ideal de belleza turbadora, que Enrique Gómez Carrillo presenta de la mano de su coetáneo Oscar Wilde de esta manera:

> "-Tengo la misma enfermedad que Des Esseintes –solía decir Wilde. Y era cierto. Lo mismo que el héroe de À rebours, el gran poeta inglés buscaba, sin hallarla, la verdadera Salomé que pierde, sin hallarla, (...) 'misteriosa y pasmada entre la niebla lejana de los siglos'. La Salomé de Rubens parecíale 'una maritornes apopléjica'. La de Leonardo se le antojaba demasiado incorpórea, demasiado fría (…) Sólo el cuadro de Gustave Moreau encarnaba, á su entender, el alma de la princesa legendaria, de la divina Herodiades"[36].

Son las modernas heroínas, una figura, que formada al calor del romanticismo[37], ha situado a la mujer en un estatuto de insubordinación cultural y social.

Pero Gómez Carrillo es consciente de que las mujeres están atravesadas por las diferencias sociales. Cuando aborda el mundo femenino a través de la lectura de Zola, la primera que aparece en el escenario literario zolaiano es Angélica, una tierna joven que cree poder aspirar a un amor puro con un joven de más elevada posición, a la cual alguien le indica que anda muy errada, ya que las distancias sociales son insalvables, que no las supera ni siquiera su juvenil candidez[38].

[33] E. Gómez Carrillo. *El libro de las mujeres.* Madrid, Mundo Latino, sd. p.85.
[34] E. Gómez Carrillo. *Fez, la andaluza.* Universidad de Granada, 2006 (ed. original 1926), pp.236-237. Estudio preliminar: J.A. González Alcantud.
[35] Gómez Carrillo. *El segundo libro de las mujeres. Safo, Friné y otras seductoras.* Madrid, Editorial Mundo Latino, 1921.
[36] Gómez Carrillo. *El primer libro de las crónicas…*op.cit, p.94-95.
[37] J.A. González Alcantud. *Heroínas.* Universidad de Granada, 2009.
[38] E. Gómez Carrillo. *Las mujeres de Zola*. Madrid, Viuda de Rodríguez Serra, sd.

El misterio era la materia prima de esas mujeres, que asociaba Gómez Carrillo en el propio París a los todos los espectáculos callejeros y teatrales incluso a la "quiromancia". De las artes adivinatorias de estas "sibilas de bulevar" dirá:

> "Estamos en el tiempo de la quiromancia y de las quirománticas. En cada esquina hay alguna sibila misteriosa… Cada barrio tiene su antro predilecto… Cada clase social proclama con energía sus preferencias por uno de los sistemas adivinatorios en boga.
> Allá arriba, en Montmartre, en el centro del amor y los amores, de todos los amores, la quiromancia florece como una planta indígena. En los cafés nocturnos, á la hora en que las pupilas comienzan a dilatarse extrañamente, las enigmáticas señoras veladas, suelen acercarse á las mesas de mármol para ofrecer sus servicios á las que tienen inquietudes y esperanzas"[39].

Fue el modernismo quien le dio una de sus máximas alturas a esta conjunción de mujer y exotismo metropolitano. "Ensamblar lo exótico y lo erótico era corriente en el modernismo", ha sentenciado Litvak después de haber realizado un recorrido por las principales figuras que representaban esa tendencia, con ilustres cortesanas parisinas de fondo[40].

La moda, en ese medio en el que prevalecía la *frivolité*, era otro de los parámetros preferidos por Gómez Carrillo, quien en el fondo se había transformado en un difusor hacia América Latina de la moda modernista gestada en París: "¡La Venus de Milo con un traje de la rue de la Paix!...¡La Venus de Milo frufrutante entre sedas y encajes!... Es necesario poseer una imaginación diabólica para evocar esta imagen. Pero las mujeres tienen razón en hacerlo, ya que los adversarios de la moda se empeñan en humillarlas perpetuamente comparándolas con diosas de mármol"[41]. Gómez Carrillo prefiere la mujer *à la mode*, enfrentándose de esta manera a las tendencias más anticuadas pero también a las más vanguardistas como la futurista que quería acabar con la moda femenina de la *belle époque* por antiestética. Lily Litvak ha enfatizado que nunca como en aquel tiempo, caldo de cultivo del modernismo literario al cual adscribimos a Carrillo, se siguieron tan asiduamente las pautas de la moda: "La elegancia era título de nobleza. El vestido podía transformar diariamente el rostro y la personalidad"[42]. Y los atuendos podían ir desde la imitación griega, que Gómez Carrillo describe como causante de muchas pulmonías habidas en la fría París, hasta el vestido *sport*. El caso es que la mujer liberaba su ser mutándose a través del vestido.

El modernista guatemalteco, además, no creía en las bellas huríes que cantaban melancólicamente escritores como Pierre Loti, por no hablar ya de los románticos. Así Gómez Carrillo da cuenta del volumen que un albanés le vendió en Túnez llamado *El libro de las mujeres de Fazil Bey*, en el que se habla de todo menos de inocencia y belleza[43]. Nos hace un recuento de lo que dice Fazil Bey, con una descripción de cómo las turcas, gitanas, georgianas y albanesas, que nos representamos bellísimas tras sus velos de misterio, son en realidad feas. Sólo excluye a circasianas y magrebíes, por su belleza. Añade, como comentario al texto de Fazil-Bey, que la prostitución suele estar muy presente en el mundo oriental. Así que en su opinión existe una gravísima contradicción entre la realidad y la fantasía de las huríes: "Más nos valiera a nosotros, los que soñamos con misteriosas damas veladas, en enigmáticas y hurañas moras de Tánger o de Túnez, de Constantinopla o de El Cairo, más nos valiera no encontrar en nuestro camino poetas iniciados y desilusionados que se complacen en desnudar con tanta crueldad a las damas tapadas"[44]. De alguna manera pone el acento en la valoración que la prostitución precolonial, en

[39] E. Gómez Carrillo. *Pequeñas cuestiones palpitantes.* Madrid, Librería de Gregorio Pueyo, sd, p.7.
[40] Litvak, op.cit. 1979, p.144.
[41] E. Gómez Carrillo. *La mujer y la moda. El teatro de Pierrot.* Madrid, Mundo Latino, 1920, p.21.
[42] Litvak, op.cit. 1979, p.161.
[43] E. Gómez Carrillo. *Literaturas exóticas.* Madrid, Mundo Latino, sd. p.80. En especial el capítulo titulado "El libro de las mujeres de Oriente".
[44] Gómez Carrillo. *Literaturas...* op.cit., p.85.

contradicción con los modelos de exotismo sexual que tenían los viajeros europeos. No cabe dudar que el tipo de mujeres mezcla de cantantes y prostitutas, finamente educadas en al arte de la poesía y de la música ya existieron históricamente bajo el Islam[45]. Además, la esclavitud femenina era bastante común en los palacios del sultanato marroquí, y formaba parte de su estructura de poder, al igual que de las principales casa de notables citadinos[46]. En la práctica los viajeros más que aventuras románticas lo que hacían era recurrir frecuentemente a la prostitución autóctona, regulada bajo nuevas formas gracias por la dominación colonial. De nuevo aquí Gómez Carrillo recurre a la reivindicación de las hetairas, que habían existido igualmente en el mundo previo al colonialismo, como suerte de mujeres educadas en las artes amatorias y en las artes de la vida social, sin el violentador concurso colonial[47].

Ahora bien, en tanto que antropólogo me veo en la obligación de preguntarme por la realidad de las cosas, más allá de las ficciones literarias trazadas por Loti o Gómez Carrillo sobre sus vidas. Una de las esposas de Gómez Carrillo, Aurora Cáceres, hija de un general y embajador peruano, que estuvo católicamente casada con el escritor modernista, describió cómo se acercó a él en tanto que admiradora. Cuenta Cáceres que antes de conocerlo había leído a escondidas de su familia, el libro *Del amor, del dolor y del vicio*, que le pareció alejado de las novelas cursis en boga. ¿De qué trata ciertamente esta obra que atrajo a la joven Aurora Cáceres? Prologada por Rubén Darío prometía no tener opacidades y ofrecer "le coeur nu" baudeleriano del autor: "Este libro, en donde en vano buscaríais la insinceridad de una máscara, es un libro de amor, de dolor y de vicio" [48]. Y vuelve a repetir Darío como un *leitmotiv*: "Bien es verdad que en este libro, en vano buscaríais la insinceridad de una máscara…"[49]. Nos promete el autor una desnudez que luego no ejecuta al superponer sobre su rostro biográfico varias máscaras. El propio autor, Gómez Carrillo, reflexiona al fin sobre lo que entiende por amoralidad de su obra:

> "Es una novela muy corta y que parecerá muy inmoral al público. Pero ¿qué es lo que el público llama inmoralidad? ¿La descripción de un acto criminal o vicioso? No, puesto que todos tienen derecho á describir asesinatos, robos o borracheras. ¿El relato de las acciones contrarias a la naturaleza? No; tampoco. La inmoralidad reside sencillamente en la pintura de uno de los actos más naturales, del más natural quizás, de ese acto que muchos millones de seres humanos ejecutan en este mismo instante, y que yo, sin embargo, no me atrevo a designar sino con la frase consagrada de 'comunión de los sexos'. Dos personas se sientan en una mesa, y el novelista puede decir: 'comieron'; dos enemigos se encuentran en una esquita, y el novelista puede decir: 'se acuchillaron'; dos obreros entran en una taberna, y el novelista puede decir: 'se emborracharon'; pero dos enamorados se acuestan en la misma cama, y el novelista no puede decir lo que hicieron… ¿por qué? Porque es inmoral. Pero ¿y por qué razón es inmoral? Sin razón ninguna, porque sí…"[50].

En verdad, Gómez Carrillo está buscando, como ocurriera con otras obras suyas, el escándalo para lograr el aplauso público: "Comparada [*Del amor*...] con obras francesas de la misma índole, es una novela

[45] Al-Jahiz, "Les esclaves chanteuses de Gahiz" (texto árabe y traducción C.Pellat). In: *Arabica*, X, 1963, pp.141. Véase igualmente: J.A. González Alcantud. "La noche mil dos en Fez, o la realidad premoderna de la nocturnidad fasi". In: J.A. González Alcantud & Sandra Rojo Flores (eds.). *Andalusíes. Antropología histórica de un mito vivo del Magreb.* Barcelona, Anthropos, en prensa.
[46] Mohammed Ennaji. *Soldats, Domestiques et Concubines. L'esclavage au Maroc au XXIe siècle.* Casablanca, Eddif, 1994, pp.145-170.
[47] Christelle Taraud. *La prostitution coloniale. Algérie, Tunisie, Maroc (1830-1962).* París, Payot, 2003, pp.19-53.
[48] E. Gómez Carrillo. *Del amor, del dolor y del vicio.* Edición definitiva con un prólogo de Rubén Darío. París, Librería Americana, 1901, p. I.
[49] Rubén Darío, in: *Del amor…,* op.cit, p.XVI.
[50] E. Gómez Carrillo. *Del amor....* op.cit. p. V-VI.

tímida, lo cual no obstará para que los periódicos de España y América me llamen de nuevo licencioso y para que el Gobernador de Sevilla me declare otra vez inmoral por medio de un decreto…"[51].

A pesar de esta atracción "fatal", después de casarse católicamente con el escritor, Aurora Cáceres cuenta que hizo ir a misa a Enrique, alejando por el momento la palabra "vicio" de sus vidas. Pero poco después, Cáceres manifiesta claramente que no le gustaban ni las amistades que frecuentaba Enrique ni su desmedida afición a la bebida, sobre todo tras volver de un viaje a África. En cierta ocasión pudo comprobar en primera persona lo que era una invención "literaria" y la realidad real, valga la redundancia para expresar la existencia cotidiana:

> "A propósito de este libro [Treinta años de mi vida] le conté el juicio que le había merecido a una señora, quien consideraba que nefasta influencia en el porvenir de Enrique los amores que tuvo con la señora Edda Christiense, cuyo marido, el Ministro X., la había dejado en Guatemala. Se apresuró a contestarme: 'Justamente eso no es cierto; esa mujer no ha existido nunca'. En verdad ya me había chocado y me parecía incomprensible que una mujer como Edda descrita por Enrique, permaneciese en Guatemala, mientras el Ministro venía a Europa, porque precisamente esa clase de mujeres, aunque el marido tenga la obligación de ir a América, se quedan en Europa (…) Otra de las inexactitudes de este libro es la exageración con la que habla de la pobreza de su familia"[52].

Más claro que el agua es el fantaseo de Gómez Carrillo sobre su propia vida. Volvamos a las sensaciones de seducción esgrimidas por Enrique Gómez Carrillo. Hemos dicho previamente que el guatemalteco apreciaba sobremanera la seducción del baile. Lo cual coincide con el éxito de los bailes exóticos femeninos en las exposiciones universales de París, y más en particular en la de 1900:

> "Quería bailar y bailó. Su torso blanco se crispó con un temblor de agonía; sus piernas largas y finas agitáronse rápidamente; sus caderas vibraron, se contrajeron, se encorvaron, se esponjaron, se desgonzaron con la ligereza vertiginosa de la locura. Bailó toda su obra en el espacio de algunos minutos. Y luego, extenuada, sin fuerza, sin aliento, perdiendo el equilibrio, cayó en una postrera ondulación, envuelta en un rayo de luna que, para verla, había entrado por la ventana…"[53].

Pero Gómez Carrillo no se engaña, sabe perfectamente que las bailarinas pueden estar impostadas, como hoy día esas danzantes del vientre que en el Egipto actual bailan en los cruceros del Nilo y que en su mayor parte no son egipcias sino europeas[54]. Gómez Carrillo, así conoce perfectamente que Mata Hari imposta en tanto holandesa de origen a una bailarina de los templos de Benarés, bailando sin embargo orgiásticamente en el templo de los *amateurs* de las artes asiáticas de París: el museo Guimet[55].

En la misma brecha, la visión que tiene Gómez Carrillo de la mujer japonesa es muy literaria y poco sensual, a pesar de la leyenda de las geishas. En el capítulo diez del libro de Carrillo *El Japón heroico y galante* publicado en 1912 donde aborda la mujer japonesa lo hace con una mirada distante, casi sin exotismo, al contrario de Loti: "Aquí no se trata del mundo *ukiyo-e*, el 'mundo flotante' de la vida de las cortesanas, el mundo del placer, de la instantaneidad tan cara a Carrillo, sino del matrimonio japonés y de

[51] E. Gómez Carrillo. *Del amor*... op.cit., p.VII.
[52] Aurora Cáceres. *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*. Renacimiento, Madrid y Buenos Aires, 1929, p.282.
[53] Gómez Carrillo. *Del amor*..., op.cit., p.216.
[54] L.L. Wynn. *Pyramids & Nightclubs.* El Cairo, The American University in Cairo Press, 2008.
[55] E. Gómez Carrillo. *Le mystère de la vie et de la mort de Mata Hari.* París, Fasquelles, 1926, p.31.

la difícil situación de la mujer oriental"[56]. Esta frialdad hacia lo japonés lleva a los contemporáneos de Gómez Carrillo a preguntarse:

> "-¿Ha estado usted de veras en el Japón?
> ¡Tanto los recuerdos parecían fantasías y las geishas parisienses vestidas de kimonos!
> En una taberna de Argelia, en un rincón florido de Ceylán ó en la "ciudad de la noche" de Tokio, siempre al ver dislocarse bailarinas en un tablado, les había compuesto un alma bohemia y perversa de criaturas de Rops. Una vez un japonés se quejó en Europa de que Madame Chrysanthème de Pierre Loti fuera sólo un delicioso embuste. Le echó en cara sus fantasías como pecados, lo acusó de mal observador, porque no podía acusarle de poeta. Y todos nos dijimos: lástima grande que los japoneses no sepan ver a sus mujeres con ojos de Loti.
> Con este apólogo quiero deciros, que son también embusteros los ojos de Gómez Carrillo. ¡Embusteros siendo sinceros! En su museo, un museo para él solo, un museo que es también un Guignol, tiene muñecas que vestir a su antojo"[57].

En otras ocasiones, en Gómez Carrillo parecen existir por breves momentos destellos de amor sublime, con un leve eco de nostalgias religiosas. En *El Evangelio del amor* trata de una historia que transcurre entre monjes griegos abocados a la espiritualidad incorpórea:

> «Et ces êtres, avec leurs voix diverses, les unes exaltées jusqu'au délire, d'autre graves, d'autres pitoyables, luis criaient : -Amour ! amour, tout est amour ; il n'y a qu'amour sur la terre comme au ciel! Cependant, dans son désir de ne pas éblouir de clartés trop fortes pour leurs pauvres âmes, ses frères de la montagne misogyne, il se proposait toujours de taire ses nouvelles doctrines personnelles et de se contenter de leur lire l'Évangile, le saint Évangile du Crucifié, en leur faisant remarquer ce qu'il y a, entre ces humbles pages, de ferveur tendre, de douce passion, d'exquise bienveillance, d'aspirations amoureuses»[58].

Pero esta aspiración al amor puro, místico, es excepcional en Gómez Carrillo, que cree firmemente en el amor fatal de la celebración de la mujer moderna convertida en hetaira. Nada de monjes castos sino universos de hetairas danzantes en su ebriedad. La tentación espiritualista es fugaz.

Los esteticismos simbolista y el modernista han situado al exotismo y al erotismo uno al lado del otro. De esa conjunción ha emergido una religión estética, a veces de profunda melancolía por el destino trágico de los amores en Pierre Loti, y de otra de superficial frivolidad por el culto de las hetairas de bulevar en Gómez Carrillo. Estos mecanismos, basados por el concepto de "fantasmas" en el uno y de "sensaciones" en el otro, han puesto a distancia, recreando el exotismo, el misterio irreductible de la mujer. Ambos, Loti como Gómez Carrillo, luchan con los problemas epocales, el uno añorando la atmósfera de los harenes turcos, el otro saludando el triunfo del amor libre. El primero, Loti lo resuelve vinculando erotismo con una mística estética surgida de la melancolía. Recordemos que según Georges Bataille, "entre la sensualidad y el misticismo, que obedecen a principios semejantes, la comunicación es siempre posible"[59]. Carrillo, propone una concepción más epicúrea, donde prima el malditismo. Siendo parecidas las apreciaciones del exotismo erótico de Pierre Loti y de Enrique Gómez Carrillo, no obstante, no son

[56] Ricardo de la Fuente Ballesteros. "Introducción". In: Enrique Gómez Carrillo. *El Japón, heroico y galante.* Universidad de Valladolid, 2009, p.42.
[57] Prólogo de V. García Calderón. In. Enrique Gómez Carrillo. *El libro de las mujeres*. París, Garnier Hermanos, editores, 1909, pp. XXIII-XXIV.
[58] E. Gómez Carrillo. *L'Évangile de l'amour.* París, Bibliothèque Charpentier, 1923, p.235-237.
[59] Georges Bataille. *El erotismo.* Barcelona, 1982, 3ª, pp.341-342.

iguales. Responden al ambiente de la Francia profunda, en un caso, y de la América ansiosa de las luces modernistas, en otro. Melancolía y frivolidad existencial se oponen en la prueba de lo femenino contemplado en perspectiva exotista. La nostalgia del harén y la danza de Salomé significan cada uno de los autores aquí abordados, que se parecen pero no se confunden.

ENTRE LA PORCELANA, EL OPIO Y LA CASA: LA MUJER CHINA EN EL MODERNISMO

Qing Ai
McMurry University

El movimiento modernista, en esencia, es una búsqueda de la belleza suprema. El motivo de la mujer, que es una variación del mismo tema, se eleva al emblema de la belleza y se convierte en una obsesión modernista. Mientras que la mayoría de investigaciones toman a la mujer japonesa como foco principal[1], la mujer china queda a la sombra cuando se estudia el modernismo. En el presente trabajo se estudiarán tres tipologías de la mujer china en el modernismo: la princesa china plasmada en la porcelana azul y blanca, la drogadicta rodeada por el aroma del opio, y la esposa recluida en el interior de la casa. Además de examinar la poesía y la prosa canónicas, se revisarán las crónicas modernistas[2], que producen una imagen altamente estilizada por un lado, y por otro, manifiestan el afán de los viajeros de inscribir las visiones de China de manera crítica e informativa. Esta doble posibilidad nos ampliará los horizontes del imaginario sobre la mujer china en la literatura modernista.

El canon de mujer que predomina en la estética modernista se escinde en dos tipos: la mujer lánguida e inocente, y la mujer sensual y perversa[3], ambas en contraste con el gusto de la sociedad burguesa. En palabras de Luis Antonio de Villena, "la belleza es, a la par, oposición al mundo establecido y aspiración a un ideal, en el que todo será refinado y magnífico. En un extremo están el ángel o el hada; el Satán o la hetaira, pues pecado y burdel se ven, asimismo, como condenación y renuncia a la vida mediocre y circundante" (19). La percepción de la figura femenina, encarnada en estas visiones opuestas, está presente en la representación de la mujer china: la princesa oriental[4] que simboliza la belleza más pura y la drogadicta, seductora y destructiva.

La figura de la princesa ha existido a lo largo de la historia de literatura como ideal de belleza y de pureza. Los críticos han precisado que el motivo de la princesa es un tema medieval que reapareció en el siglo XIX, que fundió la imagen de la virgen prerrafaelita para simbolizar la belleza suprema en un mundo inalcanzable[5]. Sumándose a esta imagen tradicional de la pálida princesa virgen, se presenta la figura exótica de la princesa china, que llegó a ser el máximo exponente de la mujer idealizada en la literatura modernista. Una de las fuentes más importantes de la formación de esta imagen es la porcelana china. Gracias a la importación de objetos chinos con el galeón de Manila, la fascinación por las chinerías, y el gusto por las decoraciones orientales en el siglo XIX, la porcelana, sobre todo, la de color azul y blanco se puso de moda y se convirtió en un emblema de la altivez y la elegancia[6]. Junto con el fervor estético, la

[1] Véase, por ejemplo, Elena Barlés y David Almazán, *La mujer japonesa, realidad y mito*; y Almazán, "Geisha, esposa y feminista: imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1935)."
[2] Las crónicas modernistas han llamado atención a los críticos como Aníbal González y Araceli Tinajero.
[3] Véase Lily Litvak 43-44, Amelina Correa Ramón 179-80, y Hye-Jeoung Kim 99.
[4] Kim denomina la princesa china a esta tipología. Véase *Orientalismo en la literatura finisecular*, 103-10.
[5] Véase Arturo Marasso 16, López Estrada 129-33, Carmen Ruiz Barrionuevo 73.
[6] Por ejemplo, Victor Hugo, gran aficionado de la porcelana china, decoró el salón chino de Juliette Drouet en Hauteville Fairy con su colección de las chinas que compró en Guernesey. También escribió un poema para lamentar con pena la quebradura de un jarrón chino: "Ô ciel ! toute la Chine est par terre en morceaux ! / Ce vase pâle et doux comme un reflet des eaux, / Couvert d'oiseaux, de fleurs, de fruits, et des mensonges / De ce vague idéal qui sort du bleu des songes, . . ." ("Le pot cassé," *L'oeuvre de Victor Hugo: extraits*, 127) El otro ejemplo es Rubén Darío, quien describió el lujo del salón real aludiendo a la porcelana: "Y una noche en que caía de lo alto la lluvia blanca de plumillas cristalizadas, en el palacio había festín, y la luz de las arañas reía alegre sobre los mármoles, sobre el oro y sobre las túnicas de los mandarines de las viejas porcelanas" ("El rey burgués," *Azul* . . ., 9).

porcelana llegó a ser una fuente importante en la formación de la princesa china en la literatura modernista. De hecho, la íntima relación entre la porcelana y la imagen femenina se había definido desde el Romanticismo francés. Los románticos estaban obsesionados de los motivos figurativos en los jarrones y los platos.

Fig. 1. Figuritas femeninas en un plato de porcelana decorado en azul y blanco. China, emperador Kangxi (1662-1722). CE26890, Museo Nacional de Artes Decorativos, España.

Victor Hugo, por ejemplo, describió una figurita china en su poema "Vase de Chine":

> Vierge chi pays du thé,
> Dans ton beau rêve enchanté,
> Le ciel est une cite
> Dont la Chine est la banlieue.
> . . .
> Et tu souris à nos cieux;
> A ton âge un nain joyeux
> Sur la faïence des yeux
> Peint l'innocence, fleur bleue (Œuvres Complètes 446)

"Peint l'innocence, fleur bleue" sugiere que la virgen del país del té está plasmada en un jarrón de color azul y blanco[7]. El gran introductor de la princesa china en la poesía parnasiana, Théophile Gautier, pone de manifiesto la figura oriental que proviene de la porcelana china. Hace referencias a la hermosura y pureza de la figurita con los colores azul y blanco en el poema "Sonnet":

> . . .

[7] En otro poema de Theódore de Banville (1823-1891) también se presenta una figura femenina en una taza de té: "… / Miss Ellen, versez-moi le Thé / Dans la belle tasse chinoise. / Là, sous un ciel rouge irrité, / Une dame fière et sournoise / Montre en ses longs yeux de turquoise / L'extase et la naïveté: / Miss Ellen, versez-moi le Thé" (255).

Pour veiner de son front la pâleur délicate,
Le Japon a donné son plus limpide azur;
la blanche porcelaine est d'un blanc bien moins pur
Que son col transparent et ses tempes d'agate;
. . .
Ses mouvements sont pleins d'une grâce chinoise,
Et près d'elle, on respire autour de sa beauté,
Quelque chose de doux comme l'odeur du thé. (205)

En este poema, hallamos la "porcelana íntima," es decir, "la porcelana asimilada a la figura femenina" (Kim 199). En otras palabras, la blancura y el azul de la porcelana fueron fundidos y comparados con la hermosura del rostro de una mujer oriental, hasta que no se distingue si el poema trata de una tetera o a una figurita plasmada en ella[8].
Influidos por el parnasianismo francés y sobre todo por Gautier, los modernistas heredaron la tipología de la princesa china y la llevaron a un país imaginario, lejos del mundo real y mediocre. Rubén Darío se enamora de la princesa china de Gautier y deja constancia de su fervor en "Divagación":

¿Los amores exóticos acaso? ---
Como rosa de Oriente me fascina;
me deleitan la seda, el oro, el raso.
Gautier adoraba a las princesas chinas. (Prosas profanas 58)

Junto con el cisne, la princesa se convirtió en una síntesis de los valores de la pureza, la soledad, el misterio, la melancolía y la aristocracia, elementos primordiales que constituyen los valores modernistas y que simbolizan la aspiración del poeta. En "Sonatina," Darío representó una figura típicamente modernista en un ambiente oriental: "la princesa está triste," "La princesa está pálida," "la princesa persigue por el cielo de Oriente / la libélula vaga de una vaga ilusión" (*Prosas profanas* 61). El poeta describió una doncella hermosa y solitaria, encarcelada en un palacio lujoso, que anhelaba la libertad y el amor en un mundo idealizado. En cuanto a la función de esta imagen oriental, el propio poeta nicaragüense explicó: "veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer" ("Palabras liminares" 49). En otras palabras, esta figura mitificada transmite el ansia del artista de rechazar la vulgaridad de la vida burguesa y salvaguardar de la realidad un espacio intacto.

La constante imagen de la princesa china en la poesía de Rubén Darío está vinculada íntimamente con la apreciación de la porcelana. Según Darío, esta artesanía representa el arte y la cultura más sofisticada de Oriente. Citamos su poema "El Arte":

En Asia soberana
Con su tradición divina
Alza orgullosa la China
Sus torres de porcelana. (Poesías completas 118)

[8] En otro poema, "Chinoiserie", Gautier alude otra vez a la porcelana china al hablar de la belleza de la figurita: "… / Celle que j'aime, à présent, est en Chine; / Elle demeure, avec ses vieux parents, / Dans une tour de porcelaine fine, / Au fleuve jaune, où sont les cormorans; / Elle a des yeux retroussés vers les tempes, / Un pied petit, à tenir dans la main, / Le teint plus clair que le cuivre des lampes, / Les ongles longs et rougis de carmin; / Par son treillis elle passe sa tête, / Que l'hirondelle, en volant, vient toucher, / Et, chaque soir, aussi bien qu'un poète, / Chante le saule et la fleur du pêcher" (267).

Este fervor por la porcelana china llegó al máximo en "La muerte de la emperatriz de la China." Encontramos una vez más la "porcelana íntima." En un principio, el mismo título ya funde a propósito la figura de la emperatriz china con la porcelana, pues la muerte se refiere realmente a la quebradura de una estatua importada de Hong Kong. A lo largo del cuento, la estatua se personificó, pues la figura de la emperatriz se convirtió en un personaje del cuento y el marido se enamoró de ella. La fusión llegó a tal punto de que no se puede distinguir entre el objeto artístico y el personaje femenino.

Influido por la poesía rubeniana, la porcelana y la princesa china aparecen reiterativamente en las composiciones de Francisco Villaespesa. Siguiendo el modelo de la "Sonatina" de Rubén Darío, por ejemplo, el poeta dibujó una princesa soñadora y enigmática en "Oriental":

> Cruzo el verde jardín lleno de luna.
> Duerme el dragón en el umbral … Penetro
> En los viejos palacios misteriosos
> donde, bordando los nupciales velos,
> las vírgenes princesas encantadas,
> con las pupilas fijas en el cielo. (Vol. I, 504)

La porcelana apareció y empezó a ser relacionada con la figura femenina en la poesía más tardía de Villaespesa. En su poema titulado "Porcelanas," por ejemplo, el poeta describió una figurita plasmada en un objeto de porcelana:

> Qué mandarín poeta, estilizado
> en un sueño de opio, de la arcilla,
> igual que un Dios, la frágil maravilla
> de este mundo quimérico ha creado?...
>
> Ronsard, en qué soneto ha cincelado
> esta gracia tan pura y tan sencilla;
> ante la cual se dobla la rodilla
> cual si fuera el amor divinizado?...
>
> Y, sentada entre aquella Primavera
> de Sajonia, de Sevres y de China,
> duquesitas, pastoras, cortesanas,
>
> la porcelana de tu rostro era
> la porcelana más sutil y fina
> de todas tus divinas porcelanas! (Vol. II, 903)

Hallamos de nuevo la identificación de la porcelana con la figura femenina. La blancura, suavidad y pureza de la porcelana alude al rostro hermoso de una doncella "tan pura y tan sencilla" y a su piel "sutil y fina."

Esa mujer idealizada y encarnada en la porcelana se representa en bastantes ocasiones como "virgen," "musa," "princesa," "reina," "novia," vocablos que aluden a un mismo prototipo. A continuación, examinamos una variación de esa mujer espiritualizada: la novia en la boda china. La boda era un tema favorito de los escritores cuando viajaban por tierras lejanas pues les proporcionaba una de las pocas ocasiones en que podían ver los rituales misteriosos e imaginarse la fantasía del Oriente. Además, la

novia es un exponente de la imagen prerrafaelita de la mujer virginal e inocente. Entre escritores interesados en este tema se encuentra José Martí[9]. Fue invitado en Nueva York a una boda de un viejo comerciante chino que se casó con una chica de dieciocho años. Además de describir la escena principal de la boda con despliegue de colores, y detalles de los banquetes y la música, Martí enfocó su observación en la novia: "Entra la novia. La asamblea se pone en pie en silencio. Sobre la seda roja, tendida al pie del altar, se arrodilla, junto a Ynet, la linda flor de la China, una gola, una menudez, una avellana envuelta en sedas: seda la túnica encarnada, con listas de oro y florería, de seda azul: seda el manto de perlas, con grandes recamos de oro, y seda azul celeste las dos damas que aguardan de pie a los lados" (Vol. 12, 64-65). Martí compara a la doncella vestida de esplendor con una "linda flor de China" para aludir a su juventud, belleza y pureza, que coinciden con los valores que buscaban los modernistas.

La imagen de esa princesa bella, misteriosa e idealizada fue encarnada en la danza china[10] de la bailarina Carmen Tórtola Valencia. La bailarina, mejor conocida con sus bailes exóticos, fue musa de muchos modernistas de su época[11]. Como muestran la indumentaria y el dibujo de la danza, Tórtola vestía de seda, estampada lujosamente con bandejas y motivos vegetales, y llevaba un tocado con ornamentos complicados y plumas de pavo real. La bailarina, musa de muchos poetas modernistas, logró representar a la china, exótica, imperial y estilizada.

Fig. 2. Una mujer asiática en una escena de opiomanía. "Le Vice d'Asie: fumerie d'opium." Henry Vollet, Catalogue illustré du Salón de 1909, copiado en "Medios para luchar contra la opiomanía." España Médica 1 de noviembre de 1914: 8.

[9] Martí estaba especialmente interesado en la población china de los Estados Unidos. Durante su estancia en Nueva York, publicó una serie de artículos acerca de la vida de los inmigrantes chinos: "Nueva York en octubre" (una boda china) (*La Nación*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1888), "Un funeral chino: Los chinos en Nueva York" (*La Nación*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1888), "En los Estados Unidos" (Los teatros chinos) (*La Nación*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1889). Su interés por la población china se debe quizás a que desde el 1847 un gran número de culís chinos estaban llegando a Cuba con el nombre de sirvientes pero en práctica fueron vendidos y servían de esclavos. Los inmigrantes chinos habían luchado a favor de los cubanos en la Guerra de los Diez Años (1868-1878), la Guerra Chiquita (1879-1880) y la Guerra de Independencia (1895). Muchas veces en sus escritos Martí mostró su simpatía hacia los chinos y su crítica del imperialismo de los EEUU. Véase "Misisipi desbordado. San Francisco vs. Chinos" (San Francisco contra los chinos. Los Estados Unidos cierran sus puertas a los chinos.) (*La Opinión Nacional*. Caracas, 31 de marzo de 1882), *Obras completas*, vol. 9.

[10] Danza China, música de Katalkasky, A.

[11] Entre otros se encuentran los nombres ilustres como Valle Inclán, Pío Baroja, Rubén Darío e Ignacio Zuloaga. Rubén Darío la bautizó como la "bailarina de los pies desnudos." Véase María Pilar Queralt, "La musa del 'jabón' que enamoró a los poetas."

Fig. 3. Tórtola Valencia en "La Danza China." CDMAE. Web. 11 Nov. 2013. http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:200721

Una imagen opuesta a la princesa china es la drogadicta intoxicada en el aroma de opio.

Fig. 4. Indumentaria de la danza china. Web. 18 Nov. 2011. http://www.eclap.eu/43070

El opio fue usado en Europa primero como medicina terapéutica antes del 1800. Gracias al interés por el Oriente y la producción de libros de viaje desde la segunda mitad del siglo XVII, los europeos se informaron sobre los usos del opio en otros aspectos sociales del Oriente además de sus atributos medicinales. Así se vinculó el opio con el Oriente. A partir del siglo XIX, el opio empezó a usarse por los artistas románticos como estimulante de inspiraciones inéditas (Mickel 58-63). Como afirma Emanuel

Mickel, "Through their curiosity about the Orient, then, and their desire for the exotic, the Romantics were introduced to the various stimulating drinks and drugs from which they hope to find a means of escape to an exciting, exotic, poetic world which would have all the charm of Paradise" (64). Conociendo los efectos estimulantes del opio, los artistas añoraban alcanzar al Oriente en su alucinación a través del uso de la droga, y por lo tanto la palabra "opio" apareció a menudo en los escritos a fin de crear un ambiente exótico (66-67), y fue asociada muchas veces con el "sueño" o el "ensueño." Enrique Gómez Carrillo, por ejemplo, empezó su narración de viaje con un ensueño de opio: "El opio sutil de las evocaciones parece sumir los espíritus en una honda modorra. Soñando despiertos, vemos cubrirse esas tierras ingratas de fantasmas sagrados, . . . Esperamos de un momento á otro ver destacarse por encima de las demás, . . . Esos chinos y esos anamitas, esos árabes y esos indos que merodean, . . ." (32). En el sueño del opio, todo parece divino. El viajero se encontró con una joven anamita en un fumadero de opio y la representó como un hada soñadora: "Todo, en aquella aparición de lánguida belleza, decía la femenilidad. El cuerpo delineábase en finas ondulaciones bajo la seda obscura, y el dibujo del rostro era de una pureza impecable. Los labios, entreabiertos en una sonrisa enigmática, descubrían una minúscula dentadura, virgen de toda mancha de betel" (114). Luego el escritor se enfocó en los ojos de la chica para exaltar sus fantasías orientales: "¡Aquellos ojos de ensueño y de misterios, de voluptuosidad y de tristeza! . . . En su fondo flotaban las visiones del ensueño asiático. Y eran, en barcas de jade, entre sederías rutilantes, princesas del Yunam que corrían en busca de amorosas aventuras . . . eran palacios grandes como pueblos, palacios de filigranas, con techos de oro, con muros cubiertos de esteras bordadas, palacios llenos de músicas, de perfumes, de galantes; . . ." (115-16). Por último, Gómez Carrillo concluyó su imaginería con una leyenda etimológica: "«Hay una suerte de mujeres soñadoras que se llaman hadas, en latín *strigae*, las cuales se alimentan de adormideras negras, llamadas opio». Eso era, sin duda . . ." (117).

El opio, sin embargo, era un producto fatal, pues a la vez que seducía, destruía a los adictos. Y fue justamente la naturaleza peligrosa de la droga lo que determinó que se convirtiera en un referente favorito de los "decadentistas" y su relación con la mujer fatal, imagen tipológica del fin de siglo. El poema de Villaespesa, "Ensueño de opio," por ejemplo, presentaba un modelo de la mujer viciosa, drogadicta y bisexual:

> Es otra señorita de Maupin. Es viciosa
> y frágil como aquella imagen del placer,
> que en la elegancia rítmica de su sonora prosa
> nos dibujó la pluma de Theófilo Gautier.
>
> Sus rojos labios sáficos, sensitivos y ambiguos,
> a la par piden besos de hombre y de mujer,
> sintiendo las nostalgias de los faunos antiguos
> cuyos labios sabían alargar el placer.
>
> Ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina;
> pincha a su gata blanca. El éter la fascina,
> y el opio le produce un ensueño oriental.
>
> De súbito su cuerpo de amor vibra y se inflama
> al ver, entre los juncos, temblar como una llama
> la lengua roja y móvil de algún tigre real. (La copa 95)

La musa venal, admirada y repudiada a la vez, fue rodeada por el humo de opio. El olor de la droga está mezclado con el placer sensual y el deseo erótico. En cuanto a la razón de que el opio, símbolo de Oriente,

fue asociado con el erotismo, los modernistas eligieron evadir a Oriente en busca de la belleza ideal y para romper con la moral burguesa que condenaba el amor libertino. El Oriente, lejos del condicionamiento moral institucionalizado en Europa[12], sirvió como base sobre la que fundamentó su fantasía erótica y su proyección del libertinaje sexual. El voluptuoso y hechizador Oriente se convirtió en una promesa de lujuria inagotable para la mentalidad de la época. Por eso, hallamos constantemente la alusión de la lujuria en un ambiente oriental creado por el humo y el aroma del opio. Sobre todo, los modernistas mostraban su preferencia y solidaridad con las chicas asiáticas que ejercían la prostitución, pues las heteras pertenecían a una posición marginal, con la cual se identificaron los modernistas por su rebeldía contra las normas burguesas. Un ejemplo de tal interés son los barcos floridos de Cantón. Adolfo de Mentaberry los presentó así: "Fuera de los almacenes de abanicos, sederías, lacas y objetos de marfil que todo el mundo conoce, Cantón no encierra nada más notable que sus jardines flotantes; buques cubiertos de flores, amarrados a la orilla del río, reflejan en el agua los millares de luces que por la noche quieren rivalizar con el firmamento" (145). En los barcos floridos las jóvenes acompañaban a los clientes a comer, cantar y servían de prostitutas. Los viajeros estaban fascinados por esta escena pues representaban "paraísos venenosos del amor asiático" (Ambrogi 149). Mentaberry comentó:

> mi exaltada imaginación había soñado estos barcos – ramilletes como grandes macetas de preciosas maderas incrustadas de nácer, envueltas en vaporosa nube de seda y encajes, bajo cuyos pabellones se ocultaba una tripulación femenina, compuesta de chinas de negros ojos, pies menudos, manos suaves e insinuante sonrisa, estatuas de marfil antiguo representando en lánguidas indolentes posturas la voluptuosidad oriental. Mas ¡ay! Cruel desencanto: son burbosas y fétidas las aguas del río; los barcos floridos no bajan ni suben su corriente, fijos como pontones, no oí el confuso grato rumor de ardientes besos. . . . (145-46)

A continuación, se puso a escribir lo que halló en un barco con un tono exótico: "sus ventanas, cuyos vidrios azules, amarillos o encarnados dan paso a torrentes de luz; sus puertas abiertas de par en par sobre la proa extravagantemente adornada con guirnaldas de flores, linternas de vistosos colores y arañas de cristal, todo forma un conjunto fantástico y de género tan chinesco, . . ." (146). Luego empezó a dibujar a las servidoras, doncellas de catorce a quince años: "Estas *Kuneang* visten con elegancia, adornan su negra reluciente cabellera con flores naturales, y en sus muñecas lucen brazaletes de oro macizo o de verde jaspe; sus ojos son brillantes, finas sus manos y sus pies diminutos, . . . Curiosas, a fuer de hembras, me miraban a hurtadillas, y después se reían tapándose la cara con los abanicos; . . ." (146). Estas chicas jóvenes, voluptuosas y bonitas se consideraban pecadoras y peligrosas porque sobrepasaban el tabú social en una sociedad confucionista donde las mujeres no debían tener trato alguno con los forasteros. Al contrario de las mujeres ejemplares y respetables, ellas servían té, entretenían y acompañaban a los clientes en un ambiente soñador envuelto en el humor y el aroma del opio. El viajero salvadoreño Arturo Ambrogi dibujó precisamente esa escena seductora, confusa y venal:

> se deslizaban esos «Barcos Floridos» llenos de músicas bizarras, vibrantes, como campanas, del estruendo de los cantos y de los gritos, del estallido de los besos, de las risas y de los suspiros; naufragantes en las ondas del aroma afrodisíaco del opio y de las maderas preciosas. Y toda la leyenda dorada de los «Barcos Floridos» va desfilando por mi memoria, con los resplandores, con el colorido opulento que mi imaginación presta a la evocación. (152)

[12] Recordemos lo que afirmó Edward Said: "Podemos reconocer también que en la Europa del siglo XIX, con su creciente "embourgeoisement", la sexualidad estaba institucionalizada hasta un grado considerable. Por un lado, la sexualidad en la sociedad implicaba un tejido de obligaciones legales, morales, políticas e incluso económicas que eran bastante meticulosas y ciertamente molestas" (232).

Hay que recordar que el opio no siempre está asociado con la mujer fatal en una fantasía oriental. En el contexto chino, adquiere muchas veces una dimensión más complicada y un matiz desagradable. A partir de la Primera Guerra de Opio (1839-1842), la imagen del Celeste Imperio se selló en la memoria colectiva como el país del consumo de opio. La droga fue politizada y apareció reiteradamente en la literatura como símbolo de una nación decadente y atrasada, pues para los viajeros del fin de siglo el vicio tiene el poder de "no sólo minar la constitución del fumador, sino de la sociedad que le rodea" (Mencarini 285). José Juan Tablada, por ejemplo, dibujó una drogadicta en el barrio chino de Yokohama: "Allá en los obscuros desvanes, en los hediondos tapancos, quedó la pipa atascada de opio y la asquerosa hembra china que cuando se levanta de su tálamo, vacila, intenta clavar en la estera las púas de sus piés atrofiados, pies de cabra o de faunesa, y cae por fin, si una mano de beluario piadoso no se tiende para detenerla y volverla otra vez á su cubil" (23). Tablada describió una escena infernal y destructiva y aludía a la muerte por el vicio de consumir opio, sobre todo usa frases como "asquerosa hembra" y "pies de cabra" para despersonalizar a la mujer china y compararla con los animales. Al pisar la tierra del mundo lejano y encontrar la realidad, los modernistas experimentaron un gran desencanto. Por eso, en sus escritos, muchos símbolos poéticos acerca de China cambiaron de significado. Como muestra la narración de Tablada, el opio, símbolo de la fantasía oriental, se convirtió en un ensueño venal en el que los chinos hacían sobre su grandeza pasada; los pies de loto, adorado en la poesía rubeniana, ahora es un asco repugnante que impedía el progreso social; y la mujer china, una encarnación del atraso y podredumbre del Celeste Imperio. En particular, el estatus de la mujer a finales del siglo XIX fue un factor importante al evaluar el desarrollo de una sociedad. En tal contexto la mujer china astrosa se comparaba constantemente con la mujer japonesa como contrapunto peyorativo de elegancia y sofisticación. Francisco Reynoso, por ejemplo, exalta la belleza y elegancia de las japonesas: "Esa es la mujer japonesa, una bella criatura, que nada con indolencia encantadora, y seduce por el gusto irreprochable y la elegancia exquisita de sus galas" (140). Al contrario, "Las mujeres [chinas], desgreñadas, legañosas, con trajes grasientos y desgarrados, se sostienen difícilmente, sobre unos pies convertidos en dos repugnantes muñones, con los cuales se arrastran en la pecina" (357).

Además de ser un reflejo espiritual de la nación, el interés por las escenas repugnantes también encuentra su raíz en el propio movimiento modernista. Lily Litvak afirma que "el escritor y el artista de aquellos años se deleitan en revelar al público las aberraciones disimuladas, . . . Por medio de ellas se coquetea con la libertad total, y, paradójicamente, hacen admitir la posibilidad del idealismo" (85). En otras palabras, a través de la profanación y la trasgresión de las prohibiciones, los artistas aspiraban lograr la completa libertad /idealismo. Heredaron el horror como fuente de belleza desde el Romanticismo y la observación de la realidad desde el naturalismo, por ello el modernismo representa una unión paradójica y monstruosa entre lo bello y lo terrible (100-101). José Martí, por ejemplo, representó las mujeres chinas en una "cueva de opio" en un barrio nauseabundo: "las pobres mozas de trabajo, que con los ojos opacos y gruesos, los cabellos pastosos y desordenados, y las pálidas mejillas salpicadas de rosetas cárdenas, el vestido mísero torcido en arrugas, vienen de vaciar en las manos del chino, en pago de la negra pipa de opio, que las lleva a otros mundos, la porción de jornal que espera en vano, con sus manos sin carne, la madre afligida" (Vol. 9, 412). En esta descripción, se mezcla la piedad y la repugnancia, el horror y la curiosidad, el miedo y la fascinación. La agonía, la podredumbre y el olor que están presentes en esta escena aparejaban una mayor intensidad de expresión y una unión paradójica entre el dolor y el placer.

Además de la imagen femenina envuelta en el opio, ya sea seductora o destructiva, los viajeros modernistas otorgan a la mujer china una nueva dimensión en sus libros de viaje: la casada recluida en el interior de la casa. Debido a la emancipación de la mujer que se popularizó en el último tercio del siglo XIX, los autores de la época mostraron su interés por el papel de la mujer en los ámbitos sexuales, familiares y sociales. Tenían gran curiosidad sobre el matrimonio, la familia y los usos y costumbres asociadas con la mujer, por lo que intentaban desmitificar la imagen idealizada y acercarse a su realidad

cotidiana. En ese momento, la mujer china significaba un gran misterio para los extranjeros porque las mujeres "buenas" se mantenían recluidas en casa y atendían a la familia según las normas confucionistas. El hogar se convirtió en un símbolo de la reclusión de la mujer. Según Enrique Gaspar, "las hijas de Eva no son aquí visitadas sino por los parientes íntimos, ni salen á la calle más que para llenar deberes de cortesía, y aun eso en palanquín cerrado y con previo anuncio" (324). La absoluta reclusión resultó en un gran misterio, lo cual despertó gran interés a los viajeros. Sus narraciones a menudo muestran el deseo de ver a las señoritas en el interior de la casa. Luis Valera, por ejemplo, contó su experiencia durante la visita al joven Príncipe Kung. Las señoras extranjeras propusieron conocer a las esposas del Príncipe. El Príncipe les negó este acceso porque "las Princesas no podían salir del harén mientras estuviéramos en el Palacio" (361).

Recluidas en el interior de la casa, las mujeres tenían que observar todas las reglas confucionistas. Los viajeros reiteradamente representaron una imagen aislada, desgraciada y sumisa. Enrique Gaspar dedicó extensas páginas para dibujar el rol de la mujer: "El nacimiento de una hembra es una desgracia en el hogar" (294), no recibía buena educación y ni tenía derecho en la familia, estaba sometida a la severa reclusión, desprovista de todo goce exterior, casaba a su marido sin conocerlo jamás, tenía que obedecer a los suegros y ser fiel a su marido, mientras que el hombre tenía el derecho de despedir a sus esposas, sin mencionar la poligamia y el castigo contra el adulterio (294-95, 299-301, 324-25). De esta manera, el escritor logró representar una casada "degrada y envilecida" y la comparaba con la "esclava" en casa.

La casada sacrificada al matrimonio y a la familia también deja huellas en otros aspectos. José Martí, por ejemplo, empezó su descripción sobre la boda china en Nueva York así: "No es de Carneigie, . . . sino de Ynet-Sing, el comerciante chino que se ha casado, sin dientes y sin espina dorsal, con un nomeolvides, una gentileza de dieciocho años que le ha venido de China" (64). Desde el principio, Martí ya contrastó la pareja e implicaba la posición desequilibrada en el matrimonio. El otro ejemplo es el cuento que narró José Juan Tablada: su amigo chino en Yokohama le invitó a tomar té y le relató un cuento sobre la infidelidad de la mujer de Tjuan-Tsé, gran filósofo taoísta de China: Un día, Tjuan-Tsé encontró a una mujer ante la tumba de su marido; intentaba secar la tierra de la tumba con un abanico para poder casarse nuevamente lo antes posible. Tjuan-Tsé le contó este detalle a su mujer al regresar a casa, y ella se indignó y le juró que ella no iba a hacer lo mismo. El marido no le tuvo confianza y le puso una prueba. Al morirse Tjuan-Tsé, su mujer, muy triste, se encontró con un joven. Pronto se enamoró de él hasta el punto de que no le importó sacar el cerebro de Tjuan-Tsé para salvar la vida del joven. En el momento de desenterrar el cadáver, Tjuan-Tsé resucitó y le probó a su esposa que no era tan fiel como juraba, y al final, la mujer recibió un castigo ejemplar. La moraleja del cuento es muy obvia: una buena mujer tiene que ser fiel a su marido, pues la esposa rebelde fue condenada por romper el tabú social al luchar por su amor. Curiosamente, Enrique Gaspar relató el mismo cuento en su crónica de viaje con detalles modificados (290-92). La razón de tal interés por parte de los viajeros quizás se debe a que es un cuento sobre la pasión de la mujer en una sociedad que condenaba el amor fuera de las normas sociales.

En cuanto a la representación visual, ya sea en fotografías realistas en las revistas o ilustraciones artísticas que acompañan a las narraciones de viaje, casi todas representan una figura pasiva, poco inteligente y menos educada. *Blanco y Negro*, por ejemplo, publicó "Una belleza china" en 1905 con una descripción así:

> La bella de Cantón es el nombre de esa misteriosa y enigmática criatura, cuya fotografía nos ha impresionado hondamente. La primera espontánea exclamación . . . es:–¡Parece una muñeca! El óvalo geométrico de la cara, la perturbadora oblicuidad de los ojos, la imponente y adusta comisura de los labios, y hasta la absoluta verticalidad de la figura, nos revelan una impasibilidad, una indiferencia aterradoras.

Fig. 5. Una belleza china. De Masel. Blanco y Negro 8 de abril de 1905, Vol. 727: n. pag.

La descripción revela la visión hacia la mujer china: es una muñeca o un objeto del hombre, pasiva e indiferente. La ilustración en la crónica de Enrique Gaspar refleja la misma imagen: la mujer está abanicando a su marido al lado de la cama, parece contenta y obedecida[13].

Fig. 6. Una mujer que abanica al marido. Enrique Gaspar, El anacronópete. Viaje a China. Metempsícosis, 324.

[13] Es obvio que el dibujante confundió la mujer china con la japonesa, pues llevaba el kimono y el peinado japonés.

Por último, hay que reconocer que en el modernismo la mujer china no desempeñaba un papel tan de relieve como la mujer japonesa. Su influencia se reflejaba principalmente en la imaginación modernista hacia la tierra lejana al estilo rubeniano. Por eso, dentro de las tres tipologías, la princesa china llegó a ser el modelo más frecuente. En cuanto a la mujer fatal y la esposa doméstica, fue sustituida muchas veces por la imagen de la japonesa, que era más encantadora y agradable. No obstante, la importancia de la imagen de la mujer china consiste en que muestra la complejidad del propio modernismo, pues hallamos la idealización de la figura femenina en una fantasía oriental y simultáneamente una interpretación que desmitificaba el ensueño de manera crítica e informativa, la cual logró penetrar en la vida cotidiana de la mujer e ilustrarla al lector. Esto resulta en que, a diferencia de la imagen de la mujer japonesa, que mantiene cierta estabilidad entre la prosa poética y la crónica de viaje, la imagen de la mujer china y los símbolos orientales a veces sufren cambios radicales como hemos visto en el opio o los pies de loto. Por consiguiente, la literatura modernista nos presenta diversas y variadas facetas de la mujer china: la princesa plasmada en la porcelana, la drogadicta seductora y destructiva envuelta en el opio, y la esposa recluida en el interior de la casa.

Obras citadas

Almazán, David. “Geisha, esposa y feminista: imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1936).” Studium 10 (2004): 253-267.

Ambrogi, Arturo. Sensaciones del Japón y de la China. San Salvador: Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1961.

Banville, Théodore de. Oeuvres de Théodore de Banville: Occidentales -- Rimes dorées – Rondels – La perle. Paris: A. Lemerre, 1891.

Barlés, Elena, David Almazán, ed. La mujer japonesa, realidad y mito. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

Correa Ramón, Amelina. “La encarnación del alma cristiana de María en el mármol pagano de la Venus de Milo: La imagen de la mujer en el primer poemario modernista de Francisco Villaespesa.” Ed. José Andújar Almansa, José Luis

Bretones. Villaespesa y las poéticas del modernismo. Almería: U. de Almería, Servicio de Publicaciones, Ayuntamiento de Almería, Concejalía de Cultura, Unicaja Fundación Almería, 2004.

Darío, Rubén. Azul. . . Buenos Aires: Biblioteca de la Nación, 1905.

Poesías completas de Rubén Darío. Ed. Enrique Anderson Imbert. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Prosas profanas y Otros poemas. París, México: Librería de la Vda de Bouret, 1901.

Iris M. Zavala. Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos. Madrid: Alianza, 1989. De Masel. “Una belleza China.” Blanco y Negro 8 de abril de 1905, Vol. 727: n. pag. Gaspar, Enrique. El anacronópete. Viaje a China. Metempsícosis. Barcelona: Daniel Cortezo y C.a, 1887.

Gautier, Théophile. Poésies complètes de Théophile Gautier: Albertus, La comédie de la mort, Poésies diverses, Poésies nouvelles. Paris: Charpentier, 1862.

Gómez Carrillo, Enrique. De Marsella á Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, n. pag.

González, Anibal. La crónica modernista hispanoamericana. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.

Hugo, Victor. L'oeuvre de Victor Hugo: extraits. París: 1887.

“Indumentaria de la danza china.” Web. 18 Nov. 2011. http://www.eclap.eu/43070. Kim, Hye-Jeoung. “Orientalismo en la literatura española finisecular: Sus huellas en las obras poéticas de Francisco Villaespesa.” Diss. U. de Salamanca, 2011.

Litvak, Lily. Erotismo fin de siglo. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.

López Estrada, Francisco. Rubén Darío y la Edad Media: una perspectiva poco conocida sobre la vida y obra del escritor. Barcelona: Planeta, 1971.

Marasso, Arturo. Rubén Darío y su creación poética. La Plata: U. de la Plata, 1934. Martí, José. En los Estados Unidos. Obras completas. Vol. 9. La Habana: EditorialNacional de Cuba, 1963.

En los Estados Unidos. Obras completas. Vol. 12. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964.

Mencarini, Juan. “En el país de los chinos.” Por esos mundos Sep. 1903: 277-85.

Mentaberry, Adolfo de. Impresiones de un viaje a la China. Madrid: Miraguano, 2008.

Mickel, Emanuel J. The Artificial Paradise in French Literature. Chapel Hill: North Caroline UP, 1969.

Queralt del Hierro, María Pilar. “La musa del ‘jabón’ que enamoró a los poetas.” Magazine 16 de octubre de 2005, Vol. 316: n. pag.

Reynoso, Francisco. En la corte de Mikado: bocetos japoneses. Madrid: Impr. De Bailly-Bailliere e hijos, 1904.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. Rubén Darío. Madrid: Síntesis, 2002. Said, Edward. Orientalismo. Madrid: Prodhufi, 1990.

“Tórtola Valencia en ‘La Danza China’.” CDMAE. Web. 11 Nov. 2013. http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:200721.

Valera, Luis. Sombras chinescas: Impresiones de un viaje al Celeste Imperio. Murcia: Nausícaä, 2004.

Villaespesa, Francisco. “Ensueño de opio.” La copa del rey de Thule. Poesías completas. Vol. I. Madrid: Aguilar, 1954: 130.

“Oriental.” Canciones eternas. Poesías completas. Vol. I. Madrid: Aguilar, 1954: 504.

“Porcelanas.” Manos vacías. Poesías completas. Vol. II. Madrid: Aguilar, 1954: 903. Villena, Antonio de. Máscaras y formas del fin de siglo. Madrid: Dragón, 1988.

Vollet, Henry. “Le Vice d’Asie: fumerie d’opium.” “Medios para luchar contra la opiomanía.” España Médica 1 de noviembre de 1914: 8.

EL "ETERNO FEMENINO" EN LA MIRADA EXÓTICA DE ROMERO DE TORRES

Carmen García de la Rasilla
University of New Hampshire

Aunque la famosa copla dice que Julio Romero de Torres pintó a la mujer morena, una atenta mirada estética nos indica que la pintó sobre todo exótica, siguiendo quizá un gusto muy de moda en la Europa de entresiglos que soñaba todavía con El Dorado oriental. Eran años en efecto de un renovado esfuerzo colonial y los pintores recreaban los paisajes y gentes de esas nuevas tierras exóticas, deseadas y conquistadas, mientras las revistas reproducían para el consumo del gran público imágenes de odaliscas y mujeres orientales[1]. El entonces joven pintor cordobés también se iniciaría en la senda orientalista, como testimonia su *Tipo árabe con caballo* (1889) y otras pinturas y bocetos realizados durante su viaje a Marruecos en 1903[2], pero su destino artístico le llevaría por otros derroteros, sobre todo a raíz de su viaje a Madrid en 1904, donde entabló amistad con Valle Inclán y otros poetas y pintores de la bohemia modernista[3]. Su breve incursión en la pintura orientalista no se quedaría sin embargo en un plano meramente anecdótico. De ella aprendería Romero de Torres una forma de mirar[4] cargada de fantasía, nostalgia y deseo de proyección, que nunca abandonó y que, como veremos, fue esencial en la configuración exótica de un "eterno femenino" que no cesó de buscar en esas mujeres misteriosas que emergen de sus cuadros.

Escritores contemporáneos del artista cordobés ya observaron ciertos aspectos orientalistas en su pintura: Ramón Pérez de Ayala, por ejemplo, hablaba de la sensualidad "oriental, andaluza y mística" de la misma (225), mientras Cansinos Assens admiraba en los semblantes femeninos de sus cuadros los trazos de origen morisco o judaico, y descubría el "fondo secular de una raza de la cual dice todas las pasiones latentes y todos los gestos ocultos"[5], en alusión quizá al inefable "eterno femenino". Efectivamente, parece como si Romero de Torres en lugar de ir a buscar el Oriente en tierras lejanas se hubiera decidio a explorarlo en su inmediata Córdoba, una ciudad llena de referencias a un pasado islámico legendario, y donde todavía podían encontrarse modelos de exótica belleza. Al fin y al cabo España había sufrido una fantástica orientalización por parte de escritores, pintores y viajeros románticos europeos y norteamericanos, que sin salir del mundo occidental pretendían disfrutar del misterioso Oriente[6]. A lo

[1] Si bien las complejas razones culturales, políticas y hasta sexuales de esta afición del público de la época por la imagen de la mujer exótica escapan el objetivo de este artículo, el lector puede encontrar una aproximación al tema en el ensayo de Lou Charnon-Deutsch, "Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin del siglo XIX".

[2] Eduardo Dizy Caso incluye a Julio Romero de Torres en su libro sobre *Los orientalistas de la escuela española*. Ver páginas 218-219.

[3] Ver Lily Litvak, *Imágenes y Textos*, p. 123 y Carlos Serraller, p. 67.

[4] Dizy Caso explica el exotismo implícito en la aproximación del sujeto orientalista al objeto: "Quiere ello decir que el orientalista, al aproximarse a su objeto, lo tiñe de preconceptos y de prejuicios adquiridos en Occidente; y así su orientalismo refleja su manera subjetivamente aprendida de ver a Oriente, lo que en definitiva significa verlo como a lo otro. Hay que introducir, por tanto, el componente exótico cuando se trata el orientalismo, exotismo que es manifestación de su carácter ajeno o extraño, siempre presente en el orientalismo por mucho que se pretenda ocultar. Orientalismo y "*otreidad*", si se permite el uso de esta palabra, van siempre unidos de manera que no es posible desvincular aquél de ésta, si no se quiere correr el riesgo de equivocar completamente su sentido". Op. Cit. , p. 7.

[5] Cansinos Assens citado en Lily Litvak, "Julio Romero de Torres", p. 47.

[6] Conocidos son los nombres de literatos como Laborde, Chateaubriand, Washington Irving, Richard Ford, Merimée, Thomas Roscoe, Alejandro Dumas, el Barón de Davillier, Gautier, etc. y no menos famosos los de pintores como Desbarolles, Giraud, Doré, o David Roberts, que se pasearon por la Península en busca de una civilización perdida pero que aún imaginaban podía palparse y no solo en los vestigios arquitectónicos sino en la vida de sus gentes. Para más información véase Eduardo Dizy Caso, pp. 10-12.

largo del XIX los españoles también se contagiarían de esa fiebre orientalista viajando por países exóticos, o cuando no, escribiendo novelas históricas para recrear el mundo del Islam peninsular[7]. Pero el exotismo de Romero de Torres, más decadentista que romántico, debe inscribirse también dentro del interés desarrollado a fines del XIX por el arte popular y folklórico, y en general por lo primitivo en todos los ámbitos[8]. A diferencia de los extranjeros que venían a la Península dispuestos a ver lo que imaginaban, o de los españoles que proyectaban su orientalismo hacia el pasado histórico, nuestro pintor adoptaría un exotismo indigenista que también practicaron otros modernistas como reacción frente al positivismo decimonónico y a la sociedad moderna, materialista e industrial[9]. Dirigido hacia lo cercano y autóctono, este exotismo nostálgico pretendía descubrir los mitos y misterios perdidos en el tiempo y en el espacio. Se trataba de la postura escapista de un artista rebelde[10] y descontento con el orden burgués de su época, frente al cual construirá un mundo de belleza exótica e inquietante, que entusiasmaba a la élite de la bohemia artística y literaria[11] y conectaba directamente con el alma popular.

El pintor localizó ese mundo en su Córdoba natal, "la ciudad de la belleza"[12] y lo encarnó en mujeres enigmáticas, de gran magnetismo erórito, capaces de provocar la suspensión, la perplejidad y la mirada interior. Buscaba en ellas ese "eterno femenino" con orígenes en la filosofía platónica e incluso anterior, y que en términos muy amplios puede definirse como el principio que expresa los aspectos inmutables y esenciales de la mujer. Se trata de un arquetipo psicológico, asociado con la inmortalidad, y cuyo contenido varía dependiendo de las distintas culturas y épocas. La función principal del "eterno

[7] *Ramiro, conde de Lucena* de Rafael Húmara, *Gómez Arias, or the Moors of the Alpujarras* de Trueba y Cossío, *Los tesoros de la Alhambra* de Estébanez Calderón, *Doña Isabel de Solís, reina de Granada* de Martínez de la Rosa, o *Diario de un testigo de la guerra de Africa* de Pedro Antonio de Alarcón, son algunos ejemplos del género orientalista cultivado por los escritores españoles en el XIX.

[8] "Este giro a contracorriente es manifestación del antirracionalismo de fin de siglo y, paradójicamente, se nutre de los estudios científicos que se llevan entonces a cabo […] El mito de los orígenes invade la sensibilidad finisecular y se encuentra, abierta o subterráneamente, en sus muchas especulaciones. Van der Velde pretendía hallar la base del arte en un tornillo. Gaudí decoró sus edificios con medusas, algas y plantas marinas, seres inferiors de delicada gracia. En otras ocasiones se iba al encuentro de una fuerza vital primigenia […] Ramón Pixot […] pintaba temas de gitanos de esquema japonizante muy simplificado y consiguió, a la manera de Gauguin, mostrar la fuerza primitiva del exotismo […] Uno de los caminos que esta tendencia tomó en el siglo XIX fue hacia el estudio de las civilizaciones orientales antiguas". Litvak, *El sendero del tigre*, pp. 23-24.

[9] "El exotismo es primeramente, una rebeldía del hombre de fin de siglo para conformarse con la Europa moderna en la que no puede ni quiere integrarse. Un rechazo de la sociedad contemporánea, del maquinismo, utilitarismo, las luchas de clases, la pulverización del individuo, la fealdad, la vulgaridad, el conformismo burgués. Esta actitud no es gratuita, pues propone el cuestionamiento de valores europeos de todo tipo que aparecen entonces como obsoletos, siendo la alteridad geográfica o temporal el único medio de encontrar otro sistema coherente […] Lo exótico minaba el edificio ideológico europeo. Era síntoma de pérdida de fe en la razón. Rehabilitaba el poder del irracionalismo, domesticado en Europa. El cuadro exótico oriental representaba el poder integrarse a una vida fuera de categorías limitadoras, un esfuerzo de recuperación de los lazos con lo sobrenatual, y el volver a calar en los estratos más secretos del alma humana. El exotismo fecundizaba la personalidad con lo irracional, negaba la historia por la rehabilitación de la leyenda y el mito, el tiempo subjetivo sustituía al cronológico, y se recuperaba el subconsciente". Litvak, *El jardín de Aláh*, p. 23.

[10] Ricardo Gullón identifica el indigenismo con la nostalgia por los paraísos perdidos: "El indigenismo es nostalgia de un estado pretérito, de un ayer abolido, y por eso mismo resplandeciente con el prestigio de los paraísos perdidos. En mi país lo siento: el español, cuando se autodefine como celtíbero, está buscando en la distancia y la sombra esencias que lo definan como algo distinto de la más próxima e irreductible latinidad que, con otros ingredientes, le constituye". *Direcciones del modernismo*, p. 71.

[11] "Julio Romero de Torres es, de cuantos pintores acuden a esta exposición, el único que parece haber visto en las cosas aquella condición suprema de poesía y de misterio que las hace dignas del Arte. Él sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que solo descubre el espíritu unida a un oculto ritmo de emoción y de armonía, que es el goce estético. Este gran pintor, emotivo y consciente, sabe que para ser perpetuada por el arte no es la verdad aquello que un momento está ante la vista, sino lo que perdura en el recuerdo".
Valle-Inclán. "Notas de la Exposición. Un pintor"*Artículos completos y otras páginas olvidadas*, pp. 231-32. Originalmente publicado en *El Mundo*, Madrid, 3 de mayo de 1908.

[12] Concepto recogido por Ricardo Gullón: "Ese '¡París!' y esa 'Roma' solo vagamente corresponden a los lugares habitables que ayer vivimos; son referencias míticas a un mundo levantado en el aire para contraponerlo a la realidad y así mostrar cuanto hay en ella de injusto, estúpido y trivial". Op. Cit., p. 102.

femenino" sería la propagación de la vida a través del amor sexual y de la comunicación con las esferas superiores de la belleza y la sabiduría, permitiendo a los mortales alcanzar el orden divino y por tanto la eternidad. La conexión de la idea del "eterno femenino" con la inmortalidad ilumina además sus atributos redentores. Al ser un principio que guía hacia la perfección, necesariamente promueve la creatividad rigiendo la inspiración del artista, y su fuerza erótico-amorosa estaría en la base de toda creación. El concepto, magistralment expresado en el *Fausto* de Goethe, fue uno de los temas más tratados por los artistas y escritores del siglo XIX, y Romero de Torres no va a ser una excepción. La mujer, exotizada por el extrañamiento de la atmósfera, los fondos del paisaje, los temas y colores, los símbolos y hasta por la pose y los rasgos físicos, a veces claramente agitanados, domina su universo. Más allá de la larga serie de retratos femeninos, el artista cordobés creará diversas composiciones alegóricas pobladas exclusivamente por mujeres (*Retablo del amor*, 1910; *El pecado*, 1913; *La gracia*, 1913; *Poema de Córdoba*, 1913) o protagonizadas por ellas (*Nuestra Señora de Andalucía*, 1907; *La consagración de la copla*, 1912; *Cante hondo*, 1929) en las cuales los "Cristos-hembras" proliferan (Cansinos Asséns 33) y hasta los ángeles pertenecen al bello sexo. Romero de Torres utiliza la figura de la mujer como vehículo de fuerzas naturales subterráneas o *ctónicas*[13], a través de las cuales convoca las pulsiones dionisíacas latentes en los mitos folklóricos populares andaluces. Erotismo y exotismo se unen así en su pintura en un abrazo liberador que dará vida a los eternos mitos sobre el amor, la muerte, la vida y el pasado de Andalucía, tan cantados en la copla o el cante jondo[14]. En su magnífico estudio sobre Romero de Torres, Lily Litvak describe de manera pormenorizada a "la nueva Eva" de entreguerras representada en sus cuadros:

> El pintor incorpora a su temática regionalista toda una serie de detalles y gestos para el retrato femenino que simboliza un tipo de mujer seductora, atrevida, muy 'vamp' y moderna. Esos rostros femeninos se relacionan con las fotografías de revistas como Blanco y Negro, estrellas del celuloide en poses seductoras, que dirigen al espectador miradas penetrantes y seductoras, con un aire de distanciamiento. El atuendo y adornos de las protagonistas otorgan a veces ese toque de modernidad. Aparece alguna vez en los retratos el famoso y revolucionario corte de pelo a lo 'garçon' […] Como alusión a los rituales de la moda y la vida contemporánea, el pintor fija su atención en los zapatos […] Suele señalar los embellecedores tacones […] No es gratuita la insistencia del pintor en algo aparentemente tan trivial como las medias, prenda entonces muy estimada, casi de lujo, esencial cuando se acortan las faldas ("Romero de Torres" 68-69).

Pero curiosamente, el contraste entre esa modernidad fetichista del atuendo de la mujer y los fondos crepusculares de los cuadros, situados en un mítico y misterioso pasado, tendrá el efecto de acentuar el carácter exótico y remoto de la nueva Venus. En lugar de relacionarse con el siglo de las vanguardias, de las luces y de la velocidad, la diosa hierática de Romero de Torres parece conectarse misteriosamente con los tiempos ancestrales de un mundo mítico, subterráneo y atávico. Lejos del aparente empeño realista de su pintura, con la que nos engaña su magistral dominio de la técnica del retrato, el artista subjetiviza las escenas mediante el desplazamiento y simbolización de los contenidos, utilizando las mismas técnicas que operan en el mecanismo sueño[15] y en el recuerdo para crear alegorías, mitos y leyendas. Con un

[13] Para un análisis de los principios dionisíacos y fuerzas naturales que operan en la mujer, véase Camille Paglia, "Sex and Violence, or Nature and Art" en *Sexual Persona*, pp. 1-39.

[14] "Los modernistas utilizaron otra vez el mito como elemento fecundante de la poesía. En él encontraban articuladas verdades entrañables de validez universal. Los dioses y los heroes, negados por el positivismo y maltratados por el neoclasicismo, que supo herirlos del modo más cruel […] volvieron a ser expresión de visiones colectivas, de oscuros sentimientos y presentimientos". Ricardo Gullón, Op. Cit., p. 103.

[15] En *La interpretación de los sueños* (1899), Sigmund Freud afirma que los sueños representan satisfacciones de deseos ocultos, muchas veces inaceptables y potencialmente perturbadores, de ahí que el contenido onírico sufra un proceso de censura y camuflaje mediante la condensación de ideas e imágenes, su desplazamiento o reemplazo, y finalmente un proceso que lleva a su representación visual y simbólica.

anhelo casi místico[16], Romero de Torres ansía en su viaje exótico recrear una atmósfera de fondos simbólicos y angustiantes que nos recuerdan la pintura metafísica de De Chirico y prefiguran el surrealismo (Fontbona 273).

En su ensoñación, las mujeres de sus cuadros parecen ignorar el tiempo y por tanto el movimiento, como si fueran conscientes de su inmortalidad. Cuando son sorprendidas en algún escorzo como la bailaora de *Alegrías* (1917) o en medio de una acción como en *La huida* (1916) o en *La chica de la navaja* (sin fecha), el movimiento es suspendido y se resuelve en reposo. Efectivamente, el pintor detiene a esas mujeres en acción para observar el drama de su estado interior y crear expectación y suspense. Lily Litvak ha relacionado a Romero de Torres con los pintores de la melancolía (Puvis de Chavannes, Gustave Moreau y Arnold Böcklin) que detuvieron el movimiento de la pasión romántica en actitudes de expectación, inmovilismo y quietud ("Romero de Torres" 20). Ese reposo se convierte a veces en auténtico hieratismo oriental como sucede por ejemplo en las figuras femeninas que aparecen en *El retablo del amor* o en *Amor sagrado, amor profano* (1908) subrayando su misterioso carácter sagrado. Como otros simbolistas, Romero de Torres se vio atraído por el carácter esotérico y misterioso de los iconos bizantinos y se dejó influir por el hieratismo de los mismos para expresar los estados del alma. (Litvak, "Romero de Torres" 62-63). Con motivo de la exhibición de *Amor sagrado* en la exposición de Bellas Artes de 1908, Valle-Inclán, gran amigo y mentor intelectual de Romero de Torres, publicó un artículo en *El Mundo* en el que defendía esta estética del reposo como fundamental para el gran arte, y más adelante la recogería en *La lámpara maravillosa* (1916):

> Nuestros sentidos guardan la ilusion fundamental de que las formas permanezcan inmutables. Cuando no es advertida su inmediata mudanza, hallamos que las cosas son lo que son, por lo que tienen en sí de más durables, y amamos aquello donde se atesora una fuerza que oponer al tiempo […] La aspiración a la quietud es la aspiración a ser divino". (La lámpara maravillosa 685).

Pero es en el tratamiento del erotismo femenino donde puede observarse con mayor acuidad la mirada exótica de Romero de Torres. Con su magistral fusión de lo erótico y lo sagrado[17] logró dar expresión estética a la exotización romántica de la cultura española. Vista por los románticos extranjeros como un lugar exóticamente oscuro, inquisitorial, represor e intolerante, España parecía irradiar sin embargo al mismo tiempo un fuerte halo erótico (Serraller 78). El exótico y paradójico fenómeno encontró explicación, al menos desde un punto de vista psicológico, en un ensayo de Bataille sobre el erotismo, donde se revelaba precisamente la estrecha relación entre el placer y la prohibición, el erotismo y la angustia de la transgresión o el sentido del pecado. Así, en un país en el que se veneraban los valores de la castidad, y donde la sexualidad de la mujer, aceptada socialemente, se encauzaba exclusivamente hacia el matrimonio y la familia, la expresión del erotismo femenino se canalizaba en gran medida dentro de ese mismo arte religioso que pretendía su control y mortificación. Conocedor del fenómeno y de su exótica naturaleza, Romero de Torres va a utilizar el lenguaje del arte religioso tradicional español para entronizar ritualmente a su Venus y actuar como un hierofante o intérprete de arcanos misterios. En su obra, el pintor ritualizó efectivamente las imágenes de las fuerzas dionisíacas de eros, encarnándolas en mujeres de reposada belleza a las que enmarca en los moldes de un arte religioso hasta ahora reservado para la representación de las santas figuras de la Iglesia o para dar vida a escenas de la Historia Sagrada. Sin duda, con su profanación logró arrancar la máscara al arte occidental, revelando su secreta naturaleza

[16] Mario Praz compara el deseo del exotista de transportarse en el espacio y el tiempo con el anhelo del místico por desplazarse hacia una atmósfera trascendente, p. 305.

[17] Para el tratamiento decadentista de lo religioso véase Pierrot pp.85-88. En su estudio sobre Romero de Torres, Lily Litvak observa cómo toda la obra del pintor mantiene una batalla entre la piedad y el paganismo: "El recuerdo de las cosas sagradas es para él un elemento más de exaltación erótica y decorativismo. Para él, todos los amores, el místico y el sensual se nutren en la misma fuente" p. 36.

pornográfica y provocadora[18], pero sobre todo consiguió expresar los secretos del "eterno femenino", guardados en la noche de los tiempos. Se adelantaba así varios años a la revolución surrealista de la imagen y a la noción de la "belleza convulsiva" expresada por André Breton en *El amor loco*: "La belleza convulsiva será erotico-velada, explosivo-fija, magico-circunstancial o no será" (30).

En su alegoría pictórica *El retablo del amor* (1910), el artista cordobés condensa su imagen del "eterno femenino" y eleva al rango de lo sagrado distintos tipos y etapas del amor asociados con él. La exotización modernista entra en juego de nuevo para representar a la mujer en su majestuoso reposo, contemplándonos mientras es contemplada e interrogada acerca de sus misterios. Romero de Torres exotiza a su Venus insertándola en un retablo religioso reminiscente del primer Renacimiento español, dividido en seis paneles y coronado por una filigrana de madera tallada copiada del *Retablo de la Flagelación* de Alonso de Aguilar (Museo de Córdoba). El cuerpo central del *Retablo del amor* lo ocupa una anunciación pagana en el que una Venus desnuda escucha serenamente la buena nueva que le trae otra mujer, pintada por cierto con la clásica pose reverencial del Arcángel San Gabriel. El estado todavía virginal de la joven diosa lo denotan los símbolos religiosos que típicamente acompañan a María en este tipo de representaciones: el jarrón de cristal transparente y el color blanco de los lirios y del mantón que cae sobre sus brazos. Un dintel sostenido sobre columnas clásicas separa la escena de un solitario jardín o locus amoenus enmarcado por arquitectura blanca típicament cordobesa. La quietud y el misterio se apoderan del momento mágico del anuncio de la concepción del amor, cuyas distintas modalidades y facetas van a exhibir los paneles del retablo. En el cuerpo lateral izquierdo, una atmósfera de ensoñación y tonos verdes envuelve la espera de una mujer vestida a la usanza de la época y con mantilla de blonda blanca. Se trata de una novia que sostiene una misiva, quizá el secreto de una promesa amorosa. Al fondo, la figura de un jinete en el horizonte, posiblemente el amado, simboliza el amor deseado, imaginado o soñado que tanto recuerda los versos del "Romance sonámbulo" de Lorca ("Verde que te quiero verde […] El barco sobre la mar y el caballo en la montaña. Con la sombra en la cintura ella sueña en su baranda"). La escena representa posiblemente el noviazgo, etapa de gestación del amor. En el panel de la derecha otra mujer con una rosa en la mano, simboliza el triunfo de la posesión amorosa. Vestida de rosa y azul celeste, combina en su indumentaria los colores de las dos mujeres del fondo lejano que están entreteniendo a un cisne, en clara referencia al mito de Leda seducida por Júpiter, y en alusión también a la dualidad implícita en la leyenda[19]. Más allá de una alegoría de la mujer casada, el panel nos brinda una reflexión sobre el poder irreductible de la belleza femenina, capaz incluso de humillar a un dios y transformarlo en bestia. Por su parte la predela o banco inferior del retablo, pintado con escenas y figuras relacionadas con los temas expuestos en los cuerpos superiores, nivela en el mismo plano el amor profano, representado por una Venus reclinada en el centro, y el sagrado, simbolizado en los flancos por una monja y una beata. La simplicidad de las figuras que encarnan el amor sagrado contrasta con la

[18] En *Sexual Persona*, Camille Paglia establece la estrecha relación entre el arte y la pornografía: "Art is contemplation and conceptualization, the ritual exhibitionism of primal mysteries. Art makes order of nature's cyclonic brutality. Art, I said, is full of crimes […] We are voyeurs at the perimeters of art, and there is a sadomasochistic sensuality in our responses to it. Art is a scandal, literally a 'stumbling block,' to all moralism, whether on the Christian right or Rousseauist left. Pornography and art are inseparable, because there is voyeurism and voracity in all our sensations as seeing, feeling beings […] Western perception is a daemonic theater of ritual surprise. We may not like what we see when we look into the dark mirror of art", pp. 34-35.

[19] "Ninguno de los mitos clásicos era considerado tan desvergonzadamente pagano como éste, que inspiró muchas obras de pintura y escultura desde la antigüedad hasta el siglo XX. Fue para Correggio una alegoría del éxtasis sexual, y pintaron al polimorfo Amador y a Leda desnuda, Miguel Ángel, Clément, Gericault, Klimt […] El tema inspiró a escultores como Hughes, Bourdello, Brancusi y animó los escritos de Rubén Darío y otros poetas modernistas. Interesa aquí sobre todo el significado que le dio Leonardo. Él no vio allí ni el goce ni la belleza del acto sexual, sino el misterio y la analogía en los procesos de la naturaleza. Su Leda representa el aspecto femenino de la creación, una diosa de la fertilidad, similar a la *Diana* de Éfeso […] Los simbolistas, contemporaneos de Romero de Torres, imbuídos de prerrafaelismo rosacruciano hallaban asimismo en el mito un símbolo bipolar, diurno y nocturno, y en el fruto de esa unión, los dioscuros, la dualidad de todo ser, el día y la noche, el aspecto celestial y el terrestre, pues exactamente iguales, dobles o copia uno del otro, expresan la unidad de una equilibrada dualidad". Litvak, *Romero de Torres*, p. 39.

complejidad simbólica de la escena central en la que la diosa del amor se exhibe con su espléndido cuerpo desnudo y su cabeza adornada con exótica mantilla negra y flor roja, atuendo de las manolas españolas que acompañan las procesiones de Semana Santa. El apacible reposo de Venus parece armonizar con la quietud aparente de la escena, pero los símbolos delatan las pasiones y tormentas que desata el deseo. Así, las tres manzanas del primer plano hacen referencia a la historia de Atalanta e Hipómenes[20], alusiva a la guerra de los sexos y a la victoria final del hombre sobre la mujer tras ser ayudado por Venus. En el fondo del cuadro, tres mujeres con ofrendas, representan a las tres diosas que compitieron por la manzana de oro de Paris (Hera, Minerva y Afrodita). La ganadora, Venus, ofreció a Paris el amor de la mujer más bella de la tierra, Helena, que abandonó a su marido e inició la guerra de Troya. Inútilmente los hombres o su criatura la civilización, representada por esa ciudad divisada a las espaldas de Venus en la lejanía, pueden sustraerse a la belleza de la mujer y al poder del amor que ella concibe, alienta y cultiva.

¿Logró Romero de Torres encontrar en el arte y en el amor el misterioso principio del "eterno femenino" que tantó buscó? Ciertamente consiguió al menos recomponerlo con trozos encontrados en su universo cordobés clásico y oriental. Su amigo Corpus Barga, al evocar al pintor ya fallecido, cuenta cómo en sus paseos por Córdoba, Romero de Torres al fijarse en las mujeres que se encontraban, alababa en cada una de ellas una parte específica de su cuerpo:

> "¿Quiere ver a una niña que tiene el pie bonito, pero bonito de verdad?" interroga Romero a Corpus Barga, y no hace falta decir que al punto van allí ambos. La procesión continúa y la siguiente parada es solo para admirar una mano y un brazo, que enseña la "niña", ojerosa y cansada, a través de un biombo; y así hasta el final. "Al día siguiente", concluye Corpus Barga el relato, "en el estudio de Romero de Torres, encontré reunidos en los cuadros del pintor, el pie, las manos, los ojos, los diferentes trozos de Córdoba que había visto el día anterior desperdigados en sus calles" (Corpus Barga citado en Serraller 79-80).

A través de su exótica mirada el pintor pudo en gran medida conectarse con el mito del "eterno femenino" y con su obra desentrañar parte de sus misterios. En su viaje para descubrir sus claves oscuras e irracionales, Romero de Torres descendería incluso a los infiernos "última posibilidad consentida al hombre –según Ricardo Gullón- para encontrar la clave de enigmas que la razón nunca resolverá" (74-75).

En 1928, ya muy enfermo con cirrosis hepática, regresó a la ciudad califal para realizar todavía algunos cuadros (*La nieta de la Trini*, *Ofrenda al arte del toreo*, *Cante hondo*). El tiempo apremiaba y en 1930 cuando la muerte le miraba ya de cerca, pintaría su última obra maestra, *La Chiquita piconera*. En el lienzo, una bella joven, vestida con elegante sencillez, blusa blanca y falda carmelita, aparece iluminada como una diosa o una actriz de teatro en una habitación oscura y simple. Romero de Torres, deudor de la tradición española, encarna a su última Venus en el cuerpo de una mujer cercana y real, de una chiquita que seguramente habría encontrado en uno de sus paseos por Córdoba. El hombro descubierto y unas piernas con medias de seda, sostenidas con ligas rojas a la altura de los muslos, subrayan su atractivo sexual. La carga erótica de la escena está acentuada además con el simbólico brasero y la badila, instrumento de referencias fálicas, que sostiene la joven en su mano. A su lado, un mantón rojo parece un capote de torero que ella le va a brindar, quiza para que toree su última suerte. Con su cuerpo inclinado hacia el brasero, "la Chiquita" remueve el picón y mira fijamente a su creador, pero su mirada inquietante

[20] Atalanta que unía a su belleza una extraordinaria velocidad en sus pies, rechazaba a todos los pretendientes para no alterar su naturaleza. Para conquistarla, los hombres debían competir con ella en una carrera so pena de ser castigados con la muerte si no ganaban. Hipómenes, biznieto de Neptuno, enamorado de la joven pidió la ayuda de Venus, quien le dio tres manzanas de oro para que las arrojase en la carrera. Al pararse para coger las manzanas Atalanta perdió la carrera. Tras su triunfo, Hipómenes se dejó llevar de su deseo por la joven en el recinto sagrado del templo, por lo que ambos fueron castigados y convetidos en leones. Ovidio, *Metamorfosis*, X, 560-707.

y ambigua no parece esta vez la de una amante, sino la de alguien que, como indica su sobrenombre, "piconera", entre burlas y veras quiere provocar su participación en un juego. Da la impresión como si le hubiera estado esperando durante mucho tiempo. En el brasero la lumbre se está apagando y las escasas brasas son ahogadas por las cenizas, claro símil de la muerte. El simbólico objeto erótico de bronce, que aparece en tantos de sus cuadros, casi una marca de identidad de Romero de Torres, reúne esta vez a eros y thanatos, metáfora visual del tema tratado. Como una sibila, "la Chiquita piconera" parece interpretar para su pintor el funesto oráculo de los dioses. Venus, a quien tantas veces había pintado Romero de Torres en sus lienzos, creyendo poseerla y dominarla con el esfuerzo apolíneo de su arte, salió finalmente a su paso para pedirle el último sacrificio a cambio de su hermosura. Sin poder resistirse, el "artista-torero"[21] recogió el desafío de "la Chiquita", pero al aceptarlo e inmortalizar su belleza, se inmortalizó también a sí mismo, venciendo el designio de los hados, y sobre todo el poder destructivo de la Medusa. Al fondo, apenas iluminada por una luz crepuscular, Córdoba, la ciudad eterna, romana y oriental, le esperaba en su seno.

Obras citadas

Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.

Breton, André. *El amor loco*. Madrid: Alianza, 2000.

Charnon-Deutsch, Lou. "Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin del siglo XIX". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* Vol. III, Ed. Iris M. Zavala. Barcelona: Editorial Anthropos, 1996, 49-79.

Dizy Caso, Eduardo. *Los orientalistas de la escuela española*. Paris: ACR Edition, 1997.

Fontbona, Francesc. "La pintura modernista en España", en Hofstatter, Hans H., *Historia de la pintura moderna europea*. Barcelona: Blume, 1981, 247-74.

Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Editorial Gredos, 1963.

Litvak, Lily. *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España. 1880-1913*. Granada: Editorial Don Quijote, 1985.

El sendero del tigre. Exotismo en la literature española de finales del siglo XIX (1880-1913). Madrid: Taurus, 1986.

Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura, 1849-1938. Amsterdam-Atlanta, Georgia: Rodopi, 1998.

Julio Romero de Torres. Madrid: Electa, 1999.

Paglia, Camille. *Sexual Persona*. Nueva York: Vingage Books, 1991.

Pérez de Ayala, Ramón. *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1991.

[21] Para la asociación de Romero de Torres con el arte del toreo véase Litvak, "Romero de Torres", pp 40-42.

Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination, 1880-1900*. Trans. Derek Coltman. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1981.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. London & New York: Oxford University Press, 1978.

Valle Inclán, Ramón. "Notas de la exposición. Un pintor", *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. (Ed. Javier Serrano Alonso). Madrid: Istmo, 1987, 231-33.

La lámpara maravillosa. Obras escogidas. Madrid: Aguilar, 1967.

Notes

UN PSEUDÓNIMO IMPOSIBLE DE RUBÉN DARÍO –F. SARMIENTO TRADUCTOR DE GEORGES OHNET–

Alberto Paredes
UNAM-DGAPA

En marzo del presente 2013, siguiendo ciertas pistas de la proverbial cultura francesa de Rubén Darío, di con una hebra suelta que no recordaba haber leído en ningún especialista; fue extraño y parecía prometedor. Se trata de una ficha bibliográfica del catálogo de la Bibliothèque nationale de France (*notice* en el lenguaje técnico de la BnF) relativa a un narrador francés hoy olvidado y a su traductor también oculto en las sombras del paso del siglo XIX al XX. Leí:

> Type: texte imprimé, monographie
> Auteur(s): Ohnet, Georges (1848-1918)
> Titre(s): Un antiguo rencor [Texte imprimé] / Jorge Ohnet ; traducción de F. Sarmiento
> Publication: París: Vda de C. Bouret, 1895
> Description matérielle: 1 vol. (250 p.) : portrait de l'auteur ; in-18
> Autre(s) auteur(s): Darío, Rubén (1867-1916).
> Traducteur: Sarmiento, Francisco.
> Notice n°: FRBNF31033049

Consulté físicamente el librito en la sede Arsenal, el cual también está en línea (NUMM- 64431). Lo que la noticia propone es que Darío tradujo la novela, bajo el pseudónimo o nombre de pluma de Francisco Sarmiento. ¿Un extra para ganarse el pan y el vino? Inicié la búsqueda. Pregunté a especialistas gentiles como Alfonso García Morales y Marta Palenque, asedié a conservadores y bibliotecarios de la propia BnF. Nadie tenía información, ni siquiera para desmentirme. En esos momentos conocí a la conservadora Anne-Bérangère Rothenburger (BnF, sede Richelieu). Ella entendió perfectamente la trascendencia de estar ante un posible pseudónimo de Darío –con trabajitos de traductor. "*Complicité*" –es el vocablo usual cuando alguien se involucra de veras en lo que uno necesita. Gracias a ella, el misterio se desinfló, lo digo de antemano, dejando a Darío en paz. Pero llegar al resultado fue sumamente provechoso pues, como dicen los científicos, el saber negativo también entraña un conocimiento positivo.[1] La primera tarea: ¿quiénes fueron Ohnet y ese Sarmiento?

Georges Ohnet

Es alguien que desde la cuna pertenece al ambiente cultural francés. Nieto del célebre psiquiatra ruanés Esprit Sylvestre Blanche, de la escuela de Pinel, contó entre sus pacientes a Nerval y Gounod e introdujo tratamientos novedosos en su clínica. Su hijo Émile tomó la profesión del padre y uno de los internos ilustres de éste fue Maupassant, al final de su vida. Por su lado el nieto de Esprit Sylvestre, nuestro Georges Ohnet (*né* Georges Hénot, Paris, 3/IV/1848–5/V/1918) [2] eligió la pluma, con enorme éxito de ventas, y sin conquistar nunca el respeto de los críticos exigentes. Concibió un dilatado ciclo novelesco bajo la insignia *Les batailles de la vie* que aparecía en las páginas del *Figaro*, de la *Revue illustrée* y de la *Revue des Deux Mondes*; Paul Ollendorff obtuvo bastantes ingresos por su edición en libro, (el mismo Ollendorff que también contrató otro éxito comercial: las *Claudine* de Colette). *Le Maître de forges* (1882) es la novela más exitosa del ciclo de Ohnet; ignoro si el siguiente dato es cierto, falso o

[1] Además de Rothenburger, Anne Vergne (conservadora en Sainte-Géneviève) me indicó catálogos y materiales referenciales, por lo que le estoy muy agradecido.
[2] Véase Henry Coston et Emmanuel Ratier, *Encyclopédie des pseudonymes*, 2 t., Faits & Documents, 1994 ; t. 2, p. 263.

maquillado, pero el caso es que en el tiro de apenas 1884, Ollendorff declara que iba en la "edición", seguramente sólo reimpresión, ¡número 162![3] (Fue vuelta obra teatral al año siguiente en el Gymnase con la enorme cantidad de 271 representaciones continuas además de adaptaciones en Londres y San Petersburgo, más cuatro versiones cinematográficas –Pouctal, 1912, Gance, 1933, Rivers, 1948 y el italiano Majano, 1959).

Jorge Ohnet como le castellanizaban, por ejemplo al publicar en español el libro que nos ocupa, *Un antiguo rencor (Les Vieilles rancunes*, Ollendorff, ¿1894? [4]), para la misma V[da] de Ch. Bouret, París/México (1895) que en 1901 daría a luz la edición aumentada de *Prosas profanas y otros poemas*.

En la época eran folletinistas, hoy serían autores de la gran mercadotecnia de los *best-sellers*. Gente cuya obra, durante su reinado meteórico, se encuentra bien visible en las mesas de librería y en los comentarios del mundillo; escritores banales y al vapor de un libro al año, en la cresta de la ola del momento. Inevitablemente se le contrapone al narrador "serio" más popular de la época: Émile Zola; en la confrontación la crítica contemporánea no duda en fustigar el camino fallido, sentimentaloide y moralizante que Ohnet representa contra el vigor y la pertinencia de los frescos novelescos en que Zola plasmó su visión de su sociedad, sus crisis, contradicciones y retos. Pero en aquellos años, Ohnet vendía más ejemplares que Zola (en francés así como en inglés, alemán, y por lo que vemos también en español; también era traducido al italiano y portugués). "*Paperback writers*", por supuesto.[5]

A continuación, un ejemplo de esa crítica severa que no aminoraba en nada sus ventas. Jules Lemaître es un conservador, tanto en política como en literatura. Un hombre pulcro y discreto; en este caso no lo podemos acusar de mesurado cuando clava así el estoque final de su dilatado artículo:

> Après cela, que Monsieur Ohnet compose assez bien ses récits, qu'il en dispose habilement les différentes parties et que les principales scènes y soient bien en vue, cela nous devient presque égal. Que ces romans, débarrassés des interminables et plats développements qui les encombrent et transportés à la scène, y fassent meilleure figure ; que la vulgarité en devienne moins choquante; que l'ordre et le mouvement en deviennent plus appréciables, – je n'ai pas en m'en occuper ici : les quelques qualités de ces romans, étant purement scéniques, échappent à la lecture.
>
> On y trouve, en revanche, l'élégance des chromolithographies, la noblesse des sujets de pendule, les effets de cuisse des cabotins, l'optimisme des nigauds, le sentimentalisme des romances, la distinction comme la conçoivent les filles de concierge, la haute vie comme la

[3] La BnF reimprimió facsimilarmente, en papel, un ejemplar (Hachette-BnF, 2012), y también lo puso en línea: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80364p La evidencia de la primera edición en 1882: FRBNF31033013. Por su lado, el ejemplar FRBNF31033014 constata que en algún momento no determinado de 1882, el libro llevaba 10 reimpresiones. ¿Cómo se da el estirón hasta la reimpresión 162 en, digamos, año y medio? Si la declaración de la portada interior es fidedigna, tienen la palabra los especialistas en difusión literaria. (Primer dato que ignoro: cantidad de ejemplares por tiro de imprenta.)

[4] Una prueba de lo desaparecido que está Ohnet es que Rothenburger tuvo que efectuar una investigación para identificar –sin certeza– el año de la aparición de la novela que despertó este interés. Me comenta que sólo el diccionario de Curinier remonta la referencia a la primera edición proponiendo 1894; pues una obra referencial tan seria como el *Catalogue général de la Librairie française* así como el menos escrupuloso *Catalogue collectif de France* se conforman con reportar respectivamente que siguió reimprimiéndose en 1897 y que de la cuarta a la séptima aparecieron en 1895. La obra referencial en cuestión: C.-E. Curinier (dir.), *Dictionnaire national des contemporains contenant les notices des membres de l'Institut de France, du gouvernement et du parlement français, de l'Académie de médecine*..., Paris, Office général d'édition (,) de librairie & d'imprimerie, [1899]-1919 ; t. I, p. 124. (El Curinier tiene la gracia de no estar organizado alfabéticamente sino conforme los autores fueron escribiendo sus entradas biográficas.)

[5] Información en línea sobre Ohnet, más amplia que página similares: http://www.bookine.net/ohnet.htm También puede consultarse: http://www.universalis.fr/encyclopedie/georges-ohnet/

> rêve Emma_Bovary, le beau style comme le comprend Monsieur Homais. C'est du Feuillet sans grâce ni délicatesse, du Cherbuliez sans esprit ni philosophie, du Theuriet sans poésie ni franchise : de la triple essence de banalité.[6]

Ohnet era tan duramente atacado por sus contemporáneos ciertamente a causa de la superficialidad de su obra, pero también por la irritación que su éxito causaba. Otra cita; Leon Bloy fue tan drástico como el futuro académico Lemaître, y añadió concisión y metáforas zoomorfas: « Et d'abord, le plus glorieux de tous ces élus, le Jupiter tonnant de l'imbécillité française, Georges Ohnet, le squatine bossu millionnaire, dont la prose soumise opère une succion de cent mille écus par an sur l'obscène pulpe du bourgeois contempteur de l'art ».[7]

Y Francia daba para todo, a todos podía honrarlos; si en 1885, a sus prematuros 37 años, colgó la Legión de honor en la solapa del exitoso Ohnet, diez años después, cuando Lemaître contaba con 42, lo llamó al seno de sus inmortales de la Académie française, ocupando el sillón número veinte de la sala verde oliva.

Hélas ! A pesar de todo Ohnet también puede decir que sus libros no han muerto del todo, por curioso que nos parezca. *Le Maître de forges* volvió a estar en circulación, por reimpresión facsimilar, debida a Albin Michel, en 1990 y a Hachette-BnF en 2012, como hemos visto. Ohnet se beneficia además de ediciones digitales y *kindle books* así como del mercado de libro antiguo. En inglés hay una reedición facsimilar de *The Ironmaster*, BiblioLife, LLC, 2009. En español, los curiosos lectores de esta nota pueden comprarse su ejemplar de la traducción de F. Sarmiento a *Un antiguo rencor*: edición a cargo de Tredition Classics, de Hamburgo, en este 2013.

Francisco Sarmiento

Es otra figura muy desdibujada al paso del siglo XIX al XX y desaparecido en nuestro tiempo. Buscando su perfil biográfico, a lo único que pudimos llegar Rothenburger, Vergne y yo fue a una frase con todo el tufillo del tiempo de los abuelos: « Redactor que fue en Madrid de los periódicos *Fin de Siglo* (1893), *El Resumen* y otros. » [8]

Escribió al menos una obra propia, *El grano de trigo, novelita original*, Paris, V^da^ de Ch. Bouret, 1901. Tradujo mucho, particularmente a Ohnet en *Les batailles de la vie*, pero también a Henry Bolo, Paul Bourget, Albin de Cigala, Francois Coppée, Alphonse Daudet, Camille Flammarion, Prosper Merimée, Marcel Prevost. En resumen, un plumífero incansable. ¿Cuántos españoles e hispanoamericanos

[6] « M. Georges Ohnet » en *Les Contemporains, première série [1884-1885]*, pAris, Librairie H. Lecène et H. Oudin, 1886, pp. 337-355 ; aquí : pp. 354-5. El artículo proviene de la *Revue politique et littéraire* (*Revue Bleue)*, t. IX, año 22, núm. 26, 27/VI/1885, pp. 803-807. (FRBNF3286114) Traduzco: "No obstante que el Señor Ohnet construya bien sus relatos, que él disponga hábilmente las partes y que resalte las principales escenas, todo eso nos resulta totalmente indiferente. Que sus novelas, cuando son llevadas al teatro se liberan de los desarrollos tan interminables como planos que las abruman al, dejen mejor impresión; que la vulgaridad se atenúe; que la secuencia y el desarrollo sean más perceptibles – no me ocuparé de eso: las ocasionales virtudes de esas novelas, de carácter puramente escénico, escapan a la lectura. No obstante, encontramos la elegancia de las cromolitografías, la nobleza de asuntos que oscilan pendularmente, los efectos de teatro ambulante, el optimismo de los simples, el sentimentalismo novelesco, la distinción como la imaginan las hijas de portero, la vida elevada tal como la sueña Emma Bovary, el bello estilo tal como lo entiende el señor Homais. Folletín sin gracia ni delicadeza, [literatura al estilo de…] Cherbuliez sin ingenio ni filosofía, [y de] Theuriet sin poesía ni sinceridad: una triple esencia de banalidad." (Victor Cherbuliez era famoso por su estilo oratorio y exaltado; André Theuriet es otro autor muy conocido en la época y hoy olvidado.). La BnF dispone un ejemplar en línea: FRBNF42532920 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96197r/f340.image

[7] "Y ante todo, el más glorioso de todos esos elegidos, el Júpiter tronitonante de la imbecilidad francesa, Georges Ohnet, el escualo jorobado y millonario, cuya prosa sumisa ejerce una succión de cien mil escudos al año al obsceno pulpo del burgués que desprecia el arte." Tomo la frase del ya referido www.bookine.net .

[8] En Manuel Ossorio y Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del S. XIX*, Madrid, 1903, p. 356. Obra rastreada vía el World Biographical Information System.

conocieron esos autores mediante las versiones de Sarmiento? ¿Qué textos y autores curiosos, interesantes o aun importantes fueron promovidos por él en *El Resumen* y *Fin de siglo*? Tal vez nuestra condena al olvido es excesiva. Tal vez Darío se encontró con él en algún café literario, lectura o sala de redacción matritense… ¿o en París misma ya que Sarmiento era tan asiduo traductor del francés?

Pues nuestro "Francisco Sarmiento" o "F. Sarmiento" no desfila ni siquiera entre las vides y vidas literarias de la *Enciclopedia Vniversal Ilvstrada Evropeo-Americana* (Bilbao-Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1908 – 1930); le correspondería asomarse entre las pp. 604 y 612 del tomo LIV editado en1927, pero su opacidad o refracción a nuestras luces es resistente. ¿*El grano de trigo* se nos caería de las manos?

Rubén Darío y Ohnet

"El Rey Burgués" es el primer texto de *Azul*… (después de los prefacios de Juan Valera y el pionero de Eduardo de la Barra). La mayor cantidad de nombres culturales propios y de referencias expresas de *Azul*… traen a Francia. El primero de todos ellos –inevitable posición de honor para los lectores contemporáneos y más aun para los estudiosos obligados a las notas a pie de página– es el del parisino "M. Ohnet". En el mismo párrafo, un menosprecio a José Mamerto Gómez Hermosilla (1771-1837), helenista (hizo su versión en verso de la *Ilíada*), crítico y gramático hoy unánimemente olvidado. Ya las siguientes referencias están exentas de la reprobación: Goncourt, la moda de chinerías y japonerías (muy populares en los altos medios londinenses, berlineses, vieneses, también algo entre los madrileños, pero sobre era un éxito en París), luego vienen Watteau, Chardin, "las copas de Bohemia", para volver más adelante, con sarcasmo, a "el excelente señor Ohnet! ¡Señor!". El cuento menciona además géneros de danza en moda como "valses, cuadrillas y galopas".

Darío es tan ácido como Lemaître, Bloy y todos los demás, que incluían a Anatole France; su poetastro que muere de inanición enjaulado por el Rey Burgués es tan lamentable como… Jorge Ohnet (ensanchaba "su espíritu, leyendo novelas de M. Ohnet"). Lo cual resulta esencial para nuestra forma de interpretar al protagonista de esa fábula calificada de "cuento alegre". Veamos pues en el poetastro menos un símbolo del propio Darío y más la concreción de sus fobias y temores sobre "el mercado editorial". No es difícil imaginar a Darío familiarizado con el ciclo de Ohnet, quizás sobre todo con *Le Maître de forges*; de hecho, según nos recuerda J.M. Martínez, Darío vio y reseñó la versión escénica a cargo de Sarah Bernhardt.[9] Sí, y también podemos suponerlo al tanto del incesante desprecio y ataques que Ohnet provocaba y que el joven Darío probablemente leería en las revistas francesas que circulaban en el mundillo cultural chileno.[10] Cuando él también lo esgrime como modelo del éxito banal, se trataba de una manera indirecta de dolerse y volcar la hiel a la competencia con quienes se codeaba, sin arriesgarse a poner nombres locales. Pues en efecto, tanto en editoriales como en periódicos y revistas, los autores

[9] Cf. *Azul*… / *Cantos de vida y esperanza*, ed. de J.M. Martínez, Madrid, Cátedra, 1995, p. 157. Reseña que nos aporta el *terminus post quem* explícito (pero no hipotético o plausible) del conocimiento directo de Ohnet por Darío, que es el 23 de octubre de 1886 (en *La Época*). "El Rey Burgués" apareció un poco más de un año después en el mismo periódico (4/XI/87).

[10] Sobre esto puede leerse con sumo provecho un antiguo artículo: Rodolfo O. Floripe, "Rubén Darío y Jules Lemaître: una fuente secundaria de *Azul*" en la *Revista Iberoamericana*, vol. XVII, núm. 34, U. de Pittsburgh, enero de 1952, pp. 285-292. Floripe se apoya en menciones del propio Darío para suponer que éste sabría del desprecio a Ohnet mediante el artículo de Lemaître aquí citado. Apoyando la idea, llamemos la atención que tal como Lemaître, el nicaragüense acude irónicamente al "respeto" de decir "M. Ohnet", "señor Ohnet". Digamos que Darío, sin mencionarlo le tomó prestado el recurso a Lemaître. El artículo de Floripe es excelente. Me permito, 61 años después, dos precisiones. Él supone que Darío critica a Ohnet como un autor al servicio del "prosaísmo y la medianía espiritual del burgués" (p. 285); lo cual podrá ser cierto, pero con un matiz: el íncipit de *Un antiguo rencor* (que cito más adelante), patentiza el gusto de Ohnet pour "*l'écriture artiste*", al menos en esas descripciones de ambiente. En segundo lugar, la primera edición en libro de la primera serie de *Les contemporains* no es de 1888 (p. 287 de Floripe) sino la de Lecène y Oudin de 1886 (FRBNF41117346). De modo que Darío pudo haber conocido el juicio de Lemaître tanto en libro como en la *Revue Bleue*.

noveles como Darío y sus compañeros santiaguinos convivían en la misma mesa de librería y en las mismas páginas de suplementos locales que los Ohnet de la literatura francesa y en español. Darío todavía no lo sabía, pero nosotros sí: las prensas de la Viuda de Bouret, que se beneficiaban de los ingresos aportados por Ohnet, daban cabida a nuevos autores prometedores como el propio Darío así como al esmerado traductor Sarmiento y su "novelita original"… ambos exactamente en 1901. Es así, pues, que se logra sobrevivir en el reino del Rey Burgués.

Obviamente Ohnet, *el escualo jorobado y millonario*, no es el modelo del protagonista del "Rey Burgués", pues vivió en el éxito continuo, y el personaje de Darío muere a las primeras de cambio; pero ambos ilustran lo que franceses e hispanoamericanos pensaban e imaginaban como fábulas amargas sobre los riesgos que corría el artista ante el *obsceno pulpo del burgués que desprecia el arte*, como dijo Leon Bloy. Sucumbir o prostituirse –parece ser la moraleja extremista, un tanto melodramática, por supuesto.

Un filón que se sugiere en todo esto es que cuando el joven Darío de 20 años tomó a Ohnet como epítome del éxito que delata la estulticia del Rey Burgués, en esa ocasión Félix Rubén se revela émulo de la moda francesa de escupir la efigie de Ohnet. Lo que nos propone dos caminos: A: ¿Cómo y cuándo supo Darío de Ohnet?, ¿de la moda de despreciarlo? Hasta el momento, hay dos pistas, la interpretación escénica por la compañía de Sarah Bernhardt (reseñada el 23 de octubre de 1886) y el « M. Georges Ohnet » del académico Lemaître (aparecido en la *Revue Bleue*, el 27/VI/1885 y en libro en 1886, pero no sabemos cuándo pudo haber llegado a Chile ni a manos de Darío). B: En algún momento previo o posterior a la redacción del "Rey Burgués", ¿leyó Darío algo de Ohnet o se contentó con creerle a Lemaître y los demás franceses que lo atacaban? Y si lo leyó u hojeó… ¿dispuso de ejemplares en francés o quizás tuvo en sus manos alguna traducción de "F. Sarmiento" (sin sospechar por supuesto que la institución de la BnF llegaría a vincularlo a esa chambita o *free lance* de traducción)?

Grosso modo parece que ya tenemos los datos básicos sobre ambos interrogantes, que son los aquí expuestos, pero sería bueno consolidar el terreno con pruebas textuales. Sea por la *Revue Bleue* o por el libro *Les contemporains* (que incluye semblanzas de autores que Darío admiraba), el nicaragüense sería un atento lector de Lemaître. Por lo pronto, es menester subrayar la evidencia de que previamente a que el joven Darío pisara tierras francesas por la primerísima vez ya desde Chile estaba al día de la moda cultural al grado de incorporar a su obra hispanoamericana actualidades como el deporte de atacar al exitoso y millonario Georges Ohnet.[11]

En efecto, "el caso Ohnet" muestra una vez más al Darío del tiempo de *Azul*… como atento discípulo autodidacta de Francia, de la misma forma que cuando por méritos propios hace suyo un poema de Armand Silvestre ("Pensamiento de otoño") o cuando dos de los seis "Medallones" versan sobre Leconte de Lisle y Catulle Mendès, o finalmente cuando arriesga tres *Échos* en verso a lo que el Parnaso había ofrecido en el pasado reciente a los lectores francófonos.

Ninguna gracia le habrá hecho que si en vida la Viuda de Bouret lo obligó a procaz contigüidad de catálogo tanto con el señor Ohnet como con su traductor venido a novelista, muertos todos ellos el fenómeno se prolongara en la noticia, que por tantos años estuvo vigente, de la Bibliothèque nationale de France, en su catalogación del ejemplar en español, señalando que F(rancisco) Sarmiento apuntaría a

[11] Una última cita, para regocijo del lector moderno. *Les contemporains* es el título con el que Lemaître fue reuniendo volumen tras volumen su crítica literaria sobre su tiempo. El primer tomo está dedicado a escritores ya célebres como Banville, Renan y Zola y a plumas recientes importantes como Maupassant, Huysmans y Coppée. El libro concluye con el ensayo contra Ohnet. El cual empieza genialmente así: « J'ai coutume d'entretenir mes lecteurs de sujets littéraires: qu'ils veillent bien m'excuser si je leur parle aujourd'hui des romans de M. Georges Ohnet. » (p. 337). Es decir: "Tengo la costumbre de entretener a mis lectores con temas literarios: tengan a bien disculparme si hoy les hablo de las novelas del Sr. Georges Ohnet." Creo que los latinos no lo hubieran hecho mejor. Y que a Borges se le escapó en su florilegio "El arte de injuriar" de 1933.

Darío como traductor. Pero ni los ingresos ni las penurias del nicaragüense fueron parte de los festines de Ohnet.

Darío sin Sarmiento ni Ohnet

Es fácil, acaso demasiado fácil, despreciar ahora a Ohnet y Sarmiento, un siglo de olvido los sepulta a nuestro favor, amén del florilegio de juicios hostiles. No obstante me pregunto qué tanto cambiaríamos nuestra condena por elogio o respeto si efectivamente Rubén o alguno de sus amigos hubiera aceptado la comisión de traducir al exitoso folletinista, al menos en un volumen u obra teatral y bajo pseudónimo. No he pasado de la primera página del *Antiguo rencor* (que está compuesta en once capítulos); ¿en qué medida diríamos que el íncipit asimila o prostituye la lección de la *écriture artiste* que los Goncourt pregonaban y en la que nuestros modernistas se esforzaban? Pues, como acepta Lemaître, Ohnet conocía su oficio (de la misma manera que en ocasiones hemos de aceptar que ciertos *best-sellers* están mínimamente bien escritos y que manejan con solvencia sus recursos técnicos). [12] ¿En qué medida el arranque de *Un antiguo rencor* es sólo el envés maligno y no el haz de lo que Darío pretendía cuando se arriesgaba en ciertos periodos ornamentados de prosa narrativa …?

> CAPÍTULO I
> DE CÓMO SE PUEDE ODIAR POR HABER QUERIDO / DEMASIADO
>
> Las campanas sonaban alegres en una atmósfera tibia y ligera; las golondrinas pasaban rápidas en bandadas, arrojando sus agudos chillidos; el sol de junio derramaba sus rayos dorados a través de las ramas, y a lo largo del paseo de tilos que conduce desde la plaza de la iglesia hasta la quinta de la señorita Guichard, la boda caminaba lentamente sobre el césped.[13]

Imagino, finalmente, que la asociación se habrá originado por el "Sarmiento", que es el apellido materno de Félix Rubén. Pero cada quien sus uvas, sus vinos y vinagres. Se me informa que la noticia catalográfica habrá sido redactada hacia 1997. No parece haber manera de identificar el responsable del texto pues ese tipo de fichas no se firman ni incluyen clave alguna sobre la autoría técnica. Si fue por esa época, estamos en el marco del inicio de actividades de la nueva sede Mitterand, en la rue Tolbiac, acontecido en 1996. Ya se sabe que cada que una gran biblioteca hace mudanza, el movimiento es de alguna manera telúrico y ocasiona no pocos "daños colaterales".

Quizás el empleado de la BnF llenó de esa manera los datos pues la portada interior del libro dice "Traducción de F. Sarmiento". Ese empleado habrá sentido la necesidad de desatar la "F" inicial y quizás en sus ecuaciones por ordenador habrá dado con un Sarmiento contemporáneo y célebre, vinculado a Francia: Félix Rubén García Sarmiento. Especialmente porque en todos los casos se trata de la misma casa editorial (V^{da} de Charles Bouret). Intrigado sobre todo esto, busqué la referencia original oficial donde se consigna la aparición del volumen. La noticia 6834 de la *Bibliographie de la France* (t. XXXIX, número 28, 13/VII/1895, p. 452) reza a la letra y ya en español:

[12] Podemos hacer un mínimo ejercicio. Imagino que, como yo, muchos de los lectores y colaboradores de esta revista no han leído pero están familiarizados con nombres como Dan Brown o Michel Houellebecq… a quienes muy probablemente menospreciamos, sin haber leído completo uno sólo libro suyo.

[13] Aunque por mi lado, me arriesgué a leer completo el capítulo inicial del súper-éxito *Le Maître de forges* con el resultado de que si aplicamos mínimamente el rigor flaubertiano, o la destreza de Zola (o la intensidad del ancestro Stendhal), la reacción es inmediata: ¡no! Ohnet escribe espeso y con autocomplacencia; lento y farragoso. En alguna medida lo habrá hecho a propósito: es hojarasca sentimentaloide para envolver un pensamiento reaccionario y obsoleto. Si quisiéramos relacionarlo con la prosa narrativa modernista en español, tendríamos que decir que ejemplifica las malas tentaciones, "*l'écriture artiste*" en su peor expresión.

> OHNET (J.). – Un antiguo rencor; por Jorge Ohnet. Traducción de F. Sarmiento. In-18 jésus, 255 pages con retrato. Paris, impr. y lib. de la V^da^ Bouret. (29 juin)

Observación: la *Bibliographie de la France* toma los datos de la portada del ejemplar depositado, por lo cual coinciden a la exactitud; con "F. Sarmiento" como traductor (sin desatar la "F" en "Francisco").

El final de este recorrido es volver al primer texto de *Azul*… con el provecho de tener más luces sobre todo lo que va en el primer nombre propio de la cultura francesa que ese libro trascendental enarbola.

Y también el resultado, como un fértil callejón sin salida y cuya prestidigitación se nos esfuma entre los dedos, es que a raíz del asedio que Anne-Bérangère Rothenburger y yo emprendimos, la noticia de la BnF se lee ahora pulcramente así:

> Type: texte imprimé, monographie
> Auteur(s): Ohnet, Georges (1848-1918)
> Titre(s): Un antiguo rencor [Texte imprimé] / Jorge Ohnet ; traducción de F. Sarmiento
> Publication: París; México: Vda de C. Bouret, 1895
> Description matérielle: 1 vol. (250 p.) : portrait de l'auteur ; in-18
> Autre(s) auteur(s): Sarmiento, Francisco
> Notice n°: FRBNF31033049

Falta, naturalmente, que la BnF cree una noticia de autor sobre Francisco Sarmiento.

LAS OSCILACIONES DEL PENSAMIENTO RUBENDARIANO SOBRE LOS ESTADOS UNIDOS

Francisco León Rivero
Arizona State University

Introducción

En el ámbito del Modernismo poético, la figura de Rubén Darío sobresale como líder indiscutible del movimiento estético a la par que una de las voces más importantes de la literatura en español. A diferencia de numerosos escritores modernistas de su generación que aún aguardan un estudio completo, serio y riguroso, los múltiples trabajos dedicados a la obra del nicaragüense parecen cumplir este requisito y cubrir casi una considerable parcela en lo que a la lectura e interpretación de sus textos se refiere. Un atento vistazo a la bibliografía escrita en torno a la obra dariana revela, sin embargo, carencias considerables, una de las cuales es la que me propongo abordar en este trabajo: su (compleja) visión sobre los Estados Unidos.

No es ésta una cuestión de importancia somera. En efecto, el discurso rubendariano sobre el vecino norteamericano vertebra los textos del escritor desde sus primeros años hasta los últimos días de su agitada vida. La bibliografía sobre el tema se ha ido nutriendo de numerosos estudios con el paso de los años, ya desde los tempranos trabajos de Nunn (quien en los años 30 señalaba la transición entre un Darío antiimperialista ante los controvertidos sucesos finiseculares, por un lado, y un Darío más sereno que en composiciones posteriores supo apreciar las virtudes estadounidenses, por otro) hasta las más recientes investigaciones de Acereda ("Silencios críticos"), que en 2005 reclamó la urgente necesidad de un estudio completo sobre el asunto ("El acecho antidariano"). En esta larga trayectoria, ha habido críticos que han tendido a encasillar al nicaragüense en postulados predominantemente anticapitalistas (Allen, Arellano o Hudson, por citar algunos) frente a otros, como González-Rodas, que consideran que el auténtico Darío admiró al país anglosajón, y que los juicios negativos que vertió hacia éste último hallan su justificación en la presión del ambiente intelectual, cultural y político latinoamericano del momento. En el campo que media entre ambos polos existen voces que, con mayor prudencia, achacan a Rubén un discurso más equilibrado: además de los mencionados Nunn y Acereda, sobresalen Balseiro y Delgado

La mera enumeración de estos ensayos, con las diversas (y a veces opuestas entre sí) tesis que postulan, muestra con claridad que la cuestión no deja de ser problemática y controvertida, causa de lo cual puede ser, como apunta Acereda ("La hispanidad amenazada"), el grado de parcialidad con que se ha abordado la obra de Darío: "En muchos casos los críticos extraen conclusiones a partir del estudio de determinadas parcelas de la producción o de la biografía del nicaragüense" (100). Paralelamente, el mismo estudioso ("El acecho antidariano") denuncia la influencia que la perspectiva política ha ejercido sobre el examen del tema a lo largo de los años, describiendo las dos facciones políticas desde las que se ha enjuiciado ideológicamente la obra del poeta:

> Desde sus inicios los modernistas son identificados con el liberalismo e ideológica y socialmente se les percibe como seres peligrosos, anarquistas y anticlericales. Por un lado, la postura antimodernista parte de visiones ultratradicionalistas que identifican al modernista como un ser eminentemente antiburgués… (257)
> [La crítica marxista vapulea] a los modernistas por haberse "postrado" a lo que esa crítica definía como capitalismo de la clase burguesa oligárquica dominante y hegemónica… En el caso de Darío, su obra fue cuestionada desde el marxismo por una supuesta falta de compromiso político y por una reiterada evasión estética y exotista. (259)

La existencia de este antidarianismo y antimodernismo, continúa Acereda, repercute indiscutiblemente en la lectura de la postura del escritor respecto al vecino del Norte: "[l]a incompleta visión y los silencios que un amplio sector de la crítica ha realizado respecto al compromiso socio-político de Darío se extiende también al particular del 'imperialismo' norteamericano" ("Silencios críticos" 166).

Partiendo de una cabal aproximación a la obra del autor, aunque ello inevitablemente se resienta de la incapacidad de traer aquí a colación todos sus textos, mi propósito es tratar de delimitar el perfil del Rubén Darío que se esconde tras sus numerosas apreciaciones sobre los Estados Unidos. Con este fin, he centrado la mayor parte de mi atención en sus artículos periodísticos (principal terreno en el que desplegó su visión sobre la sociedad de la época), y junto a ellos he tenido igualmente en cuenta aquellas composiciones poéticas y cartas personales que son pertinentes para mi estudio. He dividido el trabajo en tres partes, tomando como eje la guerra de Cuba, pues el impacto que este acontecimiento y las maniobras estadounidenses de los años inmediatamente posteriores desencadenaron en la mente del nicaragüense marcó un paso hacia su madurez intelectual: en una primera parte, el poeta de los primeros años, joven y fuerte en la defensa de su concepción poética modernista y muy crítico con la fría e insulsa modernidad; en segundo lugar, los años convulsos de finales del XIX y comienzos del XX, cuando Darío se vio inmerso en los grandes debates sociales e ideológicos sobre el futuro del pueblo latino; finalmente, los últimos años, tras los que se escucha el sereno discurso de un escritor que siente próxima su muerte. Llegar a adquirir, en conclusión, un conocimiento cabal sobre este aspecto nos ayudará a leer la obra rubendariana de forma más completa.

Primeros años: hasta 1898

¿Cómo es el discurso de Darío en esta época, entre sus primeras publicaciones y el crucial año de 1898, cuando sus impresiones y opiniones empezarían a teñirse de una tragedia política vital arraigada profundamente en su manera de sentir?

Por un lado nos topamos con composiciones poéticas y artículos donde el joven autor postula la consecución de la unión centroamericana. Criado en el ambiente de la ideología defendida por su padre adoptivo, el coronel Félix Ramírez[1], Rubén asimila el proyecto unionista del Partido Liberal y, bajo la defensa de sus principios (el progreso científico, la libertad de pensamiento, el ataque al analfabetismo y al clericalismo, etc. [Torre 262]), dirige el diario *La Unión*[2] y escribe poemas como "Unión Centro-americana", composición cuyo título habla por sí sola, y los incluidos bajo el título de "El poeta civil". A la luz de estas ideas el nicaragüense va configurando un credo poético donde cobra especial protagonismo el tema de la sangre hispánica, sus raíces, su identidad y su esperanzador futuro: "Caupolicán" (*Azul*...) y otros poemas de juventud como "El porvenir" así lo demuestran. Por otro lado, existe igualmente un corpus de textos en los que el escritor remite en mayor o menor medida a los Estados Unidos, y donde podemos localizar apreciaciones negativas de este país. En "El país del sol", por ejemplo, composición escrita en 1893 y que, incluida luego en el poemario *Prosas profanas y otros poemas*, va dirigida a una artista cubana que el autor conoció estando en Nueva York, leemos:

> Junto al negro palacio del rey de la isla de Hierro—(¡oh, cruel, horrible destierro!)—, ¿cómo es que tú, hermana harmoniosa [*sic*], haces cantar al cielo gris, tu pajarera de ruiseñores, tu

[1] Sobre él escribe Rubén en su *Autobiografía*: "Era él un militar bravo y patriota, de los unionistas de Centroamérica…" (10).
[2] En carta a Francisco Menéndez, fechada el 7 de noviembre de 1889, Darío se refiere a su trabajo en este periódico de la siguiente manera: "Al aparecer el primer número de *La Unión* saludamos al probo y liberal mandatario que rige los destinos de El Salvador, al unionista sincero que siempre ha demostrado entusiasmo por la gran idea de la cual somos trabajadores" (*Cartas desconocidas* 105).

> formidable caja musical? ¿No te entristece recordar la primavera en que oíste a un pájaro divino y tornasol en el país del sol? (111)

Los calificativos con que se refiere a la ciudad poseen un carácter negativo ("isla de Hierro", "negro palacio", "cielo gris", "horrible destierro") y, a lo largo del poema, se ubican en un polo semántico totalmente opuesto a la caracterización de Cuba (asociada a nociones de naturaleza, belleza y poesía). Esta relación entre el anglosajón y el metal es mantenida en otros artículos. Así, en "De Washington a Buenos Aires por tierra" (1891), se nos dice que "[l]os [ingenieros] que iban, llenos de entusiasmo, en el *New Port*, llevaban como jefes al coronel Shunk, de Hanisburg, y a Imbre Miller, de Filadelfia, ambos de sangre práctica, hombres del número y del hierro, completos yanquis" (*Obras completas* 4: 1108). También en "El hierro" (1893) leemos:

> Es el sajón quien primero eleva los metálicos, pesados y fríos monumentos…
> ¿El yankee se enorgullece con su puente de Brooklin [sic]? Pues París consiente que la monstruosa torre de Eiffel humille con su esqueleto negro la joya gótica, la gran H de Notre Dame…
> Y esto en todo el mundo, desde New York, que es Roma, hasta la gran República del Plata, que es la tierra prometida. (Obras completas 4: 614-15)

El hierro es el símbolo de la modernidad, un fenómeno que, como demuestra este artículo, no sólo afecta a los Estados Unidos, sino que ha llegado a otras ciudades tan *poéticas* como París. En este sentido de confrontación entre el metal y la poesía cabe entender las duras críticas que Darío expresó en "Edgar Allan Poe" tras su visita a Nueva York en 1893, estancia durante la que trabó contacto con el también poeta modernista José Martí:

> … aquella región de donde casi sentís que viene un soplo subyugador y terrible: Manhattan, la isla de hierro; New York, la sangrienta, la ciclópea, la monstruosa, la tormentosa, la irresistible capital del cheque…
> En su fabulosa Babel, gritan, mueren, resuenan, braman, conmueven la Bolsa, la locomotora, la fragua, el banco, la imprenta, el dock y la urna electoral…he allí Broadway. Se experimenta casi una impresión dolorosa; sentís el dominio del vértigo. Por un gran canal cuyos lados los forman casas monumentales que ostentan sus cien ojos de vidrios y sus tatuajes de rótulos, pasa un río caudaloso, confuso, de comerciantes, corredores, caballos, tranvías, ómnibus, hombres-sandwichs vestidos de anuncios y mujeres bellísimas. Abarcando con la vista la inmensa arteria en su hervor continuo, llega a sentirse la angustia de ciertas pesadillas. Reina la vida del hormiguero: un hormiguero de percherones gigantescos de carros monstruosos de toda clase de vehículos. (Obras completas 2: 257-58)

Es en este artículo, incluido posteriormente en *Los raros* (1896), donde Rubén, tras haber visitado la ciudad moderna por antonomasia, expresa mejor las impresiones que la vastedad del recién estrenado materialismo produce en su alma, espiritual y poética como París o como Poe, realidades totalmente contrapuestas a la neoyorkina:

> Se cree oír la voz de New-York, el eco de un vasto soliloquio de cifras. ¡Cuán distinta de la voz de París, cuando uno cree escucharla, al acercarse, halagadora como una canción de amor, de poesía y de juventud! (259)

> Nacido en un país de vida práctica y material, la influencia del medio obra en él [Poe] al contrario. De un país de cálculo brota imaginación tan estupenda. (262)

No cabe ver en este Darío, pues, al poeta que unos años más tarde, ante la política imperialista de Estados Unidos, gritará de dolor y desplegará su pluma en defensa de la identidad hispánica. Por ahora, sólo constata el vértigo con que su condición de artista percibe la realidad, novedosa y amenazante a la vez, de la modernidad: sustentada en la filosofía positivista y en la fe en el avance científico, la modernidad traía consigo la institución de un panorama cultural y social regido por ciertos parámetros (la mentalidad materialista, objetos como la máquina, descubrimientos como la electricidad…) entre los que no se contaba la figura del artista[3]. El sensacionalismo, ejemplificado en el *Boston Herald*, es otra de las consecuencias de la nueva era, tendente a la maximización del tiempo y a los juicios apresurados concebidos sin la reflexión debida[4]. Darío crítica la superficialidad del diario en "Una opinión del 'Boston Herald'" (1890):

> Una lluvia de denuestos, una granizada de calumniosos improperios se ha lanzado a la faz de estas naciones [hispanoamericanas] por el reportazgo estulto que gusta de agitar sus ruidosos cascabeles para llenar las columnas de los diarios. Y poco importa que la verdad deje de brillar en esos escritos; que el juicio reposado y sereno, que la reflexión que ahonda en los espíritus el surco de las sanas intenciones, se escapen de esa gran malla de acero de la Prensa[5]. (Obras completas 4: 1131)

Junto a los fragmentos aquí extraídos, posicionados en torno a determinada línea crítica, cabe añadir otros testimonios en los que se evidencia la agudeza que a la hora de opinar sobre su vecino caracterizó la visión del joven Darío. En efecto, además de las muestras sobre el negativo impacto que en su conciencia artística ejerció el país norteamericano, hallamos también artículos donde se alaba, no a personalidades concretas como Poe (en el ya citado "Edgar Allan Poe") o Walt Whitman ("Los colores del estandarte", 1897), sino los valores, el espíritu colectivo que representan a ese pueblo. Así, en "La mujer americana" (1890), "Darío supo ver desde bien temprano el importante papel del país norteamericano a favor de causas importantes como la igualdad de la mujer" (Acereda, "Silencios críticos" 169):

> En los tiempos modernos se ha comprendido en todas las sociedades civilizadas, la grandísima importancia que tiene la educación de la mujer, conocida su vasta influencia sobre los ciudadanos.

En todo el mundo se favorece hoy el engrandecimiento de la mujer por el trabajo. En ninguna parte como en la República del Norte. (*Obras completas* 4: 1114-15)

Seis años después, el escritor Mark Twain ("Mark Twain" [*Obras completas* 4]) es motivo de una sentida felicitación del nicaragüense dirigida a la patria del literato, a la que llama repetidamente "gran pueblo de los Estados Unidos" y a la que considera joven y orgullosa de su identidad:

> ¡Y he aquí a tu escritor, oh gran pueblo de los Estados Unidos!, exclamé, ya en el adorado París, al cerrar el libro. Leí sus otras obras después; y ¡he allí a tu escritor, oh gran pueblo de los Estados Unidos!, volví a exclamar. (819)

[3] El clásico artículo de Schulman explica con meridiana claridad la llegada de la modernidad en tanto fenómeno político, económico, social y cultural, ante el cual el artista, percibido paulatinamente como un ser inútil por consagrarse a un oficio desinteresado, se ve marginado por la nueva sociedad materialista.

[4] Acerca del nacimiento de la prensa sensacionalista en Estados Unidos y su importancia durante la guerra de Cuba a la hora de crear focos de opinión favorables a la política nacional, puede consultarse el estudio de Zuleta Álvarez.

[5] Nótese de nuevo la presencia del metal ("esa gran malla de acero de la Prensa"), esta vez para revestir la mención de la prensa con las connotaciones materialistas de la modernidad.

> [La risa de Mark Twain] [n]o profundiza; no es sino el regalo de un gran pueblo joven que gusta de ensanchar sus músculos, negociar y hacer agradables las horas de la digestión, en medio del mayor orgullo nacional que haya habido sobre la superficie de la tierra. (825)

En otro momento, en "Folklore de la América Central" (1896), Darío se queja del gran desconocimiento que sobre la cultura centroamericana existe en el mundo. Entre sus pocos conocedores figuran los estadounidenses: "Algunos nativos, aficionados, han emprendido, a título de curiosidad, uno que otro ensayo: …en Nicaragua, el doctor de la Rocha. A este último se debe la conservación de algunos vocabularios indígenas, y algo sobre el *Güegüence*, la curiosa obra que publicó Brinton, por la primera vez, en los Estados Unidos" (*Obras completas* 4: 859).

Acereda ("La hispanidad amenazada") señala acertadamente en su trabajo que las opiniones y las composiciones de esta época no permiten descubrir al escritor que desde 1898 se vería mordido por la tragedia de la "hispanidad amenazada". Hasta este momento, el nicaragüense, siempre atento a su sociedad, veía en Nueva York la capital de los nuevos tiempos que se cernían sobre los últimos años del siglo XIX. Por un lado, apuntó con justicia aquellos rasgos que indicaban esta nueva mentalidad, la mentalidad de una Babilonia que iba expandiendo por el resto de Occidente la sombra de la modernidad, en la cual había dejado de existir el espacio para el artista, marginado por parte de una sociedad que, en su búsqueda por hacer dinero y ahorrar tiempo, no encontraba oportunidad para apreciar en su justa medida el valor de la literatura o el arte en general. Por otro lado, tal y como otros textos de la época demuestran, Darío supo también estimar las excelencias encerradas entre los muros de esa Babilonia.

Una nueva actitud: a propósito de la crisis del 98 (1898-1907)

En *Este otro Rubén Darío*, una biografía sobre el poeta publicada en 1960, Antonio Oliver Belmás declara, que "[e]s en 1898 cuando Darío cambia de actitud. La voladura del 'Maine', la intervención militar contra España y la derrota de los españoles le provocan reacciones antiyanquis" (cit. por Acereda, *Rubén Darío* 157). Esta opinión, proporcionada por uno de los grandes biógrafos de Rubén, no debe sin embargo llevarnos a la creencia de que, a partir de 1898, el pensamiento del poeta dio un giro de ciento ochenta grados para pasar a militar bajo la bandera del antiimperialismo visceral. La realidad, pese a las visiones sesgadas en que cierta crítica ha incurrido a la hora de valorar la relación entre Darío y la nación anglosajona, es más compleja.

Arellano ("Rubén Darío") describe con rigurosidad las coordenadas sociopolíticas que vivía el mundo hispano en el período de entre siglos. El enfrentamiento entre España y Estados Unidos por la independencia cubana fue el corolario de toda una coyuntura en la que Estados Unidos venía llevando a cabo ciertas maniobras en política exterior que provocaban el recelo internacional respecto a sus intenciones: su "expansionismo territorial… ya había hecho estragos en México" (105), y, en nombre de la doctrina del panamericanismo, había sido destituida "la reina de Hawaii en 1893—para asegurar un punto estratégico en el Pacífico" (105). Consiguientemente, la guerra de Cuba supuso otro intento por parte de Norteamérica de expandir su influencia. Pocos años después, la cuestión del Canal de Panamá sería percibida asimismo como un nuevo indicio de las ansias conquistadoras estadounidenses, y la instauración de la política del *big stick* por el presidente Theodore Roosevelt contribuirían definitivamente a crear un ambiente de clara inquietud entre las figuras destacadas de la esfera pública en Hispanoamérica.

La atmósfera cultural en el continente latino, explica González-Rodas, no tardó en hacerse eco de la amenaza internacional: "… todos los periódicos publicaban a diario caricaturas donde se ridiculizaba al TIO SAM, no sólo de lengua española, sino de lengua inglesa" (187). Además, circulaban libros "que

prevenían a América Latina… de la amenaza yanqui" (187), como el de *La caravana pasa*, del propio Darío:

> Un folleto publicado en Nueva York hace algún tiempo, El continente enfermo, causó bastante ruido en algunas repúblicas hispanoamericanas. Su autor, un venezolano, César Zumeta, exponía con valiente franqueza las dolencias y vicios continentales, los peligros de nuestras democracias, la constitución dañada del social organismo, las consecuencias fatales de las malas políticas y lo inevitable de la amenaza yanqui. Este folleto ocasionó la publicación de un libro de alto mérito del señor Francisco Bulnes, mejicano. (cit. por González-Rodas 187)

El fragmento citado revela el clima de circunstancias en el que se movía Darío: la presión que recibía en su calidad de intelectual y de personaje que había desempeñado cargos diplomáticos al servicio de algunas naciones latinoamericanas, exigía de él una manifestación de respuesta ante el problema. De acuerdo a Martínez, en 1898 el nicaragüense se encontraba en Buenos Aires, "la más cosmopolita y moderna de las capitales latinoamericanas y también uno de los centros culturales con más amplio poder de irradiación" (193), y en aquel tiempo, pese a contar tan sólo treinta y un años, su opinión constituía un referente ideológico para los debates de la época y para el resto de los intelectuales. Entre estos últimos se encontraban José María Vargas Vila, Manuel Ugarte, Justo Sierra, Ventura García Calderón o José Enrique Rodó, cuya consideración de Rubén como poeta no comprometido con su sociedad quizá también pudo influir, siquiera someramente, en la decidida actitud de respuesta por parte del último[6]. Eco de todo este círculo de voces son las palabras del "Prefacio" colocado al comienzo de *Cantos de vida y esperanza* (1905): "Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental" (*Azul*... 334).

De este modo, en el interior del escritor se gesta la tragedia política (Acereda, *Rubén Darío*): el norteamericano, que antes era censurable en la medida en que su materialismo borraba la significación del cultivo del arte, ha evolucionado y se ha convertido en un serio enemigo de los valores y la identidad hispánicos; ha derrotado a la vieja España, y sus maniobras sobre el mapa latinoamericano no hacen presentir nada bueno. El grito de Rubén se convierte entonces en un clamor desesperado por la defensa de la sangre latina amenazada por la anglosajona. No obstante, el poeta, quien desde sus primeros años venía desplegando un discurso equilibrado que albergaba las valoraciones sobre lo que de positivo y de negativo tenía el vecino continental, sigue siendo fiel a esa misma cordura incluso en semejantes momentos de agitación social. Esta afirmación es verificable aun en los dos textos más violentos contra los Estados Unidos: el artículo "El triunfo de Calibán" (1898) y la oda "A Roosevelt" (1904, recogida después en *Cantos de vida y esperanza*).

Acerca del primer texto, son muchas las frases que, citadas hasta la saciedad por los estudiosos, dan cuenta de la violencia del discurso dariano:

> No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros…

[6] En *La vida nueva* (1899), Rodó se expresaba del siguiente modo acerca del Darío de *Prosas profanas y otros poemas*: "No cabe imaginar una individualidad literaria más ajena que ésta a todo sentimiento de solidaridad social y a todo interés por lo que pasa en torno suyo… Frente a la realidad positiva… a todo lo oscuro y lo pesado de la agitación humana, su actitud es un estupor exotérico o un silencio desdeñoso. Nada sino el arte" (cit. por Loveluck 230). Como contrapeso de este tipo de juicios, emitidos por los críticos coetáneos (y también posteriores) a Darío, Torre esboza en su trabajo la imagen del escritor atento a su realidad social y pintor de la misma en muchas de sus composiciones.

> Y los he visto a esos yankees, en sus abrumadoras ciudades de hierro y piedra, y las horas que entre ellos he vivido las he pasado con una vaga angustia. Parecíame sentir la opresión de una montaña, sentía respirar en un país de cíclopes, comedores de carne cruda, herreros bestiales, habitadores de casas de mastodontes… El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica. (Obras completas 4: 569)

Así comienzan los primeros párrafos del artículo, escrito al calor de la protesta de "tres hombres representativos de nuestra raza.. en una fiesta solemne y simpática, por la agresión del *yankee* contra la hidalga y hoy agobiada España" (570-71). Martínez (198-99) describe punto por punto en su artículo la gran dosis de retoricismo que se esconde detrás de esta crónica: ya desde el comienzo, la maniquea oposición entre el anglosajón y el latino es la base sobre la cual se sustenta el empleo de todos los demás recursos en la argumentación ("demonización, estereotipación o ridiculización del contrario… precipitada identificación de lo individual con lo colectivo, precipitada conversión de las opiniones personales en generales… victimización, idealización o beatificación de lo propio… recurso a la autoridad para apoyar las propias opiniones" [198], etc.)[7]. En medio de esta sucesión de trucos lingüísticos, utilizados pertinentemente para desarticular con vehemencia al vecino anglosajón, no hay sitio para la mención de factores políticos, sociales y económicos de signo contrario, que habrían paliado la maniquea visión de la realidad. Y, sin embargo, tan sólo unos meses después de esta arenga en defensa de "la hidalga y hoy agobiada España", el escritor, llegado a la Península tras el desastre, sería muy crítico con esta nación a la hora de señalar culpables de su penosa situación en la época. En "Madrid", por ejemplo, se apunta el dedo hacia los dirigentes políticos:

> Los estadistas de hoy, los directores de la vida del reino, pierden las conquistas pasadas, dejan arrebatarse los territorios por miles de kilómetros y los súbditos por millones. Ellos son los que han encanijado al León simbólico de antes; ellos los que han influido en el estado de indigencia moral en que el espíritu público se encuentra; los que han preparado, por desidia o por malicia, el terreno falso de los negocios coloniales, por lo cual no podía venir en el momento de la rapiña anglosajona, sino la más inequívoca y formidable débâcle. (Obras completas 3: 43-44)

Dos años más tarde vuelve a reconocer, esta vez de forma más directa, la parte de culpa achacable a los propios españoles ("Congreso social y económico iberoamericano"):

> "Reconocido está ya, que la culpa de la decadencia española en América no ha sido, como en verso, obra 'del tiempo'. Ha sido culpa de España." (Obras completas 3: 343-44).

En 1904, pocos meses después de que se produjesen los sucesos de Panamá y la firma del tratado de Hay-Bunau-Varilla relativo al Canal (Monguió 424), el poeta, quien "[p]ara entonces… ya era un poeta consagrado y las crónicas que publicaba en la prensa tenían un impacto decisivo en sus lectores" (Chirinos 60), toma nuevamente la pluma para escribir, no una crónica, sino uno de sus poemas más violentos de entre los dirigidos contra el anglosajón: la famosa oda "A Roosevelt". Pese a lo mucho se ha dicho sobre este texto[8], lo que aquí interesa, más que parafrasear el tajante contraste entre la "hábil", rica y fuerte nación estadounidense frente a la "ingenua", espiritual y poética América hispana, es destacar el retoricismo que, al igual que en "El triunfo de Calibán", puebla el poema. Ellis analiza el tono predicador de la composición desde la primera línea y cómo el sucesivo acortamiento de los versos al llegar a la estrofa cuarta produce un aceleramiento rítmico que realza la aparición del "No", el cual adquiere así una

[7] Para un examen completo del retoricismo en "El triunfo de Calibán", véase el trabajo de Martínez.
[8] Los trabajos sobre el poema se han repetido a lo largo del tiempo, hasta llegar a los dos estudios muy recientes de Arellano ("Dos poemas") y Chirinos, quien ensaya un análisis a partir de la relación de "A Roosevelt" (escrito en alejandrinos) con el poema medieval que inauguró el verso alejandrino (*Libro de Aleixandre*).

fuerza enfática; luego, en la estrofa sobre los atributos de la "América ingenua", "[d]ebido a las numerosas frases amplificativas insertas en esta extensa oración entre 'Mas la América nuestra' y 'vive', esta palabra llega a adquirir un efecto climático considerable" (526). Finalmente, por tanto, además del contenido, los recursos lingüísticos contribuyen a crear "un nivel de expresión más elevado" (526) para ensalzar a Latinoamérica, frente a Norteamérica. El empleo de esta retórica, presente también (aunque en menor medida) en otras composiciones dirigidas al anglosajón y recogidas en *Cantos de vida y esperanza*[9], permite adivinar la actitud de Darío, quien, más que atender a la veracidad de sus argumentos políticos, busca la plasmación de un ideal cuya existencia queda únicamente justificada dentro de los límites del poema[10]. De ahí que, años después, en un texto luego incluido en *Cabezas* (1916), escrito en 1911 y dedicado a Manuel Ugarte, el poeta minimice el alcance de sus versos declarando: "Yo mismo, hace ya bastante tiempo, lancé a Mr. Roosevelt, el fuerte cazador, un trompetazo, por otra parte, inofensivo. Pero ésas son cosas de poetas" (*Obras completas* 2: 1005). El retoricismo de estas composiciones no debe llevarnos a dejarlas a un lado a la hora de juzgar la postura del escritor, sino tan sólo a apreciarlas en su justa medida, yendo más allá de su apariencia para descubrir los auténticos sentimientos que esconden: la celebración de la raza hispánica y la preocupación por su desaparición:

> Repárese . . . en que a pesar de que el conocido poema al presidente norteamericano Theodore Roosevelt se haya convertido por parte de un sector crítico en símbolo del antiimperialismo modernista y dariano, lo que realmente estaba haciendo Darío es exaltar la herencia colonial hispanoamericana a través del símbolo del león español y los cachorros hispanoamericanos. (Acereda, "Silencios críticos" 167)

Al margen de estos contados testimonios, encontramos otros discursos algo más contenidos y donde vuelve a aparecer el escritor haciendo gala de un gran sentido de la mesura en sus críticas. En el artículo de 1898, "El crepúsculo de España", el tono en que habla del *yankee* sigue siendo beligerante, pero se ha rebajado un tanto: "No, yo no como España; y cuando miro al yankee despedazándola, tengo el mal gusto de no regocijarme… Mis simpatías han estado de parte de esa ilustre monarquía empobrecida y caída; mis antipatías, de parte de esa democracia rubicunda, que abusa de su cuerpo apoplético y de su ciclópeo apetito" (*Obras completas* 4: 576-77). Más adelante, como muestra de la contrarréplica que el poeta quiere dar a sus propios juicios, es autocrítico con la sangre de sus abuelos: "España ha querido permanecer encerrada en una múltiple muralla china, que no ha dejado desarrollar las fuerzas interiores, ni penetrar la vida libre de fuera. Una ciega megalomanía ha influido en algunos de sus espíritus dirigentes, en la mayor parte de sus hombres de pensamiento, que han conservado las antiguas armaduras, sin poner nada dentro de ellas…" (577). En la línea de las afirmaciones alineadas con la defensa de lo hispánico, explica Darío en "El cuerpo diplomático hispanoamericano" (1900): "La expansión futura del imperialismo anglosajón no es un sueño; y la probabilidad de una lucha de razas tampoco. Los países débiles, que están cerca de la boca de la boa—otro que el del Tigre, *o'my!* —se dejarán tragar, y hasta parece que hay ya quienes tienen deseos de ser comidos" (*España contemporánea* 441). Al año siguiente, no obstante, en "Los anglosajones", texto escrito con motivo de la visita de Rubén a la Exposición

[9] A modo ilustrativo, consúltense los poemas "Salutación del optimista" y "[¿Qué signo haces, oh cisne, con tu encorvado cuello]".

[10] Además, tal y como comenta Chirinos apelando al trabajo de Jaime Concha, en "A Roosevelt" "la oposición al mundo norteamericano 'se funda en valores ya no vigentes ni históricamente dinámicos, a los cuales se vincula el poeta debido a su procedencia nacional y de clase'… Esta observación, sin embargo, no impidió que la mayoría de lectores hispanoamericanos y españoles se reconociera en aquellos valores que sólo podían sobrevivir en la resentida nostalgia de una grandeza perdida para siempre" (60). Por otro lado, en este mismo año de la oda "A Roosevelt", Rubén escribe para *La Nación* "El arte de ser presidente en la República. Roosevelt", donde se hace una descripción del presidente en términos más contenidos, y concluye: "Es digno de su pueblo. Es un yanqui representativo. Tiene en su cerebro grandes cosas. Tengamos cuidado" (*Escritos dispersos* 217).

Universal de París, el poeta, tras lanzar ciertas indirectas alusiones a las ansias imperialistas del *yankee*[11], puebla su texto con nombres de artistas e intelectuales importantes del continente norteamericano[12]; luego, refiriéndose al espíritu de las gentes anglosajonas, apunta aquellos aspectos culturales (como la agricultura o la enseñanza) en los que destacan de forma indiscutible:

> Están el trigo profuso que teme hoy a su rival argentino; el arroz y las ricas legumbres, y sus infinitos maíces, de los que una cocina agregada a la sección compone platos sabrosísimos que distribuye a los visitantes: sopas de maíz, guisos de maíz, postres de maíz. . . . Allí hay nuevos arados, nuevas segadoras, y otros inventos que perfeccionan y facilitan el cultivo de la tierra. (428)
>
> En el palacio de las Artes liberales muestran el estado de su enseñanza, vistas de sus escuelas primarias y secundarias, fotografías de sus Universidades, Exposición de sus interesantes métodos, sus edificios ricos y elegantes, sus jardines y parques, sus instrumentos de cirugía, sus planos y mapas, y sus grupos de estudiantes, en sus ejercicios, nutridos de ciencia y fuertes de sport, helenistas, y remeros, y que van con Aristóteles y Horacio a una partida de football. (429)

La lectura de este artículo resulta muy clarificadora respecto de lo que aquí expongo: dejando de lado los textos más sesgados por una ideología expresada en términos retóricos (y simultáneamente más condicionada a raíz de las inmediatas circunstancias sociales del momento), Darío nunca abandonó su perspicaz y mesurado sentido crítico, incluso en la convulsa época de finales del XIX y comienzos del XX. Por eso, en "Los anglosajones", subraya: "No son simpáticos como nación; sus enormes ciudades de cíclopes abruman, no es fácil amarles, pero es imposible no admirarles" (427).

Asimismo, en "La invasión de los bárbaros del Norte" (1901), va relatando los diversos modos en que los estadounidenses y su cultura van invadiendo las calles de París. El objeto de la censura de Rubén no es esta invasión *per se*, sino el hecho de que los parisinos se están olvidando de sus raíces: "*Sin sus peligros y exageraciones, bien venga la influencia del alma norteamericana. Aprovéchese lo que debe seguirse, síganse los ejercicios de la energía*. Mas no se pierda lo bueno conseguido y asimilado de otras civilizaciones" (*Escritos dispersos* 125, cursiva mía). El nicaragüense no podría mantener una postura más ecuánime, e incluso al final se torna en ligera admiración hacia el sentimiento de patriotismo cultivado en aquella cultura: "Pero, ¿existe, o no existe un alma nacional? Los yanquis tienen esa alma; y son cosmopolitas. Son cosmopolitas *para afuera*. Hay que ser nacionalista *para adentro*; y cosmopolita para afuera… ¿Está claro?" (125). Un año más tarde, en 1902, Darío no cesa de reconocer las ventajas de la futura influencia estadounidense en Centroamérica con motivo de la construcción del Canal, aunque al mismo tiempo deja entrever el amargo quejido de quien intuye la desaparición de su raíz latina: "Es cierto que una vez entrado el yanqui, la política singular de esos gobiernos, las asonadas, las tiranías comicotrágicas, la semibarbarie de algunas regiones, todo eso desaparecerá. Pero desaparecerá también la raza, la savia latina; la ola invasora lo destruirá todo" (*Escritos dispersos* 135). Como último ejemplo, valga el texto "Cake walk", de 1903 (*Crónicas desconocidas*), en donde se aprovecha el motivo de este

[11] "En el pabellón imponen el repetido motivo del Capitolio. En dimensiones, *es el más alto de todos.* Sobre la base arquitectural cuadrangular se alza la vasta cúpula, en la que se posa el glorioso *pájaro de rapiña*" (*Obras completas* 3: 424, cursiva mía).

[12] Ya no se trata sólo de Poe y de Whitman, sino de otros escritores y poetas, junto con pintores, escultores, etc.: "No; no están desposeídos esos hombres fuertes del Norte del don artístico. Tienen también el pensamiento y el ensueño" (*Obras completas* 3: 426). Contrástese esta afirmación con aquella otra de "Edgar Allan Poe" (1893), unos pocos años antes: "Nacido [Poe] en un país de vida práctica y material, la influencia del medio obra en él al contrario. De un país de cálculo brota imaginación tan estupenda" (*Obras completas* 2: 262). Quizá para el Darío de 1901, Poe ya no sería una rareza, sino una muestra del "don artístico" de los hombres del Norte.

tipo de baile para denunciar el imperialismo anglosajón ("Como el negro de la anécdota, el yanqui continúa, continúa en su expansión universal, y una de sus manifestaciones es hoy la danza…" [217]); no obstante, posteriormente, pensando en bailarinas como Isadora Duncan o Loïe Fuller, se reconoce la evidencia de que "[e]n tanto que la danza se manifiesta en decadencia en los pueblos de esta antigua Europa, que ha tenido antaño el cetro de ella, los yanquis son los únicos que han innovado en las graciosas disciplinas de Terpiscore" (227).

Es imposible traer a colación todos los artículos rubenianos de la época, pero con la muestra aquí presentada pretendo demostrar que, si bien en muchos pasajes Darío condena la política imperialista de la nación vecina así como su mentalidad materialista, no es menos cierto que compagina sensatamente esta faceta con la de sincero admirador de sus virtudes. Por ello, al aparecer *El canto errante* (1907), no hay ningún tipo de giro o viraje, como algunos críticos han pretendido argumentar. En línea con el acostumbrado reconocimiento equilibrado de las excelencias anglosajonas, el nicaragüense alaba en "Dilucidaciones" a Roosevelt (el mismo destinatario de la oda "A Roosevelt") por su defensa de la poesía: "Ese Presidente de República [Teodoro Roosevelt] juzga a los armoniosos portaliras con mucha mayor voluntad que el filósofo Platón. No solamente les corona de rosas; mas sostiene su *utilidad* para el Estado y pide para ellos la pública estimación y el reconocimiento nacional. Por esto comprenderéis que el terrible cazador es un varón sensato" (*Obras completas* 5: 945, cursiva mía). Teniendo en cuenta la difícil situación que enfrentaba el artista de la época, consagrado al (*inútil*) arte en medio de una sociedad materialista moderna, la decidida actitud de Roosevelt arranca al escritor un juicio positivo sobre el presidente, cuyo calificativo de *sensato* dista mucho de ser un reconocimiento superficial, por lo tanto.

Si las afirmaciones de "Dilucidaciones" guardan estrecha coherencia con el pensamiento dariano, la polémica "Salutación al Águila" no quiebra este planteamiento. Ellis, en su artículo, apunta el carácter retórico del poema, escrito a la luz del idealismo poético igualmente presente en "A Roosevelt" y, aunque tal vez en menor medida, en "[¿Qué signo haces, oh cisne, con tu encorvado cuello]". Asimismo, como ocurría en estas dos composiciones, conviene leer más allá de todo ese retoricismo aparente para poder encontrar el auténtico mensaje del poeta: una admiración por los valores prácticos anglosajones como "la constancia, el vigor, el carácter". Al año siguiente, el nicaragüense, de igual modo que hiciera con la oda de *Cantos de vida y esperanza*, relativizó el alcance de este poema cuando, en carta a Blanco Fombona, declaró:

> Saludar nosotros al Águila ¡sobre todo cuando hacemos cosas diplomáticas!... no tiene nada de particular. Lo cortés no quita lo Cóndor…
> Por fin acepto un alón del águila, y lo comeré gustoso—el día que podamos cazarla—. (Cartas desconocidas 240)

Bajo la expresión "cuando hacemos cosas diplomáticas", el escritor se refiere a la Conferencia Panamericana celebrada en Río de Janeiro, a la que Rubén asistió como Secretario de la Delegación de Nicaragua. Por consiguiente, si hacemos caso a sus palabras epistolares, el retoricismo de la "Salutación al Águila" se debe, como en su día los textos igualmente retóricos de "El triunfo de Calibán", "A Roosevelt" y "[¿Qué signo haces, oh cisne, con tu encorvado cuello]", a especiales circunstancias externas que, dada su intensidad, condicionaron al poeta en su calidad de intelectual y figura eminente de la esfera política y cultural.

Durante los nueve años que median entre 1898 y 1907, Darío fue testigo de los terribles acontecimientos internacionales que amenazaron seriamente las raíces de la identidad hispanoamericana. De este modo, comenzó en él un proceso irreversible: el nacimiento de la tragedia hispánica, en cuyo nombre se lamentó del expansionismo anglosajón. Dicho sentir, no obstante, convivió con la mesura de su espíritu crítico, el cual dio muestras de su sensatez desde los primeros años y lo seguiría haciendo hasta su muerte.

Últimos años

En 1910, cuatro años después de aquella esperanzadora salutación entonada en favor del vecino continental, Rubén se enteraba de que el gobierno de este país había respaldado el golpe de estado que el general Estrada había perpetrado contra el gobierno de José Santos Zelaya en Nicaragua. El poeta no sólo tuvo palabras de dura censura contra la acción de su compatriota militar, sino que vio en la maniobra política norteamericana una nueva amenaza, quizá esta vez definitiva, contra la integridad cultural de Centroamérica. En palabras dirigidas en carta a Manuel Ugarte a finales de ese año, escribía:

> Pero, dado que, según aseguran los diarios y afirman los orígenes de la revolución nicaragüense que ha colocado al nuevo Gobierno, Nicaragua será una dependencia norteamericana [sic]. Y como yo no tengo la voluntad de ser yankee, y como la República Argentina ha sido para mí la Patria intelectual, y como, cuando publiqué mi Canto a la Argentina, la prensa de ese amado país pidió para mí la ciudadanía argentina, quiero, debo y puedo ser ciudadano argentino. (Cartas desconocidas 306)

Conviene tener en cuenta esta coyuntura, ya que en ella se enmarca la publicación de dos artículos clave: "Las palabras y los actos de Mr. Roosevelt" (en *Paris-Journal*) y posteriormente "Roosevelt en París" (en *La Nación*). En este último el autor censura, con la mayor ironía de que es capaz, la extraordinaria acogida que han brindado los franceses al ex presidente estadounidense: "Lo único que no ha llenado por completo el gusto del buen pueblo de París es no haber podido gritar *Vive le roi!* o *Vive l'empereur!* al paso del automóvil del americano… Sin embargo, se sabe vagamente que es un rey, a su manera; que hay en él carne de emperador y que es un gran admirador del Bonaparte que duerme 'a la orilla del Sena'" (*Obras completas* 2: 672). El contexto de escritura del artículo recuerda considerablemente el de "El triunfo de Calibán": para 1910, Darío es, no sólo el escritor hispano más célebre de la época, sino toda una figura en el ámbito político, social y cultural que ha recorrido el mundo desempeñando diversos cargos diplomáticos. González-Rodas evidencia este factor en la carta del ex presidente nicaragüense, Santos Zelaya, donde éste pide a Darío que, haciendo uso de su influencia como personaje público, denuncie la injusticia de la que su gobierno ha sido víctima: "El Sr. Roosevelt trata de sorprender a los europeos con declamaciones teatrales, mientras en su país favorecen revoluciones para que los pueblos se destrocen. Si acoge mi idea, sería bueno que la pluma *tan autorizada* de usted escribiera el artículo" (cit. por Gonález-Rodas, 188, cursiva mía). Las palabras de Santos Zelaya ilustran el tenso clima de circunstancias en el que el autor nicaragüense era urgido a manifestarse públicamente. Asimismo, en carta a Fabio Fiallo, Rubén se refería a la crónica titulada "Las palabras y los actos de Mr. Roosevelt" en estos términos: "Te remito un artículo que he publicado hoy en el diario de la élite intelectual de París. Ahora no dirá Blanco Fombona que yo adulo al Águila Norteamericana" (*Cartas desconocidas* 303). Nuevamente, la declaración del poeta revela la presión ejercida por el ambiente político y cultural de la época, encarnada aquí en el intelectual Blanco Fombona, a quien, según se dijo anteriormente, Darío había enviado una carta donde trataba de justificar el motivo de sus alabanzas al anglosajón en "Salutación al Águila"[13]. Sin ánimo de insinuar que este tipo de manifestaciones se deban estrictamente al compromiso de Darío con la esfera cultural del momento, lo cierto es que, conforme a lo demostrado hasta ahora, el escritor no era amigo de valoraciones sinceramente maniqueas y cargadas de violencia: en este sentido, lo que cabe apreciar detrás de "Roosevelt en París" es la inquietud del poeta ante el incierto futuro de la raza latina.

[13] Torre señala la usual ausencia de parcialidad en los juicios críticos de Blanco Fombona sobre Darío, a quien en muchas ocasiones, según el estudioso, pretendió herir, aun a costa de faltar a la verdad.

Tres años después, en 1913, al hilo de las valoraciones que sobre sus tres principales poemarios escribió el autor en lo que luego sería *Historia de mis libros*, podemos observar esta defensa de la sangre hispánica, esta vez sobre la base de un discurso más moderado a la hora de pasar revista a textos en su día tan polémicos como "A Roosevelt" y el poema incluido en "Los cisnes":

> Hay, como he dicho, mucho hispanismo en este libro mío [Cantos de vida y esperanza]; ya haga su salutación al optimista, ya me dirija al rey Óscar de Suecia, o celebre la aparición de Cyrano en España, o me dirija al presidente Roosevelt… (89)
>
> En "A Roosevelt" se preconizaba la solidaridad del alma hispanoamericana ante las posibles tentativas imperialistas de los hombres del norte… (90)
>
> Por el símbolo císnico torno a ver lucir la esperanza para la raza solar nuestra… (92)

No hay aquí violencia verbal, sino tan sólo sentimiento de raza y latente miedo al vecino ambicioso, pero sin incurrir en el maniqueísmo ideológico. Desde *Autobiografía* nos llega un tono declarativo muy semejante, incluso al mencionar las terribles maniobras estadounidenses que en su día le habían arrancado los más vehementes ataques retóricos:

> Fui, como queda dicho, cierto día, a la redacción del diario. Acababa de pasar la terrible guerra de España con los Estados Unidos. (135)
>
> La traición de Estrada inició la caída de Zelaya. Este quiso evitar la intervención yankee, y entregó el poder al doctor Madriz, quien pudo deshacer la revolución, en un momento dado, a no haber tomado parte los Estados Unidos, que desembarcaron tropas de sus barcos de guerra para ayudar a los revolucionarios. (177)

En los meses de este año (1913), con motivo de la aparición en Estados Unidos de un libro sobre la literatura española e hispanoamericana, Rubén elogia el interés de los anglosajones por ésta y, pese a ciertas carencias importantes en la monografía, concluye que "en ese país se demuestra afición o curiosidad por nuestras letras" (*Escritos dispersos* 282).

El verano de 1914 marcó el inicio de la Primera Guerra Mundial. Al autor no le quedó más opción que salir del Viejo Mundo: "Yo no puedo continuar en Europa, pues ya agoté hasta el último céntimo. *Me voy a* América, lleno de horror de la guerra, a decir a muchas gentes que la paz es la única voluntad divina. Comenzaré por los Estados Unidos y el México devastado por fraternales rencores" (*Cartas desconocidas* 382). ¿Qué impacto causaría en la sensible conciencia del escritor el sanguinario conflicto que agitaba las vidas de medio Occidente? En el pasado había criticado al monstruo anglosajón por su frío materialismo, lo había temido por sus desgarradoras ansias de conquista, y ahora veía cómo París, la ciudad que una vez fue la cuna de la imaginación, la poesía y la belleza, se nivelaba con el resto de las potencias beligerantes, luchando encarnizadamente en la contienda. Como afirma en su correspondencia, el poeta se iba a Estados Unidos "para procurar la cesación de la guerra y ofrecer sus recursos a los pueblos destrozados ahora por la más cruel y sangrienta de las hecatombes humanas" (*Cartas desconocidas* 386).

Cabe suponer que, si hasta ahora el discurso de Darío sobre el anglosajón, salvo raras y explicables excepciones, no se había caracterizado por su maniqueísmo, desde este instante, dado su desengaño respecto de Europa, está más abierto al reconocimiento de las virtudes del vecino del Norte, encarnado una vez más en Nueva York, hacia donde el autor parte a desempeñar sus labores de paz.

Poco después de llegar, compone el poema "La gran cosmópolis" (*Obras completas* 5: 1449-51), en donde permea inmarcesible la descripción de Estados Unidos en términos de aplastante y asfixiante modernidad, en línea con la imagen cultivada desde los primeros escritos:

> Casas de cincuenta pisos,
> servidumbre de color,
> millones de circuncisos,
> máquinas, diarios, avisos
> y ¡dolor, dolor, dolor!
> . . . . . .
> Irá la suprema villa
> como ingente maravilla
> donde todo suena y brilla
> en un ambiente opresor,
> con sus conquistas de acero,
> con sus luchas de dinero… (1-5, 27-32)

No obstante, el autor, en esta ocasión, adopta una perspectiva más profunda respecto a la que permeaba en "Edgar Allan Poe" o en "El triunfo de Calibán", cuando se limitaba a censurar los signos del materialismo en Nueva York. Ahora un Darío más maduro presiente, casi en un gesto de compasión, el dolor humano que se esconde tras toda la apariencia de riqueza, placer y gloria que pueblan la nación; al final, esta misma capacidad para percibir el sentimiento que serpea oculto por la ciudad le permite reconocer hasta los signos de espiritualidad ("Dios"), amor y alegría que allí también se muestran:

> Aquí el amontonamiento
> mató amor y sentimiento;
> mas en todo existe Dios,
> y yo he visto mil cariños
> acercarse hacia los niños
> del trineo y los armiños
> del anciano Santa Claus.
>
> Porque el yanqui ama sus hierros,
> sus caballos y sus perros,
> y su yacht, y su foot-ball;
> pero adora la alegría,
> con la fuerza, la armonía:
> un muchacho que se ría
> y una niña como el sol. (59-72)[14]

En "Pax", leído en febrero del año siguiente en la Universidad de Columbia, Darío escribe unas breves palabras de encabezamiento. En ellas, a diferencia de lo que escribiera en "El triunfo de Calibán" ("Tienen templos para todos los dioses y no creen en ninguno…" [*Obras completas* 4: 570]), opone al materialismo característico de la ciudad la existencia de una espiritualidad, tal y como había escrito antes en "La gran cosmópolis": "… en este inmenso país, que a pesar de sus vastas conquistas prácticas y de su constante lucha material, es el único en el mundo que tiene un *Thanksgiving Day*" (*Poesía* 473). El poema, compuesto al calor de la catástrofe humana desarrollándose en Europa, se cierra con el deseo de

[14] Contrástese esta observación sobre la alegría con aquella sentencia de "El triunfo de Calibán": "… pues entre ellos, la alegría misma es dura" (*Obras completas* 4: 570).

asentar la paz y la unión entre el Norte y el Sur, olvidando todos los conflictos pasados[15]. La imagen de amalgama entre ambas civilizaciones la había plasmado también el nicaragüense en su poema "En una columna de la Hispanic Society"[16] (*Poesía*) publicado en enero de ese año, donde escribía:

> Visitante que pasas por esta casa egregia
> mira cómo la América noble y republicana
> da cabida a la gloria de la progenie hispana
> y a su espíritu eterno brinda acogida regia. (1-4)

A su regreso de Nueva York, en Guatemala, pocas semanas antes de fallecer y quizá en un intento por resumir todo lo que había sido su trayectoria de juicios críticos hacia los Estados Unidos, comentaba el escritor, según recoge Edelberto Torres en *La dramática vida de Rubén Darío*: "Lamentablemente se equivocan quienes piensan que los yanquis no son hombres de altos pensamientos. Saben de todo. Amasan millones de dólares, escriben libros, construyen ferrocarriles, hacen poemas y lanzan nuevas doctrinas científicas que el mundo respeta y acepta" (cit. por Allen 392).

Conclusiones

Rubén Darío nunca tuvo un programa ideológico concreto o cuya evolución a lo largo del tiempo fuese claramente definida. Acereda ("La hispanidad amenazada") lo señala acertadamente: "Es verdad que Darío nunca fue, estrictamente hablando, un pensador político y no tuvo un programa ideológico concreto. Gustó de sus cargos diplomáticos más como fuente económica, y no excesiva, que política… no fue precisamente su vida pública y privada un modelo de rigor y lo mismo cabría esperar de su ideología" (100). Al carácter oscilante y a veces indeciso del poeta, debe añadirse "el marco de la oscilante situación dariana de viajero hispanoamericano" (Acereda, "Silencios críticos" 169) y el hecho de que vivió una época considerablemente problemática en lo que respecta a la coyuntura internacional de los países hispanos. En su calidad de uno de los intelectuales más célebres e influyentes del momento, su reacción se manifestó de diversos modos, pero guardando siempre un grado de coherencia difícil de hallar en otros autores de la época: "En materia política, Darío tuvo—como todo individuo—indecisiones que tienen su paralelo en su oscilante espiritualidad pero que corroboran una actitud humanística variada y múltiple—trágica casi siempre—, pero que acaba mostrando al individuo solidario, noble, compasivo, auténtico y sufriente ante el dolor del prójimo" ("El acecho antidariano" 261).

En contadas ocasiones, lanzó un discurso retórico y excesivamente maniqueo que él mismo y la crítica posterior se han encargado de desarticular. No es casualidad, en este sentido, que en *Y una sed de ilusiones infinita*, antología que el autor preparó a conciencia[17] y que vio la luz en 1916, no encontremos los dos poemas más retóricos de su producción, aquellos polémicos textos que decantaron en su día el posicionamiento de Darío a favor del bando latino o del norteamericano (Acereda, "Silencios críticos" 170). El nicaragüense, pues, descartó para su antología "A Roosevelt" y "Salutación al Águila", composiciones que con seguridad se alejaban de su carácter ecuánime y poco dado a extremismos

[15] Balseiro explica en su trabajo que esta idea de la concordia entre latinos y anglosajones, lejos de ser un juicio espontáneo surgido a consecuencia del controvertido ambiente político y social del momento, tenía sus raíces en años anteriores: en *Canto a la Argentina* (1910), Darío también había expresado su fe en esta unión.

[16] Darío fue admitido como miembro de esta institución a comienzos de año, y, para él fue todo un mérito. Leemos en carta al señor Edward Luther Stevenson, secretario de la Hispanic Society: "Ruego a usted quiera ser intérprete de mi agradecimiento, por la alta distinción que se me ha dispensado, y que tendré como uno de mis más valiosos triunfos en mi carrera literaria" (*Cartas desconocidas* 394).

[17] "Parece que Darío señaló desde París los poemas a incluir y que la edición fue también cuidada por Ramón Pérez de Ayala y Enrique de Mesa, directores a la sazón de la Biblioteca Corona. Julio Saavedra Molina… atribuye a Darío la responsabilidad en la edición y organización de los volúmenes de esta antología" (Darío, *Y una sed* 12).

ideológicos. Ahí estriba, probablemente, el auténtico mensaje del poeta, su última voluntad. En efecto, en el grueso de su obra poética y en prosa, más allá de estos brotes ocasionales, su objetivo sentido crítico como escritor lo llevó a apuntar tanto los aspectos negativos del controvertido vecino estadounidense como las excelencias de aquel espíritu nacional.

Obras citadas

Acereda, Alberto. "El acecho antidariano. Ataques y deformaciones en torno a Rubén Darío". *Crítica hispánica* 27 (2005): 249-70. Impreso.

"La hispanidad amenazada: Rubén Darío y la guerra del 98". *The Legacy of the Mexican and Spanish-American Wars. Legal, Literary, and Historical Perspectives*. Ed. Gary D. Keller y Cordelia Candelaria. Tempe: Bilingual Press, 2000. 99-110. Impreso.

Rubén Darío, poeta trágico (Una nueva visión). Barcelona: Teide, 1992. Impreso.

"Silencios críticos en torno al compromiso ideológico y sociopolítico de Rubén Darío". *Cuadernos del CILHA* 10.11 (2009): 149-75. Impreso.

Allen, David H., Jr. "Rubén Darío frente a la creciente influencia de los Estados Unidos". *Revista iberoamericana* 33 (1967): 387-93. Impreso.

Arellano, Jorge Eduardo. "Dos poemas políticos de Rubén Darío". *Anales de literatura hispanoamericana* 40 (2011): 117-30. Impreso.

"Rubén Darío antiimperialista". *Casa de las Américas* 133 (1982): 104-08. Impreso.

Balseiro, José Agustín. "Rubén Darío y los Estados Unidos". *Seis estudios sobre Rubén Darío*. Madrid: Gredos, 1967. 117-43. Impreso.

Chirinos, Eduardo. . "En busca del caligrama ideológico: una lectura del poema 'A Roosevelt' de Rubén Darío". *Bulletin of Hispanic Studies* 87.1 (2010): 59-70. Impreso.

Concha, Jaime. *Rubén Darío*. Madrid: Ediciones Júcar, 1975.

Darío, Rubén. *Autobiografía. In memoriam por José Enrique Rodó*. Buenos Aires: El Quijote, 1947. Impreso.

Azul… Cantos de vida y esperanza. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.

Cartas desconocidas de Rubén Darío. Ed. Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2000. Impreso.

Crónicas desconocidas, 1901-1906. Ed. Günter Schmigalle. Berlín: Tranvía, 2006. Impreso.

Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires). Ed. Pedro Luis Barcia. Vol. 2. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1977. Impreso.

España contemporánea. Ed. Noel Rivas Bravo. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1998. Impreso.

Historia de mis libros. Ed. Fidel Coloma González. Managua: Nueva Nicaragua, 1988. Impreso.

Obras completas. Ed. Manuel Sanmiguel Raimúndez. 5 vols. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950. Impreso.

Poesía. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. Impreso.

Prosas profanas y otros poemas. Ed. Ignacio M. Zuleta. Madrid: Castalia, 1983. Impreso.

Y una sed de ilusiones infinita. Ed. Alberto Acereda. Barcelona: Lumen, 2000. Impreso.

Delgado, Jaime. "Rubén Darío, poeta transatlántico". *Cuadernos hispanoamericanos* 212-213 (1967): 289-330. Impreso.

Ellis, Keith. "Un análisis estructural del poema 'A Roosevelt'". *Cuadernos hispanoamericanos* 212-213 (1967): 523-28. Impreso.

González-Rodas, Publio. "Rubén Darío y Theodore Roosevelt". *Cuadernos americanos* 168 (1970): 185-92. Impreso.

Hudson, Carlos Fernando. "Tras la pista de Próspero: Americanismo y antinorteamericanismo en el modernismo latinoamericano". *Espéculo* 26 (2004): n. pag. Web.

Loveluck, Juan. "Rubén Darío y sus primeros críticos (1888-1900)". *Revista iberoamericana* 64 (1967): 209-35. Impreso.

Martínez, José María. "La intervención de los Estados Unidos en la guerra de Cuba: la lectura panlatinista de Rubén Darío". *Los últimos días del comienzo: ensayos sobre la guerra hispano-cubana-estadounidense*. Ed. Benigno Aguirre y Eduardo Espina. Santiago, Chile: RiL, 2000. 193-206. Impreso.

Monguió, Luis. "El origen de unos versos de 'A Roosevelt'". *Hispania* 38 (1955): 424-26. Impreso.

Nunn, Marhsall. "The Americanismo of Rubén Darío". *Hispania* 20.1 (1937): 55-60. Impreso.

Schulman, Ivan A. "Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto". *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid: Taurus, 1987. 11-38. Impreso.

Torre, Antonio M. de la. "Consideraciones sobre la actitud político-social de Rubén Darío". *Revista iberoamericana* 19 (1954): 261-72. Impreso.

Zuleta Álvarez, Enrique. "Los Estados Unidos y la guerra del 98: los intelectuales". *Cuadernos hispanoamericanos* 577-578 (1998): 141-57. Impreso.

JUVENTUD REBELDE ATENEÍSTA: MIGUEL MOYA Y LA REVISTA *LA LINTERNA* (1878)

José Miguel González Soriano
Universidad Complutense de Madrid

En la dinámica actividad cultural y literaria desarrollada en Madrid a lo largo del siglo XIX, consecuencia de su incipiente crecimiento económico, el aumento de su población y su consolidación como capital administrativa del Estado, jugó un papel preponderante, por su proyección nacional, el Ateneo científico, literario y artístico –y en la práctica, también político–. Fundado en 1835 al abrigo de la situación liberal, su trayectoria resultará tan diversa como su nombre: institución mixta (academia, biblioteca, sala de conferencias, de conciertos…), como centro de cultura y escogido hogar espiritual contribuyó de modo decisivo a formar intelectualmente a varias generaciones hispánicas; raro fue "el escritor de nota que no pasó por sus salones, por su tertulia informal de la *cacharrería* o por su biblioteca, cuando no asistió a los cursos que dictaron los más destacados universitarios e intelectuales del momento" (Mainer, 1999: 94-95). Ágora de reunión y discusión, se le llegó a denominar la "Holanda de España", en donde se podía decir todo lo que fuera de ella no era permitido decirse (Labra, 2010: 35). Su primer socio no fue sino Mariano José de Larra ("Fígaro"), admitido el 4 de enero de 1836 –aunque poco tiempo disfrutaría de tal condición, pues trece meses después moría suicidado–[1] y, durante la Restauración, su presidencia fue ocupada por grandes personalidades como Cánovas del Castillo, Moret, Gumersindo de Azcárate o Gaspar Núñez de Arce.

A tan señalada institución se presentaba en 1877, para formalizar su pertenencia a ella como socio ordinario, un joven escritor de veintiún años llamado Miguel Moya Ojanguren, quedando inscrito en la secretaría del Ateneo con el número 3.869.[2] Nacido el 30 de mayo de 1856 en la madrileña calle del Salitre, en el seno de una modesta familia dedicada al comercio de telas, Moya, brillante estudiante de Derecho en la Universidad Central, tras obtener su licenciatura académica había dado sus primeros pasos en el periodismo –su otra gran vocación– dentro de la redacción del veterano diario *La Iberia*, emblemática cabecera portavoz de los progresistas fundada por Calvo Asensio en 1854 y dirigida unos años después por Práxedes Mateo Sagasta, futuro jefe liberal quien conspiró por la Gloriosa a través de sus páginas. Allí sentaría plaza de meritorio junto a otro joven amigo suyo y compañero de estudios universitarios, José Ortega Munilla; ambos, con el transcurrir del tiempo, estarían llamados a convertirse en dos de las figuras más célebres e influyentes de la prensa en España. Juntos fundaron a continuación una original revista taurina, *El Chiclanero*, que redactaban y vendían a los aficionados, cada vez que se celebraba una corrida en la plaza de toros de Madrid, apenas dos horas después de finalizada la misma… Posteriormente, Moya pasaría a formar parte de la plantilla del diario *La Mañana* y Ortega a la de *Los Debates*, por lo que sus caminos se separaban, al menos temporalmente, asociándose de nuevo ya en plena madurez vital en empresas de mayor fuste, como la Sociedad Editorial de España, primer grupo de concentración de medios de la historia de nuestra prensa en la que Moya asumiría la presidencia y Ortega Munilla la vicepresidencia.

[1] *Cfr*.Amestoy, Ignacio: "Una casa con pedigrí", http://www.ateneodemadrid.com/ index.php/esl/El-Ateneo/Historia/Una-casa-con-pedigri [consulta: 25 de octubre de 2013]

[2] *Cfr*. *Ateneo científico, literario y artístico de Madrid*. *Lista de señores socios*. *Noviembre de 1886*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1886, p. 95 (www.ateneodemadrid.com).

En el momento de inscribirse como socio de la "docta casa", Moya era todavía un muchacho principiante, con aptitud para las leyes y gusto y afición por las letras, cuya popularidad como ingenioso y competente autor de –sobre todo– artículos festivos y de costumbres iba en aumento; y a quien atraían por igual tanto las animadas veladas literarias y los estrenos de teatro, como las reuniones de la Academia de Jurisprudencia –a la que pertenecía en calidad de numerario– y las conferencias y actividades del madrileño Círculo de la Unión Mercantil, aficionado como era asimismo a las cuestiones arancelarias y económicas.[3] De hecho, su carrera periodística iba a dar un nuevo y más firme paso adelante en aquellos días al ser nombrado director del semanario *El Comercio Español* –y en ese cargo se mantuvo diez años, hasta 1887–, órgano del Círculo que, como indica su título, era una publicación centrada en los intereses mercantiles de la industria, el comercio y la agricultura, erigiéndose especialmente en defensora de la clase productora y financiera de las regiones del interior frente a la periferia. A pesar de su juventud, Moya conocía desde dentro el comercio madrileño, desde la familiaridad con la tienda de telas propiedad de sus padres; y además de las relaciones sociales que podía proporcionarle su activa presencia en las instituciones anteriormente referidas, tras su paso periodístico por *La Iberia* y *La Mañana* se hallaba, ya, introducido en los ambientes liberales y progresistas de la capital, en unos años en los que el comercio de Madrid se declaraba en buena medida "fervoroso" republicano, como heredero del espíritu del Sexenio, antes de su posterior transformación al rasar el fin del XIX, una vez diluido el entusiasmo revolucionario en la Restauración al fundirse en la política de intereses que trajo consigo el turno de liberales y conservadores.

En las nuevas coordenadas sociopolíticas consolidadas a partir de la época isabelina, "la poesía, el cuadro de costumbres, el periódico llegarán a formar un continuo con la política, los partidos y el Gobierno". Si los clubes y ateneos eran el lugar de encuentro "…de la clase media como literata, las redacciones de los periódicos lo serán de esa misma clase media como política (…) pues se trata de una clase media que al no encontrar en Madrid grandes empresas industriales ni más carreras profesionales que las de abogado o médico, se dedicará, tras el necesario paso por la literatura y el periódico, que le abre las puertas de la sociedad, a la política, vía privilegiada de movilidad social" (Juliá, Ringrose, Segura, 2000: 335). Moya, joven perteneciente a la clase media, licenciado en Derecho y con un futuro prometedor como escritor, tras su ascenso a la dirección de *El Comercio Español* y la fundación, poco después, del semanario *La Linterna*, en el seno del Ateneo, se hallaba inmerso, plenamente, en esa carrera de quien alcanzaba a ser "poeta, periodista y político sin contradicción interior alguna" (Id.), habiendo logrado franquear las puertas de la sociedad liberal, político-económica y literaria de su época.

La Linterna, "periódico de literatura"

Pronto, en efecto, la dirección de *El Comercio Español* sería compatibilizada por Miguel Moya con la de otro hebdomadario de características muy diferentes, *La Linterna*. Socio del Ateneo madrileño, Moya hubo de frecuentar tanto su amplia y bien nutrida biblioteca como las animadas tertulias que anidaban en la sala popularmente llamada "cacharrería", por su artístico menaje y por el juvenil ardor de sus asiduos (Labra, 2010: 42), escritores principiantes que, en la mayoría de los casos, abundaban en criticar a cuantos prestigios del mundo de las letras permaneciesen en pie, lo que suponía un claro contraste con las sosegadas conversaciones del salón conocido como "Senado" o el ponderado tono científico e

[3] Entidad de carácter social y cívico recientemente desaparecida, el Círculo de la Unión Mercantil e Industrial de Madrid nacía en la década final del reinado de Isabel II, hacia 1858, cuando un grupo de comerciantes de la capital sintió la necesidad de disponer de un centro donde preparar actuaciones relacionadas con su ramo de actividad y, al mismo tiempo, crear un lugar de esparcimiento y estudio (Labra, 2010: 224-227). Dentro de la sostenida controversia económica de segunda mitad del siglo XIX entre los partidarios del librecambio y los de la protección arancelaria, el Círculo se convertiría en bastión del librecambismo y de la doctrina individualista de la escuela economista, como aglutinador de los intereses del comercio madrileño (*cfr*. Velarde Fuentes, Juan: Un nuevo y gran distrito industrial español: Madrid. (I) El nacimiento de una gran ciudad", *ABC* (Madrid), 12-1-2003, p. 98).

intelectual de los debates organizados por las diferentes secciones. A la hora del café de media tarde, como recordaba en sus memorias –posteriores– el escritor Ruiz Álbeniz ("Chispero"), "…empezaban a reunirse los habituales de la *cacharrería* y ya, con sucesivas renovaciones de discutidores, no cesaba el *tole tole* charlista hasta la hora de la cena" (2002: 136). Dotado Miguel Moya, pese a lo imponente de su aspecto –alto y corpulento, con frondosa barba y tupé– de un incuestionable don de gentes, capacidad de atracción innata y una tenacidad francamente proverbial, su figura pronto habría de hacerse popular entre el elemento joven del Ateneo y sus bulliciosos espacios de reunión. Activo y útil –características permanentes a lo largo de su vida–, impregnado por aquel vigoroso ambiente pronto lograría recabar, entre los compañeros asiduos a la "docta casa", el respaldo necesario para crear, con su incipiente capacidad organizativa, una publicación titulada *La Linterna*, semanario de ocho páginas cuyo primer número aparecía el 7 de enero de 1878.

No era esta nueva cabecera, a pesar de su rótulo, una gaceta revolucionaria y de contenido social al estilo de la de Rochefort[4], sino una pulcra revista literaria aunque –eso sí– tan ardorosa de juicio como aquella, y de pura estirpe "ateneísta" incluso por su carácter iconoclasta y de tintes irreverentes –las más de las veces– hacia buen número de escritores y artistas ya consagrados, entonces en boga, lo que casaba bien con el habitual espíritu crítico del Ateneo, en donde la juventud inquieta solía reunirse para ejercer "el españolísimo y exaltadísimo derecho de crítica", como apuntaba "Chispero" años después (2002: 134-135).[5] De numeración correlativa en cada ejemplar y con el texto a dos columnas, sus planas se tiraban en la imprenta de M. Tello, calle Isabel la Católica, 23; y como su administrador figuraba José Sainz Abascal. A partir del número 8, de fecha 28 de febrero, en la portada aparecerán asimismo los nombres de Miguel Moya como director literario y de Enrique Gómez Ortiz como director propietario. En la cabecera, encima de las letras del título, resaltaba el dibujo de un Diógenes alumbrando con su potente foco de luz unos libros y periódicos esparcidos en el suelo donde, colocado por encima de los demás, se vislumbraba un ejemplar de *La Linterna.* Su artículo de presentación, "A los lectores", constituía una declaración franca de intenciones:

> Los periódicos que han publicado la noticia de nuestra aparición, nos han saludado con estas preguntas: ¿Quién será el Diógenes de esa *Linterna*? ¿A quién alumbrará? (…) Alumbraremos la escena literaria para que el público la vea con toda claridad. Autores dramáticos, oradores, novelistas y poetas, van a estar más iluminados de lo que pudieran desear. Solo una cosa debemos advertir, y es que, como la justicia ha de ser el prisma donde refleje la luz de *La Linterna*, a unos escritores los pondremos de color de rosa, a otros negros y a muchos verdes.

En el seno del Ateneo ponía en marcha Miguel Moya aquella publicación, "periódico de literatura" como reza su subtítulo, con la colaboración señalada de varios miembros ateneístas: desde su gran amigo José Ortega Munilla, a cargo de la sección "A media luz", crónica madrileña de aconteceres livianos de la Villa y Corte con la que se iniciaba el sumario de cada ejemplar, y que Munilla llevará a cabo hasta el

[4] *La Lanterne* (1868-1869) semanario político de oposición republicana al trono de Napoleón III, de línea editorial desmesurada, fundado por Henri Rochefort (París, 1831-1913), célebre periodista redactor de hechos escandalosos y agitador revolucionario, que marcó una época dentro del periodismo francés.

[5] De alguna manera, también Pérez de Ayala coincidía con Albéniz en su visión poco benévola de aquel espíritu crítico ateneísta en *Troteras y danzaderas*, dado el retrato de los anónimos contertulios especializados en la maledicencia que aparecen en su novela. Otro contemporáneo de Ayala, el crítico Andrés González-Blanco, reconocía haber pasado en el Ateneo "una época en que me entró el arrechucho del iconoclastismo" en su obra *Salvador Rueda y Rubén Darío*, denunciando igualmente la enturbiada atmósfera, a su juicio, de las tertulias literarias, "lóbregas cavernas de literatismo, más negras que las decantadas tinieblas medievales". (*cfr*. Martínez Cachero, 1963: 30).

sexto número, continuándola después Gómez Ortiz, a Luis Cánovas, encargado de la sección de crítica operística "Desde la Lucerna", meticuloso compendio de una temporada lírica protagonizada, fundamentalmente, en los escenarios de la capital por la *prima donna* Bianca Donadio y un Julián Gayarre ("digno heredero de las glorias de Rubini y Mario") en plenitud de facultades; desde R. Ibáñez Abellán, autor de "Medallones artísticos", apartado de semblanzas de pintores y escultores contemporáneos (Federico Madrazo, Nin y Tudó, Francisco Sans, Jerónimo Suñol, Eusebio Planas…), a G. Solano, por cuyo escalpelo crítico de "Músicos y danzantes" desfilará un variado elenco de compositores del llamado "género chico": Juan Emilio Arrieta, Asenjo Barbieri, Rafael Hernando, Tomás Bretón, Guillermo Cereceda, etc.; desde Carlos Groizard, responsable de "Con cristal de aumento", revista de salones –que, no obstante, solo aparecería en el primer número de la revista–, a Enrique Gómez Ortiz, el director-propietario, autor de los "Linternazos bibliográficos", reseñas de novedades editoriales que publicará con lagunas –cediendo su espacio, progresivamente, a "Figuras y adefesios", a cargo de Moya–. En el número inaugural de *La Linterna*, afirmaba Gómez Ortiz al presentar dicha sección:

> Es común y generalizada la creencia de que el crítico jamás pretende con su censura otro ideal, que su personal encumbramiento a costa del jugo sacado hábilmente a las reputaciones literarias (…) Un crítico más en estas condiciones significa poco, pero uno que imparcialmente se ocupe de las obras publicadas, sin pasión alguna en el juicio, será digno de alabanza por sus buenos propósitos. Esta es nuestra pretensión.

Y acto seguido, pasaba a asegurar que *El terror de 1824*, el último *Episodio* de Pérez Galdós, "…es el peor que ha salido de su pluma. Entre otros principales defectos que la obra tiene, nótase la falta de armonía que debe existir entre la parte novelesca y la histórica". Tres semanas después, en el ejemplar correspondiente al 28-1-1878, al enjuiciar *Un ramo de pensamientos*, libro de sonetos del académico Antonio Arnao, aseveraría: "Aprecio más la personalidad del Sr. Arnao que todo el mérito de sus obras literarias (…) La sencillez que revelan las imágenes empleadas en los sonetos del Sr. D. Antonio Arnao es propia de una fantasía lánguida y gastada". Más benevolente –para su fortuna– se mostrará dos semanas después (14-2-1878) con Eusebio Blasco y sus *Soledades*, pues "su colección, si es mala en algunas composiciones, tiene de todo como la viña del Señor (…) Justo será, sin embargo, que como muestra de sus dones, insertemos a continuación una poesía, que ya conocíamos hace algún tiempo: "La confesión": «El confesor me dice / que no te quiera / Y yo le digo, ¡Padre / si *usté* la viera!»"…

Respecto a la literatura de creación, *La Linterna* pudo, asimismo, contar con algunas distinguidas colaboraciones, especialmente poéticas, a cargo –entre otras firmas– de Ramón de Campoamor –con sus famosas *doloras* "El beso" y "Las dos linternas"–, Pedro A. de Alarcón –que rubricará varios poemas–, Manuel del Palacio, Antonio F. Grilo o Narciso Campillo. Dentro de su nueva cabecera, Miguel Moya continuará, por su parte, publicando artículos de tema costumbrista en la misma línea desarrollada previamente en *La Mañana* y –también– en *La Época*, diario conservador donde colaboraría un tiempo por su amistad con Alfredo Escobar, hijo del propietario y compañero de bancada universitaria de Moya, al igual que Ortega Munilla y otras personalidades como el novelista Palacio Valdés y el jurisconsulto Manuel Marañón –quien, andando el tiempo, habría de convertirse doblemente en su consuegro–. De hecho, algunos de los trabajos ya aparecidos en aquellas tribunas volverían a ser utilizados por nuestro autor integrando el sumario de *La Linterna* ("Un cuartillo de real la entrega", "El café cantante", "Las flores", "El sueño") y a la inversa, algunos publicados originariamente en el hebdomadario ateneísta después formarían parte de los contenidos de *La Época* ("*Isidoro*, sociedad dramática", "El amigo de la antigüedad", "Los domingueros"). En la veintena aproximada de artículos literarios que Moya llegó a publicar en *La Linterna*, nos encontramos fundamentalmente con descripciones de motivos, ambientes y personajes que conforman unidos un pequeño mosaico de la sociedad de su época y continúan el modelo romántico de los cuadros de costumbres –que, por entonces, gozaban de gran favor entre el

público habitual de la prensa–, de contenido reflexivo a la vez que desenfadado pues van aderezados generalmente con un humor fácil, en ocasiones ingenioso, que se vale con frecuencia de paradojas e ironías. Este género del costumbrismo, desarrollado en Francia pero con precedentes en nuestra literatura clásica[6], resultaba del interés de los románticos por todo lo que existía al margen de la sociedad burguesa y que, no obstante, era representativo del carácter nacional y de lo autóctono; y con su observación de lo cotidiano, contribuiría posteriormente al triunfo del realismo y de la novela realista. Aunque su tono es por lo general humorístico, en los artículos de Moya se aprecia a veces una suave intención social y moral, un deseo de sacar a la luz vicios o defectos con afán de corregirlos; si bien, en general, predomina la visión cómica a la hora de presentar la realidad observada. Veamos algunos ejemplos:

> El aspecto de uno de esos amigos de la antigüedad puede ser vulgar, pero generalmente merece estudio y excita la curiosidad. Alto o bajo, que esto nada influye, no podemos prescindir de figurárnosle delgado y viejo. Si fuese gordo le creeríamos más capaz de comerse todos los suculentos manjares que a Nabucodonosor servían en sus famosos banquetes, que de guardar como reliquia una cazuela o un vaso de los que adornaron la mesa de aquellos festines. Si fuera joven, nos faltaría valor para llamarle anticuario; pareceríanos cosa justa tenerle por loco, y más que el regalo de un museo arqueológico, sería premio a sus merecimientos la jaula de un manicomio. ("El amigo de la antigüedad", nº5, 7-2-1878).

> Prosaica y criminal la navaja, tiene, a pesar de su mala fama, algunos timbres de gloria entre nosotros. En manos de un ladrón, la navaja es un argumento que en oscura y fría noche de invierno convence a cualquiera de la necesidad de quedarse sin reló y sin capa; en manos de un asesino, es la traición y la impunidad; en manos de un valiente, la última lucha posible, el arma de la desesperación (…) Esta enemistad, esta tiranía y este odio, las impondrá siempre, mientras cuente con el concurso de la borrachera. ("La navaja", nº12, 28-3-1878).

> El sueño tiene una debilidad en nuestro país, y es la de que no puede resistir al llamamiento del sereno ni al de La Correspondencia de España. El chuzo del canario municipal y el "eco imparcial de la opinión y de la prensa" son como el imán: le atraen y le seducen. Llamadle de otro modo, y cuanto más le llaméis, seguro es que más se alejará de vosotros. Es un grosero en toda la extensión de la palabra, y sirve a la reacción, porque es enemigo declarado de las luces. ("El sueño", nº18, 14-5-1878).

En su búsqueda constante de efectos humorísticos, junto a hallazgos de verdadera gracia y agudeza Moya cae, sin embargo, en momentos de poca inspiración, en vulgaridades y tópicos. Nuestro autor elabora con frecuencia conceptos –es decir, correspondencias y aproximaciones entre objetos muy diferentes–, donde las frases suelen tener dos o más sentidos, se aprieta la expresión y se multiplican los significados. En cuanto a los motivos de los artículos, los hay que se reducen a buscar un centro o escenario determinado para construir una especie de inventario de personajes y situaciones ("*El Suspiro.* Baile", "El café cantante"), otros son como generalizaciones de la realidad ("*Isidoro*, sociedad dramática"), en la mayoría, o bien toma un determinado tipo y lo analiza ("El amigo de la antigüedad", "Los cursis"), o bien acude a la descripción de elementos, a veces humanos o de cualquier otra naturaleza ("Los manuales", "La navaja", "Las flores"…) al modo de los que publicara en su día Mesonero Romanos, aunque con un estilo

[6] Así, *El Diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara (1641), que alcanzó gran difusión en Europa, ofrece en su personaje Asmodeo y su capacidad de observar y contar todo lo que ve en las gentes, en su vida diaria, el modelo utilizado por los escritores ingleses para sus escritos moralizantes. A pesar de los evidentes y claros modelos franceses que imitaban, nuestros costumbristas decimonónicos fueron conscientes, al trasladar el género a España, del valor de modelo que tenían muchas páginas de Cervantes, la novela picaresca y escritores como Zabaleta.

menos narrativo; y con abundante empleo de recursos alegóricos de –nos atreveríamos a decir– cierto sabor quevedesco.

Al cabo de unos pocos años, Miguel Moya incluiría buena parte de aquellos trabajos dentro de su libro recopilatorio *Puntos de vista*. En el prólogo que encabeza la obra, a cargo de Isidoro Fernández Flórez ("Fernanflor"), resaltaba el ilustre escritor generosamente cómo tales páginas "…evidencian las aventajadas dotes literarias del señor Moya; su buen gusto; el color con que describe; su espíritu de observación; el fácil estilo en que narra; su entusiasmo, su aspiración *a la forma*" (Moya, 1881: VIII).

"Un Bajá de Tres Colas"

Pero además, dentro del semanario ateneísta publicaría Moya en cada número, en una formidable producción, unas punzantes críticas teatrales bajo el seudónimo de "Un Bajá de Tres Colas", y unas semblanzas de oradores de aquel tiempo, muy leídas y celebradas por sus contemporáneos, que constituirían el cimiento de su prestigio y éxito posteriores por deber a las mismas –según confesión propia– su ingreso al año siguiente en *El Liberal*, la cabecera periodística en la cual desarrollaría su mayor y más amplia actividad profesional, al recabar con ellas la atención de uno de sus principales fundadores, "Fernanflor", hasta entonces director de la hoja literaria, inaugurada en 1874, "Los Lunes" de *El Imparcial*: "A ellas debió su ingreso en *El Liberal* (…) *Fernanflor* había preguntado: "¿Quién era el que escribía en *La Linterna* aquellas semblanzas de oradores, tan magistralmente hechas?" Todavía Moya, a pesar de su ya copiosa labor, era poco conocido. Y, por obra y gracia del primer periódico «suyo», Miguel Moya formó parte, desde el primer día, de *El Liberal*, que, andando el tiempo, había de ser suyo también"[7].

"Desde Calderón hasta Cavestany y desde Tirso de Molina hasta Eusebio Blasco, no ha pasado el teatro español por una situación más aflictiva que la presente. Nuestro teatro es un teatro casero, y salvo algunas, muy pocas excepciones, ni las obras tienen nada que ver con la literatura, ni los actores con el sentido común. Esta es una verdad que palpita, por decirlo así, en la conciencia de todo el mundo; pero que todo el mundo se calla porque nadie se atreve a ir contra la cenagosa corriente de los elogios interesados". Así calificaba en el número inaugural de la revista, con juvenil tono rebelde, el "Bajá de Tres Colas" (Miguel Moya) la decadente situación que a su juicio atravesaba la escena española a comienzos de la Restauración, dentro de la sección denominada "Linternazos teatrales". Entre las salas madrileñas de la época, el blanco principal de sus críticas –que no es poco decir– lo constituiría el teatro de la Comedia y la compañía del popular actor Emilio Mario, con "obras abominables y con una compañía que está a la altura de esas obras"; y tampoco le merecían mejor opinión el Apolo, donde "…se representan disparates"[8], ni el teatro de la Zarzuela, "ovario putrefacto de la música nacional", ni el de la Alhambra, que "aún no ha tenido el honor de recibir mi visita"… Únicamente el teatro Español, en la plaza de Santa Ana, resultaba para él una excepción –pero, eso sí, demasiado cara de precio– en medio de aquel estado de postración: "Allí está lo poco que todavía vale alguna cosa: allí se respira atmósfera literaria aun en las obras peores; y allí no suele ir el público… quizá porque las butacas cuestan catorce reales y los palcos ochenta". En resumidas cuentas, "las empresas teatrales parécense en la época actual, a los caballos de alquiler en que *van tirando*, y a los posaderos en el afán de dar gato por liebre, o si les parece a ustedes mejor, trabucazos al sentido común, adornados con el pomposo título de dramas o comedias"[9].

[7] *Cfr*. Abeytúa, Isaac: "Figuras del *cuarto poder*. Miguel Moya", *La Mañana* (Madrid), 5-8-1919.
[8] También Ortega Munilla, en su último "A media luz" (14-2-1878), aseguraba con vehemencia que "…suponer que en el teatro de Apolo hay algún actor, [es] cosa que nunca nos perdonaríamos. Nunca con más propiedad que a autores y actores del teatro de Apolo pudo aplicarse el refrán: «Dios los cría y ellos se juntan»".
[9] *Cfr*. "Un Bajá de Tres Colas": "Linternazos teatrales", nº1-3, 7, 14, y 21-1-1878.

El monarca absoluto de la escena en nuestro país, por aquellos años, era el ingeniero de Caminos José de Echegaray, cuyos altisonantes dramas, llenos de pervivencias románticas, resultaban del gusto del público burgués y "elegante" que en su mayoría acudía a las salas. Dentro de *La Linterna*, Moya reseñará en su noveno número (7-3-1878) *En el pilar y en la Cruz*, estrenada en febrero de 1878; su juicio será previsiblemente adverso, dado lo aparatoso y superficial que caracterizaba a ese teatro:

> El eminente autor de Locura o santidad se propuso sin duda en su última producción pintar con las tintas más sombrías el horrible fanatismo del siglo XVI, y retratar con su hipócrita humildad y terrible intransigencia el Santo Tribunal, a cuyo nombre aún se hiela la sangre en nuestras venas. Pero de tal propósito han resultado dos efectos, inesperados seguramente para el poeta, de los cuales el primero es que de tal manera ha cargado de sombras la figura de D. Pedro; de tal modo ha acumulado en él todos los horrores y crímenes de aquel siglo de fuego, que le ha hecho perder por completo el valor de humanidad (…) El otro efecto que ha resultado de este cuadro a lo Rembrandt que nos ha querido pintar el Sr. Echegaray, es que queriendo poner de relieve la odiosa hipocresía de los inquisidores y sus instintos de muerte, ha caído en la misma debilidad, pues su drama no es sino un tormento continuado (…) Después de lo dicho comprenderéis que el drama es malo, pero aún es peor la crítica que he leído en un periódico cuya ilustración e imparcialidad es muy conocida. No me detendré a hacer la crítica de la crítica; sólo apuntaré que para el peregrino Aristarco, Gonzalo es una "noción rígida del deber filial", D. Pedro una "encarnación monstruosa y trascendental, proyectada en línea recta del fanatismo, hija del genio condensador y sintético del Sr. Echegaray", y así sucesivamente.

En contra de la opinión generalizada entre sus contemporáneos, Moya, verdaderamente, no gustaba en exceso de su teatro y, al comentar sus estrenos, aun procurando asentir con los elogios más comunes no podía evitar dispensarle ciertas apostillas irónicas. Como ejemplo, con cada obra nueva solía Miguel Moya comenzar repitiendo, casi como un estribillo, en alusión a la doble condición echegarayesca de ingeniero y dramaturgo:

> El Sr. Echegaray ha saltado de las ecuaciones a las escenas, del cálculo infinitesimal a los enredos de bastidores, de la teoría de Malthus al cementerio donde entierra a sus personajes, y no es raro que con la violencia del salto haya perdido el recuerdo de la realidad de la vida. El defecto principal de Mar sin orillas es ese olvido[10].

Un año después, al reseñar otro estreno, *La muerte en los labios*, para la revista *La América*, Moya volvería a insistir: "Ni vamos a recordar que Echegaray ha saltado de las ecuaciones a las escenas, del cálculo infinitesimal a los enredos de bastidores…", etc. Sin embargo, al representarse, en marzo de 1881, *El gran galeoto*, la obra más estimada de Echegaray, reconocería en ella "un drama notabilísimo, conmovedor, lleno de situaciones sorprendentes y de pensamientos magníficos, tal vez la mejor de las producciones con que ha honrado nuestro teatro y ha tejido para su frente la corona del genio".[11] No podía –quizá– manifestarse de otro modo, en este caso, cuando dentro de su propio diario de entonces, *El Liberal*, el gran "Fernanflor" había asegurado que "*El gran galeoto* marca en Echegaray un nuevo autor. Forma clásica; personalidad vigorosa; corazón abundante: esto es hacer dramas"; y al día siguiente el periódico abría, en su primera plana, una suscripción pública para materializar un homenaje a quien "no es un hombre público; es un hombre nacional; ilustración de un siglo; orgullo de un país", en la que todos

[10] Moya, Miguel: "Crónica", *La América*, 28-12-1879.
[11] Moya, Miguel: "Revista general", *La América*, 28-3-1881.

los miembros de la redacción de *El Liberal* –incluido Moya– participaban con una contribución de 60 reales cada uno.[12] No obstante, la opinión de nuestro autor sobre la dramaturgia echegarayesca se iría atemperando con el transcurrir de los años hasta el punto de que, ya entrado el siglo XX, como presidente de la Asociación de la Prensa de Madrid encabezará la organización de un homenaje nacional a su figura, a raíz de una iniciativa del director de la revista *Gente Vieja*, Juan Valero Tornos, con motivo de habérsele concedido el Nobel –primer español que obtenía este galardón– en 1904. En su editorial "Echegaray y España" (19-3-1905), *El Liberal* editado en Madrid –dirigido ya por Moya– declaraba una vez consumado el magno homenaje que "Echegaray lo merece. Lo merece porque ha sido un despertador de energías y de almas; porque continúa batallando de viejo como batallara de joven; porque, igual a sus antecesores del Renacimiento, que cultivaban a la vez las letras, las ciencias y las artes, ha ejercido todas las actividades, ha explorado todos los caminos, ha inquirido todas las honduras". Hoy día, su obra ha quedado como el exponente máximo de un romanticismo grandilocuente y trasnochado.

Dentro de las pautas marcadas por Echegaray, escribieron a finales del XIX otros autores de menor entidad aunque muy famosos en su época, como Pedro Novo, Leopoldo Cano o Eugenio Sellés, de quienes Moya efectuará sendas críticas de sus estrenos de aquel año de 1878, siendo la obra del último de ellos, *Maldades que son justicias*, la que sin duda le merecería el juicio más favorable ("Gran verdad y vigor en la pintura de los personajes; descripciones brillantes y acabadas; conocimiento de la escena; notable propiedad en todos los accidentes, facilidad para dialogar, y notable corrección en la forma…")[13]. Igualmente triunfaba por entonces el conocido como "género chico", inspirado en tipos y ambientes castizos, uno de cuyos principales libretistas fue Miguel de Echegaray –hermano de José–, autor de *Gigantes y cabezudos* y otras piezas como *Para una coqueta un viejo*, de la cual daba noticia *La Linterna* en su segundo número a través de su "Bajá". Con todo, la tendencia realista imperante en la literatura aportará a la escena española el gusto por los temas contemporáneos, cierto enfoque docente y un lenguaje más sobrio; tales son los rasgos de la llamada "alta comedia" cultivada por, entre otros, Adelardo López de Ayala, quien aquella temporada llevaba a las tablas una de sus principales obras, *Consuelo*, a cuyo estreno en el Español no dejó de asistir Moya:

> Consuelo es una obra notable, pero en nuestro concepto no tanto como se ha supuesto (…) Una mujer fría, egoísta, calculadora, que sin otro afán que el lujo, ni otra religión que el dinero, comercia con sus sentimientos y vende su mano al mejor postor por el deseo de brillar y lucir; mujer que olvida sus compromisos y rompe cínicamente con el amante aceptado por su madre y por sí misma, solo porque no es tan rico como ella desea, y se ríe de promesas y juramentos: tal es el personaje principal de la obra del Sr. Ayala. El pensamiento de dicha obra es condenar ese positivismo egoísta tan propagado por desgracia en nuestra sociedad, y que tantas desdichas acarrea. ¿Ha logrado su objeto el Sr. Ayala? Creemos que no del todo, y que los caracteres dibujados en su última comedia dejan mucho que desear, salvo algunas excepciones.

Tras esta reseña, publicada en el nº13 de *La Linterna*, de fecha 7 de abril, pasaría más de un mes hasta que volviese a aparecer en sus páginas otro "linternazo" teatral, pues el tono acerbo de aquellas críticas comenzó a suscitar cada vez mayor enojo entre los profesionales de la escena; y los empresarios dejaron,

[12] *Cfr.* "Fernanflor": "Entre páginas. *El gran galeoto*", *El Liberal* (Madrid), 20-3-1881; "Homenaje a Echegaray", *El Liberal* (Madrid), 21-3-1881.

[13] "El Sr. Sellés ha demostrado antes de ahora tener condiciones nada comunes para cultivar el género dramático (…) estas cualidades aparecen muy visibles en el Sr. Sellés, y de muchas de ellas ha sabido valerse en su último drama, basado en un interesante acontecimiento histórico, y merecedor del éxito justamente conquistado" ("Un Bajá de Tres Colas": "Linternazos teatrales", *La Linterna*, nº11, 21-3-1878).

por tal motivo, de invitar al "Bajá" a las representaciones. El propio Miguel Moya comentaba esta circunstancia con rebeldía desafiante poco antes de desaparecer la revista, al señalar que…

> …al parecer, solo les queda a los críticos uno de dos caminos: o adoptar la filosofía krausista en la emisión de sus juicios, o apelar a la usada forma de aplaudirlo todo, so pena de verse continuamente anatematizado y desbutaquizado, como le sucede a este humilde servidor de Vds., que al decir de las gentes, más que de bajá de tres colas tiene facha de zegrí de tres bemoles, más parecidos a robustas mazas que a diestra y siniestra se revuelven, que a aquellos signos musicales. (…) Y todo por decir la verdad lisa y llana, tal cual nuestro leal saber y entender nos lo demuestra. Pero como esa ha sido desde un principio nuestra guía, y en ella nos proponemos continuar, prometemos hoy que asistimos a las postrimerías de la temporada, no hacer olvidar nuestra presencia a autores y actores insignes o ramplones, que para todos guardamos en cartera algún recuerdo.[14]

Ya en el número de despedida del semanario, "…sin que obra alguna digna de los honores de la crítica, nos preste motivo para esta revista, quiero, antes de limpiar la pluma y cerrar el tintero, sin que nada en él quede olvidado, dejar mi tarjeta de despedida en el coliseo de la calle de Alcalá, refugio de aburridos en estas noches nada calurosas, baratillo donde se exhiben los desechos y muestrarios del pasado año cómico. En efecto, el teatro de Apolo es una realización desastrosa de todas las existencias en carpeta, con rebaja de un 50 por 100 de sentido común, y una ausencia casi completa de reglas literarias. Y no se tenga por apasionado mi juicio; las obras hasta hoy estrenadas son prueba bastante".[15] Las opiniones de Miguel Moya en *La Linterna* resultaban muy atrevidas, incluso sobre autores ya consagrados por aquellos años, y a veces hirientes por su mordaz ironía; pese a ello, sus trabajos ofrecen un interesante testimonio de época sobre los gustos del público y sobre sus juicios juveniles respecto a los dramaturgos contemporáneos y el género dramático. Opiniones más ponderadas y serenas, menos apasionadas –aunque no muy distintas de contenido–, encontramos expresadas años después por Moya en otras cabeceras, como *La Democracia* o *El Liberal*. Y en fin, "…aquí me tienen ustedes a mí, al mismísimo "Bajá de Tres Colas", que no tengo más gusto que en mortificar a los escritores ramplones, ni más vicio que el de gastarme el dinero en los teatros donde los empresarios son tan poco amables que no me convidan, ni más justicia que la de dar linternazos al que lo merezca, sin distinguir si es de los que me convidan o de los que no se acuerdan del santo de mi nombre más que cuando truena, como del de santa Bárbara, o del de la tía Javiera en San Isidro"[16].

Oradores, Ateneos y Academias

Junto a las críticas teatrales, la disección de los oradores que acostumbraban a intervenir tanto en el Ateneo madrileño como en la Academia de Jurisprudencia –ambas instituciones en la misma calle de la Montera, y ambas frecuentadas por el joven Miguel Moya–[17] se convertirá, bajo el título de "Ateneos y Academias", en el apartado de mayor éxito de la revista. Aunque publicadas de forma anónima, su autoría fue reconocida con posterioridad por el propio Moya y era bien conocida en su entorno. Su empeño no era original pues, ya el año anterior, en 1877, Armando Palacio Valdés había publicado en la *Revista Europea* una serie denominada "Los oradores del Ateneo", que reunió a continuación en un volumen subtitulado "Semblanzas y perfiles críticos", glosado por Gómez Ortiz en los "Linternazos bibliográficos" de su misma revista, exclamando que "la colección me ha gustado; tiene exactitud y mérito literario (...)

[14] "Un Bajá de Tres Colas": "Linternazos teatrales", *La Linterna*, nº19, 21-5-1878.
[15] "Un Bajá de Tres Colas": "Linternazos teatrales", *La Linterna*, nº21, junio de 1878.
[16] "Un Bajá de Tres Colas": "Linternazos teatrales", *La Linterna*, nº18, 14-5-1878.
[17] Durante un largo periodo de tiempo, el Ateneo ocupó un piso en el número 22 de la misma calle Montera donde se ubicaba la Academia de Jurisprudencia para, a finales de enero de 1884, trasladarse a la que hoy es aún su sede, en la calle del Prado.

¡Lástima que abandonara su costosa empresa el Sr. Palacios! [*sic*] ¡Qué *galería* nos perderíamos! Y sobre todo, unida a la que nosotros hemos de terminar, y expuestas ambas al público en la calle de Alcalá ¡¡¡qué negocio!!! ¿Eh?"[18] Su labor y la de Miguel Moya dan idea de la importancia concedida a la práctica oratoria en el siglo XIX, que lleva a calificarla, justificadamente, a María Cruz Seoane como el género literario más representativo de aquella centuria junto con el periodismo.[19] Sin embargo, habría de caer muy pronto en descrédito, conceptuada como retoricismo vano, al suceder de acontecimientos políticos adversos como el fracaso de la revolución del Sexenio y, sobre todo, con el advenimiento del "desastre" del 98. El futuro autor de *La aldea perdida* y otras grandes novelas, compañero universitario de Moya y como él licenciado en Leyes en 1874, a la sazón primer secretario de la sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo, puntualizaba ya en el proemio del mencionado libro que "…dudo que exista país en el mundo donde se hable tanto y tan bien como en España, pero seguro me encuentro de que en ninguna se recaba menos de tanta oratoria. Consiste esto en que la forma, el aspecto artístico de la oratoria española, absorbe y avasalla su fondo científico, el cual se halla primorosamente velado, pero velado al fin, por las hermosas galas de una retórica desenfrenada" (Palacio Valdés, 1878: XII).

Políticos como Laureano Figuerola, José Carvajal, Gabriel Rodríguez o un principiante José Canalejas; escritores como Juan Valera, Julio Burell, Conrado Solsona; abogados como Marañón, Torres Campos, Romero Girón; profesores universitarios como Fernández y González, Francisco de Paula Canalejas o el doctor Cortezo; polemistas habituales del Ateneo como el padre Sánchez, Perier, Luis Vidart…, constituyen algunos ejemplos de oradores diseccionados por Moya dentro de *La Linterna.* Con respecto al elenco manejado por Palacio Valdés, faltan nombres significativos como los de Segismundo Moret, Gumersindo de Azcárate y –sobre todo– Emilio Castelar, considerado el más glorioso representante de la oratoria española decimonónica: "La figura de Castelar, como orador, diré, empleando una locución técnica, que está tallada en colosal, y es de todo punto imposible, sin alejarse un tanto, apreciar con exactitud su valor artístico" (Palacio Valdés: 1878: 113). En el primero de sus perfiles, publicado en el segundo número (14-1-1878) y dedicado al crítico literario Manuel de la Revilla, Moya parece preocuparse, ante todo, por exhibir un amplio conocimiento teórico de las reglas y principios básicos que rigen la oratoria:

> En el orador hay que considerar dos elementos diversos; uno físico, que se refiere a la emisión de la palabra y otro moral, que se refiere a los pensamientos que las palabras envuelven. Pues bien, en cuanto al primer elemento, Revilla tiene gravísimas faltas. Empecemos porque no sabe pronunciar la r ni la j; sigamos porque ha contraído el feo vicio de bajar la voz a la terminación de los párrafos, lo cual oscurece el sentido de ellos, y terminemos con que por una lamentable coincidencia eternamente repetida, su entonación decae en los momentos en que más alta debía resultar, y será preciso convenir en que Revilla apenas traspone el límite de las medianías recomendables.
>
> En cuanto al segundo elemento, o sea en cuanto a las ideas que el Sr. Revilla expone, solo diré que jamás ha logrado pronunciar un discurso ordenado. Su primer golpe de vista es bueno, claro y conspicuo; pero, o se fatiga su inteligencia del ímprobo trabajo de ordenar los pensamientos, o se abandona a las contingencias de una improvisación, y se fía absolutamente de esta. Consecuencia de ello es que los discursos de Revilla, como muchas mujeres, empiezan bien y acaban mal. He aquí lo ocurrido con su oración del jueves último.

[18] Gómez Ortiz, Enrique: "Linternazos bibliográficos. *Los oradores del Ateneo: semblanzas y perfiles críticos*, de Armando Palacio Valdés", *La Linterna*, nº7, 21-2-1878.

[19] "Oratoria y periodismo son los géneros más característicos, más representativos del siglo XIX. La oratoria es el género decimonónico por antonomasia; ni antes ni después ha tenido importancia comparable. El orador alcanza entonces un prestigio no igualado por ningún otro artista de la palabra y solo equiparable al del torero (...) El estilo oratorio influye en todos los demás géneros y en la lengua cotidiana" (Seoane, 1977: 8).

En sucesivas semblanzas, sin embargo, Miguel Moya se interesará menos por la enumeración de las cualidades físicas y técnicas de los oradores y, con breves pinceladas, amables a veces, otras sarcásticas –incluso degradantes–, procurará ofrecer, casi siempre en clave de humor, los rasgos más característicos de aquellos abigarrados protagonistas de la tribuna pública. El propio Moya hablaba de "…la costumbre de no pararme en dibujos para hacer estas semblanzas, bosquejadas con cuatro brochazos y sin más pretensiones que lograr que el público al compararlas con los originales diga: «Se parecen algo, tienen cierto aire de familia»"[20].

Entre otros aguijonazos, de Vidart afirma que es "el orador-piedra. Habla mucho, mal y no dice nada: pero, eso sí, salir de un apuro, organizar una retaguardia y consumir un turno, dos y la paciencia del auditorio, sabe hacerlo a las mil maravillas"; de su ex compañero universitario Manuel Marañón, que "no tiene la Academia un orador más fogoso, ni la escalera del Ateneo quien más la mortifique. Si en la atmósfera en vez de oxígeno y ácido carbónico se respirase silencio y quietud, Marañón era hombre muerto. No puede estarse ni callado ni quieto"; sobre Hinojosa, "¿qué es un discurso suyo? Empieza a hablar: primer párrafo, bonito; segundo, regular; tercero, mediano; cuarto…, me he dormido"; Tubino, "un orador positivista que debiera estar convencido de que no hay peor oratoria que la suya por ser la menos *positiva*"; Sampedro: "De haber empezado esta semblanza de la siguiente manera: Y San Pedro dijo al Ateneo… no hubiera podido continuar, porque en realidad el Sr. San Pedro [*sic*] no ha dicho al Ateneo cosa que merezca contarse"; de Laureano Figuerola, ex ministro de Hacienda: "Si estuviéramos en Francia, podría decir: «Para haber sido ministro habla bastante mal». Mas, ¡oh felicidad! Nos encontramos en España, y puedo exclamar: «Para haber sido ministro habla bastante bien»"; José de Carvajal: "Desconoce absolutamente el secreto de *adjetivar*; y así sus peroraciones acaban por ser monótonas y vulgares. Todas las revoluciones, todos los genios, todas las cosas que él quiere elogiar, son *grandes o inmensas*"; de Pintado, "hasta la sesión en que me ocupo *Pintado* y *finchado* eran consonantes; desde esta sesión, además de consonantes, son sinónimos, pues tanto vale decir *Pintado* como *finchado* y viceversa"; sobre Conrado Solsona –amigo personal, que publicará varios versos en *La Linterna*–: "Redactor de *La Correspondencia,* literato y orador, ¡para que me ría yo ya de los que con una ingenuidad digna de Leganés confiesan que son krausistas, católicos y constitucionales!"; etcétera.

Otros ejemplos en los que imagen pergeñada por Moya resulta más favorable para el retratado son los de Pisa Pajares ("Pisa es un buen profesor y un buen polemista. Carece es verdad de formas oratorias (…) pero su lógica es inflexible, su argumentación sólida, sus ataques intencionados y poderosos, y el todo de sus discursos reviste una forma que ofrece enseñanza y merece aplausos"), Allendesalazar ("Es uno de los más ardientes y constantes polemistas de la Academia (…) Habla con mucha facilidad; sus discursos revelan algunas veces erudición, y aunque no son brillantes, son siempre amenos, y razona con bastante buen juicio"), Narciso Campillo ("Campillo es andaluz; mejor dicho, es… la misma Andalucía con toda su sátira, imaginación y genio") o el del entonces presidente del Ateneo, José Moreno Nieto ("Por su talento y su amor decidido a la ciencia (…) Moreno Nieto sabe mucho y habla más. Su boca es un torrente de palabras, como su inteligencia será un torrente de ideas. Se alimenta con teorías y no vive más que para la oratoria. Habla con tanta precipitación que puede reírse de todos los taquígrafos, como los rateros se burlan de la policía, y decirles: «¿A que no me cogéis?»")[21]. Sobre el gran novelista Juan Valera, Moya señalaba cómo sus cualidades de escritor limitaban las de orador ("Su estilo cuando escribe tiene, más que del régimen gramatical, mucho del pulimento de la estatuaria. Su estilo cuando habla peca

[20] "Ateneos y Academias. Reus y Bahamonde", *La Linterna*, nº13, 7-4-1878.

[21] Tras el fallecimiento de José Moreno Nieto en 1882, Moya le dedicaría una sentida nota necrológica en *La América*: "¿Quién no sabrá escribir su semblanza? Imaginación ardientísima, torrente de palabras, erudición prodigiosa (…) Modestia que seduce, erudición que asombraba, voz de irresistible elocuencia, Jeremías en el Ateneo… Ese era Moreno Nieto" ("Revista general", 26-2-1882).

de monótono, y toca en los límites del sonsonete"). Pero sin lugar a dudas, los mejores elogios de toda la serie los reservará para dos personalidades bien diferenciadas: su antiguo profesor de Universidad Francisco de Paula Canalejas, presidente de la sección de Literatura del Ateneo; y, sobre todo, Gabriel Rodríguez, el destacado líder librecambista, "el último Abencerraje del progresismo" –en expresión de Palacio Valdés (1878: 111)–, aunque como orador igualmente le encontraba alguna tacha:

> Me embeleso con la palabra fácil de Rodríguez, y le quiero, y mucho, por su talento, por su integridad, por su consecuencia, por su amor al trabajo y por otras muchas cosas que no son del caso decir y que hablan muy alto en pro del orador demócrata (…) No se aprende de memoria sus discursos; pero se sabe de memoria todos los recursos de la lógica para demostrar, y todos los de la elocuencia para conmover. Es un orador.
> Algo le falta, sin embargo, para ser un orador brillante. Suavizar un poco la entonación, y sembrar con alguna mayor frecuencia de flores retóricas sus discursos.[22]

A partir del décimo número, correspondiente al 14 de marzo, la revista inauguraba una sección que constituía una nueva galería de retratos, "Figuras y adefesios", bajo la firma de "Nemo" –con toda probabilidad, de nuevo Miguel Moya–, esta vez sobre personajes relevantes –institucionalmente consagrados– de las letras españolas y con el mismo tono incisivo que la de los oradores: así, el conde de Cheste, director de la Academia de la Lengua –a quien se juzga de pésimo poeta–; Antonio Arnao, académico, "pero creemos que no lo es por sus méritos literarios, sino por sus bellas condiciones de carácter y por la bondad de sus actos. ¡Alguna vez se había de premiar a los hombres virtuosos!"; Manuel Tamayo y Baus –grandeza de pensamiento y verdad artística, aunque floja versificación, según "Nemo"–; Aureliano F. Guerra, quien "reúne todas las circunstancias necesarias para ser académico de la Española", lo cual quiere decir "…no haber hecho nada para alcanzar popularidad y éxito"; el marqués de Molins (Mariano Roca de Togores), al que Moya reprocha –cariñosamente– haber abandonado la dirección de la RAE para dejar su puesto al "desenterrador ilustre de nuestras palabras muertas de viejas" (Cheste); etcétera.

Desaparición de *La Linterna*

Todavía, durante el mes de febrero, entre los números 4 y 8, Moya redactaría además una crónica semanal titulada "Cuadros y mamarrachos", donde analizaba alguna de las obras pictóricas presentadas a la Exposición Oficial de Bellas Artes, inaugurada a comienzos de aquel año y que, con carácter bianual, se venía celebrando desde 1856 en la capital de España. "Ahí es nada entrar en la Exposición artística. Cuesta lo mismo que entrar en una plaza cerrada; pero como en este mundo hay pocas cosas imposibles, seguiré entrando para enterar a mis lectores de las cosas buenas que contiene (que son pocas) y de las cosas malas (que son muchas) que llenan las paredes del destartalado y horrible cocherón de Indo".[23] Pese a no llevar firma, el sucinto e implacable examen de los cuadros expuestos, lleno de juicios sarcásticos, revela una vez más la mano del joven crítico llamado Miguel Moya. Al hablar –por ejemplo– de "La Magdalena", de José Bru, aseveraba: "Esta Magdalena no está para tafetanes ni para premios. Cualquiera pensaría delante de este cuadro que el Sr. Bru se ha propuesto hacer una broma. Y si no ha hecho una broma ha hecho una *birria.* Todo empieza con *b*, como el nombre del autor". Entre lo poco bueno que encuentra el exigente Moya, figurarán cuadros como "Bendición paterna", por Gómez Moreno; "Rascafría", de Agustín Lhardy; "Entierro de San Sebastián", de Ferrant; "Educación de un príncipe", por Martínez Cubells; o "Una aventura del Quijote", de Moreno Carbonero. En ocasiones, de forma original y amena, nuestro autor se permite la licencia de hacer hablar alegóricamente a los cuadros juzgándose a sí

[22] "Ateneos y Academias", *La Linterna*, nº9, 7-3-1878.
[23] "Cuadros y mamarrachos", *La Linterna*, nº4, 28-1-1878.

mismos, como en el caso de uno de los galardonados en aquel certamen, "La cogida del torero", de Lizcano:

> He oído hablar de cuadro de costumbres, y como yo lo soy, aquí me presento a tomar parte en la discusión con el tercer premio, que no me parece que habrá nadie que de él se queje. Verdad es que no soy de los mejores hijos de mi papá; pero así y todo, soy bueno, como pueden atestiguar el colorido que luzco, el grupo de espectadores, que dan ganas de abanicarse del calor que revelan, y el pensamiento fundamental a que debo la existencia. El grupo de toreros han dicho por ahí que es lo mejor que tengo, y yo no lo creo. Si hay alguien que contesta, que lo diga[24].

Por último, una serie de comentarios breves, entradillas y chascarrillos denominada "Apaga y vámonos", ponía cierre a cada ejemplar de *La Linterna*. Lo cierto es que, como vemos, el peso fundamental de la revista recaía, sin lugar a dudas, sobre los hombros de Miguel Moya, autor material cada semana de buen número de sus páginas; circunstancia que, unida a la dirección de *El Comercio Español* y sus colaboraciones en otros periódicos, pronto habría de generar en él un cansancio mayor –pese a ayudarse, en algún momento, a la hora de publicar del denominado en argot como "refrito"–, por lo que *La Linterna*, ayuna de mayores apoyos y de más firmas que la mantuviesen, acabaría por desaparecer al cabo de medio año, a comienzos del verano, tras publicar su número 21 en el mes de junio de 1878. En su editorial de despedida ("La redacción. Al lector"), aseguraba que…

> …si en literatura se juzgase con el mismo criterio que en tauromaquia, no sin gran dolor se resignaría La Linterna a pasar por periódico de invierno, conociendo el concepto en que los toreros de invierno son tenidos; pero entre la tauromaquia y la literatura, por ser todas diferencias, la hay hasta en la época de su esplendor, toda vez que con el predominio del toreo coincide la suspensión absoluta de todos los trabajos literarios, y no nos inquieta temor alguno. Nuestra misión es ocuparnos del movimiento literario en teatros, ateneos, libros y academias; pues bien, si ahora los teatros y ateneos se cierran, y respecto a libros apenas si se publica alguno que merezca ser criticado, ¿qué ha de hacer La Linterna? Apagar la luz por una temporadita e irse a veranear, sin acordarse de los linternazos repartidos, y alegre con la esperanza de que podrá regalarlos más sabrosos, en la próxima temporada.
> A La Linterna le sobra aceite en todo tiempo; pero en verano le falta mecha que atizar.
> Con que, hasta que haya mecha.

En su última página, anunciaba concretamente que su reaparición tendría lugar del 14 al 21 de septiembre; circunstancia que no llegó a suceder. Hasta el final, eso sí, mantendría el timbre provocador que hubo de caracterizar su trayectoria, al permitirse la humorada, en una entradilla de la sección "Apaga y vámonos" con que se cerraba cada ejemplar, de ofrecer mil francos a la persona que consiguiera reírse tras leer cincuenta "misceláneas" (sección de comentarios breves, supuestamente humorísticos) de *El Globo*; malicia a la que este diario replicó en un tono ciertamente acre: "En sus postrimerías [*La Linterna*] se las ha querido echar de rumbón y ofrece 1.000 francos a la persona que consiga reírse al leer cincuenta misceláneas de *El Globo*. Compadecemos al colega, en primer lugar porque se muere. En segundo lugar, porque muere impenitente, sin haber conseguido escribir en castellano. Y en tercer lugar, porque ha muerto rabiando como los que están en pecado mortal. Por lo demás, no busquen ustedes los mil francos ofrecidos; ¡eso ha sido una broma de moribundo y nada más!"[25].

[24] "Cuadros y mamarrachos", *La Linterna*, nº5, 7-2-1878.
[25] *Cfr*. "Miscelánea", *El Globo*, 27-6-1878.

Figura institucional, periodista "por antonomasia"

Pese a la temprana desaparición del semanario alumbrado en la "docta casa", la participación y protagonismo de Miguel Moya dentro del Ateneo continuarían siendo muy relevantes durante los meses siguientes, llegando incluso a ocupar cargos institucionales: el 28 junio de 1878 sería elegido secretario segundo de la sección de Literatura y Bellas Artes, en una mesa compuesta por Manuel de la Revilla (presidente), Antonio Sánchez Moguel (vicepresidente) y, como secretarios, además de Moya, su compañero en *La Linterna* Enrique Gómez Ortiz, Juan Hinojosa y Juan Gómez y Landero. Dicha sección, tras dos temporadas de gran auge y animación en las que se debatió acerca de "Si se halla en decadencia el teatro español" y sobre "El estado actual de la poesía lírica en España", con veladas poéticas en las que participaron, entre otros, Campoamor y Núñez de Arce, languidecería notablemente en los cursos posteriores: con Moya de secretario, se debatió (1878-79), con poco éxito de audiencia, acerca de "La crítica literaria en nuestro país" y "Si la belleza es una cualidad real de los objetos o una creación de la mente humana". Un año después, durante el curso 1879-80, Miguel Moya se trasladará de manera oportuna a la mesa de Ciencias Morales y Políticas, presidida por José de Carvajal y con Urbano González Serrano de vicepresidente; y como secretarios, junto a Moya, Ignacio Pintado, Juan Reina Iglesia y Manuel de Rueda (Ruiz Salvador, 1971: 144-145). En diciembre de 1879, la prestigiosa *Revista Contemporánea* reproduciría la Memoria que, en su calidad de secretario primero de aquella sección, había redactado Moya acerca del asunto a discusión durante el curso en vigor, "Ideal político de la raza latina"; un tema que, desde sus planteamientos favorables al desarrollo del Derecho internacional, no despertaría en él ningún entusiasmo[26].

A nivel periodístico, tras el fin de *La Linterna* Miguel Moya pasaba a engrosar el diario *La Democracia*, donde su presencia se hizo muy prominente en poco tiempo al publicar, bajo el seudónimo de "Arroyuelo", un buen número de artículos de costumbres que continuaban la línea desenfadada, aguda e irónica desarrollada por él en anteriores cabeceras; y también diversas crónicas, descriptivas de ambientes y de personajes, de las sesiones celebradas en el Ateneo por aquellas fechas (la primavera de 1879), sin descuidar su faceta crítica, al comentar –entre otros títulos– la novela de Pereda *Don Gonzalo González de la Gonzalera* y el ensayo –avanzado en sus conclusiones para la época, aunque no para la concepción feminista de hoy– *La mujer defendida por la historia, la ciencia y la moral* de Enrique Rodríguez Solís. En general, utilizará un tono mucho más benévolo y complaciente que el exhibido en *La Linterna*, si bien en el caso concreto de Pereda le reprocha su visión, tradicionalista en exceso, de la realidad. Más acerbo se mostraría en sus juicios sobre algunos de los protagonistas de las veladas poéticas organizadas por la sección de Literatura del Ateneo –donde ejercía entonces de secretario–, como Manuel Cañete o José Selgas, víctimas ambos de su afilado escalpelo crítico. Tal vez como un desahogo, en otro artículo publicado el 17 de mayo de 1879 en su nueva cabecera demócrata, Moya, ya más curtido y quizá escarmentado por experiencias vividas con anterioridad, expondrá con desdén satírico su pensamiento acerca de "La crítica al uso":

> El que quiera tener amigos, o cuando menos muchos que así se llamen en su presencia (…) fácilmente puede conseguirlo. Métase a crítico, aunque de nada entienda; elogie a discreción, sin más tasa que su voluntad, ni aconsejarse de otra ley que de su capricho; alábese a sí propio

[26] "Confieso, señores, que aceptándole sin gran disgusto, nunca fui partidario del tema elegido (…) No creemos que esa política de raza haya sido en absoluto una política sentimental y falsa, pero sí que hoy, procurando el aislamiento de algunos grupos de naciones impediría los resultados de ese enérgico, poderoso influjo hacia la unidad que así en ciencia como en política se impone de un modo inevitable (…) Dejémonos, pues, de ideales políticos de razas, que de poder realizarse, más había de entorpecer que facilitar la marcha del progreso, y dirijamos nuestros esfuerzos a procurar la realización de un fin más alto: el ideal racional de la humanidad" (MOYA, Miguel: "Ideal político de la raza latina", *Revista Contemporánea*, 15-12-1879, tomo XXIV, pp. 365-381).

> aún más que a los extraños, y es seguro que pronto lloverán sobre él amistades y cartas de recomendación, y tendrá numerosos aduladores y discípulos, como si fuera ministro o parecida cosa.
>
> Yo tengo para mí que la crítica allá en sus mocedades debió ser excesivamente huraña. Sin duda orgullosa de su poder, tenía especial gusto en desdeñarlo todo, y por eso no encontró nadie que alabase los méritos y virtudes que la adornan. El tiempo y los desengaños debiéronla convencer de que en esta vida desdichada no conviene llevar las cosas a punta de lanza, y consiguieron humanizarla tanto, que hoy peca del vicio contrario, y para regocijo de las medianías y de los tantos, nadie hay que de ella solicite un favor que no la encuentre dispuesta a la seducción y al aplauso.

La consagración de Miguel Moya como periodista, sin embargo, estaba a punto de producirse una vez que el reputado escritor y principal accionista de un nuevo diario recién fundado, Isidoro Fernández Flórez ("Fernanflor"), se fijase en él para ser una de sus figuras esenciales, inicialmente como redactor, más tarde a cargo de su dirección y finalmente como propietario: este periódico habría de ser *El Liberal*, surgido en mayo de 1879 a causa de una escisión dentro de *El Imparcial*, y en cuyas hojas dejaría Moya "todo su espíritu de periodista ágil y completo, todo su temperamento de hacedor de periódicos modernos"[27]. Consciente "Fernanflor" de que, en sus primeros números, la plantilla del diario era corta y hacían falta más escritores de talento para poder consolidarlo, al venir a su memoria aquellos vibrantes artículos que había leído en las páginas de un juvenil semanario ateneísta, ya desaparecido, que con su agudeza de estilo habían logrado despertar su interés, en Moya se pensó, antes que en otros nombres, para formar parte del periódico. Años después, él mismo lo relataría del siguiente modo:

> Preguntaron quién era el autor de las semblanzas de hombres del Ateneo y de la Academia de Jurisprudencia, que publicaba La Linterna; Conrado Solsona dijo que el autor era yo; y a Castro y Blanc, tío de Solsona, le comisionó la redacción de El Liberal para hablar conmigo. Me vio D. Ángel y me ofreció en El Liberal «el puesto que yo quisiese». Acepté con todo entusiasmo"[28].

Y dicho y hecho, aquella misma noche Moya se trasladaría hasta su nueva redacción y, casi sin tomar aliento y sin sentirse coartado por la presencia de "Fernanflor", Araus y otros nombres ya consagrados del periodismo, tranquilamente se sentó y comenzó a redactar su primer "A vuela pluma", una sección donde se recogían, en forma de sueltos breves, las impresiones polémicas del día. Y es que, como afirmase el propio protagonista, "…al ingresar en *El Liberal*, era yo un periodista ya hecho".[29] Puntal del diario desde entonces, a él consagró buena parte de sus mayores esfuerzos: de su pluma, durante años, podían surgir tanto las crónicas de información parlamentaria como las notas costumbristas o, dentro del suplemento "Entre páginas", la crítica literaria o la teatral, creando para esta última la sección "Desde la butaca", de gran éxito y seguimiento gracias a su inmediatez, al comentar las obras estrenadas, luego de echarse el telón, como él y Ortega Munilla pergeñaban, tiempo atrás, las crónicas taurinas de *El Chiclanero* la misma tarde del festejo…[30]

[27] Abeytúa, Isaac: art. cit.

[28] "El Bachiller Corchuelo":"Nuestros grandes prestigios. Miguel Moya (confesiones de su vida y de su obra)", *Por esos mundos*, nº195, abril de 1911, p. 446.

[29] Abeytúa, Isaac: art. cit.

[30] "Antes era costumbre que las críticas teatrales se publicasen tres o cuatro o más días después de un estreno, a veces un mes… A mí me pareció que aquello no tenía razón de ser. Que el público tenía derecho a que se satisficiera su impaciencia al día siguiente. Y *El Liberal*, en una sección titulada "Desde la butaca" reintrodujo la novedad de

Con una frase que hizo fortuna, y se ha repetido en innumerables ocasiones, el escritor Antonio Espina definiría a Miguel Moya en su obra *El cuarto poder* como "el periodista por antonomasia", que no es ni pretende ser otra cosa (Espina, 1993: 194-195). Si bien esto no es cierto, dadas sus actividades políticas paralelas –diputado a Cortes, por ejemplo, en buen número de legislaturas de la Restauración, entre otras varias–, de hombre público, a las que prestó siempre gran atención –sin olvidar lo difusos que eran por entonces, como vimos, los límites entre la política y el periodismo, cuando prensa y Parlamento actuaban como verdaderos vasos comunicantes–, y su condición de jurista y posteriormente de empresario –consciente de que los periódicos que cuentan de cara a la opinión, o van a hacerlo, son los que asumen decididamente su carácter de negocio mercantil–, sí podemos afirmar que Moya fue, por encima de todo, un periodista clave de su época, no solo por su faceta escritora sino –más aún– por la organizativa e institucional, alzándose como uno de los grandes precursores del periodismo moderno en nuestro país, en unos años decisivos, además, en la transformación y crecimiento de la prensa en España. Creador de la primera asociación de periodistas de nuestro país, la madrileña (APM) en 1895 –que presidió ininterrumpidamente desde su inicio hasta poco antes de morir, el 19 de agosto de 1920–, organizador de la cadena de ediciones de provincias de *El Liberal* –en Sevilla, Barcelona, Bilbao y Murcia–, su faceta , sin embargo, más sobresaliente consistió en fundar y presidir, desde 1906, la Sociedad Editorial de España o SEDE –conocida popularmente como el "Trust"–, grupo empresarial periodístico, de concentración de medios, pionero en español; visto con temor por muchos de sus contemporáneos y criticado a menudo como monopolio empresarial pero, también, como poder de presión político y social. Mas el retrato de la figura poliédrica de Miguel Moya Ojanguren, hoy recordado sobre todo por aquellas realizaciones, constituyéndose –quizá– en el primer "magnate" de la prensa en nuestro país, quedaría incompleto o desdibujado sin la remembranza de aquellos acerados juicios críticos de *La Linterna*, fruto de su rebelde juventud "ateneísta"; y aunque posteriormente, como tantos otros jóvenes españoles, buscara el mayor acomodo posible dentro de la sociedad de su época, él tampoco dejó de tenerlos presentes, de alguna forma, a lo largo de su trayectoria profesional.

En cierta ocasión, Miguel Moya, estando ya en *El Liberal*, tuvo la oportunidad de reseñar una obra publicada por su antiguo socio y compañero de "linternazos" juveniles, Enrique Gómez Ortiz, *El Naturalismo*, donde recogía unos estudios suyos al respecto de esta corriente literaria, previamente leídos en el Ateneo. El recto espíritu crítico de Moya continuaba insobornable:

> Yo debo a "Clarín" el poder hablar de este libro. Me une con el autor estrecha amistad y no quería que se dijera de nosotros que teníamos póliza en alguna sociedad de bombos mutuos. Esto mismo contesté a Gómez Ortiz cuando me pidió que le escribiese algunas líneas que sirvieran de prólogo a su libro: "Mi opinión ya la sabes, la que necesitas conocer es la del público. ¿Te diré que tu obra es buena? No me habrías de creer. ¿Te diré que es mala? Tampoco. Aun siéndolo no tendría valor para decírtelo. Dejémonos de opiniones y de prólogos y aguardemos a que hable la crítica".
> Ahora es otra cosa. Llego de los últimos. Casi todos los periódicos han aplaudido a Gómez Ortiz tanto como merece. "Clarín" sobre todo, el más sabio y el más descontentadizo de nuestros críticos en ejercicio, ha hecho tan entusiastas elogios que no pude leerlos sin cierto miedo. Le quiero mucho y pensé con tristeza si iría a morirse. Después he leído con el gusto de siempre algunas críticas suyas, y me he tranquilizado. Pega, luego vive.[31]

hacer las críticas teatrales al día, y con mucha extensión como se hace hoy… Las críticas teatrales las hicimos al pronto *Fernanflor* y yo" (*cfr*. "El Bachiller Corchuelo": art. cit., p.446).

[31] Moya, Miguel: "El Naturalismo", *El Liberal* (Madrid), 16-6-1882.

Obras citadas

Abeytúa, Isaac: "Figuras del *cuarto poder*. Miguel Moya", *La Mañana* (Madrid), 5 de agosto de 1919.

Amestoy, Ignacio: "Una casa con pedigrí", http://www.ateneodemadrid.com/ index.php/esl/El-Ateneo/Historia/Una-casa-con-pedigri [consulta: 25 de octubre de 2013]

Ateneo científico, literario y artístico de Madrid. Lista de señores socios. Noviembre de 1886, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1886.

"El Bachiller Corchuelo" (González Fiol, Enrique): "Nuestros grandes prestigios. Miguel Moya (confesiones de su vida y de su obra)", *Por esos mundos* (Madrid), nº195, abril de 1911, pp. 440-454.

"Echegaray y España", *El Liberal* (Madrid), 19 de marzo de 1905.

Espina, Antonio (1993): *El cuarto poder. Cien años de periodismo español*, Madrid, Libertarias/Prodhufi.

Fernández Flórez, Isidoro ("Fernanflor"): "Entre páginas. *El gran galeoto*", *El Liberal* (Madrid), 20 de marzo de 1881.

"Homenaje a Echegaray", *El Liberal* (Madrid), 21 de marzo de 1881.

Juliá, Santos, Ringrose, David y Segura, Cristina (2000): *Madrid, historia de una capital*, Madrid, Alianza.

Labra, Rafael María de (2010): *El Ateneo de Madrid: sus orígenes, desenvolvimiento, representación y porvenir. El Ateneo de Madrid, 1835-1905: notas históricas*, Madrid, Ateneo Científico, Literario y Artístico.

La Linterna. Periódico de literatura (Madrid), nº1-21, enero-junio 1878. [Ateneo de Madrid, signatura R-2996]

Mainer, José-Carlos (1999): *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 5ª ed., Madrid, Cátedra.

Martínez Cachero, José María (1963): *Andrés González Blanco: una vida para la literatura*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.

"Miscelánea", *El Globo* (Madrid), 27 de junio de 1878.

Moya, Miguel: "La crítica al uso", *La Democracia* (Madrid), 17 de mayo de 1879.

"Ideal político de la raza latina", *Revista Contemporánea*, 15 de diciembre de 1879, tomo XXIV, pp. 365-381.

"Crónica", *La América* (Madrid), 28 de diciembre de 1879.

(1881): *Puntos de vista. Colección de artículos. Con algunas palabras de Isidoro Fernández Flórez*, Madrid, Gaspar Editores.

"Revista general", *La América* (Madrid), 28 de marzo de 1881.

"Revista general", *La América* (Madrid), 26 de febrero de 1882.

"El Naturalismo", *El Liberal* (Madrid), 16 de junio de 1882.

Palacio Valdés, Armando (1878): *Los oradores del Ateneo. Semblanzas y perfiles críticos*, Madrid, Casa Editorial de Medina.

Ruiz Albéniz, Víctor ("Chispero") (2002): *¡Aquel Madrid…! (1900-1914)*, Madrid, La Librería.

Ruiz Salvador, Antonio (1971): *El Ateneo científico, literario y artístico de Madrid (1835-1885)*, Londres, Tamesis Books.

Seoane, María Cruz (1977): *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Valencia, Castalia/Fundación Juan March.

Velarde Fuentes, Juan: "Un nuevo y gran distrito industrial español: Madrid. (I) El nacimiento de una gran ciudad", *ABC* (Madrid), 12 de enero de 2003, p. 98.

LITERATURA EN LOS MÁRGENES
EL MODERNISMO EN UNA CIUDAD DEL INTERIOR ARGENTINO (BAHÍA BLANCA, 1900-1930)*

María de las Nieves Agesta
Universidad Nacional del Sur

Fundada como fortaleza en 1828 a 637 km al sudoeste de Buenos Aires, la ciudad de Bahía Blanca se estaba convirtiendo a principios del nuevo siglo en un centro regional para el sur del territorio bonaerense y para la norpatagonia. La construcción del puerto y la llegada del ferrocarril en la década de 1880 había impulsado el crecimiento exponencial de la población y la economía locales en tanto habían supuesto su inserción exitosa en el modelo agroexportador encabezado a nivel nacional por la denominada "Generación del 80". El período comprendido entre 1900 y 1930 ha sido generalmente abordado en la zona a partir de los índices materiales de este proceso sin considerar que el "progreso", tal como era entendido entonces, requería también del concurso de factores sociales e intelectuales que ocuparon la atención de los hombres y mujeres de la época.[1] El mito de la "ciudad fenicia", presente desde fines del siglo XIX no sólo en Bahía Blanca sino también en otros nodos comerciales como Rosario, reforzó la creencia en la pobreza relativa del movimiento cultural bahiense y de gran parte del interior del país. Cierta historiografía argentina prefirió, entonces, centrar el análisis de la producción, la circulación y el consumo intelectuales en Buenos Aires y las figuras más destacadas que por allí pasaron o desarrollaron su obra. El presente artículo pretende subsanar, al menos en parte, las omisiones de dicha perspectiva sin desconocer que la dicotomía centro/periferia funcionó durante este etapa como matriz de interpretación de las relaciones entre la Capital y las provincias así como entre los núcleos urbanos regionales y su región aledaña. En este contexto y orientados por la convicción de cumplir la misión cultural que por sus créditos sociales y educativos les estaba reservada, los grupos letrados de Bahía Blanca pretendieron modernizar las prácticas y las representaciones intelectuales de acuerdo al modelo de la Europa Occidental y de los núcleos urbanos argentinos y latinoamericanos. En este sentido, desplegaron diversos mecanismos de gestión, producción y actualización cultural articulados en torno a los ejes de la sociabilidad y el ejercicio de la escritura y la lectura. En el primer caso, la actividad se concentró en la creación y el sostenimiento de formaciones e instituciones específicas así como en el establecimiento y la continuidad de vínculos con figuras intelectuales destacadas que eran regularmente invitadas a visitar la ciudad. La práctica lectora y escrituraria, por su parte, se activó mediante la preocupación permanente por adquirir las últimas novedades bibliográficas –ya fuera por vías institucionales o personales– y mediante la conformación de grupos con inquietudes literarias nucleados alrededor de las redacciones de los periódicos y, sobre todo, de las revistas donde sus contribuciones eran publicadas. En uno y otro caso, el interés por mantenerse al día con la actualidad cultural de los grandes centros guío la acción de los gestores locales. Fue en este contexto, donde los autores modernistas y posmodernistas fueron invitados a dictar conferencias en Bahía Blanca, sus libros comenzaron a incorporarse a las bibliotecas públicas y privadas bahienses, sus textos aparecieron citados con creciente frecuencia en los medios de prensa y su impronta poética de impuso en las producciones locales. Por supuesto, y debido tanto a la avidez cultural del público y de los intelectuales como a las limitaciones impuestas por la distancia y las comunicaciones, se efectuó una apropiación selectiva de autores, tradiciones literarias e ideológicas que, a nivel textual, se evidenció en las publicaciones bahienses y que confluyó en la elaboración de las propias discursividades. En primer lugar pretendemos recuperar, entonces, los factores externos que facilitaron el acercamiento al Modernismo y propiciaron determinadas valoraciones e interpretaciones de sus principales obras y

[1] Cernadas de Bulnes, Mabel Nélida. "La idea de progreso en la vida cotidiana de Bahía Blanca de fines del siglo XIX: nuevas formas de sociabilidad". En: Cernadas de Bulnes, Mabel Nélida, Buffa, Norma y Hipperdinger, Yolanda, *Estudios sobre inmigración III.* Bahía Blanca: Centro de Estudios Regionales-Universidad Nacional del Sur, 1995, pp.35-62.

artistas. Las visitas de intelectuales de proyección nacional e internacional fue una de las prácticas habituales que facilitó el contacto directo con escritores reconocidos, permitiendo insertar a la ciudad en los circuitos intelectuales del momento, jerarquizar el ambiente cultural local y legitimar la posición dominante de los grupos letrados en él. Sin pretender examinar de un modo exhaustivo cada una de las visitas de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Rafael Arrieta, Juan Carlos Dávalos, Arturo Capdevila, Joaquín V. González y Alfonsina Storni, las exploraremos brevemente a fin de evaluar la importancia que tuvieron en la difusión de formas literarias asociadas a los lenguajes modernos. En segundo término, intentaremos restaurar el campo de lecturas de la época a partir del análisis de las incorporaciones bibliográficas a la Biblioteca Bernardino Rivadavia y de las reproducciones de textos de autores extranjeros y nacionales en las revistas culturales editadas en la ciudad. Entendidas como dispositivos de actualización, difusión, consagración y educación estéticas, estas publicaciones aproximaron, junto con los repositorios institucionales y particulares, la literatura moderna a los lectores/escritores bahienses configurando, en gran medida, sus representaciones y prácticas culturales. La pervivencia de la retórica romántica, sobre todo en la lírica, junto a las innovaciones introducidas por el Modernismo y el Posmodernismo, y los aportes del pensamiento positivista definían espacios textuales heterogéneos donde, por encima de un programa literario común, se priorizaban las expresiones de la individualidad del escritor y su inserción en un grupo caracterizado por la posesión de ciertos capitales intelectuales. Así, las revistas, lejos de diferenciarse por su perfil literario, compartían colaboradores y su formato de "mosaico estilístico". La exacerbación del yo y de los sentimientos así como la búsqueda de efectos morales y sociales de la poesía romántica coincidían con la misión pedagógica del arte y el carácter excepcional del artista que sostenían los escritores bahienses y los nuevos críticos de arte que hacían sus primeras experiencias en las páginas de las publicaciones. El cosmopolitismo y el esteticismo de la poética modernista, por su parte, parecían los más adecuados a la voluntad de actualización que guiaba a los poetas en tanto permitían situar los gustos y la producción locales a la par de los grandes centros urbanos hispanoamericanos y europeos. Este deseo de *aggiornamiento*, sin embargo, no alcanzaba únicamente a la producción literaria sino que suponía un conocimiento amplio de los últimos adelantos científicos y técnicos así como de las noticias que afectaban a la política mundial. La "cultura científica" de la que habla Oscar Terán[2] contradecía y complementaba a la vez los postulados espiritualistas que sostenían la lírica y la narrativa al reivindicar el valor del progreso material frente al meramente espiritual pero reafirmando, paralelamente, la fe en el poder del hombre y su fuerza creadora. Si las notas de actualidad y la sección de curiosidades condensaron este impulso cientificista, la aparición de las crónicas sociales iba a dar cuenta de las primeras grietas que la experiencia urbana y los conflictos internacionales estaban introduciendo en la creencia del progreso ilimitado de la civilización.

Los poetas en la "ciudad de la mar"

> Todavía hay quienes, ignorantes o malintencionados, tildan a nuestra urbe de "pueblo de cartagineses" (un slogan demasiado gastado), como si no tuviera en su historia, además de la tradición de un activo comercio, una creciente vida cultural. Y como si no existieran otras ciudades de tanto o mayor tráfico mercantil que Bahía Blanca.
> Para rebatir a los detractores, tanto de afuera como de adentro que existen y pretenden disminuirnos en el ámbito espiritual, basta rememorar, someramente, una serie de acontecimientos que nos colocaron, ya desde los años finiseculares del XIX, en el primer plano

[2] Tomamos aquí el concepto de "cultura científica" tal como lo define Oscar Terán para designar el conjunto de intervenciones teóricas que entre fines del siglo XIX y principios del XX reconocían el prestigio de la ciencia como fuente de legitimidad de las propias argumentaciones. Terán prefiere este concepto al de "positivismo" en tanto resulta más abarcativo y permite incluir la heterogeneidad de las producciones de la época. Véase Terán, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica".* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

de la intelectualidad nacional entre los pueblos del interior.[3]

Como analizó Diana I. Ribas,[4] desde el siglo XIX la identificación con Cartago así como la imagen más explícita que la calificaba como *ciudad de mercaderes* fue un tópico frecuente en la representación de Bahía Blanca. Si bien en algunos casos, dicha representación ocultaba cierta nostalgia aristocrática por el pasado perdido, en la mayoría denotaba la existencia de un concepto más amplio de progreso que, como hemos señalado anteriormente, incluía aspectos materiales, sociales, morales e intelectuales fundados en el ideal civilizatorio de la Europa industrial contemporánea. Esgrimida por los hombres de letras imbuidos de la retórica del espiritualismo finisecular, se reprodujo en los diarios locales decimonónicos como *El Porteño, La Tribuna y El Deber*[5] o a partir de intervenciones de visitantes como la de Enrique Banchs que describió a la Bahía Blanca del Centenario diciendo:

> Es vano y erróneo marcar la importancia de una ciudad por sus balances. La riqueza verdadera tiene trono en las virtudes del espíritu y en la cultura. Todas cosas que no tiene Bahía Blanca. El bufón no será príncipe porque apriete sus sienes una corona o un armiño le baje de los hombros. […] Nosotros sonreímos tristemente ante ese engrandecimiento de las cosas y achicamiento de las almas porque más la queremos pobre que no sin virtud; y bien sabemos lo poco que nos importan los capitales extranjeros, la inmigración y la réclame y la misma civilización industrial que nos deforma las manos hechas para mejores cosas; bien sabemos que Grecia no tenía bueyes.[6]

Reeditado en numerosas oportunidades,[7] el texto de Banchs aparece en ocasiones descontextualizado, reforzando, de esa manera, las representaciones negativas a las que alude Generoso Cuadrado. La marca modernista y aristocratizante de este discurso resulta, sin embargo, evidente en la alusión a la cultura helénica y al mundo cortesano, así como en el rechazo a los factores de la modernización que transformaban, no solo a Bahía Blanca, sino también a otras ciudades en crecimiento en símbolo de los males del progreso. Es por ello que frente a la reivindicación romántica de Jujuy, Santiago del Estero, San Juan o San Luis, Banchs podía sostener que "Rosario es como un mostrador lleno de comida y se diría que en sus alrededores hay un olor de fritura. Bahía Blanca es así, que no en vano es la hermana del Rosario y la hija menor del Buenos Aires suburbial".[8]

Lo cierto es que, tal como indicó el autor del artículo del epígrafe, el arribo de escritores afamados a la ciudad desde fines del siglo XIX era interpretado como "una irrefutable demostración de que lo de

[3] Cuadrado Hernández, Generoso. "La Enfermedad del poeta. Rubén Darío en Bahía Blanca". Suplemento *Ideas e Imágenes - La Nueva Provincia*. Bahía Blanca: año 6, n° 303, 22 de mayo de 1986, p. 2 y 3.

[4] Ribas, Diana I., *Del fuerte a la ciudad moderna: Imagen y autoimagen de Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur – Departamento de Humanidades, 2008. [Tesis doctoral inédita] La representación de *ciudad fenicia* estuvo también asociada a otras ciudades mercantiles como Rosario. Véase por ej. Videla, Oscar. "Representaciones de la ciudad de Rosario en los viajeros del Centenario. Ideas acerca de lo propio y proyecciones en lo ajeno". En: Bonaudo, Marta S. (dir). *Imaginarios y prácticas de un orden burgués. Rosario, 1850-1930. Tomo 1. Los actores entre las palabras y las cosas*. Rosario: Prohistoria, 2005, pp. 47-70 y Megías, Alicia y otros. *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890-1930*. Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2010.

[5] Recordemos que en los dos primeros tuvo una actuación destacada Roberto Payró que permaneció cuatro años, entre fines de 1887 y principios de 1892, en Bahía Blanca. Desde su llegada, participó como colaborador en El Porteño, diario dirigido por Mariano Reynal y en 1889, meses después de la muerte de su padre, fundó el diario La Tribuna –en cuya imprenta se congregó el primer comité local de la Unión Cívica– que, por motivos económicos, debió cerrar en 1892. Pastormerlo, Sergio (ed.). *Payró en Pago Chico (1887-1892). Periodismo, revolución y literatura.* La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca Orbis Tertius, 2009.

[6] Banchs, Enrique. *Ciudades argentinas (selección).* Bahía Blanca: 17 grises editora, 2010, p. 24.

[7] Además de la edición de la editorial local 17grises, puede mencionarse la reproducción del texto incluida en *La Tierra del Diablo,* revista de la Biblioteca Popular y Centro de Documentación Carlos Astrada, en 2006. (Bahía Blanca: año 1, n° 1, marzo 2006, pp. 7-14).

[8] Banchs. *Ciudades argentinas.* p. 25.

«pueblo de cartagineses» no era más que una malévola leyenda".[9] La llegada de Rubén Darío, el "Poeta de América, el modernizador de la poesía hispanoamericana, el divino Rubén, que ya gozaba de bien ganadas mentas y se lo admiraba en este solitario rincón de pampa-mar", tuvo, en este sentido, un carácter inaugural. La relevancia que en la historia bahiense se concedió a esta visita ha obturado en general una evaluación más ecuánime de su importancia y de sus repercusiones sobre la literatura local.[10] Escaso es lo que podemos recuperar de las memorias del propio Darío quien apenas hacen referencia a este acontecimiento.[11] Dicho "descuido" se fundaba sin duda en los escasos días que Darío pasó en el espacio urbano ya que, invitado por Juan Antonio Argerich, permaneció la mayor parte del tiempo en su estancia de Colonia La Merced, situada frente al Fortín Cuatreros y a unos veinte kilómetros del casco bahiense en el actual partido de Villarino.

Si bien contamos con pocas fuentes directas de 1898 ya que, de los tres medios periodísticos existentes –el diario *El Porteño*, el semanario literario *Brisas* y el diario *El Deber*– solo dos se encuentran disponibles para su consulta,[12] es posible realizar una somera reconstrucción de los pormenores de la visita a partir de documentos secundarios. De acuerdo a ellos, Rubén Darío llegó a Bahía Blanca con su amigo Pablo Rouquaud, redactor de *La Nación*, el 2 de abril a nueve días de la próxima celebración del aniversario número setenta de la fundación de la flamante ciudad. Vital Ramos, miembro de la redacción de *El Deber* que oficiaba de alguacil en Villarino, y su familia lo albergaron en su casa-quinta situada en los dominios de Argerich. Ramos, llegado poco antes de La Plata, tenía en la Bahía Blanca su principal ocupación como periodista y, por ese motivo, cabalgaba hasta allí casi todos los días. Durante las veinte jornadas que duró su estadía, Darío lo acompañó en sus travesías y con él también pernoctó varias noches en el Hotel de Londres. En el salón de ese hotel, "que por entonces era club social, bolsa de comercio y centro cultural",[13] Darío alternó regularmente con los miembros de la incipiente intelectualidad local contribuyendo, con ello, a alimentar el mito de su estancia en la ciudad. Escribe al respecto Germán García en 1965:

> un viejo bahiense, escritor galano y profesor cautivante, don Arturo García Hugony, amigo de las evocaciones, nos recordaba a veces su trato con el poeta, los envites en el bar y la inspiración que entre copa y copa le brotaba. Sobre la mesa de mármol escribía versos, recuerda la tradición, y sobre esa misma mesa, como a tantos que en Buenos Aires fueron escritos en el Aue's o en lo de Monti, dio forma a un poema, pronto famoso según García Hugony ¿Fue ese poema "Desde la pampa"? Casi podría afirmarse, puesto que en este paralelo 38° sur se escribió y fecha, precisamente en ese mes y año de la visita. Es lástima que Rubén, en la autobiografía, no lo recordara.[14]

Las prácticas de la bohemia donde sociabilidad, alcohol y escritura aparecían enlazados, eran introducidas, así, a partir del ejemplo de uno de sus principales cultores y permanecería, desde entonces, en el imaginario local asociado a la definición del poeta.

Durante estas reuniones, se organizó una velada literaria en conmemoración al aniversario de la fundación de la ciudad y en homenaje al poeta nicaragüense que, a su vez, se comprometió a dar a conocer en esa ocasión un poema inédito de su autoría. Ante esta perspectiva, las localidades se agotaron rápidamente

[9] *Ibídem.*
[10] Véase Agesta, María de las Nieves. "Rubén Darío en la "ciudad de la mar". La visita del poeta nicaragüense a Bahía Blanca y su impronta en la constitución del campo intelectual local a principios del siglo XX". En: *IX Jornadas del Departamento de Historia.* Mar del Plata: Facultad de Humanidades de la Universidad de Mar del Plata, 2012.
[11] Darío, Rubén. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo.* Barcelona-Buenos Aires: Maucci, 1912.
[12] El pésimo estado de conservación *El Deber* impide que sea consultado por los investigadores.
[13] Guardiola Plubins, José. *Historia de los españoles en Bahía Blanca.* Bahía Blanca: Editorial Encestando, 1992, p. 259.
[14] García, Germán. "Rubén Darío en Bahía Blanca". *La Prensa, Sección ilustrada de los domingos.* Buenos Aires: año 96, n°32845, 29 de agosto de 1965, p. 10.

asegurando el éxito de la recaudación que llegó a $1109,50. La venta inmediata de todas las entradas nos permite detenernos brevemente en la popularidad que precedía al bardo centroamericano y que aparece comprobada a partir de la utilización propagandística de su nombre que hizo la prensa a fin de estimular la asistencia del público a la velada patriótico-literaria. En el mismo sentido pueden interpretarse los anuncios que, primero en forma de rumor y luego de confirmación, dieron cuenta de su visita en *El Porteño* y *El Deber.* Para el primero, la llegada del "distinguido literato y poeta", del "ilustre viajero", y su participación en los festejos del Teatro Bretón "no podrá menos de causar una grata impresión en esta sociedad á la que se le ofrece con tal motivo, la oportunidad de apreciar de cerca por la primera vez, la palabra del insigne poeta americano, uno de los hijos predilectos del mundo de las letras.[15] Por su parte, *El Deber* saludó con efusión al "eximio literato que mantiene el estandarte de los decadentes, de cuya escuela se ha reputado jefe, después de la muerte de aquel príncipe de las letras que se llamó Paul Verlaine".[16] Este artículo, probablemente escrito por el mismo Vital Ramos, denotaba ciertos conocimientos de la actualidad literaria europea y americana que certificaban el interés que algunos sectores letrados mantenían a propósito de estas cuestiones y que justificaría la afirmación de Crespi Valls: "El poeta había sido precedido por su fama. Ya había publicado "Los raros", "Azul", "Prosa profana" [sic]. Se sabía de él en Bahía Blanca y se lo admiraba."[17] El homenaje y el despliegue artístico (canto, oratoria, ejecución instrumental) durante la velada fue vano dado que el poeta no se presentó esa noche por razones de salud[18] que lo retuvieron en la estancia aunque mandó, en su lugar, los versos prometidos. Carlos Troncoso, joven director de *Brisas*, fue el encargado de leer las estrofas de "Desde la Pampa" que, al día siguiente se reprodujo en los tres medios gráficos existentes junto a la crónica de la función. Nada se dijo al respecto en los días posteriores si bien sabemos que poco después el "Divino Rubén" partió rumbo a Buenos Aires y, más tarde, hacia el viejo continente.

Su visita, más allá de los inconvenientes de último momento, había adquirido el sentido de una confirmación y de una promesa de crecimiento futuro oculta entre los versos del poema:

> De la pampa en las augustas
> Soledades
> Al clamor de las robustas
> Cien bocinas del pampero, yo saludo á las ciudades.
> De la mar,
> Con sus costas erizadas de navíos
> Con sus ríos
> Donde mil urnas colmadas, su riqueza han de volcar.[19]

Reproducido en *La Nación* y luego publicado en *El Canto Errante*, "Desde la Pampa" reafirmaba la prosperidad de Bahía Blanca, "ciudad de la mar", asociada a la producción pampeana y a su geografía costera, anunciándola al resto del país y a la América Latina. Si bien no hemos encontrado hasta los años 40 relatos[20] que den cuenta de todo lo acontecido en el 98, lo cierto es que Darío continuó presente en la

[15] *El Porteño.* Bahía Blanca: año 14, n° 3715, 5 de abril de 1898, p. 1.
[16] Citado en García. "Rubén Darío en Bahía Blanca". p. 10.
[17] Crespi Valls, Antonio. "Rubén Darío en Bahía Blanca". *La Nueva Provincia.* Bahía Blanca: año 43, n° 14750, 11 de febrero de 1941, p. 9.
[18] Generoso Cuadrado sugiere que dicha ausencia se debió a las consecuencias del exceso de alcohol, habitual en la vida del poeta.
[19] Darío, Rubén. "Desde la Pampa". En: *Poesía.* Buenos Aires: La Nación, 2000, p. 167.

[20] Entre los que se encuentran, además del ya mencionado de Generoso Cuadrado, Larrea, Silvia Haydée. "Rubén Darío no estuvo en La Gleba". *La Nueva Provincia*, Sección Cartas y Sugerencias. Bahía Blanca: 8 de agosto de 1986; Cuadrado Hernández. "La enfermedad del poeta"; "Rubén Darío: el viajero que pasó por Bahía Blanca". *La Nueva Provincia.* Bahía Blanca: 18 de enero de 1967; "Trotamundos infatigable. Rubén Darío llegó un día hasta la medanosa región de Villarino". *La Nueva Provincia.* Bahía Blanca: año 62, nº 19012. 13 de febrero de 1955; Crespi Valls. "Rubén Darío en Bahía Blanca",

producción cultural local de los primeros treinta años del siglo XX a partir de referencias más o menos explícitas a sus obras y a su vida,[21] en las temáticas y en los formatos literarios experimentados por los autores locales y, sobre todo, en la instauración de ciertas prácticas y representaciones del mundo intelectual vinculadas a la bohemia.

Una vez reconstruidas las motivaciones y los pormenores del acontecimiento así como la escasa trascendencia que le atribuyó el nicaragüense en sus memorias, se impone la pregunta sobre el porqué de la importancia atribuida a esta visita en el imaginario bahiense, sobre todo al considerar que varios escritores afamados llegaron a la ciudad con fines intelectuales durante la primera parte del siglo. Consideramos que ello se debió a la confluencia de un momento culminante de la trayectoria dariana y de las particularidades de la coyuntura local. En efecto, la publicación de *Los Raros* y *Prosas Profanas* en 1896 y la centralidad que había adquirido el "Poeta de América" en el ambiente porteño, coincidía temporalmente con la aceleración del crecimiento económico, social y demográfico de Bahía Blanca que en 1895 se había concretado en la declaración de su carácter de ciudad. Como sostiene Diana Ribas, que ha analizado este hecho y sus repercusiones, "ser considerada ciudad no fue solo una cuestión administrativa" sino que implicó balances, valoraciones y proyectos.[22] Animados por el ideal amplio de progreso,[23] los bahienses percibían cierto desequilibrio entre los aspectos "espirituales" y los materiales que era necesario superar para justificar las aspiraciones de centralidad. Los proyectos de federalización y de capitalización de la ciudad que desde 1884 circulaban en la localidad, requerían de un avance integral que abarcara también los aspectos ligados a la vida intelectual y a la sociabilidad. La comparación desfavorable con otras localidades bonaerenses, incluso con aquellas de menores dimensiones, en este aspecto podía poner en duda las pretensiones de hegemonía regional que alentaban los bahienses y, por ello, el desarrollo cultural debía asumirse como un deber natural ineludible. La venida de Rubén Darío constituía, además de un reconocimiento de los progresos ya alcanzados, un indicio promisorio de que las transformaciones se estaban produciendo en la dirección esperada y en concordancia con los movimientos más renovadores de la literatura latinoamericana. Por otra parte, el contacto sin mediaciones con un representante de las letras americanas vinculado a los círculos europeos, reforzaba ante la mirada local la propia centralidad, cuestionando su carácter de "periferia de la periferia" mediante el establecimiento de lazos personales con el poeta nicaragüense.

Aunque otorgándole menor trascendencia, este mismo significado se atribuyó a la presencia de otros escritores de renombre que en el transcurso del período arribaron a Bahía Blanca favorecidos por la acción de la *Asociación Cultural* fundada en 1919.[24] La recitación y la conferencia fueron los dos mecanismos habituales de exposición de los visitantes. En el primer caso, el poeta, tal como lo había hecho Darío, actuaba como difusor de su propia obra que resultaba, a su vez, reforzada por la "tensión emocional que provocaba en el auditorio"[25] la escucha directa de la palabra del autor. En el segundo, los

García. "Rubén Darío en Bahía Blanca". p. 10 y 11, Prado, Heriberto. "Nuestros huéspedes de honor". *Sesquicentenario de la fundación de Bahía Blanca.* Bahía Blanca: La Nueva Provincia, 1978, Paglialunga de Tuma, Mercedes, Bermejo Hurtado, Haydée y Blanco de Anta, Ana. "Los primeros textos literarios impresos en Bahía Blanca (poetas y narradores)". *Cuadernos del Sur.* Bahía Blanca: EdiUNS, n° 15, 1982, p. 155, Guardiola Plubins. *Historia de los españoles en Bahía Blanca.* pp. 259-261.

[21] Su muerte, en 1916, fue comentada en todos los medios de prensa local.

[22] Ribas. *Del fuerte a la ciudad moderna.* p. 132.

[23] Ribas analiza al respecto las representaciones discursivas "u-crónicas" reproducidas en la prensa del momento y las imágenes de humor gráfico que el semanario *Juvenal* publicó en 1896. En ambas el progreso de la ciudad adquiría un doble carácter que aludía tanto al crecimiento material vinculado a la inserción en el modelo agroexportador como a cuestiones culturales relacionadas a las prácticas culturales y de sociabilidad. *Ídem.*

[24] A principios de siglo llegaron también a la ciudad para dictar conferencias y presentar sus obras Vicente Blasco Ibáñez, Belisario Roldán, Eduardo Zamacois y Almafuerte. Aunque por razones de espacio no profundizaremos sobre ellas, puede consultarse al *Mundos de papel. Las revistas en el proceso de modernización cultural de Bahía Blanca (1902-1927.* Bahía Blanca: UNS, 2013. [Tesis doctoral inédita]

[25] de Salvo, Francisco Pablo. "La palabra de Belisario Roldán". *La Nueva Provincia.* Bahía Blanca: año 47, nº 16711, 18 de

visitantes introducían a los espectadores en la obra de noveles escritores y teorías literarias/científicas o bien profundizaban el análisis de los clásicos contribuyendo así a la construcción de un nuevo canon o al reforzamiento del existente. En este sentido pueden interpretarse las exposiciones que en 1921, 1922 y 1924 tuvieron como protagonistas a Alfonsina Storni, Leopoldo Lugones, Rafael A. Arrieta, Juan Carlos Dávalos y Arturo Capdevila, entre otros. Aunque con diferentes perfiles, la mayoría de ellos se encontraba dentro de la nueva generación de poetas nacionales que, vinculados a los movimientos modernista y posmodernista, estaban renovando las letras argentinas. Storni, desde un primer momento sorprendió al auditorio con su erudición y conocimiento, revelándose "conocedora completa del movimiento literario contemporáneo".[26] Su conferencia, realizada el 7 de abril de 1921 en el Teatro Municipal, [Imagen 2] se centró en la obra de tres poetas –Arturo Capdevila, Enrique Banchs y Baldomero Fernández Moreno– que, a su juicio, concretaban el momento literario argentino. Las consideraciones sobre los escritores aludidos fueron acompañadas asimismo por una primera parte que el diario *La Nueva Provincia* calificó de "doctrinaria" en la cual Storni explicó "la naturaleza de la obra poética en sus relaciones con determinadas formas de sensibilidad humana" y otra histórica en la que

> estableció en forma clara y concisa, los antecedentes de la literatura argentina, sus analogías con la de algunos países y las derivaciones necesarias que, de éstas, aquellas tuvo. Su exposición, sintética, comprensiva y bien fundamentada, hizo ver cómo la formación de nuestro movimiento literario, obedecía a influencias de diversas proveniencias, y que, al confundirse en nuestro medio, caracterizaban la producción nacional, que en el momento actual y por obra de sus más destacados representantes, podía compararse con la de los países de más vieja historia que el nuestro.[27]

De esta manera, la conferencista trazó una genealogía de la literatura nacional con sus principales características y delimitó el conjunto de autores que configuraba el campo literario argentino del momento, colocándolo en pie de igualdad con la literatura europea ya que "la poesía argentina de la hora actual, dijo la señorita Storni, puede compararse, sin desventaja, a la de otros países de habla castellana, incluso España, y en cierto aspectos la aventaja".[28] La dimensión prescriptiva que señalaba el diario funcionaba, a su vez, como legitimadora y difusora de la poética contemporánea que representaban los autores elegidos y la misma Storni. Al igual que en el caso de Eduardo Zamacois que había visitado la ciudad en 1919, tuvo un carácter fuertemente pedagógico donde la descripción personal de los escritores fue complementada con el análisis de textos poéticos y la consideración de su pertenencia a distintas corrientes literarias. De esta manera, la escritora pudo establecer los vínculos que unían al Modernismo (representado por Banchs) con las nuevas producciones nacionales en sus distintas vertientes, mística como la de Capdevila o realista como la de Fernández Moreno. Erudita y sólida, la exposición abarcó entonces una triple dimensión temporal: el pasado al proponer una historia de los orígenes de la literatura nacional, el presente al trazar un panorama de las tendencias actuales, y el futuro al proponer un programa poético y sugerir sus principales líneas de evolución.[29]

En noviembre de ese mismo año, Joaquín V. González en una disertación realizada en el Teatro Municipal contribuyó a ampliar el canon de la literatura actual propuesto por Storni para incluir en él a autores de carácter regional. El salteño Juan Carlos Dávalos y los catamarqueños Carlos B. Quiroga y Luis L. Franco ocuparon entonces el centro de la escena para sostener el argumento del riojano sobre la posibilidad de

junio de 1945, p. 9.

[26] "Asociación cultural. El acto de anoche". *La Nueva Provincia.* Bahía Blanca: año 23, nº 8332, 7 de abril de 1921, p. 7.

[27] *Ibídem.*

[28] *Ibídem.*

[29] Sobre la caracterización de los autores mencionados y los que siguen véase Bratosevich, Nicolás. "Las cambiantes formas de la lírica". En: Rubione, Alfredo (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*. Buenos Aires: Emecé, tomo V, 2006, pp. 175-203.

ejercer el oficio del escritor fuera del núcleo porteño. A pesar de ello, Francisco P. de Salvo recuerda que no faltaron menciones a otros autores de actualidad como Alfonsina Storni, de la cual "habló con especial elogio".[30] La segunda conferencia dictada el 13 de noviembre se abocó a una de las corrientes ya delineadas por la poetisa: la de la literatura mística argentina cuyos orígenes remitió a fray Mamerto Esquiú. A partir de la venida de González, fueron los autores noveles antes referidos los que visitaron la ciudad y, más que "cursos reducidos de literatura", sus presentaciones desarrollaron algunos de los principales tópicos de sus poéticas: el misticismo, el criollismo y el filohelenismo. El mismo Dávalos en octubre de 1922 disertó sobre la temática gauchesca en dos conferencias tituladas respectivamente "El gaucho salteño" y "El gaucho en el monte" que abarcaron desde consideraciones históricas, económicas, psicológicas y raciales hasta otras relacionadas a la cotidianidad del trabajo y de la vida rurales en la región. Acompañadas por proyecciones luminosas y por la declamación de sus propios poemas *La corrida en el monte*, *La enlazada*, *La muerte del toro*, *Ausencia*, *Poemas del sol*, *El canto de la noche* y *El festín de los cuervos*, la conferencia tuvo un carácter científico-literario atravesado por la cuestión nacional en su versión nativista. Idénticas preocupaciones tradujo la conferencia de Rafael A. Arrieta para quien la pulcritud formal heredera del Modernismo se conjugaba con la recuperación de los cantares de raigambre popular. "La canción popular y su transformación artística" y "El folklore musical como base de la composición sinfónica y de cámara en el arte nacional" fueron, de hecho, los títulos de las exposiciones que presentó ante un nutrido público el 19 y 20 de noviembre de 1922. Luego de delinear los orígenes de la canción popular y sus nexos con las demás "bellas artes",

> *llegó hasta las canciones populares españolas, preguntándose qué influencia han podido tener en las canciones argentinas. Ya en este terreno, refiriose a los trabajos que se llevan a cabo sobre nuestro folklore musical, así como también al esfuerzo que se cumple para enriquecerlo mediante una producción artística que exprese el sentir del alma nacional en formación.*[31]

Nuevamente, la preocupación por fundar un arte nacional se articulaba con el problema de la tradición que, al igual que en los casos anteriores, se remontaba hasta el pasado hispano.

Las apropiaciones, sin embargo, no se agotaban en la literatura peninsular. El mundo helénico en tanto reservorio donde abrevar y lugar de origen de la cultura occidental, era también horizonte de referencia para la poesía argentina de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX.[32] Leopoldo Lugones que en septiembre de 1922 visitó la ciudad reafirmó una vez más su programa de espiritualización del país mediante el retorno a Grecia con su disertación "El reconocimiento de Ulises y Penélope". Como sostienen Costa y Foffani, la temática no era nueva para "el príncipe de las letras argentinas" que había profundizado su estudio de las obras homéricas a partir de los descubrimientos de Heinrich Schliemann y estaba realizando una traducción de un grupo de rapsodias en versos alejandrinos que aparecería publicada en *La Nación* durante los años posteriores. A esta conferencia la precedió otra denominada "Un poco de relatividad sin matemáticas" donde, con el objetivo explícito de divulgar las teorías de Albert Einstein, Lugones intentó reivindicar el pensamiento relativo frente al absoluto positivista y ponderar las implicancias de las nuevas doctrinas científicas sobre la literatura y las artes.[33]

[30] Pablo de Salvo, Francisco. "Una visita de Joaquín V. González". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca: año 46, nº 16097, 13 de noviembre de 1944, p. 3. De acuerdo al artículo de De Salvo, la primera conferencia versó sobre poetisas argentina, pero el registro documental de las mismas indica que la temática abordada fue la de la literatura regional en la figura de los tres autores mencionados.

[31] "Asociación Cultural. La conferencia y el concierto de anoche". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca: año 25, nº 8868, 29 de noviembre de 1922, p. 2.

[32] Véase Costa, Analía y Foffani, Enrique. "Retornar a Grecia: el Olimpo magisterial de los poetas". En Rubione. *Historia crítica de la literatura argentina*. pp. 43-74. El interés por la literatura griega motivó también la presentación de Leopoldo Longhi quien el 17 de noviembre de 1924 disertó sobre la poesía, la música y la danza en la tragedia griega.

[33] Otras temáticas de carácter científico fueron abordadas en el ciclo de conferencias de la *Cultural:* "Diferencias entre el

Aunque estas temáticas suscitaron el interés de parte del público, su erudición y complejidad las desplazaron a un segundo lugar frente a otro debate que ocupó los medios gráficos y que tuvo como protagonista al escritor. En efecto, el problema de la supuesta "hispanofobia" de Lugones, como lo tituló "Un republicano" en *El Atlántico*, dividió a la colectividad hispánica bahiense y generó la hostilidad de los sectores más conservadores que, en las páginas de *Hispano* y representados en la palabra de Gustavo Martínez Zuviría, llegaron a decir:

> Lugones el dichoso, cuyo nombre declama con la boca llena ese hato de literatoides inocuos, sugestionados por el decadentismo sibilino del Maestro, que se los hace tragar como genialidad auténtica...
> Lugones, el colosal, cuyo nombre corre como el santo y seña de los siringos, de esos degenerados que no creen en Dios, pero creen en el gato negro que maulla tres veces a media noche, cuando ellos, en el arrobamiento nebulosos de sus alucinaciones alcohólicas, pueden empaparse en los misterios de la siringha.[34]

Los debates literarios pasaron por ende a un segundo plano frente a otros de mayor trascendencia para el público local. Aún así, y a partir de los artículos aparecidos, es posible deducir la existencia de grupos (los "literatoides inocuos") para quienes la figura de Lugones operaba como referente ineludible: "Maestro, entre nuestros literatos, colocado en la cumbre por su talento vigoroso, ejerce una gran influencia sobre la juventud que le imita y le sigue. Forma escuela".[35]

Por último, la visita de Arturo Capdevila en 1924 ahondó en las corrientes místicas de la literatura actual discurriendo sobre "Cagliostro, evocador de espectros", célebre conde italiano dedicado al ocultismo que recorrió las cortes europeas del siglo XVIII. El esoterismo, también presente en las obras de Darío y Lugones,[36] daba un atractivo misterioso a la charla y abría nuevas posibilidades de experimentación literaria. Ya para entonces se había producido una transformación radical en el mundillo literario local centrada, sobre todo, en la actualización de los referentes intelectuales y de las prácticas poéticas. Sirva de ejemplo al respecto el artículo con que Segundo Otaola saludó la llegada de Capdevila y donde se puso de manifiesto el horizonte intelectual ampliado que se había construido en las dos últimas décadas:

> Emana de su poesía esa amargura, esa dulce y sutil melancolía que flota en los paisajes que difuminiza Villaespesa, en "Tristitae Rerum" especialmente; de quien creo adivinar cierta leve influencia sentimental no obstante lo que opina nuestro excelente novelista Manuel Gálvez. Se diría que su corazón anhela prodigar ese amor dilecto, fino, que nos ofreciera Nervo; hay algo de esa infinita piedad, de esa generosidad quintaesenciada. Y, de vez en cuando, el chispazo de rebeldía que arde en el ara de la musa de Santos Chocano y de Ghiraldo.[37]

Aunque resulte imposible evaluar la injerencia que tuvieron las conferencias en este nuevo mapa de lecturas, podemos aventurar que la intensa actividad cultural llevada a adelante desde la *Asociación* y la difusión promovida desde los medios de prensa, operaron como dispositivos de divulgación y de *aggionarmiento* para los intelectuales locales al igual que el material bibliográfico y periodístico que llegaba a sus manos gracias a las nuevas posibilidades que brindaban los medios de transporte. La movilidad espacial de bienes y de personas fue fundamental como factor facilitador del arribo de

hombre y la mujer" y "Psicología de la mentira y de los mentirosos" por Rodolfo Senet, "Un naturalista en Bahía Blanca" por Clemente Onelli, "La civilización de los faraones: el siglo de Tut-Ankh-Amón" por Víctor Mercante y "Principales factores de felicidad individual y colectiva" por Pablo Pizzurno.

[34] *Hispano*. Bahía Blanca: año 7, nº 179, 23 de septiembre de 1922, p. 1.

[35] Comentario de *El Siglo* citado en *Hispano*, *ídem.*

[36] Marini-Palmieri, Enrique. *El Modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1989.

[37] Otaola, Segundo. "Arturo Capdevila". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca: año 26, nº 9371, 21 de abril de 1924, p. 2.

novedades.[38] Si tenemos en cuenta, por ejemplo, que el primer libro de Verlaine, autor mencionado en 1898, apareció en el catálogo de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia –la de mayores dimensiones, antigüedad y alcance de la ciudad– en el Suplemento de la Sección Circulante de 1928, debemos suponer que existían otras vías de acceso a la información como la compra personal de libros por encargo –solo asequible a personas de ciertos recursos económicos– y la lectura de los medios de prensa. Estos últimos resultaron, en este sentido, decisivos ya que permitían a un público más amplio conocer los nuevos autores. Así, podemos conjeturar que diarios como *La Nación* y *La Prensa*, que eran recibidos por la Biblioteca Rivadavia desde 1882, y revistas como *La Ilustración Argentina* y *La Ilustración Sud-Americana* que se hallaban disponibles en sus colecciones respectivas de los años 1885-1888 y 1898-1899 en esta misma institución, acercaron a los escritores a los lectores bahienses, contribuyendo a consolidar su posición en el imaginario local. Del mismo modo que los visitantes llegados a la ciudad para dictar sus conferencias cumplieron además una función central como legitimadores y propagadores de distintas corrientes literarias y de determinadas versiones de la historia de la literatura argentina y sus principales problemas, el material de lectura incluido en las publicaciones periódicas o disponible en los acervos locales contribuyó a construir un mapa textual en el que se insertaron los jóvenes literatos bahiense y sus producciones.

Cartografía de lecturas

El auge mismo de las revistas en el período considerado fue consecuencia de una apuesta deliberada de los escritores modernistas en aras de construir una trama extensa de vínculos entre ellos y con el público. Como sostiene Susana Zanetti,[39] la prensa en general y las revistas en particular se convirtieron en los principales agentes de religación a la vez que habilitaron un espacio de inserción profesional en un momento donde la debilidad del mercado editorial y la ausencia de un público masivo impedían la plena autonomización de la escritura.[40] En Bahía Blanca, las condiciones eran aún más adversas para los nuevos poetas que hicieron de estas publicaciones el espacio exclusivo de sus intervenciones.[41] En este sentido, tampoco era posible editar revistas orientadas únicamente a un consumo literario, razón por la cual poemas, crónicas y narraciones breves fueron integrados a las revistas culturales ilustradas. Como señala Regina Aida Crespo para los casos brasilero y mexicano, no existía entonces una definición rigurosa que distinguiera las revistas literarias y las ilustradas: unas y otras vehiculizaban un proyecto cultural explícito o implícito y un posicionamiento que las situaba en los debates políticos e intelectuales del momento.[42] Las últimas, orientadas por el triple objetivo de informar, instruir y entretener, tenían un campo de

[38] Williams, Raymond. *La política del modernismo. Contra los nuevos reformistas.* Buenos Aires: Manantial, 2002.
[39] Zanetti, Susana. "El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío". En: Altamirano, Carlos (dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Buenos Aires: Katz, 2008, pp. 523-543.
[40] Julio Ramos ha abordado el carácter problemático de la autonomización de la literatura en América Latina y, a partir de ello, los vínculos que se establecieron entre los escritores, el Estado y el Mercado. El concepto de *modernización desigual* le permite a Ramos, por un lado, explorar la literatura latinoamericana durante su período de emergencia como "un discurso que intenta autonomizarse, es decir, precisar su campo de autoridad social; y por otro, el análisis de las condiciones de *imposibilidad* de su institucionalización" que conduce a los literatos a insertarse en espacios como el periodismo donde la escritura había alcanzado mayores niveles de profesionalización. Ramos, Julio A. *Desencuentros en la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 12. Los nexos entre el Modernismo y el periodismo han sido abordados en múltiples ocasiones. Al respecto pueden consultarse, por ejemplo, Rama, Ángel. *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas-Barcelona: Alfadil, 1985; Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada: fin de siglo y Modernismo.* Rosario: Beatriz Viterbo, 1994; Delgado, Verónica. *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias, 1896-1913.* La Plata: Universidad Nacional de La Plata–FaHCE, 2006 [tesis doctoral en línea]; González, Aníbal (dir.). *A Companion to Spanish American* Modernismo. Chippenham, Wiltshire: Tamesis, 2007; entre otros.
[41] Sobre las condiciones del campo literario bahiense véase Agesta. *Mundos de papel...*
[42] Aida Crespo, Regina. "Produção literária e projetos político.culturais em revistas de São Paulo e da cidade do México, nos años 1910 e 1920". *Revista Iberoamericana. Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX*. Universidad de Pittsburgh School of Arts and Sciences Department of Hispanic Languages and Literatures, vol. 70, n° 208-209, julio-diciembre 2004, pp. 677-695.

circulación mayor que les otorgaba la posibilidad de intervenir más efectivamente en la formación del gusto mediante la difusión de las nuevas corrientes literarias, artísticas e ideológicas y de conferir más visibilidad a la producción intelectual del momento.

Las revistas operaron, entonces, en varios sentidos: como difusoras de novedades, como constructoras de "cofradías ilusorias"[43] y como espacios de exhibición y de consagración de los escritores locales. En la primera de estas dimensiones adquirieron una centralidad inusitada debido a la escasa circulación de bibliografía actualizada en el ámbito local. En efecto, si, como dijimos más arriba, la llegada de Darío había sido precedida por su fama y la lectura de algunos de sus textos, esto no se debía a que sus libros pudieran ser fácilmente accesibles para los bahienses. Un análisis detallado de los catálogos de la única biblioteca de acceso público de la ciudad, la perteneciente a la Asociación Bernardino Rivadavia (ABR), evidencia que la primera de sus obras fue recién incorporada en 1906 y que, tan sólo diez años después, el número de ejemplares del poeta nicaragüense de multiplicaría considerablemente.

[Cuadro 1] Principales autores vinculados al Modernismo presentes en el catálogo de la Biblioteca *Bernardino Rivadavia* de Bahía Blanca (cantidad de ejemplares por año)

	1900	1906	1916	1925	1932
Banchs, Enrique				2	3
Chiappori, Atilio				2	3
Darío, Rubén		1	12	17	37
Díaz, Leopoldo		1			4
Díaz Mirón, Salvador				1	
Díaz Romero, Eugenio		2	2	2	5
Estrada, Ángel de		1	3	4	10
Ghiraldo, Alberto			11	13	18
González Martínez, Enrique				1	2
Guido Spano, Carlos	3		2	4	4
Gutiérrez Nájera, Manuel				1	1
Herrera y Reissig, Julio				6	9
Larreta, Enrique			1	2	5
Lugones, Leopoldo		1	4	9	20
Martí, José					4
Nervo, Amado				15	24
Palacios, Pedro B. (Almafuerte)		1		4	9
Rodó, José Enrique			2	6	10
Santos Chocano, José			1	2	3
TOTAL	3	7	38	91	171

Fuente: Elaboración propia en base a los catálogos de la Biblioteca *Bernardino Rivadavia* de los años 1900, 1906, 1916, 1925 y 1932

Lo mismo iba a suceder con otros autores vinculados al Modernismo que hacia 1916 comenzaron a

[43] Con este concepto Zanetti se refiere a la construcción de una tradición en la cual se colocó el mismo Darío y que incluía a poetas como Baudelaire, Poe, Mallarmé o Verlaine que, más tarde, fueron incluidos en *Los Raros.* De esta manera, el nicargüense revertía la aparente ajenidad del cosmopolitismo trazando afinidades con las prácticas y representaciones de la bohemia, principalmente, francesa. Zanetti, Susana y otros. *Rubén Darío en* La Nación *de Buenos Aires, 1892-1916.* Buenos Aires : Eudeba, 2004, pp. 16 y 17.

adquirir una mayor significatividad en el conjunto del catálogo de la institución.[44] A pesar de este crecimiento, cabe señalar que hacia 1925 estos volúmenes no representaban más del 0,35% de la totalidad, en franca desventaja respecto de la literatura de aventuras, de ciencia ficción, policial y folletinesca así como de otras tendencias literarias que gozaban de mayor aceptación entre los lectores.[45] Si bien la incorporación de nuevos textos dependía, en gran medida, de las donaciones recibidas, la Comisión Directiva de la Biblioteca adquiría con regularidad nuevo material de acuerdo a tres criterios que, en ocasiones, coincidían y en otras divergían considerablemente: la demanda de los lectores,[46] las necesidades educativas y profesionales de la ciudad[47] y los intereses literarios de la elite intelectual local. Podemos conjeturar, de todos modos, que estos dos últimos sectores –el profesional y el literario– se hallaban sobrerrepresentados en el acervo bibliográfico ya que eran sus miembros quienes, en general, integraban los cargos directivos de la institución. Ejemplo de ello fueron las engorrosas gestiones que, mediante intercambio epistolar, llevó adelante la ABR con la Biblioteca Rubén Darío de Villarejo del Valle (Ávida, España) a fin de obtener un descuento en el precio de las obras completas del "genial lirista".[48] Evidentemente, Darío continuaba considerándose hacia fines de la década del 20 como un autor ineludible en el imaginario de los intelectuales bahienses que ameritaba la inversión de los esfuerzos y de los –siempre escasos– fondos institucionales.

Distinta fue la apreciación de otros modernistas cuya ausencia resulta notable hasta fines ese decenio. Es el caso de José Martí, cuyos primeros títulos serían adquiridos recién en 1928 y su figura recuperada tardíamente por los intelectuales de los años 40.[49] Esta exclusión que, en una primera instancia puede resultar llamativa, se explica por los posicionamientos sociales y políticos de la elite letrada local que la aproximaba a posturas moderadas y a una literatura afrancesada, refinada e intimista. En la tradición

[44] En 1915, y luego de un período de estancamiento, la Biblioteca Rivadavia tomó nuevo impulso bajo la dirección de Bartolomé J. Ronco. A partir de entonces se intensificó el canje de material con otras instituciones análogas y la adquisición bibliográfica. En 1906, 1910, 1912 y 1916 se incorporaron, además, las importantes donaciones de Luis Luiggi, la Colectividad Española de Bahía Blanca y Luis C. Caronti que significaron una considerable ampliación del patrimonio bibliográfico existente.

[45] Entre las incorporaciones anuales se destacaban las obras de Julio Verne, Emilio Salgari, Alejandro Dumas, John R. Coryell y Arthus Conan Doyle (ambos a partir de 1916), Paul de Kock, Enrique Pérez Escrich, Ponson du Terrail, Carolina Invernizzio, Xavier de Montépin, Eugène Sue, Manuel Fernández y González, Víctor Hugo, George Sand, Walter Scott, Jules Michelet, Gastón Leroux, Anatole France, Guy de Maupassant, Flaubert, Honoré de Balzac, Emile Zola, Vicente Blasco Ibáñez, además de la literatura del Siglo de Oro español y del realismo ruso. Hacia 1916 se comenzaron a sumar obras de autores argentinos y latinoamericanos como Ernesto Quesada, Carlos Bunge, Manuel Ugarte, Ricardo Rojas, Hilario Ascasubi, José Hernández, Estanislao del Campo, Joaquín V. González, Marcos Sastre, Carlos Roxlo, Eduardo Zamacois, Andrés Bello, Eugenio Cambaceres, Arturo Capdevila, Evaristo Carriego, Roberto Giusti. El catálogo evidencia una preferencia hacia las corrientes naturalista, realista y romántica, además de por el melodrama sentimental y la aventura.

[46] A manera de ejemplo puede consultarse la carta que recibió la biblioteca en 1913 de parte de la Cárcel Departamental de Costa Sud solicitando el envío de las obras del "popular Italiano Emilio Salgari" para solaz de los conscriptos. Carta de la Cárcel Departamental de Costa Sud de Bahía Blanca (31 de marzo de 1913). En: *Correspondencia y documentos varios. 1913-1914.* Bahía Blanca: Archivo de la Biblioteca Popular "Bernardino Rivadavia", f. 12.

[47] Desde la Biblioteca se solicitaba con regularidad el listado de los libros que iban a utilizarse en las escuelas secundarias de la ciudad durante el año. Véase por ejemplo Cartas de la Asociación "Bernardino Rivadavia" al Consejo Escolar del Distrito y a los directores de las Escuelas de Comercio, Normal y Nacional (23 de marzo de 1925). En: *Copiador de cartas – Diciembre 20 de 1923 a marzo 15 de 1928.* Bahía Blanca: Archivo de la Biblioteca Popular "Bernardino Rivadavia", f. 39, 40, 42 y 44. Asimismo, se encargaba a distintas casas importadoras porteñas la adquisición de libros en francés y en español relacionados al Derecho. Probablemente, muchos de los abogados que integraban la dirección de la biblioteca o se vincularon personalmente con sus miembros, utilizaran la mediación institucional para procurarse material actualizado de sus disciplinas.

[48] Carta del Comisionado Municipal de Bahía Blanca a la "Bernardino Rivadavia" (12 de mayo de 1926) y Carta de la Biblioteca "Rubén Darío" a la Asociación "Bernardino Rivadavia" (13 de agosto de 1927). En: *Correspondencia recibida. Diciembre de 1924 a junio de 1926.* Bahía Blanca. Archivo de la Biblioteca Popular "Bernardino Rivadavia"; Carta de la Biblioteca "Rubén Darío" a la Asociación "Bernardino Rivadavia" (15 de marzo de 1928). En: *Correspondencia recibida desde 1921*, Bahía Blanca, Archivo de la Biblioteca Popular "Bernardino Rivadavia".

[49] López Pascual, Juliana. "Antiperonismo y desarrollo sureño. La filial Bahía Blanca del Colegio Libre de Estudios Superiores (1940- 1955)". Ponencia presentada en: *XIII Jornadas Interescuelas. Depto. de Historia*. Catamarca: Dpto. de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca, 2011.

selectiva[50] construida por los literatos bahienses no había lugar para un "revolucionario", "gefe de los insurrectos de Cuba" como Martí.[51] Su militancia política parecía incompatible con los reclamos de autonomía del incipiente campo cultural de la ciudad y sus posturas demasiado extremas para los escritores bahienses, enrolados mayormente en las filas del radicalismo o de las fuerzas conservadoras. El modernismo de Darío, con sus cisnes, princesas y orientes lejanos, resultaba, entonces, más acorde a sus intereses y preocupaciones así como a las veleidades cosmopolitas de la sociedad local.

Si la actualización bibliográfica concernía fundamentalmente a los grupos letrados, la adquisición de revistas europeas y americanas satisfacía tanto a las elites como a los lectores de los sectores populares, sobre todo si tenemos en cuenta que el mayor número de consultas de la biblioteca correspondía al rubro "Diarios é ilustraciones". Así, además de publicaciones españolas, inglesas y francesas como *Le Revue, Le Monde ilustré, The Sphere, Le Monde Moderne, La Revue des Deux Mondes, La España Moderna* entre otras que eran encargadas a casas importadoras porteñas como Prudent Hnos. & Moetzel, la ABR incorporó cada vez en mayor medida revistas latinoamericanas y argentinas como *La Ilustración Argentina* (1885-1888), *Caras y Caretas* (desde 1902 en adelante), *La Ilustración Sud-Americana* (1898-1899, 1906-1915), *Revista Ilustrada del Río de la Plata* (1905, 1871-1874), *Vida Moderna* (1900-1903), *Unión Ibero-Americana* (1910-1915), *Revue Sud-Americaine* (1914), *Revista de Derecho, Historia y Letras* (1898-1915), *Atlántida* (1911-1914), *El Mercurio de América* (1900), *Ideas y Figuras* (1910-1918), *La Nota* (1915-1921) y *Nosotros* (1912 en adelante), donde la poética modernista ocupaba un lugar preponderante. Fue en sus páginas y en los periódicos capitalinos que la literatura contemporánea se volvía accesible para los habitantes de una ciudad en crecimiento como Bahía Blanca.

Como afirmó Rubén Darío en *España Contemporánea*, el siglo XX fue, sin dudas, el "siglo de las revistas" y era a partir de ellas que se establecían "mapas de relaciones intelectuales".[52] Mediante la reproducción, junto a los textos locales, de obras de otros autores de habla hispana y mediante la traducción de poetas franceses, ingleses o italianos,[53] se iban configurando, en palabras de Sarlo, dos geografías superpuestas, una real y otra imaginaria.[54] Las inclusiones y exclusiones de estas geografías impresas construían y fortalecían la cohesión de los grupos locales a partir de la creación de una "cofradía ilusoria" que los emparentaba con los escritores consagrados y que, a la vez, operaba como instancia de legitimación frente al público o a posibles rivales. De esta manera, se iba conformando también un corpus de lecturas compartidas cuyos principales tópicos o recursos formales eran apropiados en clave local. Entre 1902, fecha de aparición de la primera revista, hasta 1927 los textos de los autores más reconocidos del modernismo compartieron el espacio redaccional con los literatos bahienses como Francisco Pablo De Salvo, Francisco Rosito, Gabriel Ganuza Lizarraga, Ovidio Martínez, Leopoldo Eneas, Julio García Hugony, Américo del Piero y Fernando García Monteavaro, jóvenes impulsores de una nueva poética adecuada a los tiempos modernos.
Un estudio analítico y comparativo de las publicaciones, denota la presencia de los mismos nombres que, a través de los años, permanecieron como referencias ineludibles del ambiente literario así como la paulatina incorporación de representantes de la letras nacionales vinculados al círculo del Ateneo porteño.

[50] Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009, pp. 158-161.
[51] "José Martí". *El Porteño*. Bahía Blanca: año 11, n° 2913, 28 de mayo de 1895, p. 2.
[52] Sarlo. "Intelectuales y revistas..."
[53] Martínez, José Luis. "Las revistas literarias en Hispanoamérica". *América. Cahiers du CRICCAL. N° 4/5 "Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre deux-guerres 1919-1939"*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1990, p. 13-20.
[54] "Las revistas tienen sus geografías culturales, que son dobles: el espacio intelectual concreto donde circulan y el espacio-bricolage imaginario donde se ubican idealmente". Esta doble imposición topológica —una real y otra imaginaria— nos permite pensar el desempeño de la lógica de enlace de una red. Ciertamente, la geografía local en la que la revista circula agota en un espacio estrecho las posibilidades divulgadoras de sus contenidos. En cambio la geografía imaginaria, la "topofilia" de la cultura, llega a palparse en tanto la publicación reúna la mayor cantidad de colaboraciones que no pertenezcan al entorno local o nacional, sino que procedan de espacios, en lo posible extra o intercontinentales." Sarlo. "Intelectuales y revistas..."

[Cuadro 2] Autores modernistas cuyos textos aparecen en las revistas bahienses (1902-1927)

Revista	Autor	Colab.	Revista	Autor	Colab.
Luz y Sombras (1902)	José Enrique Rodó	1	Ecos (1910-1911)	Félix Lima	3
				Fernán Félix de Amador	3
				José Santos Chocano	2
				Manuel Gálvez	1
				José Asunción Silva	1
				José López de Maturana	1
				Antonio Monteavaro	1
				J. J. Soiza Reilly	1
Letras (1906)	Juan Aymerich	3	Instantáneas (1911-1912)	Manuel Ugarte	5
	Juan Mas y Pi	2		Alberto Ghiraldo	1
				Eduardo Schiaffino	1
				Rubén Darío	1
				Ricardo Rojas	1
				Salvador Rueda	1
				J. J. Soiza Reilly	1
				José Santos Chocano	1
Letras y Figuras (1908)	Belisario Roldán	2	La Semana (1915)	Almafuerte	1
	Wenceslao Jaime Molins	2			
	Manuel Gálvez	1			
Proyecciones (1909-1910)	José M. Olmos Cárdenas	2	Arte y Trabajo (1915-1927)	José Ingenieros	8
	Amado Nervo	2		Amado Nervo	5
	Carlos Malagarriga	2		Leopoldo Lugones	3
	Alberto Ghiraldo	2		Rubén Darío	3
	J. J. Soiza Reilly	2		Ricardo Rojas	2
	Ricardo Rojas	2		José Enrique Rodó	2
	Wenceslao Jaime Molins	1		Salvador Rueda	2
	Leopoldo Díaz	1		Carlos Malagarriga	1
	Luis Urbina	1		J. J. Soiza Reilly	1
	José Enrique Rodó	1		Alberto Ghiraldo	1
	Enrique Gómez Carrillo	1		Belisario Roldán	1
	José López de Maturana	1		Manuel Ugarte	1
	Juan Aymerich	1		Calixto Oyuela	1
	Rubén Darío	1			
	Leopoldo Lugones	1			
	José Santos Chocano	1			
	Manuel González Prada	1			

Fuente: Elaboración propia en base al procesamiento cuantitativo de las revistas culturales.

De este modo, junto a Darío, Nervo y Rodó, aparecen con fuerza Ghiraldo, Lugones e Ingenieros y, en menor medida, Ugarte, Gálvez y Rojas. Los primeros, y en especial, Darío, continuaban siendo, sin embargo, los principales referentes y cumpliendo una función nucleadora entre las formaciones intelectuales locales.[55]

Como recuerda De Salvo, las redacciones de los diarios más renombrados, como *La Nueva Provincia* y el *Bahía Blanca*, eran utilizadas como espacios de intercambio, sociabilidad y lecturas compartidas por los jóvenes que integraban las revistas y por los periodistas de mayor trayectoria:

> los jóvenes de aquel tiempo que experimentaban inquietudes literarias reuniéronse en derredor de Fernando García Monteavaro, periodista y poeta que dirigía la revista "Proyecciones" que se publicaba por la imprenta "La Victoria" de los hermanos Janelli. Entre ellos se encontraban

[55] La revista *Azul*, aparecida en 1919 y de la cual contamos con un único número, no reproducía textos de estos autores, pero, desde su mismo título, aludía a la obra de Darío. Esta alusión no pasaba desapercibida para sus contemporáneos, confirmando, así, la difusión de los textos del nicaragüense en el ambiente local: "Para programa de la revista que acaba de aparecer en nuestra ciudad, basta su solo título ... "Azul"… ¡Cuántas cosas nos dicen esas cuatro letras, en las que el poeta y pensador Rubén Darío encerró tanto sentimiento, tanta delicadeza, tanta belleza... la sola invocación del bate de las suaves sensaciones, es bastante mérito para hacer simpática la publicación." "Azul". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca: año 4, n° 71, 1919, s/p.

> Julio García Hugony, Gabriel Ganuza Lizarraga, Antonio Lattanzio, Américo Del Piero, Julio Roel, Alfonso Sica Bassi, Sigfrid Orbea y el que esto escribe. Éramos los más asiduos. Otros iban como aves de paso o se presentaban esporádicamente, como Francisco A. Rivas, que, por sus ocupaciones en el magisterio, tenía su tiempo limitado.
> La mayoría de ellos eran cronistas de LA NUEVA PROVINCIA o habían actuado como redactores del diario. Por eso, en muchas noches, atraídos por la afabilidad de don Enrique Julio y la influencia que ejercía don Antonio Infante, entonces jefe de redacción, íbamos allá a comentar las actividades del día y a recibir el consejo amable de los más preparados. […] Durante buen número de años el salón de LA NUEVA PROVINCIA se convirtió en centro obligado. Era nuestro club. Don Enrique Julio introdujo la costumbre de hacernos servir el después infaltable café al que solía agregar una copita de anís o de coñac. Fué el medio de que se valió para mantener la asiduidad en la concurrencia de los que como García Hugony, saboreaban con igual deleite una página de Ruben Darío leída con énfasis, y la copita que le inspiraba.[56]

También Francisco Cordero y Urquiza, como director del Bahía Blanca, se presentaba a la vez como periodista y poeta, y orientaba las lecturas de los noveles escritores:

> Confesaba sus preferencias por los sonetos del poeta entrerriano Fernández Espiro y confiaba que la sonoridad de los versos de Rubén Darío, más le parecían un esfuerzo renovador de la métrica y el idioma que poesía destinada a conmover corazones. Prefería a los poetas que, exuberantes en crear imágenes desbordaban de encendida pasión.
> Rendía culto particularísimo a Carlos Guido Spano, que aún vivía como patriarca de las letras argentinas, y en todos los cumpleaños, lo recordaba en artículos hondamente sentidos.[57]

Dos eran las principales preocupaciones que congregaban a los escritores locales en torno al Modernismo de acuerdo a los relatos de De Salvo: las prácticas y representaciones de los intelectuales que los concebían como formando parte de una cofradía bohemia y la exploración formal e intimista del lenguaje. Ambos criterios fortalecían el discurso de la autonomía y contribuían a la modernización del campo cultural según los parámetros de la Europa occidental – en particular, del París baudelairiano– y de los centros urbanos de América. En el imaginario local, Rubén Darío continuaba portando el cetro de la literatura moderna y resultaba, por lo tanto, una referencia ineludible para quienes asumieran el rol de "aristocracia intelectual" en la Bahía Blanca de principios de siglo.

Conclusiones

Abordar la producción y el consumo intelectual en una ciudad que, como Bahía Blanca a principios del siglo XX, se encontraba alejada de los centros reconocidos a nivel internacional, supone relativizar ciertas nociones de análisis y requiere de la valoración de los factores materiales, sociales en articulación con los culturales. Así, la difusión del Modernismo en la localidad no puede escindirse de la aparición de los primeros grupos letrados y su búsqueda de legitimación interna y externa, de la expansión de los medios de comunicación y, sobre todo, de la circulación de saberes, personas, libros y revistas que ellas posibilitaron. Dichas circunstancias condicionaron, en gran medida, las modalidades de apropiación y los sentidos atribuidos a las poéticas del momento que, mediante distintas vías, llegaban a la ciudad.

En este contexto, adquirieron suma importancia las visitas de intelectuales prestigiosos que durante esos años se volvieron frecuentes en Bahía Blanca gracias a los vínculos movilizados por las instituciones y

[56] de Salvo, Francisco Pablo. "Los que pasaron". *La Nueva Provincia.* Bahía Blanca: año 46, n° 15739, 11 de noviembre de 1943, p. 3.
[57] de Salvo, Francisco Pablo. "Cordero y Urquiza poeta". *La Nueva Provincia.* Bahía Blanca: año 46, n° 15836, 21 de febrero de 1944, p. 12.

los gestores de la cultura. Desde la venida inaugural de Darío en 1898, estas figuras cumplieron una función central como legitimadoras y propagadoras de distintos movimientos literarios y de determinadas versiones de la historia de la literatura argentina. Mientras las conferencias operaban como auténticos "cursos de literatura", la presencia misma de los escritores era interpretada como un signo del progreso cultural y de la inserción local en los circuitos actuales de la literatura. Los grupos letrados, por su parte, capitalizaban en su favor estas redes intelectuales que los confirmaban y fortalecían su posición en el incipiente campo cultural bahiense.

La actualización dependió asimismo de la circulación de los nuevos textos y autores por medio tanto de la adquisición individual e institucional de material bibliográfico y hemerográfico como de las reproducciones en revistas culturales de factura local. En el primer caso, la ampliación del acervo de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia –la más importante de la región– en función de los intereses de quienes componían su comisión directiva y de los lectores, da cuenta del proceso de ampliación del campo de lecturas tanto de los sectores especializados como de la población en general así como también de la incorporación relativamente tardía de los textos modernistas. El análisis cuantitativo de los magazines bahienses, por el contrario, permite apreciar su eficacia en la difusión de las novedades literarias y el contexto ecléctico en que se insertaron. En efecto, a diferencia de lo que sucedía con los semanarios especializados de otros centros urbanos, movimientos y las problemáticas operaron por sumatoria. El romanticismo, el naturalismo/realismo, el Modernismo y el Posmodernismo confluyeron en sus páginas configurando totalidades heterogéneas que hallaban la unidad en la misma diversidad. Víctor Hugo junto a Julio Herrera Reissig, Alfred de Musset a lado de Gabriela Mistral, Rousseau acompañando a Bécquer... El lenguaje criollista, la contención clásica, la lírica sentimental, la prosa costumbrista, el verso aristocrático, todos se daban cita en los semanarios e, incluso, en la obra de un mismo autor. A partir de la reproducción de artículos completos y fragmentos de escritores consagrados o, indirectamente, a través de los rasgos de la producción de los autores locales se fue configurando en las revistas culturales una red discursiva donde la superioridad de la poesía no impedía su convivencia con otras formas de lo escrito como el cuento corto, la crónica, la crítica y los comentarios de actualidad. Este trabajo de apropiación selectiva efectuado por las publicaciones culturales repercutió, por un lado, sobre la producción literaria local que, lentamente, fue incorporando los nuevos géneros y lenguajes y, por el otro, sobre la configuración de un campo cultural con figuras especializadas, legitimadas por la posesión de ciertos capitales y saberes. Mediatizadas por la letra de molde, sus interpretaciones sobre la realidad social y, en especial, sobre las artes se convirtieron, así, en "opiniones autorizadas" e intervinieron activamente en la legislación del gusto y las prácticas culturales. Los grupos de jóvenes literatos fueron configurando, en efecto, una suerte de "aristocracia intelectual" que supo construir su lugar dentro de la elite bahiense y que creó lazos de cohesión fundados sobre convenciones estilísticas y referencias intelectuales compartidas, relaciones de amistad, modalidades de intervención pública similares y espacios de intercambio comunes.

Obras citadas

Agesta, María de las Nieves. "Rubén Darío en la "ciudad de la mar". La visita del poeta nicaragüense a Bahía Blanca y su impronta en la constitución del campo intelectual local a principios del siglo XX". En *IX Jornadas del Departamento de Historia.* Mar del Plata: Facultad de Humanidades de la Universidad de Mar del Plata, 2012.

Mundos de papel. Las revistas en el proceso de modernización cultural de Bahía Blanca (1902-1927. Bahía Blanca: UNS, 2013. [Tesis doctoral inédita]

Aida Crespo, Regina. "Produção literária e projetos político.culturais em revistas de São Paulo e da cidade do México, nos años 1910 e 1920". *Revista Iberoamericana. Revistas literarias/culturales*

latinoamericanas del siglo XX. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh School of Arts and Sciences Department of Hispanic Languages and Literatures, vol. 70, n° 208-209, julio-diciembre 2004, pp. 677-695.

Altamirano, Carlos (dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo.* Buenos Aires: Katz, 2008.

Banchs, Enrique. *Ciudades argentinas (selección).* Bahía Blanca: 17 grises editora, 2010.

Bonaudo, Marta S. (dir). *Imaginarios y prácticas de un orden burgués. Rosario, 1850-1930. Tomo 1. Los actores entre las palabras y las cosas*. Rosario: Prohistoria, 2005.

Cernadas de Bulnes, Mabel Nélida. "La idea de progreso en la vida cotidiana de Bahía Blanca de fines del siglo XIX: nuevas formas de sociabilidad". En: Cernadas de Bulnes, Mabel Nélida, Buffa, Norma y Hipperdinger, Yolanda, *Estudios sobre inmigración III.* Bahía Blanca: Centro de Estudios Regionales-Universidad Nacional del Sur, 1995, pp.35-62.

Darío, Rubén. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo.* Barcelona-Buenos Aires: Maucci, 1912.

Poesía. Buenos Aires: La Nación, 2000.

Delgado, Verónica. *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias, 1896-1913*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata–FaHCE, 2006 [tesis doctoral en línea].

González, Aníbal (dir.): *A Companion to Spanish American* Modernismo. Chippenham, Wiltshire, Tamesis, 2007.

Guardiola Plubins, José: *Historia de los españoles en Bahía Blanca.* Bahía Blanca: Editorial Encestando, 1992.

La Nueva Provincia. *Sesquicentenario de la fundación de Bahía Blanca.* Bahía Blanca: La Nueva Provincia, 1978.

La Tierra del Diablo, revista de la Biblioteca Popular y Centro de Documentación Carlos Astrada. Bahía Blanca: año 1, n° 1, marzo 2006.

López Pascual, Juliana. "Antiperonismo y desarrollo sureño. La filial Bahía Blanca del Colegio Libre de Estudios Superiores (1940-1955)". Ponencia presentada en las *XIII Jornadas Interescuelas. Depto. de Historia*. Catamarca: Dpto. de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca, 2011.

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

Martínez, José Luis. "Las revistas literarias en Hispanoamérica". *América. Cahiers du CRICCAL. N° 4/5 "Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre deux-guerres 1919-1939"*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1990, p. 13-20.

Megías, Alicia y otros. *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890-1930*. Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2010.

Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada: fin de siglo y Modernism.*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.

Paglialunga de Tuma, Mercedes, Bermejo Hurtado, Haydée y Blanco de Anta, Ana. "Los primeros textos literarios impresos en Bahía Blanca (poetas y narradores)". *Cuadernos del Sur.* Bahía Blanca: EdiUNS, n° 15, 1982, pp. 151-175.

Pastormerlo, Sergio (ed.). *Payró en Pago Chico (1887-1892). Periodismo, revolución y literatura*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca Orbis Tertius, 2009.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas-Barcelona: Alfadil, 1985.

Ramos, Julio A. *Desencuentros en la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Ribas, Diana I. *Del fuerte a la ciudad moderna: Imagen y autoimagen de Bahía Blanca.* Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur – Departamento de Humanidades, 2008. [Tesis doctoral inédita]

Rubione, Alfredo (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*. Buenos Aires: Emecé, tomo V, 2006.

Sarlo, Beatriz. "Intelectuales y revista: razones de una práctica", *América. Cahiers du CRICCAL*. N° 9/10 "Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970". París: Presses de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1992, p. 9-15.

Terán, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Williams, Raymond. *La política del modernismo. Contra los nuevos reformistas.* Buenos Aires: Manantial, 2002.

Marxismo y Literatura. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

Zanetti, Susana y otros. *Rubén Darío en* La Nación *de Buenos Aires, 1892-1916*. Buenos Aires : Eudeba, 2004.

UN DIÁLOGO ENTRE PARES: COMPLICIDADES ENTRE JULES LAFORGUE Y JAIME GIL DE BIEDMA

Nora Letamendía
Universidad Nacional de Mar del Plata

La importancia e influencia del poeta simbolista francés Jules Laforgue (Montevideo, 1860 - París, 1887) en la poesía contemporánea resultan contundentes. Los más convocados como receptores de ese ascendiente han sido Ezra Pound y T.S.Eliot, pero también fue recibido con suma atención por algunos integrantes de la literatura hispanoamericana: desde este lado del Río de la Plata, por Lugones, Güiraldes y Julio Herrera y Reissig, entre otros, y con gran interés en España de la mano de Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado. Su particularidad escrituraria, sobre todo en sus *Moralidades Legendarias*, se centra en la impronta coloquial y libre que, ligada a una ironía escéptica e irreverente que sirve de puente, se funde en un lenguaje literario elevado, creando de este modo una expresión moderna, amoldada a una nueva estética. Sus narraciones, contestatarias para su tiempo, dan entrada al humor y a la desacralización de figuras consagradas de la cultura y las letras, como los personajes de Shakespeare o los mitos griegos, hipotextos de los que se vale para desviarlos paródicamente y hacerles decir algo diferente a aquello que la letra evoca; en ese sentido, el mito convocado funciona como verdadero analista del universo social e individual de quien lo ha apropiado, revelando su visión del mundo. El arsenal mitológico siempre ha servido para canalizar un discurso, una voz, una palabra; sin embargo, en Laforgue, el uso del mito reivindica la pluralidad de escrituras. El investigador belga Jean-Pierre Bertrand afirma que la concepción del mito que recrea el poeta francés evoluciona en forma paralela a su esfuerzo por emanciparse de las voces, de los ronroneos líricos y de la herencia embarazosa de la poesía romántica, desposeyendo al mito de su valor modelizante y sacralizador.(1998,2).

Es importante señalar que su obra, fundamentalmente la publicada entre 1885 y 1887, surge en la década que consagra a J.K.Huysmans (*Au rebours*), a Paul Valéry y a Stéphane Mallarmé. A pesar de su origen, Laforgue es más preciado por los poetas de la tradición anglosajona y española que en la propia lengua francesa. No obstante, Mireille Dottin-Orsini descubre un parentesco laforguiano en sentido inverso a las influencias citadas previamente, por ejemplo con Charles Baudelaire (el *spleen*, la enfermedad) y, además, sugiere que diversas obras de Gustave Flaubert han proporcionado sutiles hipotextos a relatos laforguianos: el comienzo *Stéphane Vassiliev* imita la célebre introducción de *Mme. Bovary*, *Herodías* y *Salammbó*, están debajo de "Salomé", *Un coeur simple*, detrás de "Le Miracle des Roses", *La légende de Saint Julien*, detrás de "Hamlet o las consecuencias del amor filial". (1997,3).

Su estilo, recibido a través de T.S.Eliot y de Manuel Machado[1], impacta fuertemente en el poeta español Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990) quien, en su poemario *Moralidades*, expone la solemnidad de su palabra lírica perforada por un deliberado "juego de hacer versos" que, junto a la premeditada imposibilidad de instalarse en un registro único, alcanza con seriedad a desplegar su visión crítica y su compromiso social. Para ello, se valdrá ciertamente de versos libres que se adecuan al estilo coloquialista

[1] Rafael Alarcón Sierra, en su libro *Entre el Modernismo y la Modernidad: La poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, rescata su poesía como uno de los mejores ejemplos para abordar la renovación de las convenciones ideológico-culturales de la época durante la primera década del siglo, así como la búsqueda de unas señas de identidad que permita la formación de una comunidad mental y artística acorde con su tiempo a través del diálogo con otros modelos estéticos desarrollados unas décadas antes en Europa- y particularmente en Francia- aparentemente ajenos a la propia tradición nacional. Asimismo, en su estudio "*El mal poema* de Manuel Machado", Alarcón establece marcadamente las conexiones entre Jules Laforgue, Manuel Machado y Gil de Biedma revisando en ellos el interés por lo urbano y la mala vida, la corriente dialógica, la ironía, el humor, el cinismo, el juego, la apropiación de vocablos extranjeros, el acercamiento a la canción popular, etc.
Quiero agradecer de manera especial la generosidad del Dr. Alarcón Sierra por las sugerencias y aportes realizados al presente trabajo.

de la poesía social y, además de ejercitar el uso de la primera persona singular y plural, admitirá el diálogo, el discurso de una persona que se dirige a otra. Al convocar un lenguaje conversacional y colectivo, el catalán estará proyectando el habla del hombre común para comunicar su experiencia, esforzándose en dar el tono de voz adecuado a cada poema y usando a menudo frases hechas como rasgo de coloquialismo. Es importante subrayar que éste no se sustenta sólo en el intento de simular una conversación, sino también en el rescate de una oralidad que construye un uso peculiar de la lengua. Así, la poesía coloquial asume un ritmo que, más allá de lo poético, se vuelve un campo fértil en el que se proyectan imágenes y metáforas que aportan un efecto cotidiano a la escritura, cuya intención advertimos claramente en poemas como "Infancia y confesiones" (*Compañeros de viaje*, 54) o en "Intento formular mi experiencia de la guerra" (*Moralidades*, 130). En el primero, la circunlocución, rodeo de palabras que aportan energía y belleza al poema, acentúa el tono narrativo del discurso, lo matizan, lo nutren de detallismos y de imprecisiones que lo acercan a la conversación: "Cuando yo era más joven/ (bueno, en realidad, muy joven)", o "Yo nací (perdonadme)/ en la edad de la pérgola y el tenis". Observamos cómo el intento de fijar el recuerdo, junto a la indeterminación de los adverbios "algunos-a menudo-bastante-cierta", acerca al personaje a una imitación del habla que procura traer a la memoria los detalles de la evocación, sosteniendo el ritmo en las pequeñas repeticiones de palabras.

El segundo poema citado se abre en el tono informal de una conversación ("Fueron, posiblemente, / los años más felices de mi vida, / y no es extraño, puesto que a fin de cuentas/ no tenía los diez") acentuado por el uso del adverbio modal que crea, junto al verbo en primera persona, un clima de intimidad que robustece la impresión de coloquialidad. En una reflexión desafiante e irónica, apoyada en aspectos autobiográficos e históricos, se "escucha" la voz del personaje adulto, centrada la mirada en la experiencia del personaje niño, que no sólo no sufrió, sino que, habitante de ese pequeño reino afortunado, fue feliz en su mundo protegido.

Así, Gil de Biedma, distanciándose tanto de los postulados románticos como de los poetas sociales que lo preceden, elige para expresarse un tono medio, crítico, reflexivo, que se desliza entre la excelencia de la forma, en "el buen ejercicio de tratar con el idioma" y el deliberado sesgo coloquial y lo hace en "renglones contados" que, como él mismo afirma, en una expresa voluntad de filiación con la tradición, sujetan la explosión emocional (*Moralidades*, 148).

El uso del habla cotidiana en su poesía, que el barcelonés, en un claro remedo de la estética laforgueana, explota hábilmente, se suma al recurso de la ironía. Dicho artilugio no es simple clave retórica, sino actitud filosófica que insta al poeta a distanciarse de lo que la página escrita presenta como experiencia personal y que en realidad es un simulacro. De este modo, de acuerdo a lo que expone el propio Gil de Biedma en *Las personas del verbo*, la palabra lírica se encadena al personaje imaginado con el propósito de crear una identidad como realidad poética: ..."mi poesía consistió -sin yo saberlo- en una tentativa de inventarme una identidad". (1998:208). El poema permite al poeta a través de la abstracción y el distanciamiento concebir una identidad formal apelando al uso de diversas máscaras que se superponen al yo autoral: "La literatura y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad... la literatura es un simulacro... cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre". (1980:246).

En lo que respecta al sustrato lúdico del poeta francés, en las *Moralidades Legendarias* es sumamente notoria su experimentación, apoyada en una interpretación libre de los modelos consagrados, objetos de culto asociados a escenarios familiares al lector, lo que le permite establecer con él una inmediata complicidad, en la que inserta su visión paródica jugada desde un cúmulo de efectos que sostienen su reescritura. Este ejercicio de proyección del mito literario desmonta su status de escena ejemplar al concebirlo como un palimsesto. En ellos se inscribe una sucesión de referencias que, según ilustra el escritor e historiador francés Daniel Grojnowski, forman una especie de hojaldre textual en el que

interfieren toda suerte de versiones, las que se leen registrando las que han precedido y programando otras por venir. (1998, 3)

La lectura de las *Moralidades Legendarias* revela que cada versión de un mito está atravesada por los lazos que mantiene con otras versiones a las que convoca aun sin saberlo, lo que impone la borgeana certeza de que no hay una sola versión: toda versión es versión de una versión, una variación e interpretación producidas hasta el infinito en la literatura. Los textos remiten a otros textos por alusiones más o menos visibles.

Esta complicidad intertextual ha incidido fuertemente en la estética biedmana. Acercado precozmente a la literatura occidental, tanto clásica grecolatina, como europea medieval y moderna, en lengua francesa e inglesa, Gil de Biedma, igual que Laforgue, se sirve de todo ese bagaje cultural como punto de partida de su propia tarea creativa, en forma de alusiones, citas, préstamos, dando a su poesía el componente básico de la conexión que sólo puede captar el lector iniciado. El poeta catalán inscribe teóricamente el fundamento de la imitación como procedimiento poético, como él mismo declara al insistir que escribe en función de lo leído: "Yo he experimentado con la tradición, con la imitación y con los temas". La construcción de Jaime Gil de Biedma como poeta lector se revela en *Moralidades* fundamentalmente por su sesgo evocativo, por las lecturas atesoradas, la apropiación de culturas que se manifiesta ya desde el título, rescatado, en clara consonancia con Laforgue, de la tradición religiosa. De este modo, a partir del recurso imitativo como estrategia escrituraria, en la que el más preciso exponente es el poema "Pandémica y Celeste" (143), cuyo cúmulo de citas y aportes intertextuales, funciona como "el mejor ejemplo del talento adaptador de nuestro poeta" (Rovira, 195), el barcelonés comparte con su precursor la nutrida enciclopedia cultural y el sesgo paródico que se manifiesta además, en el uso de moldes estróficos y palabras, frases y expresiones que operan como préstamos de otras lenguas manejadas por el poeta.

En el autor de las *Moralidades Legendarias*, el entramado técnico de la fórmula paródica opera sobre el relato mítico original en un ejercicio exploratorio del universo sonoro de la lengua. Éste se sirve de giros idiomáticos, tanto del español de su tierra natal como del francés provinciano de su primera infancia en Tarbes, del francés parisino de su tiempo, del alemán, del inglés, lo que deriva en neologismos[2] e invenciones que se funden en un ritmo coloquial, con el peculiar simbolismo por donde asoman rasgos surrealistas, en un cruce irreverente entre el pastiche y la lengua literaria. Surgen también de la lectura ciertos rasgos: inventarios de fenómenos orales que recomponen la morfología de la voz, alteraciones grafo-fonéticas, refranes, frases nominales, paratextos y rimas[3] , en una voluntad de explorar el marco sonoro que constituye una marca de envergadura en su escritura.

Jules Laforgue, como hemos dicho, ha alcanzado el valor de un clásico y ha ejercido su magisterio sobre poetas fundamentales de todo el siglo XX. Traductor de Walt Whitman, introdujo en Francia el verso libre, en un claro acercamiento a la lengua oral que le permite desarrollar el monólogo hablado, en el cual, como advierte Anne Holmes, es posible el cambio de tono, de registro, de sentencias interrogativas o exclamativas y apelaciones al lector. Puesto que la longitud del verso sigue exactamente el soplo de la respiración del narrador, el flujo del pensamiento se encuentra directamente representado por la imagen que tenemos sobre la página, lo que nos da la impresión de un narrador que se dirige a nosotros y a menudo no ha encontrado aún su fórmula decisiva.(1997,3).

Este efecto de oralidad y versolibrismo, magistralmente utilizado por Laforgue, tanto en sus *Moralidades Legendarias* como en sus *Complaintes*, refracta insistentemente en la poesía biedmana. Según manifiesta el propio Gil en su diario, el factor estructurante de su poemario está depositado en el énfasis, al cual se sujetan el ritmo, la extensión del verso y la sintaxis. Para lograrlo, el catalán se sirve del encabalgamiento,

[2] Por ejemplo: *mesquinailleries* neologismo laforguiano formado por mesquineries (ruindades) y railleries (bromas).
[3]Por ejemplo: "Résignation sans compagon roquet, perroquet".

recurso con el que imita el ritmo de la conversación, dándole un tinte coloquial al poema y acercando el discurso al ritmo del habla. De este modo, se generan pausas en el desarrollo del verso que acompañan el flujo del pensamiento y esa fragmentación se asimila al acto de habla. Cortando el verso en una palabra clave, se la resalta, como advertimos, por ejemplo, en el ya citado "Infancia y confesiones" (*Compañeros de viaje*, 54): "Mi familia/ era bastante rica y yo estudiante" o "Algo sordo/ perduraba a lo lejos". Las pausas reproducen el fluir del pensamiento del personaje y la fragmentación atrae la atención sobre los focos de interés marcados por el desplazamiento gráfico: "algunos años antes", "como su nombre indica", "y más allá continuaba el mundo".

Además de la importante influencia de Walt Whitman, observamos que, en sus *Moralidades Legendarias*, Laforgue desarrolla una prosa tan poética que el receptor siente la poesía detrás de la prosa, ya que encuentra recursos como apóstrofes, paréntesis, enumeraciones, monólogos, soliloquios, paisajes, que le sugieren la evocación interior más que una narración simple:

> En ese momento puede oírse, en medio de la noche espectralmente iluminada, cómo le aúlla a la luna un perro tan sobrehumanamente solitario que el corazón de nuestro Laertes (que se habría merecido, ahora que lo pienso, pero ya es tarde, ser el héroe de esta historia) se desborda, y desborda el inexplicable anonimato de su destino de treinta años. (97)

Asimismo, en la obra laforgueana, no sólo advertimos la experimentación narrativa en la integración de canciones populares o pastiches poéticos ideados por su autor en las *Complaintes*, sino también ideas sobre el ritmo que el poeta volcaba de sus investigaciones en el quehacer lírico. Por su parte, el crítico Henri Scepi reconoce que "la oralidad" de Laforgue, como fenómeno de la voz en y por la escritura, no puede ser disociada de los modelos que pueblan el campo de la cultura poética del siglo XIX, que supone "el concepto lingüístico de lenguaje clownesco, de espacio de fantasía, de humor dirigido hacia la forma y no contra ella". (1997,5)

De su obra no sólo se extraen conceptos universales y clásicos, sino que también se puede leer la época: desgarrado grito impresionista, lúdico humorista que ironiza irreverentemente sobre moldes inamovibles e intocables, ejecutor de guiños románticos y de canciones populares o críptico surrealista que convoca a sus páginas quiméricas imágenes. Y es en este leer la época en que la coincidencia entre ambos poetas se estrecha ostensiblemente, ya que el peso del testimonio social de las *Moralidades* biedmanas estriba fundamentalmente en la articulación de un hablante poético que, como un cronista de su tiempo, refleja la realidad desde la perspectiva de ser burgués, un burgués que expone su contrariedad ante los privilegios de su clase, pero que no deja de pertenecer a ella. De este modo, la experiencia social que habita su obra será la "experiencia de ser burgués" y, desde ese lugar, será un sutil observador de la situación de su país, reflexionando sobre la posguerra, los presos políticos, el drama de los refugiados murcianos en la montaña, la "inmemorial pobreza de su patria", la humillación de los vencidos, la censura. Todos bellísimos poemas que rescatan el genuino compromiso social del poeta, profundo y consciente, a menudo invadido por imágenes simbolistas, que lo aleja de la exaltación o de la expresión exhortativa de poéticas precedentes.

Es interesante señalar que el filólogo español Rafael Alarcón Sierra destaca en Laforgue una escritura simbolista sustentada en un confesionalismo antirromántico y "anticonfesional" que se sirve de prosaísmo, ironía, coloquialismo, trivialidad, cotidianeidad, histrionismo, bufonería, burla y que insiste en la negación nihilista de sí mismo, de su alienación y de su malestar, expresándose en un tono *naif* y en ritmos dislocados, juguetones, agudos e ingeniosos. Además, Alarcón propone que "la desconfianza en la palabra hace que sean la autoironía, la intrascendencia del juego y la conciencia del simulacro los que otorguen paradójico valor a la poesía". (A.L.E.U.A./15, 81). De este modo, insiste en la destrucción del lenguaje lírico elevado así como de su propio personaje poético al exponer en el poema una no-identidad, una falta de identidad y de significado que gira en el vacío de sí misma, lo cual, afirma, supone una

poderosa carga de profundidad. Desde este punto de mira, Alarcón Sierra afirma que la tradición simbolista europea, que los modernistas españoles enriquecen, alcanza su plenitud tiempo después en figuras como García Lorca o Juan Ramón Jiménez. La mayor parte de las corrientes poéticas que se han desplegado en España desde 1936, insiste, siguen manteniendo vínculos con la tradición simbolista, incluso en el concepto de poema, agregando que: "no hará falta resaltar el *neosimbolismo* de los novísimos, el *modernismo* en tono menor de tantos poetas de los 80 y los 90, o el fenómeno de los nietos declarados de Manuel Machado, siguiendo una recuperación ya iniciada por Jaime Gil de Biedma". (A.L.E.U.A./,78).

Revisando la obra del catalán, advertimos que uno de los procedimientos sobresalientes es la construcción de la imagen escénica.[4] El aspecto fotográfico de los ambientes retratados, surge presentado como una postal: "Luego está la glorieta/ preliminar, con su pequeño intento de jardín/ …la previsible estatua y el pórtico de acceso/ a la magnífica avenida,/ a la famosa capital" (*Moralidades,* 100). Estas imágenes se plasman no sólo en la descripción de los ambientes, sino en la evocación de experiencias vividas intensamente; son imágenes infantiles que se extienden a lo largo de una vida: "Y me acuerdo también de una excursión a Coca, / que era el pueblo de al lado,/ una de esas mañanas que la luz/ es aún, en el aire, relámpago de escarcha,/ pero que anuncian ya la primavera./ Mi recuerdo, muy vago, es sólo una imagen,/una nítida imagen de la felicidad/ retratada en un cielo (*Moralidades,* 131).

El hilo intertextual conecta visiblemente con uno de los puntos fuertes del poeta francés en la construcción de escenas como ámbito de configuración de la palabra, tanto como lugar de emergencia de la misma, como del espacio de sentido de la voz, en su contexto de producción como de recepción. La eficacia de Laforgue, según propone Jean-Pierre Bertrand, versa sobre el poder y la posibilidad de la palabra poética en un contexto finisecular saturado de discursos premoldeados y lugares comunes y, al hacerlo, la palabra toma sentido en función de una ocasión efímera, lábil y vagabunda, de acuerdo con su configuración escénica. (1997, 1). Así, el espacio desde donde el sujeto lírico se expresa se introduce en la escena y *habla.* Las marcas espaciales afianzan la palabra, que, a su vez, se modula en función del espacio. Por ejemplo, *Le Miracle des Roses* es una crónica del hábito, de la rutina, de la banalidad de una pequeña ciudad de provincia:

> Y en esta pequeña y loca ciudad de provincias con su anillo de colinas y su cielo infinito del que tanto se quejan, esas efímeras femeninas no salen nunca de paseo sin interponer una sombrilla entre ellas y el Buen Dios. El comité de festejos funciona: noches venecianas, suelta de aerostatos (el aeronauta se llama siempre Kart Securius), tiovivos para niños, sesiones de espiritismo y de antiespiritismo, todo ello amenizado por la magnífica orquesta de la localidad, que por nada del mundo deja de ir cada mañana al Balneario, a las siete y media, a tocar su obertura coral del día, y luego, a primera hora de la tarde, bajo las acacias de la Avenida (¡Oh, esos solos de la joven arpista enlutada, con su maquillaje pálido, que alza los ojos hacia el techo del kiosco para ver si la rapta algún exótico neurópata de alma tan temblorosa como su arpa!), y luego, de noche, ya con iluminación eléctrica obligada(¡Oh, la marcha triunfal de Aida a base de corneta de llaves, hacia las estrellas quiméricas e indudables!...). (104)

Allí se acumulan detalles de la vida estancada, el aburrimiento, el casino desierto ("en el pasado aún se jugaba en el casino"), tópico laforgueano tan insistente como la música de piano o de órgano que ya no se tocan ("Otra sala guarda en depósito un antiguo piano de cola-¡oh, baladas de Chopin, incurablemente

[4] Gil de Biedma, en su trabajo crítico sobre la poética de T.S.Eliot, de enorme peso en la obra biedmana, reconoce la presencia del *imagismo*, tendencia literaria inspirada en la idea de la utilización de la imagen certera y la palabra desnuda, sin preciosismos, para transmitir todos los matices de las categorías mentales. Allí afirma que "esa nueva forma de contacto con la realidad proviene de dos inmediatos maestros de Eliot: Jules Laforgue y Tristan Corbière". (1980:20).

románticas, otra generación más que habéis enterrado!”). Es de notar la copiosa referencia musical y el sentido paródico del decorado en esta *moralidad* en la que Ruth, la heroína, juega, sin saberlo, a la *femme fatale* y en la que la trama se apoya satíricamente sobre el milagro cristiano, pero también despliega una mirada sobre la función del narrador en el relato, quien inserta constantemente marcas narrativas, anticipa, matiza, introduce su perspectiva yuxtaponiéndola a la descripción detallada de los acontecimientos, los ambientes, los personajes, sin resolver ni explicar en qué consiste el inexistente milagro. Esta característica aleja totalmente la narración de cualquier resabio del Realismo y la instala a medias entre el Naturalismo y el Simbolismo ya que, si pretendemos una explicación global de todos los elementos del relato deberíamos bucear en las profundidades del inconsciente. Aquí radica la innovación laforgueana: al referirse al milagro del mismo modo que un vendedor de fantasías trata de convencer a sus clientes, el narrador ostenta la creencia de que se trata de una nueva versión del proverbial milagro. A la trama original, ha sumado un agnosticismo, un nihilismo y un escepticismo no exentos de humor y ha desplazado hacia su presente un retazo de la tradición cristiana medieval.

La huella teatral será una característica sumamente importante en las *Moralidades Legendarias:* el factor didascálico, la distribución en actos, los ya citados juegos escénicos, la alternancia dialógica, el monólogo. Desde este punto de mira, Elizabeth Surace, especialista en la teatralidad de la obra laforgueana, rescata en ésta la presencia de un enunciador, junto a un narrador que aparece “en filigrana”, a través de comentarios irónicos, bajo la estructura de una gran didascalia entrecortada por réplicas, aguzada por comentarios de un narrador ácido. El narrador-comentador parasita el relato, construyendo en él un campo de polémica, así el espacio textual funciona como espacio de tensión entre discurso y relato. (1997, 3). Estos niveles de enunciación lo podemos observar en “Hamlet”, el papel que representa el príncipe de Dinamarca, el narrador de la acción, que relata no sólo las acciones de los personajes, sino también, el momento de la escritura:

> ¡Oh, Kate, si supieras! Este drama no es nada, he tenido que concebirlo y elaborarlo en medio de repugnantes preocupaciones domésticas. Pero arriba tengo dramas y poemas, fantasías… Comienza la obra, Hamlet se la sabe de memoria. Se concentra en experiencias de efectos de escena, anticipa el alcance de las frases ante un público de verdad, rumia algunos retoques…-quizás me he pasado un poco con los pasajes más imaginativos…(“Hamlet”, 93,94).

Este eco teatral, distintivo en la escritura laforgueana, resuena insistentemente en Jaime Gil de Biedma en lo que respecta a la instancia didascálica, muy presente en sus poemas, traducido en la alternancia dialógica frecuente. El poeta establece una conversación, un imaginario diálogo sin respuesta ilustrado sólo desde la impronta pronominal: “Os acordáis: Europa estaba en ruinas”, o “Despiértate. La cama está más fría”, o más aún: “Imagínate ahora que tú y yo/ muy tarde ya en la noche/ hablemos hombre a hombre, finalmente. Imagínatelo”. Llegados a este punto, sería útil detenernos en el uso del monólogo dramático, artificio creativo instalado en el origen mismo de la ficción y que consiste en la imposición de un personaje que, en primera persona, asume y despliega sus emociones, a menudo homologables a las del autor. El poeta, distanciándose del texto, construye una voz y se la ofrece a un personaje para mostrar los hechos desde adentro, provocando un efecto de inmediatez y objetividad. Joana Sabadell Nieto, refiriéndose a este procedimiento, rescata la función esencial de esta voz en el estudio de Robert Langbaum sobre el tema: “El significado último del poema será para Langbaum, lo que el hablante, el personaje, revela y descubre sobre sí mismo a lo largo del texto, es decir la combinación de lo dramático y lo lírico. Lo que debemos entender es el hablante mismo.” (Sabadell Nieto, 17). Si bien los primeros monólogos dramáticos surgen en la Inglaterra decimonónica con Alfred Tennyson y Robert Browning, la técnica se ha irradiado hacia poetas como Ezra Pound y T.S.Eliot y, desde allí, ha acampado resueltamente en Jaime Gil de Biedma. La utilización de este procedimiento en la poesía consolida la superación del yo romántico, en estrecha comunión con el autor. Se trata de un artificio que atraviesa el vínculo autor real, autor implícito y lector para instalar un personaje en el que convergen las experiencias y las emociones que el poeta se propone exteriorizar. En el caso del catalán, su personaje imaginado

acopia retazos del pasado restringiéndose a la esfera de lo íntimo en un movimiento especular que parte de su subjetividad, como advertimos en "Príncipe de Aquitania, en su torre abolida", de su último libro de poemas: "La historia es un instante preferido, / un tesoro en imágenes, que él guarda/ para su necesaria consulta con la muerte". (*Poemas Póstumos*, 166).

En esta misma vertiente, también en su último poemario, el barcelonés llega al extremo de establecer un diálogo consigo mismo, en un efecto de desdoblamiento entre el poeta y su yo lírico en la forma de dos cuerpos marcados por la dualidad, el burgués honorable y la presencia amenazante del "embarazoso huésped" que lo mortifica, pero del que no puede desasirse. (*Poemas Póstumos*, 155).

En cuanto al virtuosismo formal de Jules Laforgue, otra importante innovación radica en la integración del verbo poético con los discursos sociales aportados por la economía, la medicina, la liturgia, el comercio, las referencias culturales, en una sutil articulación de incongruencias estético-lingüísticas:

> Luego, en desorden: introitos que se hacen diluvios, kyries en caravanas sin agua, ofertorios en pleno marasmo, oraciones muertas de aburrimiento que han caído muy bajo, letanías facilitas, magníficats minuciosos, rabiosos misereres, y stabat de portal de Belén, todos junto a un aljibe donde se contempla Diana-la-Luna. ("Pan y la Siringa", 217).

Destacamos en la formación personal del autor francés el condicionamiento de dos factores esenciales: la situación de perpetuo exiliado intelectual y su desbordante curiosidad artística y científica. En referencia a lo primero, advertimos que, muerto a tan temprana edad, vivió sus seis primeros años en Montevideo, y los seis últimos en Alemania (fue lector de la emperatriz Augusta); en cuanto a su inclinación por la indagación científica y artística, señala su interés por el darwinismo y postulados de botánica, zoología y cosmología, disciplinas que rescatamos en su obra. En cuanto a su formación filosófica, asoman en sus narraciones conceptos provenientes de la ética de Spinoza, del nihilismo de Schopenhauer, de la filosofía de Hartmann. Asimismo, su contacto con pintores impresionistas como Monet, Seurat y Pizarro y con los músicos belgas Eugène y Théophile Ysaÿe, le procuró un sólido sustento crítico que desplegó intensamente en su labor en la "Gazette des Beaux-Arts".

Es importante rescatar estos datos biográficos para notar que la innovación de su escritura no surge sólo de su talento, sino que también se suma su formación y archivo culturales y por ello se sostiene en el uso consciente de las formas, los códigos y los textos de la tradición. Su voluntad creativa no emerge de una visión o de un flujo alucinado, sino de una insistente indagación de su bagaje estético y literario. Así, en sus *Moralités*, vincula la fórmula narrativa del *pastiche*, proveniente de las parodias de Offenbach, y la búsqueda detallista de la escritura artística característica de J.K.Huysmans. Su experimento narrativo oscila entonces entre el espacio de lo festivo, del género bufo, de la desacralización de íconos culturales consagrados y el territorio de la creación meditada de una escritura de gran valor expresivo y de refinamiento estético y, de este modo, puede servirse de la lengua como vehículo formal para volcar la interioridad psicológica.

Estos detalles de la vida del simbolista francés, los viajes y la curiosidad en el saber, son de una inmensa importancia en el parentesco estético entre ambos poetas. La vasta enciclopedia biedmana asoma desde las influencias traducidas en forma de citas, alusiones, huellas formales y conceptuales rescatadas desde la literatura francesa, anglosajona, española medieval, áurea y contemporánea, pero también impacta en las reflexiones que, como ensayista desnuda en sus trabajos.

El crítico Daniel Grojnowski, en su fecundo análisis de la obra laforgueana, destaca la inserción de sus escritos en una tradición de oralidad que no implica improvisación. Hablar de oralidad en la obra de Laforgue, afirma, es referirse a un cierto espacio cultural de salones, monólogos, poesía leída, interpretación de canciones, o sea, toda una literatura de la época procedente de una oralidad real o virtual

por la cual el relato simula la relación de voces vivas. El crítico rescata un componente polifónico que refiere menos al ejercicio de la oralidad que a las implicaciones del sujeto hablante. Sin duda podemos distinguir al narrador de las *moralidades*, quien construye su voz con una pluralidad que lo hace a menudo indiscernible, tratando de unificar la diversidad de sus referencias por una coloración irónica relativamente homogénea La elaboración de su propia voz es concertada, ensayada en la duración, diversificada según el destinatario.(1997).

Asimismo, la lectura de sus páginas nos coloca ante la resignificación de temas poéticos tradicionales y el ingreso de ritmos que resuenan desde la palabra coloquial y prosaica en un discurso en donde el humor y la ironía son convocados insistentemente. En un maravilloso juego paródico, Laforgue retoma un género medieval, la *complainte*, en donde el protagonista es un ser infortunado, y le adosa referencias diversas, textos literarios de la época, canciones populares, recursos de filosofía oriental y, desde ese molde, en actitud osada e irreverente, vuelca elementos y circunstancias que componen su experiencia íntima, su universo personal.

Esta permeabilidad entre una matriz estrófica medieval y la experiencia personal del hablante lírico, opera magistralmente en el poeta catalán en un ejercicio lúdico y exquisito que reafirma la imitación como procedimiento compositivo lo que impone tanto la densidad de su formación cultural, como su inclusión en el marco de una tradición prestigiosa. En su ensayo "La imitación como mediación, o de mi Edad Media", el poeta reflexiona sobre la dinámica de la tradición y destaca el cruce entre el resguardo y la renovación de las formas literarias:

> Para llegar a ser contemporáneos de nosotros mismos es necesario aprender a analizar críticamente la inmediata tradición en que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer, que no son exactamente los mismos en que se fundaba aquélla. Emanciparse hasta cierto punto, puesto que, según observaba Gabriel Ferrater, la necesidad de innovar auténticamente obliga al escritor a no innovar demasiado y a ligarse a los modelos y a los escritores con respecto a los cuales pretende innovar; en tanto que se opone a ellos, depende de ellos. Por eso, remontarse en el pasado —más allá de la tradición inmediata— es quizá el medio más sutil y eficaz para innovar. Aliarse con los abuelos, contra los padres (1985:64).

Así, el barcelonés asume en su poema "Albada" (*Moralidades*, 93), la inclusión de un estereotipo de la lírica europea medieval que pervive en algunas piezas literarias posteriores: la separación de los amantes al amanecer.[5] Desde el título, el poema alude al género provenzal en la recreación del *alba*, en que los enamorados, tristes por poner fin a su encuentro, escuchan el aviso del custodio de amores. El poeta afirma que su versión, deudora de un *alba* muy famosa de Giraut de Bornelh, transforma la sublimación del amor cortés en fugaz aventura de una noche. Apoyándose en el tópico del espacio urbano como lugar de la experiencia, va a diseñar un despertar asediado por el diario vivir en el que resuenan ecos de un amor pasajero, turbia compensación que el deseo ofrece al explorador de los bajos fondos para escapar de la rutina cotidiana:

> Despiértate pensando vagamente
> que el portero de noche os ha llamado.
> …se oyen enronquecer
> los tranvías que llevan al trabajo.
> Es el amanecer.

[5] Ateniéndonos al nexo que el crítico Rafael Alarcón Sierra reconoce entre los autores, será útil revisar "La canción del alba", de Manuel Machado, en la que el sevillano desarrolla en un tono amargo y prosaico el tema universal de la albada, trastocándolo enteramente y alejándolo de toda idealización posible. (2008:237).

Irán amontonándose las flores
cortadas, en los puestos de las Ramblas,
y silbarán los pájaros-cabrones-
desde los plátanos, mientras que ven volver
la negra humanidad que va a la cama
después de amanecer.

En el escenario urbano, los amantes, al llegar el día, no estarán entristecidos por la separación, sino por tener que afrontar el peso del trabajo; no escucharán el arrullo de las aves, sino los ruidos de la calle y los pasos que retumban desde la galería para comunicar el final del turno.

A modo de conclusión, será oportuno destacar que, al espigar insistentemente las estrategias discursivas de ambos poetas, hemos podido advertir que los puntos de contacto son sólidos y elocuentes. El simbolista francés, cuya innovación escrituraria abarca lo formal, lo temático y lo conceptual, habita la obra de Jaime Gil de Biedma en cuanto a la irreverente desterritorialización de los espacios sagrados del canon, en el trabajo insistente con la palabra, medida, calculada,"en renglones contados", en la construcción de escenas, en el verso dialogado, en la inclusión del gesto coloquial y paródico desde donde se ostenta un lazo cómplice con el lector, convocado en una lengua cuidada, pero próxima al efecto del habla común. En ambos autores, la excelencia, lejos de ser fruto de la inspiración, proviene de la obstinada voluntad de experimentación con el lenguaje, resultado "de mucha vocación y un poco de trabajo". Pero, fundamentalmente, la coincidencia se celebra en la intención autoral de sugerir una escritura seriamente lúdica, como un juego, como "el juego de hacer versos/… que acaba pareciéndose/ al vicio solitario".

Obras citadas

Alarcón Sierra, Rafael "Valores Simbolistas en la Literatura Española del Primer tercio del Siglo XX", en A.L.E.U.A./15. (1999) *Entre el Modernismo y la Modernidad: La poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos),* Diputación de Sevilla, España.

(2008) *El mal poema de Manuel Machado. Una lírica moderna y dialógica.* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Balakian, Anna (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama S.A.

Bertrand, Jean-Pierre (1997) "La scène des complaintes"en *Vortex Nº1 La revue de l'Association Jules Laforgue*.

(1998) "Petite mythologie portative" en *Vortex Nº2 La revue de l'Association Jules Laforgue*.

Dottin-Orsini, Mireille (1997) "«Trop long à raconter... » en *Vortex Nº1 La revue de l'Association Jules Laforgue*

Gil de Biedma, Jaime (1982, 1998). *Las personas del verbo.* Barcelona: Lumen.

(1980). *El pie de la letra*. *Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica.

(1985), "La imitación como mediación o mi Edad Media", en Francisco Rico ed. *Edad Media y literatura contemporánea.* Madrid: Trieste.

Grojnowski, Daniel (1997) "Jules Laforgue: spectacle et oralité" en *Vortex Nº1 La revue de l'Association Jules Laforgue*.

(1998) "Jules Laforgue et les usages du mythe" en *Vortex Nº2 La revue de l'Association Jules Laforgue*.

Hiddleston, J.A. (1998) "Laforgue et les épigraphes de Hamlet"en *Vortex Nº2 La revue de l'Association Jules Laforgue*.

Holmes, Anne (1997) "Oralité et Vers Librisme"en *Vortex Nº1 La revue de l'Association Jules Laforgue*.

(1997) "Un témoignage anglais sur Jules Laforgue à la cour de Berlin" en *Vortex Nº1 La revue de l'Association Jules Laforgue*.

(1998) "Hamlet de Shakespeare au risque de Laforgue" en *Vortex Nº2 La revue de l'Association Jules Laforgue.*

Laforgue, Jules (1975). *Antología poética*. Madrid: Editora Nacional.

(1994). *Moralidades Legendarias.* Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.

Puig, Joseph, "La ciudad en *Moralidades* de Jaime Gil de Biedma", en *Argos* (extraído de Internet).

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. (1994) Prólogo y Traducción de *Moralidades Legendarias.* Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.

Romano, Marcela (2009): "Los amores clásicos y modernos de Jaime Gil de Biedma" en Romano, Marcela (coord.), *Lo vivo lejano*. Mar del Plata: Eudem: 125-143.

(2003): *Almas en Borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Ed.Martín.

Rovira, Pere (1986). *La Poesía de Jaime Gil de Biedma.* Barcelona: Edicions del Mall.

Sabadell Nieto, Joana (1997). *Fragmentos de sentido. La identidad transgresora de Jaime Gil de Biedma.* Barcelona: PPU.

Scepi, Henri (1997) "Voix du mètre et voix du sujet" en *Vortex Nº1 La revue de l'Association Jules Laforgue*

Surace, Elizabeth (1997) "Entre théâtre et théâtralité" en *Vortex Nº1 La revue de l'Association Jules Laforgue.*

(1998) "Mythe du théâtre et théâtralité du mythe dans *Moralités Légendaires* en *Vortex Nº2 La revue de l'Association Jules Laforgue*.

Vilarós, Teresa (1983), "La ciudad y la experiencia poética de Jaime Gil de Biedma", *Hispanic Literaturas 9th Annual Conf.*

MARTÍ Y DARÍO ANTE NUEVA YORK

Antonio Herrería
Arizona State University

"Ganado tengo el pan: hágase el verso". Así comienza uno de los grandes poemas de *Versos sencillos* (1891) de José Martí titulado "Hierro". La idea aceptada con naturalidad en nuestros días fue, sin embargo, producto de una revolución conceptual que tiene sus orígenes en los albores de la modernidad.

La entrada de la modernidad, ligada a la revolución industrial, supuso un cambio desestructurador de las sociedades europeas y americanas a comienzos del siglo XIX, las cuales vieron como el tiempo se aceleraba empujado por el puntero del reloj que marcaba la entrada de la locomotora[1]. Dentro de los grandes cambios, producto de la modernidad, el desarrollo de la ciudad fue uno de los más visibles; ciudad cuyo ente se convirtió en núcleo implícito y explícito de los poetas modernos. Entre los autores modernistas hispanoamericanos más destacados que inscriben la ciudad en sus poesías encontramos a José Martí, Julián del Casal, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera y otros menos conocidos, como Manuel González Prada o Tomás Morales. No obstante, dentro del ámbito de identificación de la modernidad con la ciudad, Nueva York es la gran polis referencial.

Este ensayo pretende comparar las visiones comunes y divergentes de José Martí y Rubén Darío respecto a Nueva York a la luz de sus poemas "Amor de ciudad grande" de Martí (1882) y "La gran cosmópolis (meditaciones de madrugada)" (1915) de Darío, ya que pese a que múltiples intelectuales han indagado en la visión de los poetas hispanos sobre la ciudad, y más concretamente Nueva York, sorprendentemente, el estudio conjunto de los poemas de estas dos enormes figuras literarias, o poetas fuertes como diría Harold Bloom, falta por explorar o no ha aflorado debidamente.

Por lo general, ha sido aceptado por la crítica que la poesía de la ciudad, como apuntó Verluys y que señala Dionisio Cañas en su estudio *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos* (1994), se puede dividir en tres épocas. Una primera época romántica en donde el individuo triunfa. Una segunda época modernista donde existe un sentimiento de confusión y una tercera vanguardista donde se observa el caos metafísico de la ciudad sin esperanza de redención.

No obstante, si esta clasificación sirve a modo general hay que observar que estos dos poemas difieren del esquema planteado. En este sentido, "La gran cosmópolis" de Darío destaca la salvación del individuo. En cambio, en "Amor de ciudad grande" de Martí, la voz poética experimenta una caída al vacío al no poder eludir su destino. Pese a sus diferencias, ambos poemas mantienen la característica dual de la poesía modernista de la ciudad en donde se mezclan elementos negativos junto a otros positivos, lo que convierte a la ciudad en elemento constituyente de sueños y pesadillas. Observamos un repudio y atracción ambivalente hacia la ciudad que no impide la preferencia de ésta sobre cualquier otra alternativa. La ciudad se observa en los poemas, por decir algunos, "Cosmopolitismo[2]" (1901) de Manuel González Prada, "En el campo" de Julián del Casal e incluido en *Bustos y rimas* (1893) o "Estampa de la ciudad primitiva[3]" (1919) de Tomás Morales. Esta dualidad resalta, en su lado negativo, el tópico de las ilusiones

[1] "*The railway depended on standardized time and strict timetabling, and these ushered in a new time consciousness*." (Daly 46)

[2] "Yo no seré viajero arrepentido / que, al arribar a playas extranjeras, / exhale de sus labios un gemido.
Donde me estrechen generosas manos, / donde me arrullen tibias primaveras, / allí veré mi patria y mis hermanos". (cit. en Acereda 263)

[3] "Un sol isleño vierte su claridad temprana / Sobre la nebulosa madrugada otoñal. / Envuelta en la silente quietud de la mañana / Despierta poco a poco la vida comercial. / Los primeros rumores de la jornal faena / Difunden en la bruma su vuelo mercantil / Y el agudo silbato de una fábrica, llena / La ciudad con el júbilo de su clamor fabril.

perdidas debido al conocimiento científico y técnico que conduce a la nada, es decir, a lo ininteligible[4], lo cual implica la soledad, la angustia, la incomprensión, el vacio, el horror[5] y el dolor, tal como se observa en el poema "Las almas huérfanas" del intelectual mexicano Manuel Gutiérrez Nájera:

Desconozco los sitios que cruzo;
Yo no he visto jamás esas caras;
Tienen ojos y a mí no me miran;
Tienen labios y a mí no me hablan.

¡Qué ciudad tan hermosa y tan grande!
¡Cuánta gente por las calles y plazas!
¡Cómo corre hervorosa la turba,
Y atropella, derriba y aplasta!
Ennegrece los aires el humo
Que en columnas despiden las fábricas.
¡Qué suntuosos palacios! ¡Qué luces!
Y las torres, ¡qué altas!, ¡qué altas!
Y estoy solo, y a nadie conozco;
Oigo hablar, y no sé que hablan;
si pregunto, no entienden y siguen…
¡Oh, mis padres! ¡Mi casa! ¡Mi casa!
[…]
Habrá un Dios para estas ciudades;
Pero no es aquel Dios de mi alma,
no me oye, no entiende mi lengua,
y también apartándose pasa
¿Qué soy otro? ¿Ya no me conoces?
¿Tal mi cuerpo cambió la desgracia?
¡Ah, tú no eres el bueno, ni el mío
Falso Dios de las gentes extrañas! (Acereda 271)

En su opuesto, otros poemas de escritores modernistas destacan positivamente la ciudad, ya sea a través del cosmopolitismo, traducido en ocasiones bajo la figura de Nemrod o Babel o los adelantos científicos, como la electricidad, la luz y el lujo[6].

La conjunción de estos elementos, positivos y negativos, se observa en los poemas de Martí y Darío, para lo cual no habría mejor manera de explicar su relación paradójica con Nueva York, que la apreciación posterior que hizo el escritor español Julio Camba en *La ciudad automática* (1934):

En la serenidad de las calles desiertas / Los almacenes abren sus metálicas puertas / Que al correrse rechinan con estridente son; / Y súbito, en sus rieles de acero encarrilado, / Pasa un tren humeante, negro y destartalado, / Dejando en el ambiente su vaho de carbón" (Acereda 299)

[4] En el último cuarteto de "Confidencias" de Pedro Antonio González se plasma esta idea: "Nada me importa ya que en lo infinito / reine la noche ni que el sol irradie. / Sólo sé que en el mundo en que me agito, / ¡nadie me entiende ni yo entiendo a nadie!" (Acereda 277) .

[5] Recuérdese el cuadro de Edvard Munch *El grito* (1893) que concuerda con el espíritu de época que transmite el poema de Rubén Darío "Sum": "Rosas buenas, lirios pulcros, / loco de tanto ignorar, / voy a ponerme a gritar / al borde de los sepulcros: ¡Señor, que la fe se muere! / ¡Señor, mira mi dolor!/ Miserere! Miserere!... / dame la mano Séñor… (Darío *Obras poéticas*, 835).

[6] "La modernidad no es la industria sino el lujo" (Paz *Cuadrivio*, 249).

> ¿Qué cosa más extraña es ésta que me ocurre a mí con Nueva York?, Me paso la vida acechando la menor oportunidad para venir aquí, llego, y en el acto me siento poseído de una indignación terrible contra todo. Nueva York es una ciudad que me irrita, pero que me atrae de un modo irresistible, y cuando más me doy cuenta de lo que me atrae, a sabiendas de lo que me irrita, me irrita, naturalmente, muchísimo más todavía.
>
> Todas las comparaciones que se me ocurren para definir la clase de atracción que Nueva York ejerce sobre mí pertenecen por entero al género romántico: la vorágine, el abismo, el pecado, las mujeres fatales, las drogas malditas… ¿Será, acaso, Nueva York una ciudad romántica?. […] Nueva York, es, en mí concepto, una ciudad romántica, no a pesar de su brutalidad y de su codicia, sino por ellas precisamente. […] Nueva York me atrae a pesar mío, como atrae a pesar suyo a todo el mundo moderno. […] Nueva York es, ante todo, el momento presente […] Nuestra época sólo Nueva York ha acertado a encarnarla, y probablemente ésta es la verdadera causa de que la gran ciudad nos atraiga y nos rechace a la vez de un modo tan poderoso (8)

La misma idea anterior se refleja en la siguiente crónica de Rubén Darío:

> Siempre que he pasado por esa tierra he tenido la misma impresión. La precipitación de la vida altera los nervios. Las construcciones comerciales producen el mismo efecto psíquico que las arquitecturas abrumadoras percibidas por Quincey en sus estados tebaicos […] Los ascensores express no son para mi temperamento, ni las vastas oleadas de muchedumbres electorales tocando pitos, ni el manethecelphárico renglón que al despertarme en la sombra de la noche solía aparecer bajo el teléfono en mi cuarto del Astor: You have mail in the office (Darío OC 3, 1020)

Ciertas características de las observaciones anteriores se muestran en "Amor de ciudad grande" y La gran cosmópolis".

"Amor de ciudad grande" se plantea a partir de versos endecasílabos con rima blanca y voz en tercera persona, aunque la voz poética se inserta en primera para describir sus propios sentimientos y conclusiones. El poema se divide en tres secciones. La primera sección sea quizá donde la voz poética imprime mayor fuerza al ligar tiempo, ciudad y muerte. Una muerte figurada del amor; este tiempo no es estático, sino que la progresiva aceleración mata el amor en la ciudad:

> "Corre cual luz la voz; en alta aguja, / cual nave despeñada en sirte horrenda" […] ¡Así el amor, sin pompa ni misterio / muere, apenas nacido, de saciado! / Jaula es la villa de palomas muertas. (Acereda 186)

La segunda parte de poema, donde Martí desarrolla su *leitmotive*, se subdivide a su vez en dos partes. En la primera parte configura un amor idealizado a través de ecos pastoriles, en donde la *donna angelicatta*, por los rasgos y comportamiento de mujer, enamora al mozo, el cual llena su corazón de jubilosa emoción. Mozo en el que se recuerda o se personaliza el propio Martí al cambiar de primera persona singular a primera plural: "y aquel mirar de nuestro amor al fuego, / irse tiñendo de color de rosas," (Acereda 187) Sin embargo, al *beautus ille amoroso* se contrapone el amor de la ciudad, el cual se presenta de forma abrupta con la siguiente exclamación que remarca su sentido irónico: "¡ea, que son patrañas! Pues, ¿quién tiene / tiempo de ser hidalgo?" Hay que notar la asociación que realiza entre hombre y tiempo y la disociación entre ser caballero y no tener tiempo, lo cual refuerza la idea de la aceleración del tiempo como un elemento destructor del amor bajo una óptica caballeresca.

La conexión entre amor pastoril, en donde se interpreta un tiempo pausado, contrasta con el amor de la ciudad, el cual busca un amor ocasional para desecharlo inmediatamente: "!O si se tiene sed, se alarga el brazo / y a la copa que pasa se la apura! / Luego, la copa turbia al polvo rueda,". La comparación entre la ciudad decadente distópica, que provoca la podredumbre del hombre[7], y el campo pastoril ideal, se vuelve a reiterar al comparar la fruta recogida del árbol frente a la fruta, con sus machaques, que se toma de la caja del mercado en el poema. Elemento que reproduce el contraste, en base a binomios por su situación espacial, entre el campo y la ciudad; atributos positivos del campo y negativos de la ciudad que van de la mano del tiempo: "!La edad de ésta de los labios secos!" / De las noches sin sueño! ¡De la vida / estrujada en agraz!". Así se vuelve a identificar tiempo, ciudad, amor y espíritu como proclive a la corrupción.

Finalmente, la voz poética salta de la descripción al grito reflexivo en primera persona, para mostrar su espanto, al verse rodeada de espíritus que se van a alienar o que ya están exentos de humanidad. Sin embargo, la voz poética todavía quiere creer, y para ello, utiliza un tono religioso a modo de angustiosa advertencia: "¡Tengo sed; mas de un vino que en la tierra / no se sabe beber!" (Acereda 188), aunque sabe que su esfuerzo es fútil en el Apotegma del último verso:

> ¡Tomad vosotros catadores ruines
> de vinillos humanos, esos vasos
> donde el jugo de lirio a grandes sorbos
> sin compasión y sin temor se bebe!
> ¡Tomad! ¡Yo soy honrado, y tengo miedo! (Acereda 188)

"La gran cosmópolis (meditaciones de madrugada)" arranca con una quintilla octosilábica seguida de nueve estrofas de versos octosílabos que repiten regularmente el esquema aaab' cccb'. La musicalidad aumenta a través de las repeticiones en el último verso de cada estrofa de forma tautológica. En las tres primeras estrofas se repite en el último verso dolor, dolor, dolor…! Sin embargo, en la cuarta estrofa en el último verso, aunque mantiene el ritmo repetitivo, cambias las palabras a "y da amor, amor, amor". Entre la quinta y la sexta estrofa volvemos a ver otra repetición con la palabra dolor. "todo el germen del dolor […] en la sangre del dolor". La séptima octava, novena y decima rompe el juego repetitivo en los últimos versos. El poema está divido en dos secciones. Una primera en la cual la voz poética contrasta riqueza y pobreza y una segunda en donde explica las causas.

En la primera sección la voz poética, en primera persona, omnisciente, formula un monólogo dirigido al lector en donde comienza por describir el espacio en donde se desarrolla la acción, la gente pluriétnica que lo ocupa, el ambiente y un coro que, a modo de estribillo, expresa los sufrimientos que se viven en la ciudad: "Casas de cincuenta pisos, / servidumbre de color, / millones de circuncisos, / máquinas, diarios, avisos / ¡y dolor, dolor, dolor! El poema continúa con un juego comparativo, desde la segunda estrofa hasta la cuarta, en donde se contrastan riqueza, miseria y dolor dentro de la ciudad de Nueva York[8]; En la cuarta estrofa, este dolor creado por el progreso, se transforma en una apelación a la bondad cristiana con el fin de transformar el dolor en amor: "Pues aunque dan millonarios / sus talentos y denarios, / son muchos más los Calvarios / donde hay que llevar la flor / de la Caridad divina / que hacia el pobre a Dios inclina / y da amor, amor y amor". (Acereda 288)

[7] "No son cuerpos ya sino desechos, / y fosas y girones" (Acereda 187)
[8] La suposición del lector de identificar la ciudad del poema con Nueva York se ve confirmada ya en la segunda y tercera estrofa al referirse tanto a la Quinta Avenida como al famoso Hotel Waldorff Astoria.

La segunda parte difiere en la falta de repeticiones rítmicas, aunque se repita la palabra dolor en el último verso de la quinta y la sexta estrofa que sirve para conjugar y destacar la idea negativa de la ciudad[9] y del millonario[10] como causantes del dolor.

De la ciudad manejada por los millonarios en las estrofas quinta y sexta, la voz poética salta a resaltar el cosmopolistismo de la ciudad en una enumeración de nacionalidades, que son aceptadas pero también controladas y asimiladas por el "Tío Samuel[11]", en clara referencia al "Uncle Sam", imagen de los Estados Unidos y descrito, con la imagen, aún vigente, llevando un sombrero y frac con los colores de la bandera norteamericana.

Tras haber descrito la ciudad en todo su derrumbe moral y deshumanizador, la voz poética expone la deshumanización de forma directa: "aquí el amontonamiento, / mató amor y sentimiento;" aunque, en una vuelta de tuerca invocando a Dios, la crítica pasa a un tono positivo plasmado en la llegada de Santa Claus: "mas en todo existe Dios, / y yo he visto mil cariños / acercarse hacia los niños / del trineo y los armiños / del anciano Santa Claus." La esperanza de Santa Claus sirve, como nexo y clausura, para explicar el carácter dual de cierto estereotipo del norteamericano "porque el yanqui ama sus hierros, / sus caballos y sus perros, / y su yatch, y su foot-ball, / pero adora la alegría / con fuerza, la armonía: / un muchacho que se ría / y una niña como un sol".

Aunque ambos poemas están construidos de forma diferente, tienen en común que son de respuesta, es decir, la voz poética es testigo, en una apofrades moral, de unos sucesos que abruman e indignan y de ahí su impotencia, la cual se convierte en la fuerza emotiva del poema al emplear una suerte de tono religioso subyacente. A su vez hay destacar la *tessera* y clinamen en "La gran cosmópolis"; poema que toma como modelo a "Amor de ciudad grande". La *tessera*[12] o reconocimiento es factible a partir de ciertos elementos comunes en los poemas como haber elegido el mismo espacio temático y descriptivo, Nueva York, el conocimiento de las obras de Martí por parte de Rubén Darío, lo que hace plausible la *tessera*, y en especial, al tomar lo anterior en cuenta, ciertas intertextualidades que si bien no son muy numerosas nos revelan la influencia del primer poema y autor sobre el segundo.

El conocimiento de las obras de Martí por parte de Darío va ligado inicialmente a las crónicas que el primero escribió para el diario *La Nación* de Buenos Aires, como reconoce el propio Darío porque "en seguida Rubén Darío sintió la tentación de emularlo" (Paz *Hijos*, 162). No obstante, la relación y conocimiento entre ambos próceres de la literatura se incrementó al coincidir en Nueva York en 1893, en donde Martí le presentó entre otros al director del periódico neoyorquino *The Sun*. La admiración de Darío hacia Martí queda plasmada en el obituario titulado "José Martí" y publicado en *Los raros* (1896) en donde exclama: "¡Oh maestro, qué has hecho!" (Darío *OC* 2, 492).

Las intertextualidades entre las dos obras ayudan a identificar y a aseverar la *tessera*. La primera intertextualidad, aparte de elegir la misma ciudad y temática en los respectivos poemas, parte de la comparativa de "Amor de ciudad grande" con "La gran cosmópolis". En el poema de Martí en el sexto verso se observa: "¡Así el amor, sin pompa ni misterio / Muere, apenas nacido, de saciado! En "La gran

[9] "Irá la suprema villa / como ingente maravilla / donde todo suena y brilla / en un ambiente opresor, / con sus luchas de dinero, / sin saber que allí está entero / todo el germen del dolor"
[10] "Todos esos millonarios / viven en mármoles parios / con residuos de Calvarios, / y es roja, roja su flor. / No es la rosa que el sol lleva / ni la azucena que nieva, / sino el clavel que se abreva / en la sangre del dolor.
[11] "Alto es él, de mirada fiera, / su chaleco es su bandera, / como lo es sombrero y frac; / si no es hombre de conquistas / todo el mundo tiene vistas / las estrellas y las listas / que bien sábese están listas / en reposo o en vivac
[12] Según el glosario de definiciones de Harold Bloom en *Poesía y represión: de William Blake a Wallace Stevens* (2000), se puede definir *tessera* como una "señal de reconocimiento o clave. […] en la *tessera* el poeta tardío o retrasado completa con su imaginación al poeta o poema precursor, que lo contrario permanecería trunco. Constituye una consumación o cumplimiento. (9)

cosmópolis", en el penúltimo heptasílabo, Darío al describir Nueva York comenta: "aquí el amontonamiento / mató amor y sentimientos" En ambos casos el amor muere a causa de la congestión y sobrepoblación humana que reina en el ambiente. Utilización análoga de la falta de humanidad que se relacionaba con el positivismo. En este sentido, Alberto Acereda expone que "la idea de una burguesía materialista es condenada por Darío y los poetas del Modernismo porque para ellos el burgués es el generador del capitalismo que pone la actividad del hombre al servicio del material utilitario" (63)

Otro elemento intertextual es el uso de la palabra "villa" para referirse a la gran ciudad de Nueva York. Este título no tiene ni tenía a finales del siglo XIX, una identificación directa con la gran metrópolis y por ello la palabra no es usada por los demás escritores hispanoamericanos que escribieron acerca de la ciudad. En "Amor de ciudad grande", en el octavo verso, observamos: "Jaula es la villa de palomas muertas / y ávidos cazadores. ¡Si los pechos / se rompen de los hombres, y las carnes / por la tierra ruedan, no han de verse / dentro más que frutillas estrujadas! ". A su vez, en la estrofa veintiochoava de "La gran cosmópolis", se lee: "la suprema villa / como ingente maravilla / donde todo suena y brilla / en un ambiente opresor, con sus conquistas de acero / con sus luchas de dinero, / sin saber que allí está entero / todo el germen del dolor". La utilización de "villa" parece un eco de la estancia de los dos poetas en la "Villa de Madrid" pero también un reconocimiento de la lectura del poema "Amor de ciudad grande" de Martí por parte de Darío. ¿Podría además considerarse un matiz peyorativo?

Las intertextuales mostradas nos ayudan a establecer una *tessera* directa que va más allá de la temática y localización afín.

Una vez establecida la *tessera* conviene apuntar una dislectura y clinamen que parte de "La gran cosmópolis" hacia "Amor de ciudad grande". La dislectura se produce por el desacuerdo de la voz poética de "La gran cosmópolis" con su hermana de "Amor de ciudad grande" al no validar sus conclusiones. Esta dislectura, no implica que no haya un clinamen, sino todo lo contrario, ya que la voz poética de "La gran cosmópolis", partiendo de la misma premisa en donde el amor muere al contacto con la ciudad, llega a la conclusión de su equivocación tal como explica en los últimos versos:

> Porque el yanqui ama a sus hierros
> sus caballos y sus perros,
> y su yacht, y su foot-ball,
> pero adora la alegría
> con la fuerza, la armonía:
> un muchacho que se ría
> y una niña como un sol. (290)

La dislectura y el clinamen de ambos poemas se puede leer a la luz de las prioridades de los poetas. Es decir, existe una corriente revisionista en la lectura del poema "Amor de ciudad grande" por parte de Darío, que se plasma en "La gran cosmópolis". Esta revisión se tiene que entender a través de la cosmovisión e influencia de otros autores sobre los poetas. Observamos dos influencias importantes en la cosmovisión de Martí que crean la parábisis del poema. Ellas son: el destierro obligado de Cuba con la consiguiente idealización de la isla y las posibles influencias ideológicas de John Ruskin y William Morris, tan difundidas por los países anglosajones y que también entrarían en España e Hispanoamérica posteriormente.

Blanca Zacarías de Baralt en su libro *El Martí que yo conocí* afirma que Martí era cosmopolita. Su cosmopolitismo concuerda con los restaurantes a los que solía acudir, el grupo heterogéneo de gente con la que se relacionaba, las observaciones de sus crónicas y también con ciertos poemas. Sin embargo, la

visión positiva que Martí muestra en las crónicas[13] sobre Nueva York, como modelo de sociedad, se torna negativa al aproximarse al modo íntimo de su lírica, en donde el sujeto observa su situación de precariedad ante la limitada moral de la ciudad[14]. La voz poética en "Amor de ciudad grande" muestra su distancia y desesperación ante una sociedad que no le comprende ni le valora. Es decir, el Martí poeta no tiene salvación en la ciudad de Nueva York porque no la considera su hogar, tal como se observa "en el verso «El hombre como alado el aire hiende», [que] hace referencias a un profundo sentido de desarraigo y vacío del exiliado" (Operé). Este mismo desarraigo es utilizado por la voz poética de forma análoga en el poema "Las almas huérfanas" de Manuel Gutiérrez Nájera, incluido en *Poesías* (1896).

Similar sentimiento de desarraigo fue expresado por Martí en su carta a Manuel Mercado el 22 de abril de 1892, en donde, aparte de incidir en las problemáticas sociales y económicas para un escritor profesional en Hispanoamérica, se observa el planteamiento dual de Nueva York como algo negativo de lo cual apenas puede escapar:

> Todo me ata a Nueva York, por lo menos durante algunos años de mi vida: todo me ata a esta copa de veneno […] A otras tierras, ya sabe V porqué no pienso ir. Mercado literario aún no hay en ellas ni tiene por qué haberlo […] mis instrumentos de trabajo que son mi lengua y mi pluma, o habrían de quedarse en el mismo encogimiento en que están aquí, o habrían de usarse en pro o en contra de asuntos locales en que no tengo derecho ni voluntad de entrar, y los que, sin embargo, como ya me sucedió en Guatemala y en Venezuela, ni el silencio me es permitido. (cit. en Antúnez 63)

Es curioso observar como Martí utiliza, poco tiempo después, la misma metáfora en su poema "Amor de ciudad grande". El uso equivalente de la metáfora se muestra al ser la copa el recipiente del espíritu que vicia al hombre:

> ¡Me espanta la ciudad! !Toda está llena
> De copas por vaciar, o huecas copas!
> ¡Tengo miedo ¡ay de mí! de que este vino
> Tósigo sea, y en mis venas luego
> Cual duende vengador los dientes clave!
> […]
> ¡Tomad vosotros, catadores ruines
> De vinillos humanos, esos vasos
> Donde el jugo de lirio a grandes sorbos
> Sin compasión y sin temor se bebe!
> Tomad! Yo soy honrado, y tengo miedo!

Otro elemento a tomar en cuenta en la cosmovisión de Martí respecto a la ciudad en su poesía es su preferencia por el *Beatus ille*, de marcada presencia en *Versos sencillos*[15]. Predilección por la naturaleza

[13] "En general, la visión martiana de una futura Nueva York, bella, armoniosa y limpia para todos, queda asombrosamente insertada dentro de su discurso del deseo que, por un lado concilia las modernidades antagónicas en función de la humanidad toda; y por otro, incluye por momentos a Nueva York dentro de una esperanza de mejoramiento que él modela para los pueblos hispanoamericanos". (González 58)

[14] Véase por ejemplo el poema "XV" de *Versos sencillos*: "Vino el médico amarillo / A darme su medicina, /Con una mano al bolsillo: / ¡Yo tengo allá en un rincón / Un medico que no manca / Con una mano muy blanca /Y otra mano al corazón / Viene, de blusa y casquete, / El grave repostero, / A preguntarme si quiero / O Málaga o Pajarete: /¡Dígale a la repostera / Que ha tanto tiempo no he visto, / Que me tenga un beso listo / Al entrar la primavera". (Martí 167)

[15] "No podemos dejar de notar el peso de la naturaleza en su libro póstumo *Versos sencillos*, un libro que es síntesis y reconciliación armónica de los libros anteriores, pero cuyo denominador común es la naturaleza. Se reafirma en él la necesidad

frente a lo urbano que entronca tanto con las posibles influencias latinas y españolas, desde Horacio a Fray Luis de León, como por las de John Ruskin y William Morris, los cuales promovieron una idea y ciudad basada en la idealización del Medievo. Esta influencia se puede observar en el poema "III" de *Versos sencillos*. El primer cuarteto dice:

> Odio la máscara y vicio
> Del corredor de mi hotel:
> Me vuelvo al manso bullicio
> De mi monte de Laurel

La idealización de la naturaleza, en donde la voz poética se resguarda para descansar, se contrapone bullicio que impera en la ciudad, donde las personas son observadas como masa.

Darío, al contrario que Martí, no estaba supeditado a un sentimiento de desarraigo, sino que su vida nómada dependía de los ingresos económicos y de su libre elección, siempre con un marcado espíritu cosmopolita supranacional, que se entrevé en la entrevista llamada "Los colores del estandarte", publicada para el diario *La Nación* de Buenos Aires en 1894:

> La evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habrá que verificarse en América, puesto que en España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo […] Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano, del cual saldrá, según José María de Heredia, el renacimiento mental de España. (cit. en Gullón 51)

En esta entrevista se observa que la preocupación de Darío por la conciencia del intelectual no se circunscribe a una geografía determinada sino que abarca todo el ámbito hispano. Así se entiende mejor la pesadumbre crítica que hace Darío a Martí por supeditar los valores supranacionales a los intereses nacionales cubanos, cuya situación acabó con la muerte en combate contras las tropas españolas.

El clinamen de "La gran cosmópolis" sobre "Amor de ciudad grande" puede observarse también por las oposiciones. Martí en su romantización de la sociedad y de las ideas del bien y del mal tiene como sueño una sociedad perfecta. Sin embargo, la imposibilidad de encontrarla le lleva a caer en un vacío en donde la ciudad vicia al individuo. En cambio, Darío pese a su escepticismo, religioso y social, se aferra a la esperanza y por ello, en su relativismo, generalmente permite un rayo de luz; una salida irónica al vacío del hombre. Esto se observa en el poema "XLVII" perteneciente a *Abrojos* (1887) en donde Darío abre una puerta para escapar del vacío que le aprisiona:

> Soy un sabio, soy ateo;
> no creo en el Diablo ni en Dios…
> (…pero, si me estoy muriendo,
> que traigan al confesor). (Darío Poesía, 531)

Evasión también presente en "La gran cosmópolis", en donde pese a todos los males que esconde Nueva York hay sitio para la alegría y las buenas obras y, por tanto, lugar para cierta fe en la sociedad.

de superar el caos de la ciudad elevándose a esferas en donde la pureza reconcilie al poeta con la deshumanización de la ciudad". (Operé)

Tanto Martí como Darío comparten unos ideales relacionados con la modernidad cuyo eje central es la ciudad. Martí juzga a la ciudad positivamente en sus crónicas por los adelantos técnicos, la libertad, la educación y, en general, la idea llamada progreso, que pretendía para su nación. En cambio, a la hora de describir sus sensaciones acude al poema, ya que su propia utopía, al chocar con las realidades sociales, le produce un vacío existencial en donde la ciudad se convierte en un objeto opresor.

Darío, que juzga de manera análoga a Nueva York, difiere de Martí en la fe. Darío no es utópico y sus deseos, sabedor de las realidades, se alejan de los esencialismos hacia una posición en donde lo que prima es cierta esperanza, dentro de la modernidad.

Por medio de la comparativa de ambos poemas observamos el uso análogo del tema de la ciudad y cómo es tratada por los dos principales poetas fuertes del Modernismo. Darío formula "La gran cosmópolis" a partir de una concepción martiniana de la ciudad, lo que conlleva una *tessera* blooniana fundada en ciertas intertextualidades y guiños de Darío a Martí. Sin embargo, la *tessera* unidireccional de Darío hacia Martí se convierte en un clinamen que deriva en un cambio de emoción hacia la ciudad; de la completa negatividad martiniana a la esperanza dariana. Espero que este estudio traiga algo más de luz a los estudios del modernismo que tratan el tema de Nueva York y los escritores modernistas.

Obras citadas

Acereda, Alberto. *El Modernismo poético: estudio crítico y antología temática*. Salamanca: Ediciones Almar, 2001. Print.

Antúnez Olivera, Rocío. "José Martí en Nueva York, urbe y escritura". *Revistadecires*. José Martí en Nueva York, urbe y escritura, n.d. Web. 5 May 2013. <José Martí en Nueva York, urbe y escritura> http://revistadecires.cepe.unam.mx/articulos/art4-5.pdf

Bloom, Harold. *Poesía y represión: de William Blake a Wallace Stevens*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000. Print.

Camba, Julio. *La ciudad automática.* Madrid: Espasa Calpe, 1934 .Print.

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

Daly, Nicholas. *Literature, Technology, and Modernity, 1860-2000*. Cambridge: Cambridge UP, 2004. Print.

Darío, Rubén. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1954. Print.
Obras completas. Vol. 2. Madrid: Afrodísio Aguado, 1953. Print.
Obras completas. Vol. 3. Madrid: Afrodísio Aguado, 1953. Print.

González, José Antonio, "Visión cultural martiana del Nueva York decimonónico" (2005).*Electronic Theses, Treatises and Dissertations.* Paper 4140. http://diginole.lib.fsu.edu/etd/4140

Gullón, Ricardo. *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, 1980. Print.

Martí, José. *Obras Completas*. Vol. 16. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963. Print.

Operé, Fernando. "Amor de ciudad grande" y el transnacionalismo en José Martí". Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012. Web. http://www.cervantesvirtual.com/obra/amor-de-ciudad-grande-y-el-transnacionalismo-en-jose-marti/

Paz, Octavio. *Cuadrivio.* México: Ed Joaquín Mortiz. 1965. Print.

Los hijos del limo; del Romanticismo a la Vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974. Print.

Zacarías de Baralt, Blanca. *El Martí que yo conocí*. La Habana: Trópico, 1945. Print.

¿QUIÉN ES *NUESTRO* RUBÉN DARÍO?: LA CONSTRUCCIÓN DEL PENSAMIENTO SOCIAL DARIANO ANTE EL ESPEJO

Steven F. White
St. Lawrence University

En el libro fascinante *Inventando Leonardo*, A. Richard Turner sostiene que Leonardo da Vinci sobrevive de acuerdo con las sucesivas interpretaciones que iluminan no tanto el gran artista italiano, sino la naturaleza de la época en que cada uno de estos diálogos íntimos ocurre. Sucede lo mismo con su obra maestra "Retrato de una mujer en un balcón", o sea, la Mona Lisa, que "va flotando por la corriente de la historia y llega hasta nuestro día, estableciendo una relevancia perpetua en edades sucesivas" (Turner, 3-4). Este afán de reinventar al creador fallecido, cuya persona y obra siguen evolucionando, se transforma en un reflejo no sólo estético sino sociopolítico también de distintos períodos históricos. Al parecer, los seres humanos procuramos y vemos en el espejo del pasado lo que necesitamos y somos en nuestras actualidades. Turner afirma que hay un Leonardo de 1550, otro de 1800, aún otro de 1850, así en adelante, cada uno un personaje distinto y de acuerdo con la necesidades de la época dad que lo produjo y cada uno con lazos a los Leonardos anteriores (Turner 5-6). De esta manera, Turner analiza las invenciones variadas del artista a través de los siglos, primero por medio de textos de GiorgioVasari, Giovanni Battista Venturi, y Giuseppe Bossi. Luego, en el s. xix, Turner destaca a Sigmund Freud, Walter Pater y dos de los autores predilectos de Darío, los decadentistas franceses Théophile Gautier y Charles Baudelaire, cuyo libro *Las flores del mal*, dedicado a Gautier, contiene dos referencias a Leonardo, ambas que giran en torno a la metáfora que orienta esta presentación: en "Los faros", Baudelaire habla de Leonardo da Vinci como un "espejo profundo y sombrío" y en "Esplín e Ideal" como "un espejo melancólico o un cristal oscuro".

Si estas figuras reflejando a Leonardo nos recuerdan la famosa fotografía de Baudelaire mismo, no es de sorprenderse que Rubén Darío, en "Salutación a Leonardo" también reinventa al artista italiano a su propia semejanza. En su autorretrato, Darío busca en da Vinci un lenguaje modernista estético y social, donde forzosamente aparecen "el ritmo de la onda y el verso del ala/Del mágico Cisne, sobre la laguna" y también un "divino Monarca" que sonríe en su trono al recibir al Maestro creador (Darío, 2007: 255-257). La imagen en el poema de Darío de los bufones que cantan antiguas canciones de los bosques de Grecia que supuestamente producen la celebrada sonrisa en la cara de la Gioconda mientras Leonardo la pinta es un detalle que proviene de una biografía de Leonardo publicado por Giorgio Vasari en 1550, que, por cierto, tuvo que modificarse en ediciones posteriores de acuerdo con las normas de la Reforma Católica: el artista genial que supuestamente no reconoció a Dios tenía que morir como un buen cristiano. Personalmente, no puedo evitar de pensar en el poder transterritorial de los bufones en "Salutación a Leonardo" que saltan y abren paso al cuadro dariano netamente nicaragüense "Tríptico de Nicaragua", donde "en la casa familiar, dos enanos/como los de Velázquez … se retiraban quedo;/y en tanto que la gente hacendada reía/yo, silencioso, en un rincón, tenía miedo" (Darío, 2007: 1184-1185).

"Salutación a Leonardo", entonces, puede leerse como un reinvento al principio del siglo xx de un invento del s. xvi. Parece ser un poema verdaderamente enigmático. Es como si "la esfinge viva" que cuida el poeta al final no se refiriera sólo a la Mona Lisa, sino al poema mismo de Darío.

Al invocar a Leonardo en "Blasón", Darío le otorga al artista italiano renacentista un rasgo que caracteriza sus propios deseos como creador de una burguesía intelectual marginalizado finisecular: crea el emblema del cisne como el escudo *personal* de un artista *aristocrático*, un importante enlace simbólico entre él y Leonardo, que hizo estudios para una pintura de Leda en 1504 que nunca completó:

Es el cisne, de estirpe sagrada,
Cuyo beso, por campos de seda,
Ascendió hasta la cima rosada
De las dulces colinas de Leda.
Blanco rey de la fuente Castalia,
Su victoria ilumina el Danubio;
Vinci fue su barón en Italia;
Lohengrín es su príncipe rubio.
(Darío, 2007: 170)

En relación con Rubén Darío, algunos funcionarios, políticos y críticos nicaragüenses a lo largo del s. xx, han emprendido una búsqueda, a veces demasiado forzada y servil, intentando forjar una figura unitaria por distintos motivos partidistas. Fue refrescante leer la sencilla pero, a la vez, profunda idea que expresa Fidel Coloma González en su prólogo a una edición de *Opiniones*: "En lo que tiene razón Unamuno es en que Darío no temía contradecirse" (Darío, 1990: 20). Y sigue, ampliando esa valentía fundamental que forma la base del pensamiento social dariano: "No es el de Darío—dice Coloma—un espíritu sistemático, arrecostado a un andamiaje bien montado de ideas. Es una personalidad en lucha consigo misma y con la realidad objetiva, que busca la verdad. Y expresa lo que encuentra" (Darío, 1990: 21). Aún así, politizar la figura de Darío, como ocurrió en la época de Somoza (1936-1979) y el período del Sandinismo a partir de 1961 hasta 1989, significa un esfuerzo de eliminar esas mismas contradicciones y manipular su obra, haciendo que se conforme a un proyecto partidario específico.

En el artículo "Rubén Darío como una figura cultural clave: los usos ideológicos del capital cultural", el autor David E. Whisnant destaca la importancia de Darío como alguien que abarca una tremenda porción del capital cultural negociable en Nicaragua, donde los nicaragüenses veneran al poeta casi hasta el punto de deificarlo (Whisnant, 8). Sostiene que tanto el gobierno de Somoza como el Frente Sandinista compitieron para apoderarse de la vida y la obra de Darío para establecer su propia legitimidad. Sin embargo, afirma Whisnant, "como la política de Darío no era tan simple ni tan categórica como requerían las agendas políticas de los antagonistas, este premio sólo iba a ganarse por medio de un proceso de manipulación de los hechos complejos según requisitos ideológicos específicos" (Whisnant, 9). Whisnant investiga casos concretos de censura y de la institucionalización de la historia cultural partidaria en lugares y monumentos públicos, textos escolares, antologías y discursos que representan la obra dariana con el fin de demostrar cómo funciona en Nicaragua "la relación dialéctica entre la cultura y la ideología y cómo la cultura sirve de matriz generadora de la ideología" (Whisnant, 7). En fin, tal como existen múltiples construcciones de Leonardo da Vinci que más bien son un reflejo de los intereses estéticos y sociopolíticos de distintas épocas, ha habido un esfuerzo constante de crear un Rubén *nuestro* de acuerdo con las necesidades de los grupos que se contemplan a sí mismo en el espejo.

Entre los muchos ejemplos que menciona Whisnant, hay referencias a la estatua de 1933 de un Darío vestido de toga y tocado por un ángel, la publicación de una selección de la autobiografía de Rubén y *El viaje a Nicaragua* en 1935 del Ministerio de Instrucción Pública que elimina ciertas referencias negativas sobre "la omnipotencia de los millonarios" neoyorquinos que podrían haber ofendido al gobierno de los Estados Unidos, cuyas tropas recién se habían retirado del país (Whisnant, 24). Analiza también el discurso de ingreso en la Academia Nicaragüense de la Lengua de René Schick en 1966, en que el presidente de Nicaragua habla del compromiso aristocrático de Darío con el Arte Puro y sostiene que el poeta era esencialmente apolítico y opuesto a cualquier desafío directo a la autoridad establecida (Whisnant, 27).

En cuanto a los vanguardistas, se podría considerar "Oda a Rubén Darío" (1927) de José Coronel Urtecho el equivalente nicaragüense de la bofetada satírica en el reconocido cuadro de 1919 de Marcel Duchamp

de la Mona Lisa de Leonardo, agregándole un bigote y barba de chivo y colocando debajo de la imagen burlada las letras "L.H.O.O.Q.", que en francés fonéticamente quieren decir "Elle a chaud au cul" (o sea, Ella tiene un culo caliente). En ambos casos, Leonardo-Duchamp y Darío-Coronel, se puede hablar de la necesidad de atacar a la persona que uno ama. En el fondo, Duchamp es tan hijo de Leonardo (véase Turner, 146-147) como lo son Coronel y los otros vanguardistas de Darío, el amado enemigo.

Mucho se ha afirmado que los vanguardistas no estaban en contra de Darío sino sus imitadores, los que falsificaban los revolucionarios logros prosódicos del fundador, pero creo que la verdad es más compleja. Al principio, el impulso que provocó las burlas anti-darianas fue la rebeldía juvenil e iconoclasta de los granadinos. En 1927 Coronel tenía 21 años y Pablo Antonio Cuadra 15 años. En una entrevista aún inédita sobre José Coronel a Pablo Antonio Cuadra, el poeta dice que Coronel, por sus características físicas poco atractivas fue el objeto de constantes burlas salvajes de sus compañeros durante su juventud, algo que dejó a Coronel muy marcado psicológicamente. Es decir, Coronel entendió perfectamente, a base de su experiencia personal dolorosa, el poder y el alcance de las burlas sobre todo las que tenían que ver con la apariencia física. ¿Qué hace en su "Oda a Rubén Darío"? Coloca a Darío ante un espejo donde inventa una crisis de identidad cuando Darío se pregunta *Ecce Homo*, o sea, ¿Cómo se llega a ser lo que se es? Por medio de esta idea del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, Coronel inventa todo un trauma psicológico para Darío ante el espejo cuando la verdadera crisis es la de Coronel como un joven burlado queriendo establecerse como autor al principio de su vida artística. ¿Será también un augurio de su propia crisis mental en 1948 cuando fue internado en un hospital psiquiátrico tal como Nietzsche y, curiosamente, también como el poeta que más admiraba, Ezra Pound? He aquí el fragmento de la "Oda":

> Tú que dijiste tantas veces "Ecce
> Homo" frente al espejo
> y no sabías cuál de los dos era
> el verdadero, si acaso era alguno.
> (¿Te entraban deseos de hacer pedazos
> el cristal?) Nada de esto
> (mármol bajo el azul) en tus jardines
> —donde antes de morir rezaste al cabo—
> donde yo me paseo con mi novia
> y soy irrespetuoso con los cisnes.

Según la crítica María del Carmen Pérez Cuadra, en "Oda a Rubén Darío" Coronel, que procedía como la mayoría de los vanguardistas de la oligarquía granadina, "tenía algún rencor o resentimiento clasista/racial en contra de Darío, y no podía despreciarlo totalmente porque este "emperador", al que tutea campantemente, lo estaba rescatando de la "mediocridad" que representaba ser mestizo, para convertirse gracias a él (a Rubén Darío) en un nicaragüense" (Pérez Cuadra). Y es precisamente la imagen de Darío como emperador, señala la crítica, la que prefiere destacar una década después Pablo Antonio Cuadra, autor de *Breviario imperial*, cuando se encuentra fervorosamente en su trinchera fascista a favor de Franco y la Hispanidad.

Darío también resulta imprescindible cuando Cuadra comienza su largo viaje de décadas hacia su indio interior por medio de las investigaciones sobre las culturas indígenas que le facilitarán los conceptos necesarios para escribir *El jaguar y la luna* (1958). Es decir, Cuadra, al mirarse en el espejo, inventa otro Darío que corresponde a su propio plan intelectual: el poeta discriminado en España por las supuestas plumas que Unamuno vio debajo del sombrero del nicaragüense, el autor de "Tutecotzimí", el que reconoce su sangre mestiza en las conocidas "Palabras liminares" de *Prosas profanas* y que reconoce el valor de las antiguas civilizaciones mesoamericanas. Eso sí, Rubén habló de sí mismo con más conciencia étnica en 1900 que Cuadra en su discurso "La hispanidad y los anhelos de América" pronunciado en

Valencia el 4 de octubre de 1939 en que afirma: "Gracias a la labor paciente de la Monarquía, se suceden cuatrocientos años de paz, época de progreso, durante la cual fuimos formados, social, racial y religiosamente" (Cuadra, 1939: 5). Además, nueve años después, en otro discurso sobre la Hispanidad presentado en la España franquista y publicado por su Departamento de Propaganda, Cuadra parafrasea lo que Darío expresa en "Tutecotzimí" pero oculta el origen de estas ideas porque aún es un tema tabú y Cuadra no se siente cómodo en España mencionando abiertamente la fuente dariana de su epifanía en torno a un "gran pasado común" en las Américas. Peor todavía, Cuadra no alude en este discurso de 1948 a un hecho fundamental: que las diversas culturas indígenas fueron devastadas por el colonialismo español. El concepto vanguardista, entonces, de "Nuestro" Rubén Darío, es una representación ligada a la negación de la historia del período colonial.

A diferencia de Cuadra que intentaba "hispanizar" la política cultural de Nicaragua, la meta principal de José Coronel Urtecho suponía "norteamericanizar" la nueva poesía nicaragüense en un momento histórico en que el país centroamericano era un protectorado de los Estados Unidos, país que dejó instalado la dictadura somocista con un apoyo incondicional. La figura que Coronel encontró, además de Somoza, para desarrollar y justificar sus valores fascistas era Ezra Pound, un ferviente admirador de Benito Mussolini a lo largo de la Segunda Guerra Mundial. Después de la guerra, Pound fue juzgado por traición, como es bien sabido, y se declaró loco para evitar la pena de muerte, abriendo así la posibilidad de su encarcelamiento en el hospital psiquiátrico St. Elizabeth por doce años de 1946-1958. Coronel elogia a Pound bastante en *Rápido tránsito* (publicado en 1953 y 1959) pero siempre en relación con Rubén Darío.

Para Coronel, tanto Darío como Pound son innovadores lingüísticos: "Lo que Rubén Darío ha sido para la poesía de la lengua española de su tiempo, lo fue Ezra Pound en nuestro tiempo para la poesía de la lengua inglesa" (Coronel Urtecho, 135). Coronel destaca también la "actitud ambivalente frente a Europa" (Coronel Urtecho, 136) de ambos autores que, para él, eran "escritores exiliados" (Coronel Urtecho, 136). Leyendo los escritos vanguardistas, es evidente que lo que apreciaba en Pound era algo que también caracterizaba a Darío para los granadinos, en las palabras de Coronel, un "egoísmo aristocrático de artista, que ve de menos al *profanum vulgus* y que mira la vida con exigencia estética demasiado inflexible para encontrarla plenamente aceptable en ningún tiempo ni lugar del mundo—salvo a través de la literatura—y por lo mismo le faltaba el gusto sin reservas de un Whitman o de un Sandburg por la vida popular americana, o simplemente por la vida popular dondequiera que exista" (Coronel Urtecho, 140). Más adelante en el mismo capítulo de *Rápido tránsito*, Coronel retrata a Pound como alguien que expresaba sus "simpatías por la política económica del fascismo italiano, en un momento en que la mayoría de los escritores y poetas norteamericanos se inclinaban al comunismo" y destaca "la sinceridad de sus ideas" (Coronel Urtecho, 150). He aquí, entonces, una visión de un Darío poundiano (¿o Pound dariano?) que se conforma con el proyecto político fascista de los vanguardistas. Hay que recordar también que Coronel decidió apoyar la insurrección sandinista apenas escasos años antes del triunfo del Frente. Evidentemente, este reflejo de Darío que inventó Coronel se contrasta fuertemente con el símbolo de la nicaraguanidad que surge con los pensadores asociados con el sandinismo.

En octubre de 1982, en una entrevista a Sergio Ramírez (que en ese momento era el Vicepresidente de Nicaragua), Ramírez habla de su llegada a León en 1959 para estudiar Derecho en la UNAN. Pertenecía, junto con Fernando Gordillo, al Frente Ventana y explica lo que significaba para ellos la cultura extranjerizante del somocismo importado de los Estados Unidos y su efecto en torno a la construcción de Darío como símbolo nacional: "Entonces, yo te diría que la burguesía fracasó en la constitución de un proyecto cultural en Nicaragua, porque fracasó como clase social. Nunca pensó en edificar nada desde dentro del país, nunca desarrolló una conciencia nacional, y el somocismo llevó a su clímax esa actitud de piernas abiertas. Pero más allá de sus propias fronteras de clase, fracasó también en desarrollar su alternativa, que era el trasplante del modelo cultural yanqui para el país, por lo cual su frustración se

volvió perpetua. Fue una suerte que el somocismo no lograra consolidar un modelo cultural como tal, con una ideología articulada, con instrumentos orgánicos; sus actitudes y respuestas culturales fueron siempre marginales y no pasaron de la institucionalización de lo cursi, del abusivo uso de la figura de Darío a quien se rebajó a la categoría de símbolo provinciano, celebrado en concursos de mala muerte y veladas en las que se coronaba a una musa de club social" (Ramírez, 4).

El crítico estadounidense David Whisnant menciona en su estudio cómo Carlos Fonseca denunció a Somoza en 1960 por otorgar la condecoración de la Orden de Rubén Darío a "la peor gente de América". También destaca las protestas de los estudiantes con sus consignas revolucionarias cuando la alta burguesía del país asistió a la lujosa inauguración del nuevo Teatro Nacional "Rubén Darío" en 1969.

Después del triunfo sandinista, una de las primeras publicaciones del nuevo Ministerio de Cultura era una antología que se llama, precisamente, *Nuestro Rubén Darío* en una edición popular que circuló masivamente en Nicaragua. Aunque la selección de la antología se limita a la poesía, la introducción de Ernesto Mejía Sánchez habla de la importancia cultural *general* de Darío, que Mejía caracteriza como un poeta no sólo en verso sino también "en prosa y en las ideas; y además narrador, ensayista, conferenciante, periodista, diplomático y hombre íntimo, muy peculiar hispánico en que se produjo, pero a la vez fue espíritu abierto a las otras culturas universales, que lo ayudaron a renovar la suya no solamente en lo personal sino en lo colectivo" (Darío, 1982: 9-10). Por su parte, Julio Valle Castillo empieza su nota preliminar con las palabras: "He aquí *Nuestro Rubén Darío*, o sea, un Darío nicaragüense y por tanto, antiimperialista, universal y más que modernista, moderno" (Darío, 1982: 7).

Valle, en "Rubén Darío: poeta y ciudadano de su tiempo", artículo publicado en la revista cultural cubana *Casa de las Américas* en 1984, en plena guerra y bajo los efectos del bloqueo económico de los Estados Unidos contra Nicaragua, critica "la seudogestión cultural de la dictadura somocista en Nicaragua", una manipulación que "ha impedido una óptica integral de Darío", porque, según Valle, "Darío tuvo una profunda y compleja humanidad nunca ajena a la sensibilidad social" (Valle-Castillo, 155). Sin negar las "contradicciones personales" del poeta, Valle intenta "invalidar su falsa imagen de poeta desarraigado, evasivo y apolítico" (Valle, 155-56).

Whisnant, por su parte, señala que la antología *Nuestro Rubén Darío* no incluye "Salutación al Águila" porque "había que manipular un poco el canon dariano para resituar al poeta en términos políticos" (Whisnant, 34). Y evidentemente, después de una lucha armada, no convenía destacar al Darío pacifista de "¡Pax!", poema que leyó en la Columbia University en 1915 y al cual vamos a volver a mencionar más adelante. Whisnant indaga minuciosamente en los discursos de Ernesto Cardenal, Carlos Núñez, Sergio Ramírez y otros, demostrando cómo se reformaba e reinventaba a un Darío de acuerdo con la ideología sandinista, en contra de los somocistas, por supuesto, pero también ciertos críticos de izquierda fuera de Nicaragua que presentaban una imagen del bardo que no coincidía con "nuestro" Rubén Darío.

Whisnant cita sólo un caso de irresponsabilidad editorial en relación con el libro *Rubén Darío: tantos vigores dispersos (ideas sociales y políticas)* (1983) preparado por Jorge Eduardo Arellano. Según el crítico, Arellano corta y deforma algunos textos de Darío, descontextualizándolos completamente y quitándoles su ironía para crear la falsa impresión que Darío mismo "ratifica y celebra precisamente los objetos de sátira y rechazo en los textos originales" (Whisnant, 39). En fin, el artículo extenso de Whisnant, publicado en la revista académica quizás más prestigiosa y progresista de Estados Unidos en cuanto a la investigación desde todos los enfoques disciplinares relacionados con América Latina, señala las enormes dificultades de presentar en Nicaragua un Rubén Darío de "múltiples y, a veces, contradictorias identidades" (Whisnant, 45).

Erick Blandón, en su libro *Discursos transversales: la recepción de Rubén Darío en Nicaragua*, también destaca los obstáculos de tener una conversación sin miedo sobre un Darío amplio en una Nicaragua de

caudillos literarios con perspectivas tradicionalistas y poco democráticas que son más bien un legado de un proyecto cultural fascista de los vanguardistas granadinos. Blandón, en una entrevista de Erick Aguirre, afirma lo siguiente sobre lo que se ha hecho en Nicaragua en torno a Darío: "Fue una retórica del sermón que devino hagiografía, para convertir a Darío en un nuevo sujeto de culto del santoral nicaragüense. Y no quiero decir, de ninguna manera, que Darío no sea merecedor de nuestro orgullo, al contrario; sino que al convertirlo en santo patrono se le despojó de todo cuanto era él, transformándolo en una intocable reliquia sagrada, de la que se han erigido en mayordomos quienes se proclaman guardadores de la tradición. Ni más ni menos como ocurre con los santos patronos y sus cofradías en los pueblos. La violencia epistémica fundacional perdura, y la podemos ver en las reacciones viscerales que se producen cuando aquí o allá aparecen valoraciones o ficciones que contradicen la lectura ortodoxa de Rubén Darío" (Aguirre).

¿Serán suficientes cuatro años para que Nicaragua se prepare para el centenario del fallecimiento de la figura cultural de mayor envergadura de la historia del país? Planteo esa inquietud porque urge reflexionar sobre Rubén Darío más allá de la vieja retórica de siempre que termina restándole al poeta su humanidad, convirtiéndolo en mármol y placa y discursos vacíos y reduciéndole a un puñado de los mismos poemas que nos acompañan como viejas amistades predecibles en su lealtad. A veces estos poemas se transforman en textos-adornos, reliquias supuestamente sagradas pero que persisten sin cerebro, tal como quedó Rubén después de su muerte en León. ¿De qué se alimentan nuestros muertos para permanecer vivos con el paso del tiempo? ¿Cómo vamos a reinventar a Darío en cuanto a su pensamiento social a tiempo para el centenario de su muerte, que no es sino un ejemplo más de su vida perpetua? ¿Seremos capaces de formular nuevamente cómo Darío resume el pasado, anticipa el futuro y rehace el mundo? A mi modo de ver, habría que empezar con el reconocimiento que la búsqueda debe trascender el conjunto de textos que siempre identifican a Darío (correctamente, sin necesidad de distorsiones editoriales) como muy nicaragüense, antiimperialista, y mestizo orgulloso. Es el momento idóneo para rescatar activamente verdades darianas contradictorias. La idea sería construir a otro Rubén Darío y hacerlo nuestro por medio de sus poemas, crónicas, traducciones, y opiniones para que sea un reflejo muy humano de nuestras propias contradicciones. Se pueden yuxtaponer "Los cisnes" y, ¿por qué no?, "El canal de Nicaragua", una crónica política breve en que Darío habla de la construcción de una vía interoceánica con "el esfuerzo y la virtud del trabajo y el poder del oro" (Darío, 1923: 40) de los Estados Unidos a beneficio de su país natal. ¿Qué pensaba Darío de Inglaterra? En el poema en prosa "God Save the Queen", Rubén celebra el dominio imperial británico, mientras en "John Bull Forever" lo condena. Y, obviamente, es preciso contextualizar y no obviar estos rasgos conflictivos del ideario dariano que, nos guste o no, forman parte de un conjunto de pensamiento social poco unitario.

En este sentido, cabe destacar y elogiar la labor de la editorial madrileña Veintisiete Letras bajo la dirección de Viviana Paletta, que ha publicado tres libros sumamente valiosos que arrojan luces sobre algunas facetas menos conocidas de la producción dariana y su entorno: *¿Va a arder París…? Crónicas cosmopolitas, 1892-1912*, organizado por Günter Schmigalle, la traducción que Darío mismo hizo en 1902 (¿de una versión ya vertida al francés?) de la novela *Tomás Gordeieff* del ruso Maksim Gorki, publicado originalmente en 1899, y *Alejandro Sawa: crónicas de la bohemia*, organizado por Emilio Chavarría con una introducción de Iris M. Zavala. Todas son obras que permiten novedosas consideraciones de Darío y su forma de concebir las poderosas fuerzas sociales que competían en el mundo en que le tocaba vivir y también en él mismo como escritor.

En su rigorosa selección de crónicas, Schmigalle procura destacar un Darío apegado a su país natal con "Folklore de la América Central, representaciones y bailes populares de Nicaragua" (1896). Aquí Darío recuerda La Purísima y menciona las danzas de la *yegua*, los *mantudos* y el *toro guaco*. Sobre *El Güegüense*, Darío sostiene: "El Güegüence habla por el pueblo. Es la humildad del indio conquistado, delante de la autoridad; es la voz de la raza que se despide" (Darío, 2008: 59). A Schmigalle le interesa,

además, el Darío antimperialista que se manifiesta con fuerza en "Por el lado del norte" publicado en *El Heraldo de Costa Rica* en 1892 (cuando Darío tiene 25 años) y "El fin de Nicaragua" de 1912 (cuando el poeta ha cumplido 45), ambos artículos ferozmente en contra de los Estados Unidos. Basta citar el siguiente fragmento premonitorio del segundo: "Y los Estados Unidos con la aprobación de las naciones de Europa—y quizá algunas de América…--ocuparán el territorio nicaragüense…Y la soberanía nicaragüense será un recuerdo en la historia de las repúblicas americanas" (Darío, 2008: 219).

Urge, sin embargo, preguntar lo siguiente: ¿qué significa el patriotismo para Rubén, alguien que Coronel, por lo menos, considera un escritor exiliado? Para formular una respuesta provisional, sería interesante comparar lo que dice el poeta sobre su segunda patria (donde realmente se ganó la vida) en los 900 versos de grandioso lenguaje épico en "Canto a la Argentina" con su forma de retratar a Nicaragua en una escala más íntima en "Allá lejos", "Canción "Mosquita"", "Momotombo", "Retorno", "Tríptico de Nicaragua", y "La Cegua". Para agregar otra pieza a este mosaico de ideas, se podría incluir una lectura de "La locura de la guerra", donde Darío asevera lo siguiente con un sorprendente individualismo: "En el fondo, la idea de la patria está contenida en la idea de individualidad, y antes de ser social, se concentra en un profundo egoísmo. La patria es la proyección del yo en un radio de utilidad y de simpatía. Al despertar al conocimiento de las cosas y a las primeras influencias emotivas, entramos en relación inmediata con la naturaleza circunstante: cielo, aire, tierra, fuentes, yerbas, hombres; todo esto que nos atrae y nos retiene, después se convierte en un símbolo; esa es la patria. Así nos amamos a nosotros mismos en el amor de la patria" (Darío, 1923: 141). ¿Y cómo se contrasta esta forma de estar en el mundo natural con las conocidas afinidades cosmopolitas de Darío? Otra vez, lo más idóneo es una indagación libre, una búsqueda intencionada de anomalías, ambivalencias y tensiones.

¿Qué se puede aprender del interés de Darío en publicar su traducción de la novela de Gorki, ahora disponible en una nueva edición de la editorial Veintisiete Letras? Muchas veces, como se ha señalado en estudios anteriores, las traducciones se convierten en manifiestos estéticos de los poetas-traductores que las realizan, algo que José Coronel aprendió de Ezra Pound y que incorpora en su antología personal *Pol-la d'ananta katanta paranta* (Véase White, 2009: 189-210). En *Opiniones*, Darío explica apasionadamente que "Gorki es lengua de pueblo, y se hace oír con el aliento de todo un vasto pueblo; y como es hondamente humano, su palabra es comprendida por toda la pensativa humanidad. Es vasta pensador brotado entre las muchedumbres como un alto pino en una floresta" (Darío, 1990: 68-69). Afirma, además, que Gorki ha vivido la vida "de los tristes, de los pobres, de los hambrientos que en la horrible miseria rusa mascan tinieblas y beben aguardiente, el veneno nacional" (Darío, 1990: 70). Al describir la importancia de la obra del ruso, Darío también se contempla en el espejo: es difícil no escuchar un eco de "Lo fatal" cuando asevera que Gorki posee "un noble amor humano y un respeto por lo desconocido, por el grave misterio en que vamos a tientas" (Darío, 1990: 70). Darío edifica sus propias aspiraciones socio-estéticas al definir lo que admira del autor que ha vertido al español: "Gorki no celebra ni levanta a sus labriegos, obreros pacientes o malignos, o sus vagabundos; pero les cubre con un velo de lástima, y si no los absuelve, como la naturaleza indiferente, tampoco los condena" (Darío, 1990: 76).

Podríamos pensar, por lo tanto, que Darío canta en su árbol genealógico literario cuando reflexiona sobre Émile Zola en el momento del entierro del gran escritor francés naturalista en el cementerio de Montmartre el 29 de septiembre de 1902. Darío lo caracteriza como el "profeta de los proletarios…una encarnación de la virtud humana, de la eterna conciencia, de la indestructible justicia" y dice sobre la presencia de las multitudes en sus funerales que "estas grandes conmociones tan solamente las causan los que salen de las aisladas torres, marfil, cristal o bronce, del arte puro" (Darío, 1990: 46). Darío parece hasta admirar la postura antimodernista de Zola, "que tuvo el valor y la entereza de retorcer el pescuezo a los cisnes" (Darío, 1990: 55) y afirma que Zola "creía en la perfectibilidad de la máquina social" (Darío, 1990: 65).

Sin embargo, en el mismo instante que uno cree entender la relación idónea entre el creador y las masas, de acuerdo con el pensamiento dariano, el nicaragüense opina lo siguiente sobre otro escritor francés, Rémy de Gourmont: "por fin, mi hombre, mi autor admirado: un odio profundo a lo vulgar, a lo mezclado, a lo híbrido, al socialismo, al nacionalismo" (Darío, 1990: 273). Y, sobre el pintor Henri de Groux, habla de su horror "del igualitarismo, tan odioso como imposible" (Darío, 1990: 300). Evidentemente, lo que hay en Darío, como en nosotros todos si somos honestos, son verdades opuestas que ocupan el mismo espacio corporal.

Aún así, sería un error atribuirle a Darío ideas de escritos que caen en la categoría de "literatura política" como en el caso de "Por qué", texto combativo e incendiario que Darío escribió en 1892. "¿Por qué" es un diálogo (casi un monólogo) en que se expresa Juan Lanas, un personaje ficticio. ¿Máscara de Darío y su forma de pensar en esa época? Quizás, pero no está totalmente claro porque la expresión "parecer un Juan Lanas" significa ser un hombre que tiene poca dignidad y que soporta todo tipo de afrentas y bromas, el típico marido complaciente, por ejemplo. ¿Hay ironía, sátira o humor negro, entonces, cuando un hombre pusilánime y apocado grita: "Yo quisiera una tempestad de sangre; yo quisiera que sonara ya la hora de la rehabilitación, de la justicia social. ¿No se llama democracia a esa quisicosa política que cantan los poetas y alaban los oradores? Pues maldita sea esa democracia. Eso no es democracia, sino baldón y ruina […] El espíritu de las clases bajas se encarnará en un implacable y futuro vengador. La onda de abajo derrocará la masa de arriba" (Darío, 1923: 126-127). ¿Augura un trastorno social aún mayor si hasta un Juan Lanas quiere atentar contra el orden establecido? ¿Nos conviene especular si este texto *literario* constituye lo que genuinamente cree Darío, o supone más bien lo que en el fondo teme el poeta, tal como sugiere su conocido poema "¡Torres de Dios! ¡Poetas!"?

> El bestial elemento se solaza
> En el odio a la sacra poesía
> Y se arroja baldón de raza a raza.
> La insurrección de abajo
> Tiende a los Excelentes.
> El caníbal codicia su tasajo
> Con roja encía y afilados dientes.
> (Darío, 2007: 260)

Ahora que se han comentado dos de las tres nuevas publicaciones de la editorial Veintisiete Letras (las crónicas en *¿Va a arder Paris?* y la traducción que hizo Darío de Gorki), habría que mencionar un tercer libro, *Crónicas de la Bohemia* de Alejandro Sawa, que la tensa dicotomía en Darío de aspiraciones aristocráticas que lo conducen a rechazar o temer a las masas vulgares e ignorantes y, por otro lado, sentimientos nobles que inspiran en él una preocupación social solidaria con el sufrimiento, penuria e ira de los de abajo. Sawa, como es sabido, es el brillante sevillano cinco años mayor que Darío, que era el mentor y guía del nicaragüense (y también el único de los amigos de Rubén que lo tuteaba) cuando este llegó a Paris por primera vez en 1893 y conoció de cerca el mundo de la bohemia más radical del mundo con todas sus vicisitudes. Según el estudio preliminar de Iris M. Zavala, Sawa, Darío, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y muchos intelectuales europeos formaban su propia clase social en una época de capitalismo ascendente que prefería mantener su distancia de la clase proletariada a pesar de pertenecer, en términos económicos, al mismo grupo que rechazaba: "Desvinculada de su sociedad, no se integra a las actividades capitalistas, sino que engrosa las filas de los marginados e insatisfechos. Es esta una burguesía intelectual, que, como bohemia, se ve condenada a la miseria y sólo encuentra refugio en las actividades periodísticas, desde donde se abalanza contra la burguesía emprendedora y la sociedad capitalista" (Sawa, VIII). En la vida de Darío siempre se manifiesta un factor Sawa: el amigo de Rubén terminó ciego, loco y pobre, pero permaneció fiel a sus ideales estéticos anarquistas. Hay un paralelismo tan marcado en la forma de pensar de ambos que Darío (y supongo que fue para echarle una mano a su amigo necesitado) publicó por lo menos cinco artículos en *La Nación* de Buenos Aires en 1905 escritos

por Sawa pero firmados por Darío. En uno de ellos, Sawa recuerda una figura notable de La Comuna de París, la anarquista rebelde francesa Louise Michel (1830-1905): "No era una mujer, era una llama. Yo no sé de qué materias extrañas estarían formadas las entrañas de aquel ser de prodigio, para que hayan podido arder sin consumirse durante más de setenta años de nuestra vida mortal" (Sawa, 426). Otro es un feroz ataque contra Emilio Ferrari ("su obra literaria es casi nula y más en calidad que en cantidad") cuando ingresó en la Real Academia Española, "esa vetusta necrópolis de las letras" (Sawa, 411 & 413). Cuando Sawa murió destrozado físicamente en 1909, a pesar de la distancia entre los dos hombres que habían sido amigos en mejores tiempos, Darío escribió un prólogo a un libro póstumo de Sawa en que recuerda su primer contacto con el sevillano: "Recién llegado a París por la primera vez, conocí a Sawa. Ya él tenía a todo París metido en el cerebro y en la sangre" (Sawa, LXXXIII).

A veces hay correspondencias temáticas sorprendentes entre los dos escritores, como cuando escriben sobre el feminismo y el papel saludable en términos sociales de las mujeres trabajadoras en algunos países europeos (Sawa) y los Estados Unidos (Darío). Sawa destaca los logros en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y sobre todo en Suiza, mientras en España el cuadro es más sombrío: "La verdad es que, hablando sin perisologías ni vacilaciones, hay que responder que la miseria de la mujer no tiene, entre nosotros, sino muy pocas salidas: la domesticidad, el taller, la fábrica, o la prostitución. Claro es que me refiero a la mujer de cierta condición social, a la mujer de clase media, como se la llama, que, privada de todo recurso, por orfandad o viudez, no pueda concebir el porvenir sino en la forma de un puño cerrado, que amenaza" (Sawa, 513). Darío cita los avances en relación con las posibilidades de empleos dignos para las mujeres en varios países europeos, pero no España, y elogia Chile de la América española. Pero, dice Darío en su artículo "La mujer americana", "La mujer de los Estados Unidos quiere competir con el hombre. Aspira allí a todas las profesiones y cargos públicos. Es incalculable el número de inventoras americanas. La mujer americana ha contribuido en gran parte al progreso y grandeza de la tierra de Washington" (Darío, 1924: 250). Y continúa Darío con un concepto clave, tan vigente ahora como lo fue hace un siglo: "La ocupación y el oficio cierran a la mujer la puerta del lupanar; aumentan los matrimonios en las clases trabajadoras, y hacen que sobre el alma del pueblo pase un aire de bien que vivifica y conforta. La madre laboriosa hará al hijo laborioso y buen ciudadano" (Darío, 1924: 251). Es en ese sentido, entonces, siguiendo la corriente del pensamiento sawaiano, que se puede apreciar cómo Rubén abre paso al reconocimiento de la educación y, lógicamente, instituciones como la UNAN—ahora celebrando su aniversario de 200 años--que facilitan este proceso de vital importancia social. Cabe recordar que citas como éstas no suelen llegar a la superficie en el mundo literario nicaragüense dominado por hombres machistas. Y, es obvio, en Darío cohabitan formas menos favorables de concebir a la mujer, como cuando afirma en su famosa "Balada" de *El canto errante*: "¡La mejor musa es la de carne y hueso!" (Darío, 2007: 389).

Sigo ahora con un intento de unir un hecho biográfico (el viaje de Rubén a Nueva York en 1914-15) con la composición neoyorquina de "¡Pax!" y "La gran cosmópolis". Rubén llegó a la capital financiera de los Estados Unidos en noviembre de 1914. Según un análisis cuidadoso de Theodore S. Beardsley, Darío ya había escrito los primeros 44 versos de su poema "¡Pax!" durante su estancia en Europa. Compuso el resto del poema, los versos 45-180, en Nueva York, y lo más seguro es que Salomón de la Selva pasó a máquina la versión que Rubén había escrito a mano en papel con el membrete del Hotel Earlington. Darío leyó este poema largo como parte de un programa titulado "Los horrores de la guerra, la necesidad de la paz y la forma de conseguirla" en la Columbia University, el 4 de febrero de 1915, evento auspiciado por el Instituto de Artes y Ciencias y también la Hispanic Society of America, cuyo fundador, Archer Milton Huntington, le pagó a Rubén un honorario de $1000, el equivalente de $22,500 hoy, una suma generosa que también ayuda a entender la bondad recíproca de Darío: el famoso retrato fotográfico formal del Estudio Sorony que Rubén le regaló a Huntington con la inscripción "A Archer M. Huntington, Admiración, Cariño, Amistad, Recuerdos siempre! Rubén Darío. New York--1915", un poema dedicado a la esposa de Huntington, Helen Manchester Gates, escrito en su álbum, y otro poema que Rubén redactó

en una columna del edificio de la Sociedad Hispánica. Seamos claros: la fortuna de Archer fue una herencia de su padre Collis, que ganó sus millones de los ferrocarriles y los astilleros, empresas infames en los Estados Unidos por su cruel explotación de trabajadores inmigrantes. Unas escasas semanas antes de conocer personalmente a Huntington, su mecenas millonario, el 8 de enero de 1915, Darío escribió "La gran cosmópolis", poema en que el poeta nicaragüense lamenta el dolor humano callejero tan visible de Nueva York, destacando cómo los extremos de riqueza y pobreza coexisten en ese centro urbano:

> Todos esos millonarios
> viven en mármoles parios
> con residuos de Calvarios,
> y es roja, roja su flor.
> No es la rosa que el Sol lleva
> ni la azucena que nieva,
> sino el clavel que se abreva
> en la sangre del dolor.
> (Darío, 2007: 1242)

Darío incluye en su poema la conocida imagen del Tío Samuel:

> Alto es él, mirada fiera,
> su chaleco es su bandera,
> como lo es sobrero y frac;
> si no es hombre de conquistas,
> todo el mundo tiene vistas
> las estrellas y las listas
> que bien sábese están listas
> en reposo o en vivac.
> (Darío, 2007: 1242)

Aquella noche invernal de febrero en Nueva York, antes de leer "¡Pax!", Darío dice: "Voy a dar lectura a un poema de Paz, en medio de tantos ecos de Guerra. Encontraréis en él un marcado carácter religioso, lo cual queda bien en este inmenso país que a pesar de sus vastas conquistas prácticas y de su constante lucha material, es el único en el mundo que tiene un Thanksgiving Day." Darío habla de esta religiosidad, afirmando su propia fe "en el Dios que anima a las naciones trabajadoras, y no en el que invocan los conquistadores de pueblo y destructores de vidas, Atila, Dios y Comp. Limited […] Dios no es sino una gran Voluntad que penetra todas las cosas—por la naturaleza de su intensidad…Yo creo en ese Dios" (citado en Beardsley, 9-10).

"¡Pax!" fue un poema problemático en la Nicaragua del triunfo revolucionario sandinista por afirmar el pacifismo y, también, evidentemente, por mencionar la bandera de los enemigos de la humanidad en términos esperanzadores. Sin embargo, curiosamente, no existe la última estrofa polémica en la versión del poema que ahora se conserva en la Hispanic Society of America en Nueva York. Esta versión fue firmado por Rubén y entregado a Salomón de la Selva (que tenía 21 años en aquel entonces) para que pudiera pasar el texto a máquina antes de la presentación en la Columbia University. Salomón obsequió el manuscrito a Huntington como su posesión de más valor. Y no hay que olvidar que fue Archer Huntington el que comisionó a Thomas Walsh (en conjunto con Salomón de la Selva) para realizar las traducciones al inglés de once poemas de Rubén.

Es decir, cuando Darío entregó su versión supuestamente final de "¡Pax!" a Salomón, con su autógrafo al fondo, terminaba así:

Ved el ejemplo amargo de la Europa deshecha;
ved las trincheras fúnebres, las tierras sanguinosas;
y la Piedad y el Duelo sollozando los dos.
No; no dejéis al Odio que dispare su flecha,
llevad a los altares de la Paz, miel y rosas.
Paz a la inmensa América. Paz en nombre de Dios.
(Darío, 2007: 1252)

Los cuatro versos que cierran el poema en la versión publicada póstumamente ocho años después podrían considerarse simplemente un reconocimiento de la nacionalidad de la persona y las instituciones que auspiciaron tan generosamente la lectura de un solo poema, o algo del mismo "tacto político" que señala Julio Valle-Castillo al hablar de la presentación que hizo Rubén de "Salutación al Águila" en la Tercera Conferencia Panamericana de Río de Janeiro en 1906. Y comparto el juicio de Valle cuando señala acertadamente que Darío en este poema "trata cortésmente a los Estados Unidos pero de igual a igual y sin bajar jamás el tono defensivo" (Valle-Castillo, 160). Aquí opera un sentido parecido de política pragmática a base de su grito pacifista esperanzador, pero sin ninguna ingenuidad, cuando Darío finalmente agrega los siguientes versos:

Y pues aquí está el foco de una cultura nueva
que sus principios lleva desde el Norte hasta el Sur,
hagamos la Unión viva que el nuevo triunfo lleva;
The Star-Spangled Banner, con el blanco y azur…
(Darío, 2007: 1252)

En todo caso, una lectura fructífera del pensamiento social dariano va a yuxtaponer la forma de concebir la bandera estadounidense tanto en "La gran cosmópolis" como en "¡Pax!", dos poemas compuestos en Nueva York en el mismo período al final de la vida del poeta. Y habría que recordar a la vez que fue en esta misma ciudad en 1893 que Darío conoció a un gran intelectual revolucionario: José Martí. En abril de 1916, poco más de un año después de la última visita a Nueva York de Darío, Salomón de la Selva construye un Darío bolivariano o al estilo de Martí en un artículo en inglés de la revista *Poetry*, lamentando el fallecimiento en León de Rubén, diciendo que el poeta fue "un profeta, una inspiración, el líder designado del pueblo. Para nosotros, es el tesoro de la esperanza, el maestro de mañana … [quien] unió todos los países latinoamericanos, despertando en ellos el sentido de su verdadera grandeza" (de la Selva, citado en Whisnant, 20).

Para concluir, se cierra un círculo. Además de una referencia a Leonardo da Vinci en "¡Pax!" como un artista que sería capaz de pintar toda la amplitud del horror apocalíptico que Darío divisaba en el horizonte, existe una conexión extra-literaria curiosa entre Rubén y Leonardo porque el cuadro "El Salvador adolescente" (1490) atribuido a da Vinci (o a su seguidor cercano en Milano Marco d'Oggiono) surgió al conocimiento público en un artículo de 1899 que Darío escribió después de visitar la casa del coleccionista madrileño José Lázaro Galdiano en la Cuesta de Santo Domingo. Sobre esta bella imagen del joven Jesucristo de 12 años con su sonrisa ambigua, Darío destaca "la aristocracia absoluta del lienzo" (Darío, 1951: 13). Este cuadro, saltando al presente, figura en una gran exposición (abierta hasta el 5 de febrero de 2012) del arte y los dibujos de Leonardo da Vinci en la Galería Nacional en Londres que causó un tremendo revuelo, atrayendo a multitudes de espectadores. Según el crítico de arte británico Adrian Searle, los cuadros de la exposición "se miran, lanzan sus ecos del uno al otro, se reflejan como espejos, y conversan entre sí". Es obvio, dice, que "son el producto de una gran curiosidad intelectual, una mente viva y humana" (Searle). Se espera, entonces, lo siguiente fervorosamente: que la obra dariana expuesta en sus libros también conserve esa misma vitalidad y, además, que mantenga un diálogo abierto con

nosotros sus fieles lectores que nos buscaremos siempre, sin temor de encontrar nuestras identidades contradictorias, en el brillo de la superficie profunda de sus palabras.

Obras citadas

Aguirre, Erick. "¿Un perseguido político? (entrevista a Erik Blandón)" *Nuevo Amanecer Cultural* (25 noviembre 2011):

http://www.elnuevodiario.com.ni/suplemento/nuevoamanecer/1330_¿un-perseguido-político?

Arellano, Jorge Eduardo, ed. *Rubén Darío: textos sociopolíticos*. Managua: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1980.

"Rubén Darío antimperialista," *Casa de las Américas* 133 (1982): 104-108.

Rubén Darío: prosas políticas. Managua: Ministerio de Cultura, 1982.

Rubén *Darío: tantos vigores dispersos (ideas sociales y políticas)*. Managua: n.p., 1983.

Beardsley, Theodore S. "Rubén Darío and The Hispanic Society: The Holograph Manuscript of '¡Pax!'" *Hispanic Review* 35.1 (January, 1967): 1-42.

Blandón, Erik. *Discursos transversales: la recepción de Rubén Darío en Nicaragua*. Managua: Banco Central, 2011.

Coronel Urtecho, José. "Oda a Rubén Darío" http://www.dariana.com/Panorama/PTeorico/vanguardia-poemas.html

Rápido tránsito (al ritmo de Norteamérica). Managua: Nueva Nicaragua, 1985.

Cuadra, Pablo Antonio. *La hispanidad y los anhelos de América (Conferencia pronunciada en la Universidad Valenciana el día 4 de octubre de 1939)*. Valencia: Sindicato Español

Universitario, 1939.

Sobre la hispanidad y su zozobra. S.L.Ñ Frente de Juventudes, Departamento Nacional de Propaganda, 1948.

Darío, Rubén. *Crónica política*. Volumen XI. *Obras completas*. Alberto Ghiraldo, ed. Madrid: Espasa Calpe, 1923.

Nuestro Rubén Darío. Introducción de Ernesto Mejía Sánchez. Selección de

Jorge Eduardo Arellano, Fidel Coloma, Marc Zimmerman y Julio Valle-Castillo. Managua: Ministerio de Cultura, 1982.

Opiniones. Managua: Nueva Nicaragua, 1990.

Poesía: obras completas I. Julio Ortega, ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

Darío, Rubén, Antonio Rodríguez-Moñino y Miguel de Unamuno. *Don José Lázaro (1862-1947)*. Valencia: Editorial Castalia, 1951.

De la Selva, Salomón. "Rubén Darío," *Poetry* 8 (April 1916): 200-204.

García, Ángeles. "'Leonardo' o no, una obra maestra," *El País* (29 abril 2011): http://www.elpais.com/articulo/cultura/Leonardo/obra/maestra/elpepicul/20110429elpepicul_2/Tes

Gorki, Maksim. *Tomás Gordeieff*. Traducción de Rubén Darío. Madrid: Veintisiete Letras, 2010.

Pérez Cuadra, María del Carmen. "La imagen de Rubén Darío en dos momentos de la historia literaria nicaragüense: la generación de vanguardia y la generación de los años sesenta" *Istmo* 1 (2000): http://istmo.denison.edu/n01/articulos/dario.html

Sawa, Alejandro. *Crónicas de la bohemia*. Estudio de Iris M. Zavala. Edición e introducción de

Emilio Chavarría. Madrid: Veintisiete Letras, 2008.

Searle, Adrian. "Leonardo da Vinci at the National Gallery—the Greatest Show of the Year?"

The Guardian (7 Noviembre 2011): http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/nov/07/leonardo-da-vinci-national-gallery?INTCMP=SRCH

Turner, A. Richard. *Inventing Leonardo*. New York: Knopf, 1993.

Valle-Castillo, Julio. "Rubén Darío: poeta y ciudadano de su tiempo," *Casa de lasAméricas* 142 (enero-febrero 1984): 155-166.

Whisnant, David. "Rubén Darío as a Focal Cultural Figure in Nicaragua: The Ideological Uses of

Cultural Capital," *Latin American Research Review* 27.3 (1993): 7-49.

White, Steven F. "Sergio Ramírez: sobre literatura, sobre compromiso," *Ventana* (Managua)

156 (1984): 2-4.

La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos. León, Nicaragua: UNAN, 2009.

El mundo más que humano en la poesía de Pablo Antonio Cuadra: un estudio ecocrítico (y tres entrevistas a PAC). Managua: Asociación Pablo Antonio Cuadra, 2009

Arando el aire: la ecología en la poesía y la música de Nicaragua. Managua y León: 400 Elefantes y Alcaldía Municipal de León, 2011.

Reviews

NOVEDADES SOBRE EL DECADENTISMO

Francisco Estévez
Universidad Carlos III de Madrid

En una célebre de sus *Cartas americanas* Juan Valera disecciona el poemario *Azul* y concede a Rubén Darío un "gran fondo de originalidad, una originalidad muy extraña". Resalta en el poemario un "espíritu cosmopolita" y, a pesar de encontrar al autor "saturado de lo más flamante de literatura francesa", alaba el sincretismo de culturas y razas de la voz poética mostrada por el libro. A la altura de octubre de 1888, el diplomático andaluz detecta en Darío buena parte de los rasgos asociados de sólito a la estética decadente: originalidad, extrañeza, sincretismo, cosmopolitismo. Valera parecía caer el en vértigo hipnótico de la escritura dariniana y porfiaba en su interpretación. Sin embargo, líneas más adelante se desdice con pincelada de lucidez y describe a través de negaciones con acierto a Darío: "Ud. no imita a ninguno: ni es Ud. romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano", aunque quizá la máscara literaria que se forjó fue en alguna medida todo eso a la vez. Líneas más allá daba conciencia del complejo pastiche nicaragüense: "Usted lo ha revuelto todo […] y ha sacado de ello una rara quinta esencia" (Valera 213-219). En efecto, Rubén Darío fue más que un modernista, más que un decadente, más que un dotado fantástico que entendía el sonido de las palabras como parte vital del significado… Sin embargo, su propia creación, mal comprendida, reducida a tópicos las más de las veces, y la honda dificultad de calibrar con nitidez la época de fin de siglo, lastrada de lugares comunes y distorsiones alimentadas por sus propios protagonistas, han eclipsado el valor real de la figura del nicaragüense. Su figura se alza por valores si acaso existentes y loables, no únicos ni quizá los mejores. Por otro lado, el fin de siglo no fue sólo el gozne de una centuria con otra, sino el fin de todo un mundo y la clausura de un modo de interpretación frente a otro mundo nuevo que auroraba con un colorido abanico de exégesis. De algún modo, el decadentismo representó en literatura la escenificación de esa dolorosa conciencia. Pero sin duda fue algo más, acaso la postura vivencial frente a tal desgarro.

Vienen estas impresiones al calor de la lectura de dos libros recientes, necesarios, y en buena medida complementarios: la primera edición de *Los raros de Rubén Darío (1986)* a cargo de Ricardo de la Fuente Ballesteros y Juan Pascual Gay, y, de mano del segundo, un notable ensayo titulado *El beso de la quimera. Una historia del decadentismo en México (1893-1898).* Ambos son una excelente noticia para los estudios finiseculares. De un lado, se cubre la atención demandada por aquella primera edición de *Los raros* de Rubén Darío de 1896, que muy retocada apareciera superado el siglo, ya en 1905. Sin llegar al extremo de los tipos y fuentes de una edición facsimilar ésta de ahora respeta con exactitud el texto entero, incluido puntuación y prosodia de la época. Por otro lado, el grueso estudio de Pascual Gay nace con voluntad total y a algunos de sus capítulos poco le quedan para constituirse en páginas definitivas sobre la acotación del decadentismo al ofrecer recorrido puntilloso por las distintas interpretaciones que han intentado delimitar su ambigüedad.

Entre las dos ediciones que cuidara en vida Rubén Darío del libro de retratos literarios *Los raros*, media una distancia de casi diez años, 1896-1905. El autor propondrá añadidos sustanciales en el texto y suprimirá la presentación inicial pues los objetivos pretendidos en cada momento eran distintos, además de haber variado ostensiblemente el ambiente de recepción. La tradición crítica ha centrado sus esfuerzos en la segunda edición entendida como más completa al contar con el añadido de dos capítulos. Uno abrirá el volumen con el significativo título de "El arte en silencio", título de una obra de Camille Mauclaire, ataque directo al simbolismo, y claro posicionamiento por parte de Darío. El otro capítulo nuevo está dedicado a la figura de Paul Adam. Tales diferencias de bulto entre las ediciones de 1896 y de 1905 han capitalizado la atención de investigadores y al mismo tiempo han favorecido el descuido del análisis detenido de la primera edición, salvo contadas excepciones bien citadas y manejadas en esta edición de

ahora (por ejemplo, Jorge Eduardo Arellano, Teodosio Fernández, Oscar Montero). Aquella edición realizada en Buenos Aires abría con un prólogo, eliminado más tarde en 1905, dedicado a Ángel Estrada y Miguel Escalada. En tales páginas liminares destaca la profunda vocación americanista y el compromiso de Darío. En efecto, el libro *Los raros* desea "Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética". La etopeya psicológica más que literaria propuesta por el nicaragüense de sus raros es un recorrido vital más que un programa. El libro arranca no de manera casual con la fecha de muerte de Leconte de Lisle y finaliza con la imagen de un jovencito Eugenio de Castro inundado de luz. Entre medias queda la semblanza de Paul Verlaine, de Jean Moréas, del Conde de Lautreamont, de Edgar Allan Poe, de Ibsen o de José Martí, entre otros. La selección de retratos propuesta por Darío constituye ciertamente un canon, a excepción de Max Nordau colocado sintomáticamente a mitad del libro, "antagonista de sus raros [y] voz de la ciencia" como analizan con tino De la Fuente y Pascual Gay (49). La enfermedad de estos "raros" representa la indigesta asimilación del fin de siglo de ciertos artistas respecto a sus contemporáneos. La constante identificación entre el genio y el loco, el poeta dolorido, la vindicación del pasado, la sensibilidad patológica y otras constantes aúnan esta galería de raros que presumen de modernidad. Los retratos quedan centrados en la faceta psicológica, incluso la descripción física, muy en línea con la fisiognómica, desvela características morales o relativas al alma y escenifica la brecha cada vez más abismal entre el escritor y la nueva sociedad. El propio libro también crea un destinatario especial para unas obras que tienen el refinamiento del que tanto adolece la industrial y bárbara sociedad que emerge rauda. Significativa es la concatenación de enfermedades entre la selección de escritores dariniana: alcoholismo, reuma, epilepsia, neurósis, locura, lepra, que manifiesta a la postre una patología surgida de la falta de acomodación en el mundo naciente de la modernidad, la oposición a la burguesía (Benigno Trigo)

La detenida atención de los editores De la Fuente Ballesteros y Pascual Gay en su "Paradigmas para la lectura de *Los raros (1896)* de Rubén Darío" pone de relieve el mapa estético propuesto por el hispano. Y no sólo. Hay un decisivo empeño en situar donde corresponde un término tan resbaladizo como es el de "decadente". Para la delicada operación conjugan a la fuerza las concomitancias que produce el trinomio simbolismo-decadentismo-modernismo. Se propone al simbolismo como fuente del modernismo y del decadentismo, éste último a la postre y al menos en parte radicalización del primero. El decadentismo, en efecto, fue una posición vital, que contenía ciertamente una importante carga artística. Otros temas de relieve en este ensayo introductorio son las páginas dedicadas a destacar el papel de la sexualidad en el fin de siglo o la relevancia que adquiere el cristianismo, por ejemplo en las semblanzas de Poe y de Martí, o el imán que supuso la ciudad de París en tales años. Nada casual la presencia de París, "la capital del siglo XIX" al decir de Walter Benjamin, en cada página de *Los raros* como perniciosa fuente de enfermedad pero también de modernidad. De aquí en adelante París queda instalada en la obra de Darío hasta las páginas finales de su novela autobiográfica *Oro de Mallorca* donde se achaca al "vivir agitado", diríamos hoy moderno, de la ciudad de la luz las dolencias del nicaragüense.

Raro, más allá de marginal o loco, designa al intelectual, al mejor, al genio, al soñador, incluso al redentor y más allá al profeta como estudia Laura Rosano (118). En torno a una sola palabra se puede entrañar un poeta, descifrar una época, altercar varios estilos o varios poetas. En torno a una sola palabra se puede escribir un poema o un libro. Así Rubén Darío en su proliferación de ideas, germinadas de la sabia de una sola palabra pone broche final a la tradición anterior, llevándola a su cenit. No sólo. Además su sagaz instinto le lleva a desbrozar posibles caminos en *Los raros*. Y por qué no decirlo una suerte de apología y vindicación sobre sí mismo; sobre su recorrido estético. Frente a la degeneración que observa en una vieja, agotada y enferma Europa se alza ese nuevo mundo americano del cual tiene plena conciencia. En 1896 Darío propuso sus antecedentes, deseaba con ello reforzar su movimiento. "Si la escritura de *Los raros* persiguió la promoción de su autor, sin duda lo consiguió. La distancia entre 1896 y 1905 es, quizá, la que hay entre aquello que quería ser y lo que de hecho es historia" (69).

La genialidad de Rubén Darío incitó la de Antonio Machado, quien lo tuvo por "maestro incomparable de la forma y de la sensación" sin olvidar "la hondura de su alma" y deslumbró a un joven Juan Ramón Jiménez que más tarde atendió la primera edición de *Cantos de vida y esperanza* (1905). El onubense otorgó concierto y sentido de libro a los poemas enviados por el centroamericano[1]. Juan Ramón quedó arrobado por esa incontinencia verbal reflejo del enamoramiento de la realidad por parte de la voz poemática. En la *Ilustración Española y americana de Madrid* había topado años atras con el poema "Al rey Oscar": "Yo era otro yo, iba acompañado de un rey. Tenía a mi lado el primer rey de mi vida, Rubén Darío" (50-52). Y resulta curioso por significativo el desdoble que realiza: "iba yo separando varios Rubenes Daríos, uno a la derecha, otro a la izquierda, el bueno, el malo, el loco, el cuerdo". Parece como si Juan Ramón cayera también en la hipnosis propuesta en la modernidad de *Los raros*: el artista como un inadaptado, un enfermo, un neurótico. La nueva edición de *Los raros de Rubén Darío (1986)* nos recuerda una necesidad inapelable: comprender la buena literatura. Situar cada uno de nuestros grandes textos en el adecuado marco contextual que permita la mayor decodificación posible. Porque la lectura que no comprende, apenas es. No es de extrañar que un poeta tan alejado inicialmente como Blas de Otero reprodujera como epígrafe de un libro suyo aquella frase de Rubén Darío: "no soy un poeta de mayoría pero sé que, indefectiblemente, debo ir hacia ellas".

Complementario a la edición de *Los raros (1896)* aparece en fechas cercanas el amplio y notable ensayo a cargo del profesor Pascual Gay anunciado párrafos arriba, *El beso de la quimera. Una historia del decadentismo en México (1893-1898).* Son casi quinientas páginas de letra apretada dividida en ocho capítulos: El primero de ellos se sirve de la simbología de la Quimera para reconstruir las implicaciones producidas entre decadentismo, ciudad y fin de siglo. La Quimera como ideal imposible sometido por el héroe. La neurosis, esa inclinación amplia y patológica al sentir de una época, perfila al artista de fin de siglo. Como bien apunta Pascual Gay el fin de siglo fue "un enorme y extravagante mosaico adornado con diferentes dibujos y formas, colores y texturas, que si bien muestran en ocasiones su desavenencia e incompatibilidad, se resuelven en un contraste que opera como factor decisivo para dotar de sentido y unidad un diseño improbable" (53). La pluralidad de significados aplicada al término "decadente", término difundido por Max Nordau en su obra *Degeneración,* lo cifra como "una manera de respirar, un modo de estar en el mundo, una forma de privilegiar la desaparición personal a condición de asumir previamente la propia existencia" (59).

El decadentismo por fin tiene un estudio riguroso que destaca la personalidad propia, más modernista, pero sin quedar reducido a mero apéndice, que adquirió en Latinoamérica. Atención demorada en capítulos aparte recae sobre las dos fechas que acotan la aparición y el ocaso del movimiento en México: la polémica de 1893 y la polémica de 1897. De manera soberbia y con buen pulso investigador Pascual Gay analiza cómo el grupo encabezado por José Juan Tablada se apropió del término "decadente" en oposición al grupo de Manuel Gutiérrez Nájera y lo vació "de su significado peyorativo e incómodo" […] para situarse en el escenario artístico y literario de México" (302).

En suma, el lector interesado tiene en sus manos un ensayo que aquilata no sólo las características del decadentismo mexicano, sino que analiza al pormenor el fin de siglo donde coincidieron opuestos discursos literarios tratando de sublimar tan especial momento de crisis.

Transitamos unos tiempos extraños en los que las agencias de evaluación de la investigación –sí, ya el nombre inspira temor– desprecian con la mínima puntuación, si acaso la conceden, las ediciones críticas de nuestros clásicos literarios. Parecen olvidar con ello la necesidad perentoria de poder releer claro y en limpio los textos que vertebran nuestra cultura. Por más que se empeñen, es función prioritaria de la Filología, ofrecer el original lo más cercano a cómo lo imaginó su autor, con las aclaraciones pertinentes y la bibliografía oportuna al caso. Rubén Darío dio un nuevo valor al idioma español. Las *Obras Completas* a cargo de Galaxia Gutenberg de Rubén Darío solo vieron finalmente un primer volumen

[1] Hoy podemos leer la cuidada edición a cargo de José Carlos Rovira (2004).

dedicado a la poesía del autor. Es hora ya de retomar aquel proyecto truncado que habrá de contemplar por fuerza los importantes avances propuestos en estos dos libros aquí apenas presentados.

Obras citadas

Darío, Rubén. *Los raros de Rubén Darío (1896).* Edición y estudio introductorio de Ricardo de la Fuente Ballesteros y Juan Pascual Gay. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2013.

Cantos de vida y esperanza. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.

Jiménez, Juan Ramón. *Mi Rubén Darío (1900-1956)*. Edición de Andrés Sánchez Romeralo; prólogo de Juan Cobos Wilkins. Madrid–Huelva: Visor–Diputación de Huelva, 2012.

Pascual Gay. *El beso de la quimera. Una historia del decadentismo en México (1893-1898).* San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2012.

Rosano Scarano, Laura. "La función de la poesía en *Los raros* de Rubén Darío". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (23) 1986.

Valera, Juan. *Cartas americanas*. Madrid: Fuentes y Capdeville, 1889: 213-219. Recogidas actualmente en Fernando Cabo Aseguinolaza. *El lugar de la literatura española*. Vol. 9. *Historia de la literatura española*. Dir. José Carlos Mainer. Barcelona: Crítica, 2010: 662-665.

JAVIER SERRANO ALONSO, *VALLE-INCLÁN: EPISTOLARIO RECUPERADO*

María del Rosario Martínez Navarro
Universidad de Sevilla

Valle-Inclán: epistolario recuperado se enmarca dentro de los resultados del Proyecto de Investigación "Ramón del Valle-Inclán: A prensa e o sistema editorial" (INCITE09263078PR), dirigido por el Dr. Javier Serrano Alonso en la Universidade de Santiago de Compostela y financiado por la Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación de la Xunta de Galicia durante el trienio 2010-2012, así como en el marco del Proyecto de Investigación "La obra y el legado manuscrito de Valle-Inclán: estudios y ediciones críticas" (FFI2011-24130), subvencionado por el MICINN y los Fondos Feder.

El Dr. Serrano es investigador de la Cátedra Valle-Inclán y Profesor Titular de Literatura Española del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Lingüística General de la Facultad de Humanidades de dicha Universidad, al tiempo que responsable de un importante conjunto de estudios, ediciones críticas y conferencias sobre la obra y el legado del autor gallego, quien ya fuera objeto tanto de su Tesis Doctoral defendida en 1992, bajo la dirección del Dr. Domingo Ynduráin, como de su Memoria de Licenciatura del año 1985. Actualmente tiene en proyecto la edición de una *Bibliografía de Ramón del Valle-Inclán. Bibliografía primaria*, en cuyo capítulo XV se agrupa todo el epistolario conocido hasta el momento del autor de Villanueva de Arosa, en concreto quinientas veintiocho misivas, de las que cuatrocientas sesenta "son de firma exclusiva" del autor (p. 10).

La presente publicación es fruto precisamente de esa ardua labor de recuperación, reedición en algunos casos y revisión bibliográfica de las últimas aportaciones sobre el variado epistolario de uno de los grandes autores españoles del siglo XX, sin embargo aún desconocido en su mayor parte y rara vez publicado, salvo algunas contadas excepciones citadas. A saber, el volumen misceláneo y pretendidamente conjunto de Juan Antonio Hormigón, hasta ahora la mayor recopilación de textos epistolográficos de Valle-Inclán a disposición de los lectores, las publicaciones editadas por el propio nieto de Valle, con setenta y tres cartas procedentes del Legado manuscrito Valle-Inclán-Alsina, y por Jesús Rubio Jiménez y Antonio Deaño Gamallo, que incluye la transcripción de treinta y tres misivas; y la edición ampliada de Margarita Santos Zas *et al*. con el estudio-edición de sesenta y cinco. Otras agrupan epístolas en colecciones de destinatarios concretos como la de Víctor Viana y Ramón Torrado, con la edición de veintitrés cartas dirigidas a su amigo *Tanis* (Estanislao Pérez Artime); la de Santos Zas, con la inclusión de dos misivas destinadas a Juan Ramón Jiménez; o la de Mariano Gómez de Caso Estrada, quien ofrecía cinco epístolas de Valle al pintor vasco Ignacio Zuloaga; el resto son aportaciones sobre la correspondencia del autor aparecida en la prensa, como la del propio Serrano, con dieciséis escritos entre cartas y telegramas, y la de los materiales manuscritos adquiridos por el Grupo de Investigación Valle-Inclán de la Universidad de Santiago (GIVIUS) en torno a la argentina Luisa Díaz Sáenz Valiente que Santos Zas recoge, según informa Serrano.

El *Epistolario recuperado* se presenta como una nueva e importante contribución que amplía considerablemente la documentación reunida y facilita el acceso a textos inéditos o escasamente difundidos. Serrano insiste en la variedad y versatilidad del epistolario valleinclanesco, cuestión que el libro pone de manifiesto a lo largo de sus ochenta páginas, compuesto por cartas que abordan desde relaciones con escritores y artistas plásticos (entre ellos el escultor almeriense Juan Cristóbal o el pintor cántabro Gerardo de Alvear) a contactos con burócratas, políticos tales como el socialista Fernando de los Ríos, empresarios, críticos y traductores extranjeros. También se reproduce una carta interceptada por el servicio secreto francés hasta ahora prácticamente ignorada.

La monografía está dividida en dos bloques: en una primera sección, denominada "Cartas inéditas", Serrano dispone y analiza en cinco apartados seis cartas inéditas hasta el momento sobre las relaciones de Valle-Inclán con sus traductores extranjeros y la que mantuvo sostenidamente con el citado Fernando de los Ríos, de la que se aportan en concreto dos epístolas no conocidas hasta ahora. La colección, además, está acompañada de estudios cuyo fin es, en opinión del investigador, "contextualizar los autógrafos" (p. 12), en un par de casos más amplios que en el resto de las ediciones. En una segunda sección, bajo el título de "Cartas recuperadas", se recoge a través de seis apartados un pequeño grupo de siete escritos a los que se les denomina "invisibles" (pp. 10 y 12); es decir, textos editados con anterioridad pero con una escasa repercusión en su momento o de difícil acceso y de los que no se volvió a tener noticias, por ejemplo, la carta aparecida en un catálogo de subasta, una nota empleada en 1936 para hacer un estudio grafológico de la escritura del autor o una tarjeta en un catálogo sobre un pintor.

El libro lo cierran una "Coda" y una "Addenda", donde Serrano recupera el último supuestamente (y único texto conocido) de los escritos de Valle-Inclán para el diario veracruzano *La Crónica Mercantil*, del que fue co-editor él mismo: una epístola de emotiva despedida de México y de sus compatriotas por parte del autor en el momento de abandonar el país de regreso a España, fechada en 1893 y reproducida en los diarios mexicanos *El Demócrata* y *El Siglo Diez y Nueve*, gracias a los cuales se ha conservado.

En el capítulo inicial de la primera sección, "Valle-Inclán en contacto con sus traductores. A propósito de su primer traductor al checo", Serrano repasa detenidamente la historia y al contexto que rodean a las cincuenta y dos traducciones realizadas hasta en trece idiomas distintos de textos valleinclanescos en vida del autor aparte del gallego. De estas se ofrece detallada relación, siendo las más numerosas las escritas en francés aparecidas en la revista *La Revue de France*, dada la estrecha relación de Valle con su amigo, el intelectual, estudioso y traductor Jacques Chaumié, y las inglesas, que suponen un 20% de las existentes a partir de 1918. Al margen de la presencia de traducciones de escritos valleinclanescos en otras lenguas como el sueco, el holandés, el italiano o el portugués, en este apartado se presta especial atención al elevado interés que Valle y, especialmente sus *Sonatas* (1902-1905), despertaron todas o por separado (hasta dieciocho traducciones), sobre todo en la zona del este de Europa, ya que se contabilizan siete lenguas diferentes en las que se tradujo la obra del escritor arousano: el checo —segunda lengua en traducirse tras el francés—, el ruso, el búlgaro, el húngaro, el lituano, el polaco y el rumano.

A pesar de la creciente digitalización y presencia de periódicos en la red, lo que ha permitido la localización de un mayor número de versiones, y de los estudios de Hormigón, Antonio Espejo Trenas y Rodolfo Cardona, este corpus está aún incompleto. El de Cardona es hasta hoy "el más extenso repertorio documental sobre las relaciones de Valle-Inclán con el mundo de las traducciones de sus obras" (p. 16), de las que destacan aquellas con Federico de Onís, profesor de la Columbia University, o con su esposa, traductora y editora Harriet V. Wishnieff, así como una aproximación a esa faceta casi no atendida por la crítica sobre "las preocupaciones comerciales y productivas de su literatura" (p. 16). No obstante, con este *Epistolario* se deja constancia con gran precisión del alcance y de la incidencia internacional de la obra del escritor, "información deficitaria hasta hace bien poco" (p. 15).

Más adelante, Serrano transcribe una nueva y breve carta que Valle dirige el 3 de mayo de 1907 desde Madrid al traductor y jurista checo Antonín Pikhart, "considerado el primer hispanista de Chequia y, tras Jan Červenka, el primero en traducir directamente del español a su idioma sin utilizar lenguas puente" (p. 18), en respuesta a la que seguramente este juez le enviaría hacia 1907 para solicitarle el permiso de traducir alguno o varios de sus textos y que, por el momento, se desconoce. Se resalta que la carta, conservada en el Archivo del Museo Nacional de Literatura de Praga (Památník Národního Písemnictví), tiene la peculiaridad de ser, a la vez, "el contacto más antiguo que conocemos de Valle-Inclán con uno de sus editores" (p. 20), por lo que supone un primerizo e ignorado reconocimiento internacional de su figura.

En el segundo capítulo, "Valle-Inclán, doliente. Carta a un amigo no identificado", el investigador saca a la luz una curiosa carta encontrada fortuitamente por él mismo en un portal de anuncios clasificados de compra-venta de Internet. Se trata de una tarjeta postal manuscrita y no fechada (Serrano sugiere el año 1924) de un Valle aquejado desde Santiago de Compostela por el empeoramiento de su estado de salud para un tal Fabricio Potestad, con el que el arousano parece tener bastante confianza pero del que no han trascendido más datos.

El tercero, "Valle-Inclán ante el galleguismo de nuevo. Carta a Plácido Castro Rivas", nos informa de una carta conservada por la Fundación Penzol de Vigo, fechada el 16 de marzo de 1927, que Valle remitió al empresario Plácido Castro, padre del famoso galleguista, escritor, periodista y traductor. Esta epístola es una recomendación suya para el destino del hijo de Castro al Centro de Estudios Históricos y supone "no sólo un conocimiento por parte del autor arousano del desarrollo de las ciencias humanísticas, sino un respeto y una confianza en la labor de Menéndez Pidal que desconocíamos hasta ahora" (p. 33).

En el cuarto capítulo, "Entre dos amigos: Valle-Inclán y Fernando de los Ríos. Dos cartas inéditas", se evidencian las relaciones que el autor mantuvo con su amigo el ministro malagueño, faceta aún desconocida y tan sólo atisbada por la crítica hasta que Santos Zas y el propio nieto del autor la empezaran a poner de manifiesto. Serrano brinda ahora al lector dos cartas hasta ahora inéditas entre el autor y su amigo el entonces Ministro de Instrucción, y posteriormente de Estado, conservadas en el Centro Documental de la Memoria Histórica del Ministerio de Cultura de Salamanca. La primera de ellas, escrita por Valle desde Madrid el 18 de noviembre de 1932, trata sobre un asunto de nóminas, y la segunda, escrita por el autor desde la Academia Española de Bellas Artes en Roma, el 31 de agosto de 1933, aborda diversas cuestiones respectivas a la institución.

En el último y quinto, "Valle-Inclán invita a la *chachipé* de la escultura a Juan Cristóbal", se atiende a la sostenida e íntima amistad de Valle con el famoso escultor urcitano a través de tertulias, banquetes, excursiones, homenajes y manifiestos, que según Serrano, ha pasado desapercibida para la mayoría de sus biógrafos. De Juan Cristóbal, el gallego recibió una gran admiración a raíz de su gira por Asturias en 1926, promocionada por el escultor, como muestra la tarjeta postal remitida en torno a 1933 que aquí se presenta, conservada en el archivo del hijo del artista, y en la que Valle le anima a visitar Roma, al ser la capital italiana "la *chachipé*" de las obras escultóricas (p. 54).

En el primer apartado ya del segundo bloque del libro, "Negocios con libreros. Valle-Inclán se dirige a Fabián García y a Fernando Fe", se dan a conocer las relaciones mercantiles que sostuvo el escritor con los libreros, editores e impresores con los que trabajó, de lo que todavía se tiene escasa información. Con la publicación de una breve carta autógrafa de Valle inédita y sin fechar, quizás de la "últimos años de la década de los veinte" (p. 58), incluida en el catálogo de una casa de subastas y posiblemente vendida en ella, Serrano saca del anonimato a personas como su joven destinatario, Fabián García, eficaz y experimentado regente de la antigua Librería madrileña Fe (propiedad del librero sevillano Fernando Fe) sita en la Puerta del Sol, afamado y principal establecimiento de libros de la capital. En ella Valle manda al librero "la nota de descuento" en sus libros y le acompaña un "pequeño pedido" (p. 58). El nombre del empresario, con el que igualmente se carteó al menos hasta en ocho ocasiones, se hace explícito en otra misiva escrita hacia 1904-1905 que aquí se recoge, ya publicada en 1956 por Antonio Covaleda en formato facsímil en *La Estafeta Literaria* pero olvidada o no localizada por los valleinclanistas. En el escrito el remitente "propone diversas opciones de negocio" (p. 59) con el librero andaluz, manejando ejemplares de las *Sonatas* y de *Flor de Santidad*, y aporta algunas interesantes referencias biográficas desconocidas como la de los preparativos de un viaje a la capital hispalense.

En el segundo, "Carta perdida en Buenos Aires. Manuel Gálvez y Valle-Inclán", Serrano rescata del olvido el contenido de una breve carta de Valle enviada el 4 de mayo de 1911 al escritor argentino Manuel Gálvez desde la capital paraguaya. La nota había sido ya reproducida facsimilarmente en 2009, en la edición madrileña del diario *El País*, en relación al descubrimiento de unos documentos de los archivos de la Sociedad Argentina de Buenos Aires, entre los que se encontraba otra carta de Valle de 1910 a un destinatario desconocido pero a la que aún no se ha podido acceder, según lamenta Serrano.

En el tercer apartado, "Una nota a la Junta del Ateneo y un análisis grafológico", se habla de una misteriosa carta de agradecimiento, cuyas razones no han sido esclarecidas, dirigida a una autoridad de la Junta de esta prestigiosa institución madrileña, "muy posiblemente su presidente" (p. 65), Segismundo Moret, que fue tomada como referencia para un análisis grafológico del autor publicado en *La Voz* tras su fallecimiento. Serrano invita a investigar el archivo del Ateneo en busca de documentos valleinclanescos, tarea sin realizar a día de hoy.

En el apartado cuarto, "Valle-Inclán, espiado. Una carta interceptada por los servicios secretos franceses", se vuelve a poner al día una carta de tintes políticos traducida al francés y escrita en 1916 a un destinatario galo no identificado al que el gallego muestra su preocupación por el aumento de la propaganda germanófila mientras le confía sus opiniones sobre el gobierno liberal español del momento. La carta, que había sido publicada en 1995, procede de los Archives du Ministère des Affaires Étrangères de París pero había sido ignorada por la crítica. En el libro se facilita su correspondiente traducción al español.

En "Más relaciones con artistas: nota a Gerardo de Alvear" y "Consejos para una tumba: Valle-Inclán escribe al hijo de Romero de Torres", los dos últimos, el investigador recalca nuevamente la estrecha relación de Valle-Inclán con el mundo de las Bellas Artes, aspecto en el que ya se había detenido en la primera sección. Por un lado, se toma la reproducción de una brevísima nota (ya dada a conocer en 1989) en una tarjeta de visita del escritor alusiva a un cuadro del pintor norteño, presumiblemente escrita en los meses de mayo-junio de 1927 con motivo de la inauguración de una exposición de Alvear en la Casa Nancy.

En el segundo caso, se hace hincapié en el elevado interés de una carta localizada en el Archivo "Julio Romero de Torres" que Valle escribiera en 1930 a Rafael Romero de Torres y Pellicer, hijo de su amigo, el insigne pintor cordobés, y anteriormente reproducida de forma facsimilar por la entonces directora del Museo al que da nombre el artista en su ciudad natal. La epístola desvelaba la opinión dada por Valle al heredero de Romero de Torres acerca de "una consulta estética más que interesante" (p. 74) sobre el diseño de la tumba del pintor ya fallecido.

En suma, el presente epistolario supone una útil puesta al día de toda la bibliografía disponible sobre la correspondencia del autor gallego y, sin dejar de lado su creación literaria, nos permite también ahondar en los datos menos conocidos acerca de otras de sus actividades profesionales ya no tanto relacionadas con la creación en sí, sino con la edición y distribución de su propia producción. Las cartas analizadas nos desvelan en ocasiones los entresijos más íntimos de algunas de sus intensas amistades e influencias con grandes personalidades del siglo XX repartidas en ámbitos variados. A ello se añade que a lo largo de sus páginas se apuntan otros temas de gran interés histórico como los escritos propagandísticos entre la causa gala y la germanófila en nuestro país.

El libro que nos ocupa contribuye en su totalidad al deseo expreso del profesor Serrano de contribuir a preparar y a editar en un futuro cercano un adecuado y necesario *Epistolario completo* de Valle-Inclán, esencial para profundizar aún más en su obra, su personalidad, su pensamiento y su relevancia.

LITVAK, LILY. *EL AJEDREZ DE ESTRELLAS, CRÓNICAS DE VIAJEROS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX POR PAÍSES EXÓTICOS (1800-1913)*

Antonio Herrería
Arizona State University

Lily Litvak, en su larga trayectoria académica, nos ha acostumbrado a sugestivas obras de gran calidad intelectual, las cuales se han convertido en referentes en los estudios de carácter literario en el ámbito hispano del siglo XIX. Ahora vuelve con su último libro titulado *El ajedrez de estrellas, crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos* (2013). En él se muestran aspectos poco conocidos de las crónicas de viajes de los exploradores españoles del siglo XIX y la importancia que éstos tuvieron en el desarrollo científico y cultural español y europeo de su época. Para ello, Litvak desglosa por temáticas diferentes escenarios de los viajes por territorios no europeos, los cuales comparten una misma cosmovisión y estética literaria. La recepción de las crónicas ayudará a propiciar un cambio de valores de la sociedad europea y el surgimiento de nuevas ciencias, tal como la antropología. En este sentido, cabe destacar la importancia que Litvak concede a Marcos Jiménez de la Espada y a Félix de Azara en sus viajes por Hispanoamérica, este último significativo además por la influencia que ejerció sobre Charles Darwin y su teoría de *El origen de las especies* (1859). Los exploradores mencionados, junto con otros como Alí Bey, en el Sáhara, o Adolfo Ribadeneyra, en el Medio oriente, muestran una inclinación por compaginar el interés científico, mostrado en la minuciosa descripción de la fauna, flora y geología, y las impresiones personales producidas por el paisaje, entre cuyos tópicos descriptivos destacan el volcán, la montaña aislada o el desierto inmenso con su caravana lejana. El último tópico representado en multitud de obras pictóricas de autores franceses. Otras veces, los protagonistas utilizan las pareidolias y comparaciones con su equivalente europeo como medio de describir lo observado.

Los textos de los exploradores científicos son de suma importancia a la hora de escindir religión y ciencia, ya que a través de una aproximación empírica de relaciones multidisciplinares pretendían entender el mundo circundante que el conocimiento del momento no lograba explicar. Por otro lado, las narraciones de estos mismos viajeros revelan cierta artificialidad y espíritu común en las composiciones de sus relatos. Uno de los tropos habituales se manifiesta en el uso de un mismo tiempo sucesivo, en donde el paisaje, las gentes y sus costumbres mutan acorde a la progresión geográfica y temporal del texto. A su vez, estos autores recurren al uso alterno de términos técnicos y vocabulario regional en las descripciones de la fauna, la flora y la geografía, cuyo fin, independientemente del valor didáctico que pudiera tener, pretendía crear un ambiente de veracidad científica. Paralelamente al interés científico, las crónicas de viaje se rodean de un aire de incertidumbre y peligro, en donde el protagonista se ve expuesto al hambre, la enfermedad y, cuando no, a la antipatía y hostilidad de los nativos. Estas penalidades contrastan, en numerosas ocasiones, con las descripciones edénicas y preciosistas que realizan los mismos autores tras superar los peligros. Los retratos idílicos del paisaje y sus gentes se ejemplifican en la idea de la "isla paradisiaca", la cual se contraponía a la idea de la sociedad en progreso. La unión de estos elementos, el interés científico y el ansia de aventura, forma parte del espíritu romántico.

No obstante, "el viaje a un país exótico revela la actitud de receptividad a una belleza nueva y la voluntad de testimoniar una sensibilidad original. Esos lugares presuponían para el viajero un cambio total de valores religiosos, literarios, éticos, sexuales, sociales" (29). La aculturación producida en los viajeros tuvo como resultado el cuestionamiento de ciertas verdades aceptadas, aunque sin olvidar que la motivación de los viajes se fundamentaba y financiaba por un interés científico, económico y militar que, finalmente, redundaba en el beneficio de la metrópoli. Por ello, pese al intento de verosimilitud, el viajero europeo y español iniciaba su trayecto bajo una óptica eurocéntrica, que en múltiples ocasiones, sexualizaba o demonizaba a los habitantes locales. En otras ocasiones, bajo un falso determinismo

científico, se validaba la supuesta supremacía moral y/o física del europeo frente a sus opuestos raciales. El uso de determinismos raciales y culturales, en donde se ponderaba la sociedad europea frente a la sociedad "periférica" no europea, fue pretexto para validar una política de expansión y colonización cuya punta de lanza fueron las sociedades geográficas y misiones religiosas, las cuales, con la ayuda de la administración, financiaban los viajes expedicionarios. Sin embargo, "aunque esos autores estuvieron condicionados por el clima cultural de su época y ello haya influido en sus narraciones, es indudable que sus escritos colaboraron a la revisión total de valores que tuvo lugar en el siglo XIX a partir del romanticismo y que cuestionó los valores europeos" (236).

Litvak acopia y agrupa inteligentemente las múltiples facetas de las crónicas de viajes para revelarnos, en forma de mosaico, la cosmovisión e impronta de estos viajeros en el pensamiento europeo. Por ello, este libro ha de ser tenido en cuenta como referente en los estudios literarios que abordan los cuadernos de viajes y el pensamiento europeo del siglo XIX.

Books received

Editorial Renacimiento

Título: *Rosas negras*

Autor: BARBA-JACOB, Porfirio.-

Fecha: Noviembre de 2013

Colección: Antologías, nº 63

Páginas: 144 págs.

Medidas: 12×17 cm.

Cubierta: Rústica con solapas, plastificado brillo

ISBN: 978-84-8472-813-9

PVP: 10 €

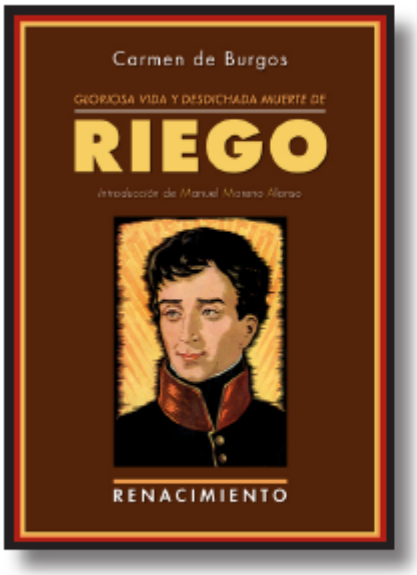
Otros datos: *Edición de Luis Antonio de Villena*

Poeta de la intensidad, de la tortura, del eros estéril y de la nostalgia célica, trata siempre de retratar al personaje que trabajó con tanto o más cariño que sus propios poemas. Maldito por vocación y temperamento, Barba-Jacob es un poeta raro entre los nuestros, trasnochado y actual, buscador de la vida y adorador de la destrucción, atormentado, insatisfecho, atrevido, que nos muestra –como pocos– de qué manera la vida salva al arte (sin vivir es casi imposible escribir) y de qué manera, asimismo, el arte construye y da razón a la vida. Ojalá Porfirio Barba-Jacob, en su infierno de marineros adolescentes y marihuana fresca, siga siendo, para pocos, el marginado que quiso siempre ser. O sea, el intransigente, el absoluto, el limpio, entre la natural y vital impureza.

Luis Antonio de Villena

Polígono Nave Expo, 17 - 41907 Valencina de la Concepción (Sevilla) España • Tel.: (34) 955998232 Fax: (34) 955 997 835 editorial@editorialrenacimiento.com

Editorial Renacimiento



Título: *Gloriosa vida y desdichada muerte de don Rafael del Riego*

Autor: BURGOS, Carmen de.-

Fecha: Noviembre de 2013

Colección: Biblioteca Histórica, nº 26

Páginas: 428 págs.

Medidas: 15×21 cm.

Cubierta: Rústica con solapas, plastificado mate

ISBN: 978-84-8472-821-4

PVP: 22 €

Otros datos: *Prólogo de Manuel Moreno Alonso*

Coedición: *Fund. Centro de Estudios Andaluces*

Carmen de Burgos «Colombine» (1867-1932), autora de esta biografía de Riego tras la proclamación de la Segunda República en 1931, gozó de gran fama en las primeras décadas del siglo XX. Representante de las corrientes de pensamiento libre de entonces, llegó a publicar más de un centenar de novelas y numerosos libros de viaje, biografías y estudios sociales. Sus simpatías republicanas y su radicalismo antiborbónico la llevaron a publicar entre otros trabajos esta biografía, que alcanzó un «gran éxito» de librería al tiempo que vinculaba al personaje de Riego con la República. Su voluntad expresa de construir una «memoria inicial republicana» simbolizada por su personaje, hacía conveniente acometer un estudio histórico sobre la fabricación de un mito fundamental de la izquierda española, que ha realizado con meticulosidad crítica el historiador Manuel Moreno Alonso en un amplio estudio introductorio.

Manuel Moreno Alonso es catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad de Sevilla. Historiador de la Guerra de la Independencia y del mundo napoleónico, se ha interesado también por los orígenes del liberalismo español, sobre el que ha publicado varios libros como *La generación española de 1808* (1989), *La forja del liberalismo en España. Los amigos españoles de Lord Holland, 1793-1840* (1997), *Las Cortes de Cádiz* (2001), *El miedo a la libertad en España* (2006), *El nacimiento de una nación* (2010), o *La Constitución de Cádiz: una mirada crítica* (2011). Editor de textos y documentos inéditos de diferentes liberales como Blanco, Argüelles y Quintana, recientemente ha editado de este último sus *Cartas a Lord Holland sobre los sucesos políticos de España en la segunda época constitucional*.

Centro de Estudios Andaluces
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA

Polígono Nave Expo, 17 - 41507 Valencina de la Concepción (Sevilla) España • Tel.: (34) 955998232 Fax: (34) 955 997 835 editorial@editorialrenacimiento.com

Editorial Renacimiento

Título: *Nuevos espíritus contemporáneos*

Autor: SÁEZ DELGADO, Antonio.-

Fecha: Octubre de 2012

Colección: Iluminaciones, nº 76

Páginas: 172 págs.

Medidas: 15×21 cm.

Cubierta: Rústica con solapas, plastificado mate

ISBN: 978-84-8472-715-6

PVP: 17 €

Nuevos espíritus contemporáneos continúa el trabajo de investigación trazado en *Espíritus contemporáneos. Relaciones literarias luso-españolas entre el Modernismo y la Vanguardia* (Renacimiento, 2008), que es, a su vez, heredero directo de otros libros de Antonio Sáez Delgado publicados con anterioridad en España y Portugal. Todos ellos pretenden reconstruir el mapa de las relaciones literarias entre los dos países ibéricos en el tiempo comprendido entre 1890, con la llegada del Simbolismo a Portugal, y 1936, año en que estalla la guerra civil española, con la firme convicción de que es posible leer ese tiempo apasionante como el continuum múltiple y heterogéneo de la modernidad en la Península.

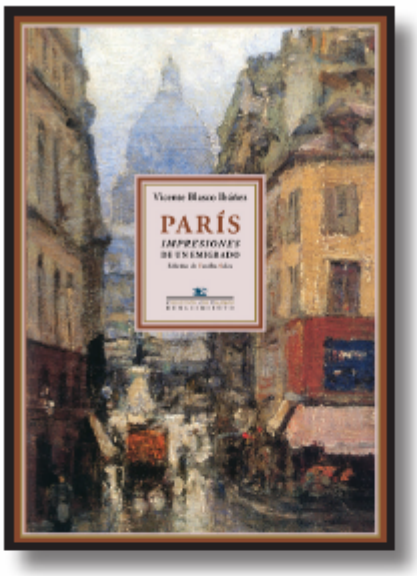
Por los ocho textos que constituyen este volumen desfilan los nombres de Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes o Eugénio de Castro junto a los de César González-Ruano, Enrique Díez-Canedo o Mauricio Bacarisse. Modernos y antimodernos se dan la mano entre sus líneas, y conforman ese magma plural y poliforme construido, en paralelo, por los defensores y detractores del Modernismo y la Vanguardia, entendiendo la Península como un polisistema plural de flujos y reflujos estéticos.

Antonio Sáez Delgado es profesor de Literatura Española y de Literaturas Ibéricas en la Universidad de Évora (Portugal). Ha dedicado varias monografías a las relaciones entre las literaturas española y portuguesa de principios del siglo XX: *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)* (2000), *Adriano del Valle y Fernando Pessoa: apuntes de una amistad* (2002), *Corredores de fondo. Literatura en la Península Ibérica a principios del siglo XX* (2003), *Espíritus contemporáneos. Relaciones literarias luso-españolas entre el Modernismo y la Vanguardia* (2008) y *Fernando Pessoa e Espanha* (2011).

Colaborador habitual de *Babelia*, suplemento de cultura del diario *El País*, es traductor de autores portugueses como António Lobo Antunes, Almeida Faria, Manuel António Pina, Fialho de Almeida o Teixeira de Pascoaes, y fue reconocido en 2008 con el premio de traducción Giovanni Pontiero. Es director de *Suroeste. Revista de literaturas ibéricas.*

Polígono Nave Expo, 17 - 41907 Valencina de la Concepción (Sevilla) España • Tel.: (34) 955998232 Fax: (34) 955 997 835 editorial@editorialrenacimiento.com

Editorial Renacimiento



Título: *París: impresiones de un emigrado*

Autor: BLASCO IBÁÑEZ, Vicente.-

Fecha: Septiembre de 2013

Colección: Los Viajeros, nº 19

Páginas: 284 págs.

Medidas: 15×21 cm.

Cubierta: Rústica con solapas, plastificado mate

ISBN: 978-84-8472-793-4

PVP: 18 €

Otros datos: *Edición de Emilio J. Sales Dasí*

Con el grito jubiloso de "¡Viva la República!" Blasco Ibáñez encabezaba el último artículo que envió desde Francia para el periódico *El Correo de Valencia* en 1891. Era la misma expresión con que titularía pocos meses después una de sus novelas históricas de juventud y que resume perfectamente la índole apasionada de las crónicas que escribió sobre París después de huir de las autoridades españolas. Sus Impresiones de un emigrado son testimonio perfecto de las inquietudes políticas y sociales del hombre escindido entre dos grandes amores: su España natal, anclada en los rancios tradicionalismos, y la Francia cuya historia revolucionaria encarnaba los ideales de libertad y democracia por los que él siempre luchó. A través de estos artículos, que delatan el compromiso ideológico con una realidad intensamente vivida, podemos acceder a la personalidad de un escritor transido por un poso romántico y que apenas temió a las distancias ni a los grandes desafíos. Guiados por él, el recorrido por la geografía parisina se convierte en un juicio crítico del presente de la metrópoli y en una evocación de sus episodios históricos más recientes. Con la característica habilidad de Blasco Ibáñez para narrar las anécdotas más sorprendentes o captar el color local, la variedad impregna unas crónicas que no renuncian a la denuncia de las más injustas desigualdades y resaltan la noble aspiración al progreso humano.

Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 1867-Menton, 1928) fue una figura más novelesca que sus propias ficciones literarias. Poseído de un espíritu de conquistador, se embarcó en diferentes empresas: agitador político y líder republicano, periodista, editor, colono y guionista de Hollywood. Envuelto en diversos duelos y perseguido por la justicia, pero celebrado por las grandes masas, este impetuoso e infatigable buscador de la fama alcanzó su objetivo tras la traducción al inglés de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, siendo vertidas a los más diversos idiomas la mayoría de sus novelas y colecciones de cuentos, con títulos como *La barraca, Entre naranjos* o *Sangre y arena*, entre otros.

Polígono Nave Expo, 17 - 41907 Valencina de la Concepción (Sevilla) España • Tel.: (34) 955598232 Fax: (34) 955 997 835 editorial@editorialrenacimiento.com

Editorial Renacimiento

Título: *Yo, poeta decadente*

Autor: MACHADO, Manuel.-

Fecha: Septiembre de 2013

Colección: Antologías, nº 59

Páginas: 284 págs.

Medidas: 12×17 cm.

Cubierta: Rústica con solapas, plastificado brillo

ISBN: 978-84-8472-797-2

PVP: 12 €

Otros datos: *Prólogo de Felipe Benítez Reyes*

Manuel Machado tiene la rara, por escasa, virtud poética de ser a la vez un poeta netamente "popular" cuyas coplas pueden fundirse y confundirse con las del pueblo y un exquisito poeta culto, un poeta "de poetas", admirado por figuras muy representativas de todas las generaciones literarias que han venido sucediéndose en los últimos cien años. Alberti, Gerardo Diego, Borges, Gil de Biedma y Miguel d'Ors son algunos de los poetas que han manifestado su admiración por la poesía del mayor de los Machado, poesía que nunca ha llegado a estar de moda pero que tampoco ha dejado nunca de ser leída y tenida en cuenta.

Esta amplia antología en la que se resumen todos sus muchos saberes sobre el gran misterio de la poesía nos lo muestra en toda su complejidad. Aquí están los sonetos "culturalistas" de *Apolo* (M. Machado es de esos pocos poetas que cuando va al soneto no pierde su voz, su tono más personal), las inimitables y muy imitadas "coplas" andaluzas, los poemas nocturnos y casi malditos de *El mal poema* y los más reflexivos e interiorizados de *Ars Moriendi*, y también los muy ejemplares y muy personales "autorretratos", en los que fue todo un maestro. Por encima del Modernismo, que marcó estéticamente su tiempo, Manuel Machado sigue siendo, así lo sentimos muchos, en su hondísima y verídica "ligereza y gravedad" (así lo dijo Dámaso Alonso), nuestro contemporáneo.

A. L.

Polígono Nave Expo, 17 - 41907 Valencina de la Concepción (Sevilla) España • Tel.: (34) 955998232 Fax: (34) 955 997 835 editorial@editorialrenacimiento.com

Editorial Renacimiento

Título: *Alienación y redención en* Divinas palabras

Autor: MORENO CASTILLO, Enrique.-

Fecha: Agosto de 2013

Colección: Iluminaciones, nº 81

Páginas: 132 págs.

Medidas: 15×21 cm.

Cubierta: Rústica con solapas, plastificado mate

ISBN: 978-84-8472-791-0

PVP: 15 €

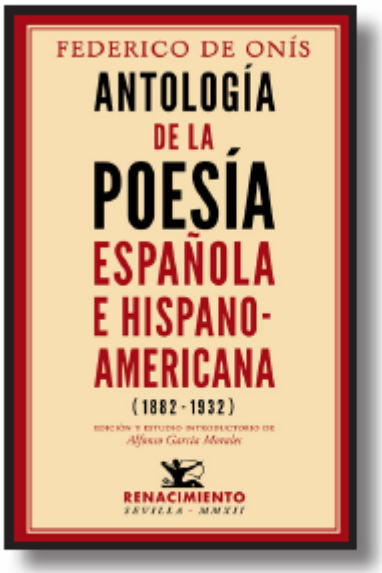
Divinas palabras es una de las obras más deslumbrantes del teatro del siglo XX y también una de las más misteriosas y enigmáticas. Una acción que transcurre en un mundo lleno de ignorancia y brutalidad se trasciende para acabar alcanzando un nivel de misterio religioso, sin abandonar por ello su anclaje en una realidad social concreta. Hay obras que parecen estar basadas en una idea clara, que contienen una proclamación transparente de su propio sentido. En Divinas palabras, como en la mayoría de las obras de Valle-Inclán, y acaso en ésta más que en ninguna otra, todo se da más allá de la idea, más allá de un designio consciente y expreso, como si el significado se escondiera bajo una superficie de silenciosa belleza. En este ensayo se pretende reflexionar sobre el sentido de Divinas palabras, no con objeto de conjurar su extrañeza y disolver su enigma, sino para contemplarlos con más intensidad y cercanía.

Enrique Moreno Castillo (Londres, 1947) es autor de cinco libros de poemas, por uno de los cuales obtuvo el Premio Ciudad de Barcelona de 1988. Así mismo, ha publicado dos estudios críticos, titulados Sobre el sentido de *La vida es sueño* (2004) y La Celestina *como tragedia* (aparecido en 2010 en esta misma colección), además de artículos sobre diversas obras y autores de la literatura española, como el *Cantar del Cid*, Manrique, Garcilaso y Antonio Machado. También se ha dedicado a la anotación de la poesía filosófica y moral de Quevedo; fruto de esta tarea son las ediciones del *Poema heroico a Cristo resucitado* (2008) y de *Poemas metafísicos* y *Heráclito cristiano* (2012).

Además ha traducido *El rey Lear* y *Macbeth* de Shakespeare, una selección de poemas de Saint-John Perse, otra de Yves Bonnefoy y una colección de relatos de Michel de Ghelderode. Ha preparado igualmente una antología que lleva por título *Dieciocho poetas franceses contemporáneos*, libro que obtuvo el Premio Stendhal de traducción en 1999.

Polígono Nave Expo, 17 - 41307 Valencina de la Concepción (Sevilla) España • Tel.: (34) 955998232 Fax: (34) 955 997 835 editorial@editorialrenacimiento.com

Editorial Renacimiento



Título: *Antología de la poesía española e Hispanoamericana (1882-1932)*

Autor: Federico de Onís

Fecha: Diciembre de 2012

Colección: Facsímiles, nº 32

Páginas: 1328 págs.

Medidas: 12,5×19,3 cm.

Cubierta: Tapa dura. Plastificado brillo

ISBN: 978-84-8472-704-0

PVP: 50 €

Otros datos: *Edición de Alfonso García Morales*

«He pasado una semana ayudándole en su Antología, una antología importantísima de toda la poesía española e hispanoamericana que prepara» (Federico García Lorca, *Carta a su familia*, Nueva York, 1929).

«Tal como está, la Antología de Federico de Onís es hasta ahora el libro más importante para conocer la lírica de España y de América en los últimos cincuenta años; sus valores vivos, sus problemas y sus rutas, las influencias entrecruzadas de continente a continente (si todos en España deben algo a Darío, es fácil ver, por ejemplo, cuánto deben ahora muchos en América a un García Lorca) y las repercusiones en nuestra lírica de la lírica universal, que en su desarrollo presenta en los distintos países fases no contradictorias con las señaladas por Onís en esta magistral colección» (Enrique Díez-Canedo, *El Sol*, Madrid, 1935).

«La Antología de Federico de Onís nace destinada a situación de predominio: por su calidad en selección y en crítica; porque la publica el Centro de Estudios Históricos, de Madrid, cuyas ediciones llevan seguros el prestigio y la difusión permanente; porque abarca vastísima zona de literatura: cincuenta años de poesía en España y en nuestra América ¡Y qué poesía! La más rica de nuestro idioma, fuera de la edad de oro que va de Garcilaso a Calderón» (Pedro Henríquez Ureña, *La Nación*, Buenos Aires, 1935).

«"Verdadera antología cabal y aun exhaustiva, superior a todas las publicadas hasta el día", que muestra "la amplitud acogedora y el tacto clasificatorio de Onís", su "lejanía, profesoralismo, ecuanimidad", cuyo rigor y flexibilidad "empalma con los mejores modelos del siglo", lo que la convierte "hoy por hoy" en "un repertorio lírico y bibliográfico insuperable; un verdadero instrumento de trabajo del que hasta ahora carecíamos y al que habrán de recurrir cuantos en adelante trabajen -profesional o desinteresadamente- sobre estas materias"» (Guillermo de Torre, *Revista de Occidente*, Madrid, 1935).

«Espléndida antología» (Alfonso Reyes, «De poesía hispanoamericana», *Pasado inmediato*, México, 1941).

Polígono Nave Expo, 17 - 41507 Valencina de la Concepción (Sevilla) España • Tel.: (34) 955998232 Fax: (34) 955 997 835 editorial@editorialrenacimiento.com

Editorial Renacimiento

Título: *El literato y otras novelas cortas*

Autor: SALAVERRÍA, José María.-

Fecha: Enero de 2013

Colección: Serie Novela Corta, nº 2

Páginas: 192 págs.

Medidas: 15×21 cm.

Cubierta: Rústica con solapas, plastificado mate

ISBN: 978-84-8472-755-2

PVP: 16 €

Otros datos: *Edición y prólogo de Andreu Navarra*

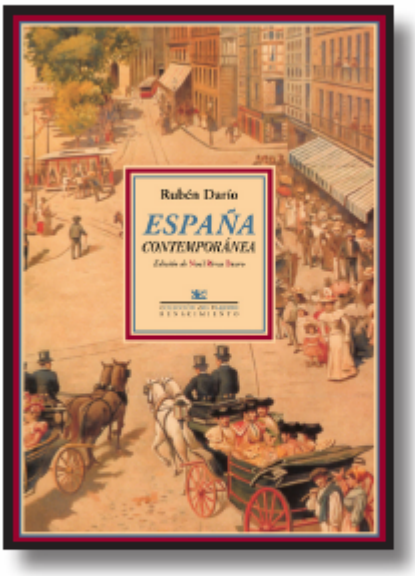
José María Salaverría (1873-1940) fue un autor de la generación del 98 eclipsado por los colosos que fueron sus compañeros de promoción: Unamuno, Maeztu, Baroja, Azorín, con quienes mantuvo una intensa relación periodística y epistolar. Sin embargo, colaborador habitual de *ABC* y *La Vanguardia*, fue uno de los críticos más respetados de su tiempo, a la vez querido y solicitado tanto por escritores de izquierda (Benito Pérez Galdós, Luis Araquistáin, Ramón Gómez de la Serna) como de derecha (Emilia Pardo Bazán, Azorín, Pedro Sainz Rodríguez, Ernesto Giménez Caballero), tanto por prosistas casticistas como por seguidores de las vanguardias estéticas.

Como narrador, figura entre los escritores que oscilaban entre el seguimiento de la larga cola del naturalismo, sin dejar de mostrar sus reservas a dicha escuela, pero que tampoco se entregaban a la práctica desenfrenada del simbolismo y el decadentismo moral. Las tres novelas reeditadas en el presente volumen (El literato, Mundo subterráneo y Nicéforo, el tirano, que aparecieron en la mítica colección El Cuento Semanal, en 1907, 1908 y 1910, respectivamente) nos permiten acceder a un Salaverría aún alejado del dogmatismo político y estético que le son propios a partir de los años de la Primera Guerra Mundial.

Andreu Navarra Ordoño (Barcelona, 1981) se doctoró en Filología Hispánica en 2010 con la tesis titulada «José María Salaverría, escritor y periodista (1904-1940)». Actualmente trabaja como investigador en el Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad Autónoma de Barcelona y estudia la dialéctica hispanocatalana entre 1874 y 1939.

Polígono Nave Expo, 17 - 41507 Valencina de la Concepción (Sevilla) España • Tel.: (34) 955998232 Fax: (34) 955 997 835 editorial@editorialrenacimiento.com

Editorial Renacimiento



Título: *España contemporánea*

Autor: DARÍO, Rubén.-

Fecha: Agosto de 2013

Colección: Los Viajeros, nº 18

Páginas: 468 págs.

Medidas: 15×21 cm.

Cubierta: Rústica con solapas, plastificado mate

ISBN: 978-84-8472-790-3

PVP: 20 €

Otros datos: *Edición de Noel Rivas Bravo*

Nada esencial e importante de la sociedad y la cultura de la época le fue ajeno al gran poeta y periodista nicaragüense Rubén Darío que, enviado por el diario *La Nación* de Buenos Aires, supo recoger en estas crónicas la mejor y más auténtica radiografía sobre la crisis de final de siglo vivida en España después de la derrota frente a los Estados Unidos y la consiguiente pérdida de sus últimas colonias de ultramar. Asistió a representaciones teatrales y de ópera, acudió a exposiciones, entrevistó a políticos y escritores, y escuchó y leyó con atención lo que decían los intelectuales del momento; no dejó tampoco de estar al día de las últimas publicaciones literarias y gustaba de estrechar amistad con las nuevas promociones de jóvenes artistas. Hay en el trasfondo de estas páginas una atmósfera reinante: la de una exhalación de organismo descompuesto, una caída colosal del gran imperio que fue España y que puede percibirse a poco que el lector se acerque a las páginas de este libro, cuya edición debemos a uno de los más expertos conocedores de la obra dariana, Noel Rivas Bravo, nicaragüense y actual profesor en la Universidad de Sevilla, que se ha preocupado por presentar la más fiable y completa de las ediciones hasta hoy aparecidas, recuperando por primera vez las 42 crónicas de la primera edición de 1901 e incluyendo además otras que se habían perdido en posteriores ediciones, como las célebres dedicadas a "Castelar" y "Jacinto Octavio Picón". Contiene además un Apéndice con ocho crónicas más, escritas y publicadas en el mismo periodo, y que ninguna edición hasta ahora ha llegado a recoger.

Rubén Darío (Metapa, hoy Ciudad Darío, Matagalpa, 1867-León, Nicaragua, 1916) fue un viajero incansable, un poeta peregrino. De genio precoz, durante toda su vida fue también redactor, fundador y director de diarios y revistas, aunque su grandiosidad de poeta ha opacado esta faceta importante de su escritura. Sin duda, podemos afirmar que en su tiempo no existe publicación periódica en lengua española, de verdadera o relativa importancia, en donde no haya aparecido su nombre ocupando un lugar de excepción. No en balde con él y su ejemplo se inicia en América Latina un nuevo modo de entender la vocación del escritor, la de una entrega total y sin contemplaciones a la propia obra.

Polígono Nave Expo, 17 - 41907 Valencina de la Concepción (Sevilla) España • Tel.: (34) 955998232 Fax: (34) 955 997 835 editorial@editorialrenacimiento.com

Editorial Renacimiento

Título: *La generación del 98 en sus anécdotas*

Autor: ESTEBAN, José.-

Fecha: Octubre de 2012

Colección: Los Cuatro Vientos, nº 69

Páginas: 208 págs.

Medidas: 15×21 cm.

Cubierta: Rústica con solapas, plastificado mate

ISBN: 978-84-8472-700-2

PVP: 16 €

He aquí a Unamuno, Baroja, don Ramón del Valle-Inclán, Benavente y los hermanos Machado, entre muchos otros. He aquí su ingente labor literaria, sus inesperadas, sus deslumbrantes frases y actitudes. He aquí la atractiva sugestión de sus discursos, sus voces caudalosas que desbordan y enriquecen la realidad, porque la obra de la generación del 98 no sólo fue escrita, sino que fue también oral. Y esta última, por su misma libertad discursiva, por su fugacidad, resulta más personal, más reveladora de sus propias personalidades. Sí, esta obra pasajera, anecdótica, que saltaba en el arco de la ruidosa tertulia, en la discusión ateneísta, en la rabia de un momento de acaloramiento, es de singular significado para conocer a los hombres que nos la ofrecen. Alfonso Reyes escribió en cierta ocasión que «hay que interesarse por las anécdotas», y se refería con esto a que la anécdota es, por esencia, reveladora. Y muestra en primer plano la psicología de sus autores, su perspicacia, su rapidez de respuesta, sus trasfondos, sus certeros diagnósticos ante una situación determinada. También su agudeza y capacidad de respuesta; además de la finura espiritual, el ingenio y el talento literario en una palabra.

José Esteban. (Sigüenza, Guadalajara, 1936) ha repartido su vocación literaria entre la edición, la investigación, la crítica y la novela. Como escritor ha cultivado numerosos géneros y en el catálogo de Renacimiento y Espuela de Plata pueden encontrarse una buena muestra de sus trabajos con libros como *Vituperio (y algún elogio) de la errata* (2002), *Judas... ¡Hi... de puta! Insultos y animadversión entre españoles* (2003), *Las mil y una palabras de casa de putas* (2005) o *El epigrama español* (2008). Su labor como librero y editor de Turner fue fundamental para animar la cultura española durante el postfranquismo y la transición. Desde entonces ha sido responsable y asesor de un sinfín de ediciones, sobre todo de autores bohemios o finiseculares, y actualmente dirige para esta editorial la colección Biblioteca de Rescate, donde han aparecido ediciones suyas de Isidoro López Lapuya, Ciro Bayo o Manuel Ciges Aparicio.

Polígono Nave Expo, 17 - 41907 Valencina de la Concepción (Sevilla) España • Tel.: (34) 955998232 Fax: (34) 955 997 835 editorial@editorialrenacimiento.com

Editorial Renacimiento

Título: *Música tenaz*

Autor: MARTÍ, José.-

Fecha: Septiembre de 2013

Colección: Antologías, nº 58

Páginas: 184 págs.

Medidas: 12×17 cm.

Cubierta: Rústica con solapas, plastificado brillo

ISBN: 978-84-8472-798-8

PVP: 10 €

Aunque de José Martí (Cuba, 1853-1895) sean universalmente conocidas sus facetas como político y líder intelectual de la independencia cubana, así como su ingente escritura periodística, lo cierto es que tales trabajos no se pueden separar de su extraña y extraordinaria poesía. Más aún: su pensamiento y su acción arraigan en sus profundas intuiciones poéticas; de ellas proceden la universalidad y la actualidad permanente de su magisterio.

Si Martí fue el fundador de la patria cubana, también, con el mismo brío y excelencia, es el fundador –en el sentido cronológico y cualitativo del término– del Modernismo literario en lengua castellana. Mucho antes del *Azul…* de Rubén Darío, de 1888, Martí había publicado su singularísimo *Ismaelillo*, en 1882. En ese mismo año ya tiene escrita la mayoría de los poemas que componen la colección póstuma de los *Versos libres*, cuyo vibrante drama existencial va más allá del Modernismo y anticipa la mirada trascendente de la existencia diaria que tantos filósofos y poetas ensayarán ya muy avanzado el siglo XX. Sus *Versos sencillos* (1891) tienen la rara virtud de consustanciar el ritmo popular con la más honda intimidad. Esta mirada cósmica y existencial de la vida permanece en muchos de sus poemas póstumos.

La presente antología pretende dar la imagen más completa y variada de esta fuente inagotable que es la poesía de José Martí.

Polígono Nave Expo, 17 - 41907 Valencina de la Concepción (Sevilla) España • Tel.: (34) 955998232 Fax: (34) 955 997 835 editorial@editorialrenacimiento.com

Journal of Hispanic Modernism