ISSN: 2035-1496

# CENTROAMERICANA

28.1

Revista semestral de la Cátedra de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

> Università Cattolica del Sacro Cuore Milano – Italia



# CENTROAMERICANA

28.1 (2018)

Direttore

Dante Liano

Segreteria: Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 - 20123 Milano

Italv

Tel. 0039 02 7234 2920 - Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

#### Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University - Northridge, U.S.A.)

Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL- Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.centroamericana.it

© 2018 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri ISBN: 978-88-9335-411-0

## Número monográfico

## MODERNISMO, POSTMODERNITÀ, POSTMODERNISMO

Alessandra Ghezzani - Emanuela Jossa (coords.)

# Actas del IV Coloquio Internacional AISI

Arcavacata di Rende, 7-9 de junio de 2016

## CENTROAMERICANA

No. 28.1 (2018), ISSN: 2035-1496

SEMESTRAL

# ÍNDICE

NICOLA BOTTIGLIERI	
«Azul». Il giardino delle parole	7
Fabiola Cecere	
Rasgos de un modernismo 'espectral' en la obra poética	
de Virgilio Piñera y Julián del Casal2	1
Vicente Cervera Salinas	
«La gaia scienza» di Nietzsche nell'origine del modernismo letterario3	7
MICHELA CRAVERI	
Imaginarios urbanos en la poesía de Nuevo Signo5	1
Federico Dettori	
Le cronache di José Martí per «La Opinión Nacional».	
Giornalismo, modernità e violenza	1
Mara Imbrogno	
La fragile presenza di Dio nei racconti di Manuel Gutiérrez Nájera99	5
Paola Mancosu	
Civilización y barbarie en el pensamiento de Gamaliel Churata	5

# CELINA MANZONI Darío y sus precursores. RAFFAELLA ODICINO FEDERICA ROCCO Luca Salvi Contra la Esfinge. STEFANO TEDESCHI PACO TOVAR Huella de Rubén Darío en la conciencia poética de Vicente Huidobro. Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» .......245

ISSN: 2035-1496

## «AZUL...». IL GIARDINO DELLE PAROLE

### NICOLA BOTTIGLIERI (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale)

Riassunto: La lettura di Azul... può essere paragonata ad una passeggiata in un parco cittadino durante la quale il poeta spiega al lettore o alla lettrice le bellezze del luogo. Questa lettura-passeggiata può iniziare in uno dei grandi viali della prosa o della poesia, sostare nei 'luoghi' più seducenti, conoscere le 'piazzole' più intriganti. Il giardino di parole, come Les fleurs du mal (1857) di Charles Baudelaire, Leaves of Grass di Walt Whitman (1855) ma anche a Spoon River Anthology (1914) di Lee Master Lee, è costruito con una struttura circolare che contiene una diversa quantità di frammenti, siano essi fiori inebrianti, foglie d'erbe di uno splendido prato, oppure lapidi di un cimitero di campagna.

Parole chiave: Azul... - Giardino - Spazio chiuso - Lettore - Indice.

**Abstract:** «*Azul...* The Garden of the Words». Reading *Azul...* can be compared to a walk in a city park during which thepoet praises to his (or maybe her) reader the beauties of the place. This reading-stroll may start in one of the great boulevards of prose or poetry, taking a break in the most seducing areas and getting to know intriguing clearings. This garden of paper, as Baudelaire's *Les fleures du mal* (1837), Whitman's *Leaves of Grass* (1855) and Lee Master's *Spoon River Anthology*, has a circular structure comparable to an enclosed space that gives unity to a work made of fragments, like a a bunch composed of single inebriating flowers, blades of a lush grass or headstones of a countryside graveyard.

**Key words**: *Azul...* – Garden – Enclosure – Reader – Index.

La mia riflessione sull'opera manifesto del movimento modernista non vuole aggiungere molto alla sterminata bibliografia sul tema, solo vuole fare luce sulla 'struttura' del libro, che come sappiamo apparve il 30 luglio 1888 stampato nella litografia Excelsior di Valparaiso, con prologo di Eduardo de la Barra, in una prima edizione di circa 136 pagine ed in una seconda, molto più ampliata e commerciale, stampata nella Tipografia La Unión, Città del Guatemala il 4

ottobre 1890, di 317 pagine, con la lettera entusiasta che il critico spagnolo Juan Valera aveva inviato all'autore. L'interesse per la 'struttura' deriva dalla lettura della prima composizione della raccolta *Cantos de vida y esperanza* (1905) in particolare delle strofe iniziali del poema che prende nome dal primo verso: «Yo soy aquel que ayer no más decía»¹.

Yo soy aquel que ayer no más decía el verso azul y la canción profana, en cuya noche un ruiseñor había que era alondra de luz por la mañana.

El dueño fui de mi jardín de ensueño, lleno de rosas y de cisnes vagos; el dueño de las tórtolas, el dueño de góndolas y liras en los lagos;

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo y muy moderno; audaz, cosmopolita; con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo, y una sed de ilusiones infinita.

Se la lettura di questa composizione suggerisce l'idea di un vero e proprio testamento poetico, una riflessione sul lavoro svolto negli ultimi quindici anni, allo stesso tempo ci aiuta a capire quanto la vasta metafora del giardino sia la struttura portante della 'topografia poetica' di *Azul...* 

## «El dueño fui de mi jardín de ensueño»

Cosa significa esattamente questo verso? La risposta é che può avere diversi significati: il giardino è stato sognato dal poeta mentre dormiva oppure per 'sognato' è da intendersi il luogo fittizio sempre desiderato da sveglio? Ma si può anche intendere come il giardino delle meraviglie, il più bel giardino del mondo, senza trascurare la lezione che il poeta francese Stéphane Mallarmé ci

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>R. DARÍO, *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Cátedra, Madrid 2010, pp. 339-343.

offre nella sua egloga simbolista *L'après-midi d'un faune*<sup>2</sup> di 110 versi alessandrini. Nel poema il poeta francese immagina che in un caldo pomeriggio, durante una passeggiata in un bosco, in un primo tempo la vita evapora nel sogno ed in un secondo tempo il sogno si condensa in vita, lasciandoci con l'idea che fra vita e sogno esista una costante, leggera ed impalpabile fluttuazione. La spiegazione del significato del verso «El dueño fui de mi jardín de ensueño» può essere al centro di tutte queste possibilità, anche se bisogna sottolineare che egli a differenza di Mallarmé non si presenta come un fauno nel bosco, né percorre il giardino di pomeriggio, insomma non è come l'onda del mare che bagna la sabbia della riva per poi ritrarsi e bagnarla di nuovo, in un ritmo costante ed ogni volta diverso, piuttosto il poeta modernista veste i panni di un giovane borghese, che illustra a una bella dama lo splendore di un giardino costruito con grazia e decoro.

La construcción pictórica y paisajística tiene su núcleo esencial en el "Album porteño" que antecede al santiagués, en el que en la sección primera, "En busca de cuadros", Ricardo, el protagonista del álbum dariano, va buscando las sensaciones que contraponen la tranquilidad y belleza de un cerro al tráfico urbano que queda abajo<sup>3</sup>.

Anche Carlos Rovira in un saggio intitolato "Rubén Darío: geografía, pintura y paisaje", suggerisce che per intendere la struttura del libro fondamentale è la contrapposizione fra spazi chiusi e spazi aperti, fra la città ed il giardino, poiché questo spazio recintato dagli uomini con robuste cancellate è un luogo che vive in un tempo neutro sottratto al lavoro, alle angustie ed alle monotonie della vita quotidiana. Infatti, se la città è il luogo del lavoro, il giardino sarà quello della quiete, se la città favorisce gli 'affari' il giardino propizia invece il tempo inerte dell'ozio.

A conferma di quanto detto, riportiamo un brano del "Prólogo" ad *Azul...* opera del critico letterario Eduardo de la Barra, nel quale viene rafforzata l'idea

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> S. MALLARMÉ, *L'après-midi d'un faune*, Alphonse Derenne, Paris 1876, con illustrazioni boschive di Édouard Manet. Nel 1894 il poema fu musicato Claude Debussy con il titolo *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> J.C. ROVIRA, "Rubén Darío: geografía, pintura y paisaje", *Centroamericana*, 2016, 26.2, p. 138.

che sottesa alla raccolta poetica vi sia proprio la metafora dello spazio chiuso, in quanto il libro stesso, l'oggetto di carta è visto come un *cofre artístico*.

¡Que cofre tan artístico! ¡Qué libro tan hermoso! ¿Quién me lo trajo? ¡Ah! La Musa joven de alas sonantes y corazón de fuego, la Musa de Nicaragua, la de las selvas seculares que besa el sol de los trópicos y arrullan los océanos. ¡Qué hermosas pájinas de deliciosa lectura, con prosa como versos, con versos como música! ¡Qué brillo! todo luz, todo perfume, todo juventud y amor. Es un regalo de hadas: es la obra de un poeta. Pero, de un poeta verdadero, siempre inspirado, siempre artista, sea que suelte al aire las alas azules de sus rimas, sea que talle en rubíes y diamantes las facetas de su prosa⁴.

Infine, lo stesso Darío nella dedica al Sr. D. Federico Varela presente nell'edizione del 1888 definisce il suo libro una «enredadera de campánulas» che abbellisce la *huerta del rey de Siracusa, Gerón*.

Gerón, rey de Siracusa, inmortalizado en sonoros versos griegos, tenía un huerto privilegiafo por favor de los dioses. Huerto de tierra ubérrima que fecundaba el gran sol. En él permitía a muchos cultivadores que llegasen a sembrar sus granos y sus plantas. Había laureles verdes y gloriosos, cedros fragantes, rosas encendidas, trigo de oro, sin faltar yerbas pobres que arrostraban la paciencia de Gerón. No sé que sembraría Teócrito, pero creo que fue un cítiso y un rosal. Señor, permitid que junto a una de las encinas de vuestro huerto, extienda mi enredadera de campánulas. R.D<sup>5</sup>.

Cofanetto riccamente decorato, album pieno di pitture che riproducono elementi della natura, pianta rampicante di campanule, giardino artificiale ed artificioso, da contrapporre alla natura selvaggia inseguita dai poeti del romanticismo, in questo modo si presenta il libro del giovane poeta. Un libro come un 'giardino di carta' pieno di composizioni che pur avendo temi diversi e disparati, sono riuniti insieme dalla vasta metafora del *locus amoenus*. Nel quale si compie una vera e propria festa delle parole.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> DARÍO, Azul... / Cantos de vida y esperanza, pp. 124-125.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> *Ivi*, p. 101.

#### La lettura come passeggiata

Se il libro può essere visto come il punto d'incontro fra il poeta e il suo lettore, allora la lettura di *Azul...* può essere paragonata a una passeggiata fatta in un parco cittadino, in cui il poeta spiega in rime e in prosa, qualche volta parlando francese le eccentriche bellezze del luogo. Una lettura-passeggiata fatta in ore della giornata dedicate al *recreo*, al piacere di vivere alcune ore del tempo libero in compagnia di cose belle. Un parco dove è possibile liberare la fantasia, i sogni della domenica, guardando siepi fiorite, costruzioni fantastiche, dalle quali possono uscire ninfe e satiri, statue, passeggiando fra viali alberati, ascoltando l'eco di una banda musicale, o l'organetto suonato da un poeta affamato, guardando statue di uomini illustri. Del resto come scrisse Juan Valera:

Si me preguntase qué enseña su libro de usted y de qué trata, respodería yo sinvacilar: non enseña nada, y trata de nada y de todo. Es obra de artista, obra de pasatiempo, de mera imaginación. ¿Que enseña o de que trata un dije, un camafeo, un esmalte, una pintura o una linda copa esculpida?<sup>6</sup>.

La lettura di *Azul...* diventa quindi un piccolo viaggio mentale, accompagnati dallo stesso poeta<sup>7</sup>, sul Cerro Santa Lucia, nel paseo La Alameda o nel Parque Cousiño di Santiago del Cile. Niente di meglio, in questa lettura-passeggiata immaginare che essa sia un piccolo «viaje a Citerea» la mitica isola cara al *divino Wattheau* ed ai pittori dello stile rococó, dove si recavano i pellegrini del piacere, per fuggire dal mondo e cercare in una festa galante le malizie dell'arte e dell'amore. Inutile dire che gli uccelli in questo spazio di carta cinguettano in rima, che il 'pittoresco' è identificato con il paesaggio mitico della civiltà grecoromana, che le statue (*medallones*) ricordano uomini celebri americani, che l'indice del libro è una vera e propria pianta topografica del giardino e che

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Il giardino modernista di cui parliamo è molto diverso dalla mitica valle dove vivevano le muse della mitologia greca: l'Arcadia. Questa è una natura amena non creata dall'uomo, il giardino invece è sempre una costruzione umana. Bisogna inoltre ricordare che il modernismo creò numerosi *locus amoenus*: giardini, l'isola dei centauri, palazzi sontuosamente arredati, libri impreziositi da decorazioni, torri d'avorio, ecc.

infine il poeta nel momento in cui scrive, disegna, colora, cammina diventa giardiniere, architetto, contadino del suo immaginario *hortus conclusus*<sup>8</sup>. Alla fine della lettura ci rendiamo conto che il libro può essere visto come un pretesto per un gioco di *mise en abyme* nel quale l'inchiostro rinvia alla carta e questa alla geografia armoniosa del giardino, in un gioco di risonanze che si protrae all'infinito soprattutto se la lettura è fatta passeggiando in un giardino vero e proprio.

### Santiago del Cile

Darío era arrivato in Cile il 24 giugno del 1886, dove rimarrà fino al 9 febbraio del 1889, per un totale di due anni e otto mesi, fuggendo dal Nicaragua probabilmente per una delusione amorosa.

A su llegada a Chile vestía un saco viejo, y estrecho con un solo botón, un pantalón que le quedaba corto por encima de los zapatos y una maleta de madera desgastada por el tiempo. Venía de su Nicaragua natal un país todavía metido en las entrañas del pasado, donde se vivía como en la época colonial, con tradiciones inamovibles porque no se conocían otras diferentes<sup>9</sup>.

In Cile, soprattutto a Santiago, come è unanimemente riconosciuto dalla critica<sup>10</sup>, subisce una profonda trasformazione sia poetica che umana. Conosce una società moderna, ricca, cosmopolita, in piena espansione economica, dopo la vittoriosa guerra del Pacifico con Perù e Bolivia (1879); una società attenta ai modelli di vita provenienti dall'Europa e soprattutto da Parigi, anche se

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Creature nate nei giardini furono Peter Pan che viveva nei giardini di Kensingthon a Londra (James M. Barrie, *Peter Pan*, 1912) ed il vampiro *Dracula* che viveva nei giardini senza tempo che sono i cimiteri (Bram Stoker, *Dracula*, 1897). Una riflessione sulle profonde analogie fra le due figure dell'immaginario anglosassone, cfr. N. BOTTIGLIERI, "La isla de la inocencia: de Colon a Peter Pan", *Casa de las Américas*, 2001, 223, pp. 113-131.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> La descrizione é tratta da R. LLOPESA, *El ojo del sol*, Insituto de Estudios Modernista, Valencia 2004, p. 17. Viene riportata da Arturo Ramoneda in: R. DARÍO, *Azul...*, edición de Arturo Ramoneda, Alianza, Madrid 2008, p. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> A. RAMA, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil Ediciones, Caracas/Barcelona 1985, pp. 81-104.

questa città si trova sull'altro lato del mondo. Conobbe «el lujo cegador» delle case ornate di quadri, statue, stucchi dorati, pareti decorate con motivi floreali, proprio dello stile liberty fine secolo. Ed ebbe amici influenti come Pedro Ricardo Balmaceda Toro, da lui chiamato «dulce príncipe», figlio del Presidente della Repubblica, che gli mise a disposizione la biblioteca, facendogli qualche volta visitare di notte il palazzo presidenziale La Moneda. Per vivere lavorò come giornalista nella rivista *La Época* che aveva una sede molto elegante con un vasto salone decorato allo 'stile greco', sulle cui pareti erano esposti riproduzioni di quadri di Antoine Watteau, il pittore dei giardini sontuosi e di Jean Siméon Chardin, il pittore del silenzio. Nella sua *Autobiografia* ricorderà Santiago in questo modo:

Tardes maravillosas en el cerro de Santa Lucía. Crepúsculos inolvidables en el lago del parque Cousiño. Horas nocturnas con Alfredo Irrázabal, con Luís Orrego Luco o en el silencio del Palacio de la Moneda, en compañia de Pedro Balmaceda y del joven conde Fabio Sanminatelli, hijo del ministro de Italia<sup>11</sup>.

Arturo Ramoneda riporta anche una lettera "Carta del país azul" pubblicata in *La Época* il 3 febbraio del 1888 nella quale confessa la sua trasformazione:

El asceta había desaparecido en mí: quedaba el pagano... Amo la belleza, gusto del desnudo, de las ninfas de los bosques, blancas y gallardas, de Venus en su concha y de Diana, la ninfa cazadora de carne divina, que va entre una tropa de galgos, con el arco en comba, tras la pista de un ciervo o de un jabalí. Sí, soy pagano<sup>12</sup>.

E facile intuire come questa trasformazione sia avvenuta grazie alla lettura dei libri ma anche osservando lo stile di vita e le architetture delle case dell'oligarchia. Pertanto non è sbagliato affermare che le scenografie presenti in molte composizioni non sono da considerarsi come una 'evasione fantastica' del giovane poeta, bensì il risultato dello stupore prodotto dagli ambienti che frequentava. Un esempio di quanto andiamo dicendo sono le ambientazioni

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> R. DARÍO, *Autobiografía*, Ediciones Distribuidora Cultural, Managua 2006, p. 20.

<sup>12</sup> ID., "Carta del país azul", in Azul..., edición deArturo Ramoneda, p. 11.

lussuose del racconto "El rey burgués" (vera chiave di lettura dell'opera) dove le descrizioni sembrano ispirate dagli ambienti del palazzo presidenziale<sup>13</sup>.

### Valparaiso

Se «el lujo cegador» dei palazzi di Santiago ha ispirato le scenografie degli ambienti, l'esotismo, l'orientalismo, Japonerías y Chinerías hanno molto a che fare con gli spazi aperti del porto di Valparaiso. Qui infatti nel marzo del 1887 si era trasferito per fuggire una epidemia di colera, dopo aver ottenuto un impiego nella dogana. L'impatto con il porto ma soprattutto con le navi provenienti dalla Cina e dall'Europa che portavano merci di uso pratico oltre ad oggetti di lusso (pianoforti, mobili, lampade, libri, macchine, lampadari liberty, carillon, ecc.) e gli odori delle spezie provenienti dal misterioso oriente, dovette essere molto forte<sup>14</sup>. Il porto divenne una impalpabile cerniera fra il mondo americano ed il mondo immaginato dell'Oriente o quello ancor più seducente, intravisto grazie alla lettura dei classici, della lontana Europa. Nei giri di ispezione nelle stive delle navi, nei depositi, nei fondachi e nei magazzini, contabilizzando per la dogana questi frammenti di mondi remoti, fu portato a registrare su carta quanto gli occhi, il naso, la mente, la sensualità frenetica e la fantasia smisurata andavano amalgamando. Cosí descriverà nel racconto "El fardo" l'atmosfera del porto:

En el muelle rodaban los carros sobre sus rieles, crujían las poleas, chocaban las cadenas. Era la gran confusión del trabajo que da vértigo, el son del hierro; traqueteos por doquiera, y el viento pasando por el bosque de árboles y jarcias de los navíos en grupo<sup>15</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> J.M. MARTÍNEZ, "Introducción", in DARÍO, *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, Madrid 2010, p. 21 s.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Le suggestioni legate agli odori dell'India ricordano il nostro poeta crepuscolare Guido Gozzano, morto nello stesso anno di Darío (1916) ed il suo viaggio in India. Scrisse *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India* (1912-1913), pubblicate nel 1917. Tuttavia non vi è certezza circa l'attendibilità del viaggio, se esso sia stato immaginato o compiuto davvero.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> DARÍO, Azul... / Cantos de vida y esperanza, p. 178.

Se il porto fu il punto di arrivo di queste merci e la voglia di viaggiare il punto di partenza per raggiungere i luoghi dai quali provenivano, sul libro che aveva cominciato a scrivere disegnò la carta geografica «de paises lejanos e imposibles». Una carta dove ogni componimento è un luogo immaginato, piena di 'terre incognite' che la «ansiosa juventud» doveva esplorare.

Nella Autobiografía scrive:

Mi vida en Valparaíso se concentra en ya improbables o ya hondos amoríos; en vagares a la orilla del mar, sobre todo, por Playa Ancha; invitaciones a bordo de los barcos, por marinos amigos y literarios; horas nocturnas, ensueños matinales, y lo que era entonces mi vibrante y ansiosa juventud<sup>16</sup>.

Del resto il fascino dei porti lo aveva già soggiogato da ragazzo quando frequentava il porto di Corinto in Nicaragua:

Cuántas veces me despertaron ansias desconocidas y misteriosos ensueños las fragatas y bergantines que se iban con las velas desplegadas por el golfo azul, con rumbo a la fabulosa Europa<sup>17</sup>.

Insomma le case dell'oligarchia, i giardini ed i parchi di Santiago, il porto, le navi, le merci preziose di Valparaiso, ebbene queste cose furono serbatoi di scoperte e di emozioni, i grandi mercati della fantasia dove comprò le immagini e le parole che ancora oggi fanno splendere i versi e la prosa del libro. Tutto questo bagaglio emozionale, («derroche de la imaginación») tutta questa eccitazione dei sensi («iperestesia humana») troverà uno sbocco alla fine del 1887 quando parteciperà con una poesia al *Certamen Varela* ottenendo un premio. Perciò su consiglio degli amici e per una convinzione personale decise di riunire le pagine già scritte in un solo volume originale, dove l'Oriente fantastico, la mitologia classica, il simbolismo francese ed il mondo americano potessero convivere, alimentando a vicenda la loro variegata originalità.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> DARÍO, Autobiografia, p. 22.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> *Ivi*, p. 10.

Come abbiamo detto, la prima edizione non contiene tutti i testi che verranno aggiunti negli anni successivi e sarà finanziata dagli amici cileni. Avrà una tiratura di circa 500 copie, con 20 copie en papel Holanda e una copia en papel de arroz Japon per un totale di 136 pagine. Fu pubblicato a luglio, in pieno inverno, e non ebbe un successo immediato ma a settembre, quando inizia la primavera in Cile, le vendite presero a salire<sup>18</sup>. In verità le vendite cominciarono a salire non solo perché i venti primaverili avevano cominciato a soffiare sulla città, svegliando i cittadini dal torpore invernale, ma perché il critico spagnolo Juan Varela su El Imparcial di Madrid aveva fatto una recensione molto favorevole, stupito dalla scrittura di un ragazzo di appena ventuno anni che già aveva una conoscenza profonda della letteratura francese oltre ad una capacità di versificazione sbalorditiva<sup>19</sup>. Di conseguenza il libro andò incontro al suo pubblico, che inizialmente fu soprattutto femminile. Fu acquistato dalle signore aristocratiche amanti della poesia, le quali in quelle atmosfere trasognate ritrovavano il gusto dell'epoca ma anche ambienti, figure, descrizioni ed esperienze ad esse molto vicine, quando non addirittura familiari, come è il caso del personaggio della Susette, presente nel racconto "La muerta de la emperadriz de China"<sup>20</sup> che però compare solo nella seconda edizione. Il successo presso questo pubblico fu tale che veniva portato nella borsetta da passeggio insieme al libro di preghiere, letto con lo stesso fervore nei luoghi deputati alla mondanità, tanto che fu definito con ironia un «devoccionario estético»<sup>21</sup>. Preghiere mondane per la religione della poesia.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Settembre è un mese carico di frenetica attività in Cile. Per capire la sua straordinaria presenza nella storia del Cile e di Valparaiso, cfr. N. BOTTIGLIERI, *Le case di Neruda*, Mursia, Milano 2004, pp. 100-103.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Il libro fu fatto pervenire a Valera da Antonio Alcalá Galiano y Miranda, console di Spagna nel porto di Valparaiso e cugino di Juan Varela.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> MARTÍNEZ, "Introducción", in DARÍO, *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, p. 30.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup>*Ivi*, p. 32.

### Un libro vagabondo

Il libro fu punto di arrivo di molti viaggi, possiamo perciò definirlo un 'libro vagabondo' del corpo e della mente. Del corpo, perché l'autore altro non era che un ragazzo povero approdato in Cile in pieno inverno, (come «el viento vagabundo» della poesia "Invernal") seguendo le misteriose vie del destino, (cosa sarebbe successo se Darío non fosse venuto a Santiago?), che scrisse il libro accumulando materiali diversi e vagabondo della mente perché i giardini, le biblioteche, i porti sono luoghi generatori di fantasie, di vagabondaggi dell'immaginazione, di erranze intellettuali. La caratteristica di essere un 'libro aperto' fu già notata da Valera, quando scrisse:

*Azul...* no es en realidad un libro, es un folleto de 132 paginas; pero tan lleno de cosas y escrito por estilo tan conciso, que da no poco en que pensar y tiene bastante que leer. Desde luego se conoce que el autor es muy joven<sup>22</sup>.

E come recita il dizionario «folleto es conjunto de unas pocas páginas impresas, grapadas o cosidas». A questo punto bisogna porsi la domanda: se questo è un libro nato per accumulazione spontanea e si presenta come un folleto, ebbene, cosa da unità a questi frammenti poetici raccolti in circa tre anni nel porto di Valparaiso o nelle case di Santiago? Come possono tenersi insieme quelle poesie nate sul momento, a volte scritte per un concorso, oppure vedendo un quadro stile rococò dipinto da Watteau, una aspetto della città di Santiago, poesie derivate da un volto, una musica, un odore? E infine se le composizioni poetiche fatte in Cile potevano essere viste come il 'Diario' di un poeta vagabondo, come è stato possibile trasformare la linea aperta del diario in una linea chiusa di un progetto strutturato? Insomma esiste una 'topografia poetica' del libro, oppure tutto questo sembra un vagare a vuoto fra suggestioni, ricordi, modelli francesi, fantasie neoclassiche e rococò, ampiamente imitati? Prima di rispondere a questa domanda, bisogna osservare che nella poesia del secolo XIX ed in quella successiva vi sono altri libri scritti 'per accumulo', basti pensare a Les fleurs du mal (1857) di Charles Baudelaire, oppure Leaves of Grass di Walt Whitman (1855) ma anche a Spoon River

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup>*Ivi*, p. 106.

Anthology (1914) di Lee Master Lee, dove lo spazio senza tempo del cimitero da unità ad un'opera fatta di frammenti, quali sono le lapidi nelle quali vi è riassunta la vita di un uomo. Nel caso di Azul..., come abbiamo visto, l'immagine unificante, la struttura che mantiene in equilibrio tutte le composizioni non può che essere quella del giardino visto lungo l'arco dell'anno. Un giardino che non fa mai riferimento all'archetipo di tutti i giardini, ossia al Paradiso Terrestre, ma ai giardini del piacere, a 'Citerea', spazio reale ed immaginario allo stesso tempo, dove si tengono 'feste galanti' in ogni stagione, dove è facile incontrare ninfe nude che si bagnano in un fiume che sgorga da una caverna, satiri, tigri del Bengala, principesse, giganti incatenati e uomini illustri. Tutto è falso e tutto è vero in questo parco, tutto è scenografia ma anche natura allo stato puro, insomma tutto è finzione ma anche realtà, tutto è poesia e prosa ed i confini fra i linguaggi sono lasciati all'ambiguità della lettura.

### Viali, luoghi, piazzole, sentieri

Portando all'estremo la vasta metafora del giardino, la 'topografia poetica' del libro sarà costituita da due grandi viali, quello della prosa e quello della poesia, dai quali iniziano i 'luoghi', ossia le composizioni vere e proprie. Dal viale della prosa si originano quattro 'luoghi': "Cuentos en prosa" (che contiene dieci 'piazzole' ossia racconti), "En Chile" (che ne contiene due), mentre "La muerte de la emperatriz de la China" e "A una estrella" sono autosufficienti. Dal più ampio viale della poesia, scaturiscono sette 'luoghi', i quali a loro volta generano ventitre 'piazzole' o composizioni poetiche. L'ultimo 'luogo' intitolato "Echos" contiene tre poesie in francese, frivolo omaggio al gusto afrancesado della società cilena. Un omaggio fatuo, in ogni caso, perché nell'edizione del 1905 non compaiono<sup>23</sup>. Per non smarrirsi o forse per meglio conoscere a fondo l'equilibrio formale dell'opera, la visita-lettura non può che iniziare dall'indice.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> DARÍO, Azul... / Cantos de vida y esperanza, p. 301.

L'indice del libro<sup>24</sup> in genere, serve da supporto alla leggibilità del testo, e si differenzia dalla «cornice»<sup>25</sup>, quale appare in un quadro di pittura. Allo stesso tempo l'indice non è parte del 'racconto', anche se permette di vedere in un solo colpo d'occhio l'inizio e la fine dello stesso. Nei testi senza trama però diventa prezioso, perché da una successione temporale a composizioni che possono apparire disperse. Unità narrativa che altrimenti sarebbe frantumata.

Nel nostro caso, la lettura dell'indice appare necessaria perché il libro non ha una trama, né una successione numerica ma è solo una sequenza di 'luoghi della poesia' i quali possono essere visitati senza riconoscere la priorità ad ognuno di essi. Fermo restando la necessità che la passeggiata-lettura si possa compiere nella sua interezza. Non necessariamente in una volta sola, ma anche in visite successive, per non trasformare il giardino in un prato cespuglioso, in bosco diradato o peggio ancora in un labirinto dal quale non si riesce ad uscire. Individuare le ragioni di questa successione dell'indice significa, quindi, non solo capire il 'punto di vista' del poeta nell'ordinare la materia, ma capire anche a quale «lettore implicito»<sup>26</sup> egli voleva dedicare il suo lavoro. Lettore implicito che non necessariamente coincide con i personaggi indicati nell'introduzione, ma che regge l'ordito di tutta la trama poetica. Forse quest'opera non ha un «lettore implicito», questo non può essere una semplice persona, né una classe sociale e nemmeno un pubblico ben definito, sia esso di sesso maschile o femminile, forse il destinatario remoto di quest'opera è lo stesso Darío, e il libro non è che il 'Diario segreto' scritto dal poeta durante le passeggiate nei giardini della capitale o sul molo del porto di Valparaiso. Così scrive nella composizione intitolata "A un poeta":

Nada más triste que un titán que llora Hombre-montaña encadenado a un lirio

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Sulle varie tipologie di indice, cfr. M. DE FAZIO, *Dal titolo all'indice*, Pratiche Editrice, Parma 1994, pp. 93-107. Il capitolo differenzia l'indice numerico, indice misto, di soli titoli e mancanza di indice.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Per il significato di «cornice» facciamo riferimento a J. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano1990, pp. 252-260.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Sulle caratteristiche del «lettore implicito», cfr. C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 85-101. Punto di vista e polifonia nell'analisi narratologica.

que gime, fuerte, que pujante, implora:
Víctima propia en su fatal martirio...Que lo que diga la inspirada boca
suene en el pueblo con palabra extraña;
Ruido de oleaje al azotar la roca,
Voz de caverna y soplo de montaña<sup>27</sup>.

Perciò la lettura-passeggiata può iniziare in uno dei grandi viali della prosa o della poesia, sostare nei 'luoghi' più seducenti, conoscere le 'piazzole' più intriganti e se vuole saltare l'indice, può inoltrarsi per i sentieri più impensati, sapendo che i confini del giardino sono quelli del testo, sapendo inoltre che questo 'giardino di carta' è sempre a portato di mano, purché il lettore sia disposto a compiere, insieme al poeta una passeggiata nel regno dell'immaginario. Il libro sarà sempre il punto d'incontro fra il poeta ed il lettore, il giardino segreto dove i due possono conversare.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> DARÍO, *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, pp. 276-277.

Centroamericana 28.1 (2018): 21-36

ISSN: 2035-1496

# RASGOS DE UN MODERNISMO 'ESPECTRAL' EN LA OBRA POÉTICA DE VIRGILIO PIÑERA Y JULIÁN DEL CASAL

### FABIOLA CECERE (Università Ca' Foscari, Venezia)

Resumen: A partir de la noción de «modernismo espectral» propuesta por el historiador y crítico Rafael Rojas, el artículo analiza, de manera comparativa y contrastiva, algunos poemas de los autores cubanos Virgilio Piñera (1912-1979) y Julián del Casal (1863-1893). A través de tal concepto, el crítico se refiere al vínculo que Piñera establece con su antecesor, cuya obra se considera como el momento en que la estética modernista cubana encuentra su mayor intensidad. El «modernismo espectral» de Rojas describe sobre todo la hostilidad de ambos autores hacia el contexto insular de referencia, percibido como agobiante. El objetivo del ensayo es examinar los hitos literiarios que posibiliten rastrear un efectivo diálogo entre la poesía de Piñera y la de Casal modernista: se consideran principalmente elementos como el subjetivismo cantado como un 'ser isla' maldito y nostálgico y la conciencia nacional expresada en categorías que chocan con las propuestas modernistas dominantes. Las conclusiones destacan importantes analogías entre los dos autores, pero también confirman la acción transgresora de Virgilio Piñera en relación con la tradición literaria cubana anterior.

Palabras clave: Virgilio Piñera – Julián del Casal – Modernismo – Insularidad – Frialdad.

Abstract: «Characteristics of a 'Spectral' Modernism in Virgilio Piñera's and Julián del Casal's Poetry». Based on the notion of «spectral modernism» proposed by the historian and critic Rafael Rojas, this article analyses, in a comparative and contrastive approach, some poems written by the Cuban authors Virgilio Piñera (1912-1979) and Julián del Casal (1863-1893). With that concept, the critic refers to the relation Piñera establishes with his predecessor, whose work is considered as the highest literary moment in the Cuban modernist aesthetics. The Rojas' «spectral modernism» above all describes the hostility perceived by both authors towards the insular context, regarded as an oppressive reality. The essay aims to examine the literary topics through which is possible to verify an effective dialogue between Piñera poems and the modernist Casal's works: above all I'll take into account some features like the subjectivism proposed as a 'damned

and nostalgic being' and the national consciousness expressed through different items in relation to the predominant modernist proposals. The conclusions underline important analogies between the two authors, but also confirm Piñera's transgressor poetic action in relation to the previous Cuban literary tradition.

Key words: Virgilio Piñera – Julián del Casal – Modernism –Insularity – Coldness.

La primera consagración lírica del escritor cubano Virgilio Piñera (1912-1979), es decir la publicación del poema "Las Furias" en 1941 (junto con su lírica cumbre, "La isla en peso. Un poema", de 1943)1 establece un cambio de rumbo en el panorama literario de su país. A pesar de que al principio el texto recibió una consideración negativa por parte de la crítica contemporánea y del público lector, se inscribe, por varias razones, en una línea central de la poesía cubana de la época. La poética de Virgilio Piñera puede definirse como una propuesta 'disonante' en el marco de su generación. Las diferencias residen, en particular, en las imágenes que transmiten los versos del autor y en el fondo aparentemente vacío y abstracto que sustenta todo su universo poético. Este, apartándose de los modelos literarios en auge, se configura como expresión de la «nada historia»(para utilizar palabras del propio autor) que incumbía a la realidad cubana, a su gente, a su sociedad y tradición literaria. Virgilio Piñera se refiere a esta noción en "Cuba y la literatura", un ensayo citado a menudo por la crítica y publicado en la revista Ciclón en 1955. En tal texto Piñera invita al lector a reflexionar sobre la tradición literaria cubana, que, en su opinión, se encuentra «encastillada en una discreta marcha tortugal»<sup>2</sup>. Su distinción entre el concepto de la «Nada por exceso» y el de la «Nada por defecto» es célebre: el primero, a su juicio, caracteriza a las culturas europeas, es la sobreabundancia de historia, cultura y tradición, que él define como «choque

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> La primera edición del poema de 1943 se titula "La isla en peso. Un poema". Sin embargo, en el presente trabajo me refiero a la edición de la UNEAC ("La isla en peso"), incluida en el volumen de 1998 que lleva el mismo título, compilado por Antón Arrufat, albacea literario de Virgilio Piñera.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>G. Areta Marigó, *Virgilio Piñera. Ensayos selectos*, Editorial Verbum, Madrid 2015, p. 120.

de las pasiones». El segundo es el rasgo típico de los países tropicales, es la sobreabundancia de flojedad, de ingravidez, la falta de una tradición fuerte, donde todos, poco a poco, se conforman. Piñera así reflexiona:

Pero esa Nada surgida de la Nada, tan física como el nadasol que calienta el pueblo, como las nadacosas, el nadaruido, la nadahistoria... nos lleva rápidamente a la morfología de la vaca del prado, del árbol del camino o del lagarto del muro... A esto se le llama el "pasivo" de la Nada, y al cual no corresponde "activo" alguno<sup>3</sup>.

El ensayo es una de las numerosas muestras en que Piñera declina una actitud intelectual transgresora con respecto a los poetas contemporáneos, a través de la cual se aleja poco a poco de la 'teleología insular' propuesta por los miembros del grupo de la revista Orígenes (del cual era miembro al principio). El autor introduce un compromiso personal con la realidad que lo rodea y con la historia de su país, y, por consecuencia, construye y comunica otra manera del vivir insular. Además, inaugura un estilo anti-solemne y en los año 40 empieza a escribir versos con el objetivo de cuestionar el sistema de valores establecidos y compartidos en la sociedad de las letras cubanas. Como recuerda Rafael Rojas, Piñera no fue un descendiente del linaje de José Martí o de Nicolás Guillén, de Alejo Carpentier o de Dulce María Loynaz. En sus prosas y poemas no hubo nostalgia alguna por el patriciado criollo del siglo XIX, ni creencia religiosa o ideológica en el destino luminoso de la nación. No entendió la literatura como producción de sentidos para la historia y la memoria, la raza o la patria, sino como un acto de libertad personal<sup>4</sup>. Por estas razones, su primera recepción lo describe como un autor circunstancial<sup>5</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>R. ROJAS, "El espectro menor de Virgilio Piñera", en *Letras libres*, 3 agosto 2012, en línea <www.letraslibres.com/mexico/el-espectro-menor-virgilio-pinera> (consultado el 21-03-2018).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Los comentarios de Cintio Vitier, figura líder entre los *origenistas*, acerca del primer cuaderno de poesía de Piñera, "Las Furias", tuvieron gran repercusión sobre la recepción pública del autor. El crítico opina que el volumen «contiene los versos más fúnebres y sombríos que se hayan escrito en Cuba» (C. VITIER, *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas,

Estas premisas excluyen a Piñera de todos los 'ismos' canónicos, pero, al mismo tiempo, esta exclusión implica un diálogo inevitable con algunas tradiciones anteriores y contemporáneas, en primer lugar con algunos elementos que configuran el ideario modernista, en particular con su carácter de incertidumbre, y su ser expresión de una profunda crisis cultural<sup>6</sup>. A través de la lectura tanto de los primeros poemas de Piñera como de los últimos, se puede indagar sobre los rasgos de un modernismo 'espectral' que el autor plantea, precisamente en el sentido que sugiere Rafael Rojas aludiendo a la relación del autor con la obra poética de Julián del Casal7. Me refiero, en particular, a un subjetivismo cantado como un 'ser isla' maldito y nostálgico; a la conciencia nacional, pero expresada en categorías como la raza y la sexualidad, que van a constituir elementos fundadores de la nación, lejos de los mitos y de la sensibilidad del discurso dominante. Más concretamente, a partir del juicio de Rojas, se puede analizar la lectura que Virgilio Piñera hace de la obra de Julián del Casal (1863-1893) y la deuda literaria del primero con la obra de su antecesor, ya destacada por los críticos. La producción lírica de Casal es reconocida como fundamental en el desarrollo del cambio literario que se suele llamar modernismo hispanomericano8. La crítica considera, efectivamente, la obra poética de Julián del Casal, desarrollada a finales del siglo XIX, el momento en que la estética modernista encuentra en Cuba su mayor intensidad, aunque, como es sabido, se rastrean los gérmenes de aquella renovación literaria en la producción de José Martí y en sus nuevas exigencias

\_

Departamento de Relaciones Culturales, Santa Clara 1958, p. 406) y que "La isla en peso" (1943) «va a convertir a Cuba, tan intensa y profundamente individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas» (*Ivi*, pp. 406-407).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> J.M. OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romaticismo al Modernismo*, Alfaguara, Madrid 2001, p. 219

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> ROJAS, "El espectro menor de Virgilio Piñera".

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Como recuerda Álvaro Salvador, hoy en día la crítica está de acuerdo en señalar que la obra del cubano, a pesar del silencio que, a lo largo de los años, la ha perjudicado, posee rasgos representativos próximos a las actitudes que Rubén Darío definió como modernistas (J. DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, Editorial Verbum, Madrid 2001, p. 21).

poéticas. Como escribe Virgilio López Lemus, «las afinidades poéticas son más decisivas que las agrupaciones generacionales».

A la hora de proponer una lectura y un análisis comparativos entre Julián del Casal y Virgilio Piñera, cabe ubicar la escritura de este último en el contexto de referencia. Piñera publica sus primeros versos en el momento en que las letras cubanas están dominadas por los principios teleológicos y religiosos de José Lezama Lima cuyos códigos culturales y visión de lo insular están así estructurados que para entender a Virgilio Piñera hay que poner en discusión el modelo artístico que contaba con la mayoría de los origenistas<sup>10</sup>. Durante los años 30 y 40, la propuesta insular de estos escritores se inscribe en las varias tentativas de denuncias intelectuales acerca de la imposibilidad de la cultura republicana de crear un mito fundacional e identitario que confiera una dirección y un sentido al país<sup>11</sup>. Así como el mundo colonial se presentaba vacilante para Julián del Casal y José Martí, y sus poéticas miraban simultáneamente a la huída del mismo y al deseo de emancipación, así los poetas de la generación de los años 30 se sienten desilusionados por la falta de correspondencia entre la promesa de nación hecha por la independencia de 1902 y la presencia norteamericana en su país. En esta época, la mirada 'estrábica' de Virgilio Piñera, poéticamente hablando, se revela discorde y sus obras llevan a un trascendentalismo diferente de lo dominante que se traduce en estrategias textuales absurdas y grotescas, en imágenes fúnebres y en un lenguaje áspero. Sus deudas con las lecturas de Julián del Casal modernista son rastreables en la conciencia de habitar un país sin desarrollo ni destino, en la indiferencia que provoca, en la exaltación de la nada existencial y en particular en la fe en una literatura laica y, a la vez, redentora. Ambos, Piñera y Casal,

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> V. LÓPEZ LEMUS, *Oro de la crítica*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2013, p.137.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Se trata de la 'teleología insular' propuesta en 1938 en el Coloquio con Juan Ramón Jiménez. En el ensayoJosé Lezama Lima lanza el tema de la insularidad por primera vez desde un punto de vista poético, no sociológico ni crítico. Aquí plantea un proyecto de salvación para Cuba, con el objetivo de encontrar un punto de apoyo firme para determinar y configurar definitivamente la identidad cubana.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> D.R. RAMÍREZ, "La nación religiosa: Cuba según la po*ética* teleológica de José Lezama Lima", en *Pertfrasis*, 2 (enero-junio 2011), 3, p. 24.

comparten una visión sombría de la existencia humana, con rasgos melancólicos. Ambos se asoman al mundo exterior desde el rechazo a la realidad circundante, generalmente con hastío, y de esto dan testimonio en sus obras. Otro elemento para destacar es el repudio de las posibilidades que la rica naturaleza isleña ofrece. Nacidos en el trópico, ambos se sienten abrumados, aunque por distintas razones, por el paisaje exuberante de la isla: este, llevado a planos simbólicos por sus predecesores, le resulta ajeno a Casal, cuando no lo rechaza abiertamente<sup>12</sup>; Piñera, en cambio, restituye a sus contemporáneos la mirada de un espacio insular concreto y visible, por primera vez descrito en todas sus zonas de luz y sombra, donde la fealdad coexiste con la belleza cantada por los poetas nacionales hasta aquel momento. Como escribe Mirta Aguirre en una nota en la *Gaceta del Caribe* de 1944, reseñando "La isla en peso. Un poema",

Virgilio Piñera ha vuelto los ojos hacia nuestro país y lo ha percibido, de golpe, en toda su belleza física. La Cuba de agua y tierra, de animales y flora, de blancos y negros, salta por todos sus poros<sup>13</sup>.

Los primeros versos de "La isla en peso", «La maldita circunstancia del agua por todas partes / me obliga a sentarme en la mesa del café», se convierten enseguida en la imagen más elocuente del discurso insular de Piñera donde confluyen todos los obstáculos que el autor percibe por vivir en una isla y, más concretamente, en Cuba. Como se publica en la época de las propuestas mitológicas de José Lezama Lima, precisamente después de los poemas "Muerte de Narciso" (1937) y "Noche insular: jardines invisible" (1941), los que habían apreciado esa pretensión de ver la isla como un espacio universal, opulento y mítico, ven en "La isla en peso" una muestra de su diversidad. El poema abre una fisura en el camino optimista insular del grupo origenista y presenta un lugar húmedo y desolado, sobre todo claustrofóbico.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> E. DE ARMAS, *Casal*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1981, p. 781.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> M. AGUIRRE, "Virgilio Piñera. La isla en peso. Un poema", *Gaceta del Caribe*, La Habana 1944, 3, p. 30.

El poema de 1943 solo marca el culmen de un pensamiento poético y de una actitud intelectual cuyos principios se hallan en la producción de los años anteriores, que, como dicho antes, dialoga con una específica tradición literaria. No es fortuito, por ejemplo, que en su aversión al contexto insular contemporáneo, Piñera admire la manera de Casal de refugiarse en el arte y el afán que este hace con las palabras. Él dialoga poéticamente con su antecesor y lo hace participar de su ideario estético. Un ejemplo es el poema "Naturalmente en 1930", donde convierte a Julián del Casal en objeto de los versos, en relación con una de sus obsesiones: la búsqueda de la expresión poética en cuando lenguaje cifrado y la certeza de encontrarla paradójicamente en el silencio de la escritura<sup>14</sup>.

Como un pájaro ciejo que vuela en la luminosidad de la imagen mecido por la noche del poeta, una cualquiera entre tantas insondables vi a Casal arañar un cuerpo liso, bruñido. Arañándolo con tal vehemencia que sus uñas se rompían, y a mi pregunta ansiosa respondió que adentro estaba el poema<sup>15</sup>.

En este breve poema se lee de una disposición específica de Casal hacia el ejercicio poético, una actitud a la cual Piñera se siente cercano: pensar en la creación poética como un arduo ejercicio y una batalla ambiciosa, como «un movimiento hacia adentro, de esencia-existencia» <sup>16</sup>. El ensayo de 1940, "Poesía y crimen" <sup>17</sup>, es fundamental para entender esta inicial disposición mental de Piñera, porque en el texto el autor teoriza sus propios juicios poéticos por primera vez. El ensayo en cuestión es construido en un nivel

 $<sup>^{14}</sup>$  J. Jambrina,  $\it Virgilio$   $\it Piñera:$  poesía nación y diferencias, Editorial Verbum, Madrid 2012, p. 32.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> V. PIŃERA, *La isla en peso*, Ediciones Unión, La Habana 1998, p. 198.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup>E. FIGUEROA, "Julián del Casal y el modernismo", en *Revista Iberoamericana*, 31 (1965), 59, p. 68.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Poema publicado en la revista *Espuela de plata*, en 1940.

metáforico, donde el sujeto relata su encuentro con una entidad no definida, casi etérea, que al final se revela ser la experiencia poética misma, tan anhelada y perseguida, como también sugiere el poema "Naturalmente en 1930". Cabe recordar que el concepto de literatura expuesto por el propio Piñera, añadido a las discrepancias con los escritores contemporáneos ya la pobreza, llevaron al autor a alejarse del centro cultural más prolífico de La Habana, y a menudo esto no le permitió publicar. A pesar de estos factores, la escritura poética nunca dejó de ser una actividad productiva en su vida, pero, al mismo tiempo, se convirtió en algo personal y solitario. En el recuerdo de Casal, es decir el poema "Naturalmente en 1930", las elecciones de algunas palabras no parecen casuales, ya que se relacionan con términos que indican frialdad o vacío. El «pájaro ciego», por ejemplo, es eco de una imagen puramente modernista, frecuentemente empleada por Casal que bien podría simbolizar el vuelo (el viaje a París tan deseado) nunca emprendido por parte del poeta<sup>18</sup>. En los versos del soneto "Desolación" 19 emergen alusiones a esta experiencia nunca cumplida: «En la torre, agrietada y amarilla, / el pájaro fatídico aletea»<sup>20</sup>. Aquí la imagen se acompaña a la sensación que quiere comunicar, la de un 'choque' emotivo entre el sujeto y el espacio, reforzado por el acercamiento entre el ave nefasta y el muro amarillo. Otro ejemplo se halla en el poema "Autobiografía"<sup>21</sup>, donde, a través de la figura de unos «pájaros voraces» que destrozan el corazón, el autor describe su malestar:

<sup>18</sup> Casal siempre tuvo un sueño, el de viajar a Europa y ver París, la ciudad privilegiada para el arte y los artistas nuevos. Sin embargo, nunca cumplió con su deseo. Una vez llegado a Madrid, el poeta tuvo que volver a Cuba por razones aparentemente económicas. Años más tarde, en 1893, en el artículo "La última ilusión", confesó que fue preferible no haber viajado a París porque eso le permitió seguir pensando en una ciudad encantadora, «en el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial (...), que endulce el mal de la vida, algo que constituye mi última ilusión» (DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, pp. 390-391).

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Hojas al viento, Imprenta El Retiro, La Habana 1890.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, p. 70. Todas las citas de los poemas del autor se refieren a esta edición, compilada por Álvaro Salvador.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Hojas al viento.

Para olvidar entonces las tristezas que, como nube de voraces pájaros al fruto de oro entre las verdes ramas, dejan mi corazón despedazado. Refúgiome del Arte en los misterios O de la hermosa Aspasia entre los brazos<sup>22</sup>.

También en estos versos hay una oposición 'plástica' de ideas que describe cuidadosamente la inquietud del yo poético: la imagen infeliz de las aves devoradoras se asocia a la más radiante del «fruto de oro entre las verdes ramas». Contraste que también se rastrea en el poema citado de Piñera, "Naturalmente en 1930": la luminosidad en que vuela el pájaro se une con el momento nocturno, silencioso, de la escritura en que se encuentra el poeta y que otra vez remite a escenas reiteradas en la poesía de Casal. Me refiero a las escenas voluptuosas que aportan a los poemas una fuerte carga erótica y que los hacen aún más ricos a nivel sensorial.

Es el caso de la colección *Mi museo ideal*<sup>23</sup>, en cuyos sonetos se descubren «en la fatídica penumbra / cuerpos hendidos por doradas flechas» ("Elena"); se observa a «Polifemo, extasiado ante el desnudo / cuerpo gentil de la dormida diosa» que «incendia la lujuria su ojo verde» ("Galatea"), o a Salomé, que se despoja frente al maldito «quedando vestida en un momento, / de oro y perlas, zafiros y rubíes» ("La aparición"), o se lee de la confesión del poeta que dice a su amada: «quiero en ti recobrar perdida calma / y rendirme en tus labios carmesíes, / o al extasiarme en tus pupilas bellas» ("Ruego"). Por lo tanto, el cuerpo liso y brúnido en las palabras de Virgilio Piñera parece una resonancia de esos placeres visivos de los que escribe Casal en distintas formas y en distintas composiciones. Jorge Luis Arcos señala que algunos elementos de la poética casaliana (sentimentalidad, escepticismo, reverso profundo) continúan desarrollándose en la poesía cubana moderna y contemporánea<sup>24</sup>. A este propósito cita el caso de Virgilio Piñera, subrayando los influjos casalianos

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, p. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Publicada en 1982. Para la citas se remite al volumen *Poesía completa y prosa selecta*.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> J.L. ARCOS, *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX (1900–1998)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1999.

que se observan desde la poesía inicial de este hasta evolucionarse en los versos posteriores a 1959. El poema "Perfecta soledad" de Piñera (1939) resulta un testimonio amargo de la desolación que toca en el poeta, probablemente por el tedio percibido en las realidades que lo rodean<sup>25</sup>. La imagen del pájaro vuelve en la primera estrofa a través del tropo de la metonimia, ya que el sujeto se identifica con una «ala dormida»:

Ahora nadie vendrá con su destino a imponerme la carne de martirio, ni nadie impulsará esta ala dormida vestida con un sueño de cenizas. Yo estoy solo en un día sin palabras Amándome en gozo estremecido; Navegando en el barco de mi sangre Sin presencia de mar reconocido<sup>26</sup>.

El tiempo poético presentato es un día en que al poeta le faltan las palabras, en que no reconoce el mar de su país y la luz de la que escribe es sólo la que produce su sombra. En la penúltima estrofa, en cambio, su soledad se difunde en un marco temporal más amplio que parece anunciar su marginación literaria de los años 60 y su extremo individualismo:

Yo estoy solo soñando todavía la cuerda de mi carne, bien tendida. Dejadme como estoy, con mi destiempo, en este dulce ayuno sumergido<sup>27</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> El poema está contenido en la sección "Poemas desaparecidos" de la compilación por Antón Arrufat, *La isla en peso* de 1998. El crítico explica que la sección incluye un número de poemas que el propio Piñera, en una nota a *La vida entera*, confiesa haber perdido o desaparecido. Los que se proponen en el volumen se han encontrado impresos en las revistas *Espuela de plata y Clavileño* (PIÑERA, *La isla en peso*, p. 5).

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> PIÑERA, La isla en peso, p. 238.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Ibidem.

De la misma manera, Casal describe su alma desolada en "Paisaje espiritual" 28, un poema que da testimonio del «hastío glacial de la existencia / y el horror infinito de la muerte» 29. Vuelve la contradicción entre el artista y su medio debatida en el interior del hombre, que se siente sujeto y objeto de un mismo afán negativo 30. La tristeza padecida se rastrea sobre todo en las últimas antologías de Casal (*Nieve y Bustos y rimas*) 31, debida no solo a un ambiente familiar angustioso por la temprana muerte de la madre y por los escasos recursos económicos, sino también al medio asfixiante de la colonia de fin de siglo, del cual sólo podía encontrar amparo en la imaginación.

En los versos juveniles de Virgilio Piñera ya se encuentran las señales de un sentimiento insular frío y doloroso, que recoge al mismo tiempo la belleza y la fealdad de la isla. La máxima expresión de este contraste, como anticipado, se realiza en "La isla en peso" de 1943, así como ocurre con la representación del cuerpo estropeado (objeto de numerosas análisis críticas), inaugurada en estos años, símbolo de resistencia frente a los discursos hegemónicos. A este propósito, a pesar de que no existen comentarios críticos sobre el poema citado ("Perfecta soledad") se puede afirmar con razón que en el texto se hallan los primeros gérmenes de un hito temático crucial en toda la producción lírica y narrativa de Piñera. Hay ciertas alusiones al cuerpo desnudo, no visible en sus formas lineales y hermosas, sino en su ser objeto carnal, no por eso poco digno de ser cantado<sup>32</sup>.

Los paisajes imaginarios, mentales o mitológicos, que Julián del Casal describe en sus versos, son otro elemento clave que merece la pena examinar, ya que constituyen la manera privilegiada para huir de la cotidianidad que aflige al poeta. Su predilección por los espacios urbanos y cerrados cambia cuando se

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Poema publicado en la colección *Nieve* en 1892. Para la citas se remite al volumen *Poesía completa y prosa selecta*.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, p. 143.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> DE ARMAS, *Casal*, p. 787.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Publicadas en 1892 y 1893. Se utiliza la edición de la Editorial Verbum ya citada.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Como Julián del Casal, también Virgilio Piñera consideró *Las flores del mal* de Baudelaire uno sus poemarios favoritos, junto con *Hojas de hierbas* de Whitman y *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda.

siente libre de imaginar, como sugiere el poema "En el camino de Damasco"<sup>33</sup>. La composición, entre otras, es inspirada en las obras plásticas de Gustave Moreau:

Lejos brilla el Jordán de azules ondas que esmalta el Sol de lentejuelas de oro, atravesando las tupidas frondas, pabellón verde del bronceado toro<sup>34</sup>.

Al analizar el texto, Cintio Vitier elogia la maestría de Casal para transmitir con palabras la expresividad del cuadro al que alude y afirma que al poeta «le sale mucho más vivo y natural que lo inmediato»<sup>35</sup>. En la lírica de los *Bocetos antiguos* de Casal, la pintura del artista francés se configura como uno de los ámbitos en que el poeta proyecta su personalidad, junto con la recreación de escenas procedentes de la mitología greco-latina, de la tradición hebreo-cristiana y del folclore ibérico<sup>36</sup>. Esas reuniones de culturas y etnias funcionan como una idealización del tiempo y del espacio, que rebasa el sentido del pasado y acentúa el amor por lo artificial, por el arte<sup>37</sup>. En "Las Oceánidas", cuyo personaje central es Prometeo, se vuelve a encontrar el contraste entre imágenes de colores opuestos. Más concretamente, hay una relación interesante entre la oscuridad del momento nocturno que acompaña el suplicio del Titán y los términos que evocan imágenes radiantes. Se lee de una «noche perfumada», tranquila y silenciosa, de «soplos armónicos» y de un fuerte «olor resinoso del abeto» que se mezcla al de «las rojas azaleas»<sup>38</sup>. Este tipo de escritura también se halla en los poemas "La agonía de Petronio" (cuyo título ya sugiere el tema) y el ya citado "La aparición", centrado en la figuras

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Poema de la colección *Bocetos antiguos*, 1891. Para la citas se remite al volumen *Poesía completa y prosa selecta*.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, p. 117.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> C. VITIER, *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, Santa Clara 1958, p. 255.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> DE ARMAS, *Casal*, p. 788.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> LÓPEZ LEMUS, *Oro de la crítica*, p. 139.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Vuelve, también, la figura del pájaro «que llega fatigado / miel a libar en sus pistilos negros» (DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, p. 105).

de Herodes y Salomé. Son todas composiciones que, en distintas formas, prefieren escenas de destrucción corporal, descritas en sus colores y olores. En este ámbito, la actitud de Virgilio Piñera resulta netamente opuesta. Desde los poemas de los años 30 el autor se enfrenta al mundo de los dioses con un espíritu transgresor y rebelde, y no huye de su «feroz existencia»<sup>39</sup>. "Las Furias" es el poema de 1941 con el cual irrumpe en las letras cubanas y reconoce 'sus furias', las únicas diosas a la cuales llevará respeto y devoción en su trayectoria literaria<sup>40</sup>. Estas representan la contracorriente, la desacralización, la desmitificación, en contra de las 'potencias celestiales' tan elogiadas por Lezama Lima<sup>41</sup>. Inaugurando estos elementos problemáticos, Piñera participa en un actividad al mismo tiempo destructora y creadora de la literatura, con el objetivo de reconstruirla a partir de su propia visión y a partir de su vida. Esto se rastrea no solo en sus versos, sino también en otras obras, como por ejemplo en Electra Garrigó (1948), pieza teatral que subvierte el mito griego. Vicente Cervera Salinas señala que con "Las Furias", Piñera inaugura un primer autorretrato, que se abre con la definición de sí mismo y de su destino ya como un momento trágico y cómico a la vez<sup>42</sup>:

Este helado cristal de la persona entre Furias cayendo se divierte. Solemniza los apagados cirios el sueño de su risa y los dientes que inician el destino<sup>43</sup>.

En el poema Piñera comienza a trazar una isla donde «los hombres sombríos / furiosamente sobre dioses ríen»<sup>44</sup>. Se define a si mismo como el «garzón de las

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> PIŃERA, *La isla en peso*, p. 21.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> La mayúscula del término que lleva el título es índice del peso que tiene esta actitud en su camino.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> En "La isla en peso" escribirá «No queremos potencias celestiales / sino presencias terrestres» (PIŃERA, *La isla en peso*, p. 44).

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> V. CERVERA SALINAS, "La furia lírica y los paraísos reversibles en la poesía de Virgilio Piñera", en M. FUENTES VÁZQUEZ – P. TOVAR (eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana*, Publicaciones de la Universitat Rovira i Virgili, Tarragona 2011.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> PIÑERA, *La isla en peso*, p. 21.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> *Ivi*, p. 22.

melancolías», porque habita un espacio incómodo, por ser consagrado a una cultura demasiado esnob y suntuosa. A este propósito, algunos críticos han señalado que el término francés garzón no es una elección casual. A partir de esta estrofa el poeta se abre a un plano de amor, descrito en sus sueños y sus perfumes, y, a la vez, como un escenario putrefacto. Imágenes agradables como la frescura del agua, el espejo perfumado, las visiones de los sueños, se combinan con figuras tenebrosas como soledades, plumas rojas, cadáveres, sollozos, eco evidente de la poética de Baudelaire. Una dialéctica de oposiciones que, a la manera de Casal, surge a partir de una personalidad literaria bien definida, a pesar de vacilaciones y aislamientos.

El único tema que le interesa a Piñera, efectivamente, es el que expone en este poema: el eterno combate que él vive en la vida y en la literatura, la tensión que provoca el conflicto, el acto de una destrucción y la creación que necesariamente nace después. En este paradigma construye su propio código estético y su propia visión insular<sup>45</sup>. Como él mismo explica en una carta a Lezama Lima fechada 1941<sup>46</sup>, "Las Furias" se compone de dos momentos contradictorios: la voluntad de gozar del amor, seguida por la indecisión del sujeto, porque se teme la felicidad y la satisfacción. Un detalle relevante que se destaca en el poema es la repetición casi obsesiva del adjetivo 'amarillo', elemento también recurrente en la lírica de Casal. A continuación transcribo dos ejemplos:

Soy el garzón de las melancolías distribuyendo aires amarillos.

(...)

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> El ensayo "De la destrucción" de la misma década, inédito hasta hace poco (*La gaceta de Cuba*, 2001), es un texto clave para entender la teoría de Piñera. Aquí el escritor expone su propio método para reaccionar contra todo tipo de convenciones y supuestos (institucionales, culturales, religiosos) dados por establecidos en la sociedad.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> R. PÉREZ LEÓN, *Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta. Correspondencia (1932–1978)*, Ediciones Unión, La Habana 2011, p. 16.

¿No es que el garzón de las melancolías odia furiosamente esas islas de las consagraciones? Una amarilla rabia, una amarilla tela, un amarillo espejo, una amarilla lluvia, es todo cuanto queda, alegres Furias<sup>47</sup>.

Con el color amarillo el yo poético describe su destino dramático, en medio de unas islas en que no se reconoce, a pesar de que son las consagradas. Se contemplanecos similares en "Horridum Somnium" de Casal, composición de 1892 incluída en la colección *Nieve*, donde el poeta retrata una «modernísima danza de la muerte, concebida en torno de si propio»<sup>48</sup>. Aquí el color amarillo se asocia a las transfiguraciones del sujeto, que, expresando el estado de ánimo de un alma desdichada, se convierte en un cadáver nauseabundo<sup>49</sup>.

Volviendo al tema del conflicto inaugurado por Piñera en "Las Furias", este eje se evoluciona en su obra posterior y construye una trayectoria poética que alcanza la expresión más interesante y reveladora en "La isla en peso" de 1943 (el largo poema épico y mitológico, ya analizado desde varios enfoques críticos) hasta el poema "Isla" de 1979, año de su fallecimiento. Dejando a un lado "La isla en peso", que ya ha sido objeto de estudios y constituye el momento en que el poeta y la isla dialogan a dos voces, cambiándose recíprocamente de papeles, concluyo con un breve enfoque sobre el premonitorio poema "Isla". El poeta presenta una lenta metamorfosis que lo ve convertirse en isla. Cuando se siente morir, es el momento del renacimiento en otra forma. Esa sentimentalidad de la que escribió Jorge Luis Arcos reaparece a través de imágenes hermosas y musicales:

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> PIÑERA, *La isla en peso*, pp. 22-23.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> DE ARMAS, *Casal*, p. 787.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> «viscoso licor amarillo / que goteaban mis lívidos huesos»; «donde yace amarillo esqueleto» (DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, pp. 174-176).

Se me ha anunciado que mañana a las siete y seis minutos de la tarde, me convertiré en una isla

 $(\dots)$ 

Mis piernas se irán haciendo tierra y mar, y a poco a poco, igual que un andante chopiniano, empezarán a salirme árboles en los brazos, rosas en los ojos y arena en el pecho<sup>50</sup>.

Ahora, lejos de «la maldita circunstancia del agua por todas partes» y de la asfixia que le provoca la frontera, el poeta se siente quieto, sumergido en su isla y viceversa. El tono se vuelve neutro y el horizonte al que mira comunica una sensación de tranquilidad, como fuese una protección materna que transmiten los espacios bachelardianos. Al final, sus furias lo llevan a un destino que solo en este último poema se puede comprobar, la transformación del cuerpo en su propia isla, concebida a su medida, probablemente rechazando otra vez cualquier tipo de proyecto o teleología insular que no fuera la personal. Se entiende como la convivencia de elementos heterogéneos y contradictorios, en todos los poemarios de Piñera, convierten su escritura en objeto de una recodificación constante. Los varios códigos proceden de influencias diferentes, de la literatura francesa, del mundo greco-latino, también de la vanguardia europea, pero en primer lugar de la tradición cubana anterior. Es en relación con esta que el autor trata de dialogar y, en un segundo momento, romper cualquier expresión de modernidad literaria ya establecida.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> PIŃERA, *La isla en peso*, p. 214.

Centroamericana 28.1 (2018): 37-50

ISSN: 2035-1496

### «LA GAIA SCIENZA» DI NIETZSCHE NELL'ORIGINE DEL MODERNISMO LETTERARIO\*

#### VICENTE CERVERA SALINAS (Universidad de Murcia)

Riassunto: Questo articolo presenta la relazione tra l'estetica del modernismo letterario e la filosofia di Friedrich Nietzsche. La teoria filosofica del pensatore tedesco sull'arte e la sua reazione all'imperativo del positivismo si riflette in opere come *Aurora* o *La gaia scienza*. Questa scienza felice e sana si oppone alla tradizione filosofica idealista ed è alla base del pensiero creativo che sarà mostrato nel lavoro dei principali artisti del Modernismo, come Rubén Darío, in America, o Ramón María del Valle-Inclán, in Spagna.

Parole chiave: Modernismo – Filosofia – Nietzsche – Rubén Darío.

**Abstract**: «Nietzsche's *The Gay Science* at the Origen of Literary Modernism». This article focuses the relations between the aesthetics of the literary Modernism and the philosophy of Friedrich Nietzsche. The philosophical theory on art of the German thinker and its reaction to the imperative of positivism is reflected in works such as *The Dawn of Day* or *The Gay Science*. This gay and healthy science opposes the idealistic philosophical tradition. It is at the base of creative thinking that will be shown in the work of the main artists of Modernism, such as Rubén Darío, in America or Ramón María del Valle-Inclán, in Spain.

Key words: Modernism – Philosophy – Nietzsche – Rubén Darío.

<sup>\*</sup> Questo testo, scritto originariamente in spagnolo, è stato tradotto per l'occasione da Mario Aznar Pérez.

Verso il 1830, il giovane e già illustre Auguste Comte pubblicava il primo volume di quel che sarebbe stato il suo *Corso di filosofia positiva*, come risultato di un programma filosofico protetto dalla fiaccola del progresso. Il suo destino, non meno insospettato e imprevedibile di quello di ogni altra creatura forgiata con l'ideale razionalista, oltrepasserebbe le ingenue predizioni del suo costruttore, iscrivendosi nella difficile e inestricabile trama della storia, dove i progetti umani tessono la dialettica di un'evoluzione mai lineare né finalista. Superare l'arcaismo degli stadi teleologici e metafisici dell'umanità, che per Comte ne componevamo la traccia della cronologia, significava l'accesso definitivo dell'essere umano storico all'ultimo gradino, alla cima e cuspide positivistica, nella cui consacrazione verrebbero soddisfatte le più alte aspirazioni di un'utopia sociale, la fondazione di un regno di questo mondo con le fondamenta della scienza e della cultura e senza le catene della fallacia trascendentale.

Toda tentativa que no se remonte hasta esta fuente lógica –decreta Comteserá impotente contra el desorden actual, que sin duda alguna es ante todo mental. Pero bajo este aspecto (...), el simple conocimiento de la ley de evolución viene a ser el principio general de tal solución, estableciendo entera armonía en el sistema total de nuestro entendimiento¹.

Di fronte a così compiuta e fruttuosa proclamazione, soltanto uno spiraglio sembrava essere rimasto aperto e trascurato: dove abiterebbe il fiato umano dell'arte, in quale coordinata registrare la sua esistenza, a quale legge attribuire la sua inclinazione? Si dovrebbe riprodurre l'esilio platonico del poeta nella promulgazione teorica della società positiva? Non essendo affatto alieno al dubbio, Comte volle convocare l'apparizione dell'arte in armonia e alleanza con il suo ideale prefigurato, ma insieme a questo tentativo, svanisce anche l'essenza artistica fermamente volta a prendere dimora in terreno inospitale e sterile. Il suo destino (prosaico e insipido, fallace e tendenzioso) propendeva,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> A. COMTE, *Curso de filosofia positivista*, in *Filosofia positivista*, Porrúa, México 1982, p. 61. Lo stato positivo, dichiarava alcuni paragrafi prima il pensatore francese, «renuncia a buscar el origen y el destino del universo y a conocer las causas íntimas de los fenómenos, para ver únicamente de descubrir, mediante el empleo bien combinado del razonamiento y de la observación, sus leyes efectivas, es decir, sus relaciones invariables de sucesión y de similitud», p. 34.

nell'immaginazione deserta del pensatore francese, al «cultivo de los sentimientos benevolentes, mucho más estéticos que los instintos de odio y opresión que hasta ahora exaltó», dato che l'arte, secondo una deduzione comtiana, «devuelve suavemente a la realidad las contemplaciones demasiado abstractas del teórico, a la vez que estimula noblemente al práctico a las especulaciones desinteresadas»<sup>2</sup>. La reazione dell'arte e della poesia di fronte a questa minaccia di teorie che ne annichiliscono l'identità indipendentemente da ogni teleologia prammatica non si fece attendere. Ed è logico se consideriamo la grande vitalità politica che il positivismo ebbe in grandi settori della società europea (e, dopo, americana) di metà Ottocento, come ultima derivazione, in quanto socialismo utopico, degli ideali libertari della Rivoluzione francese. Nel 1868 (data chiave negli avvenimenti politici europei) si pubblicava l'edizione postuma e definitiva de Les fleurs du mal, dove il lucido, terribile Baudelaire metteva in evidenza con versi dominati da un nuovo fremito, l'irrevocabile situazione di esistenza inadeguata che il poeta contemporaneo, albatro con ali gigantesche e ridicole, rappresentava di fronte all'arrivo di quel regno in questo mondo. Né le convenzioni etiche canonizzate, neppure i discorsi letterari stabiliti erano ormai validi per quell'inevitabile perdita di posizioni. Nell'ultima delle poesie di Les fleurs du mal, quella intitolata simbolicamente "La Voyage", la voce poetica baudeleriana esclamava:

O Mort, vieux capitaine, is est temps! levons l'ancre! Ce pays nous envi, o Mort! Appareillons! Si le ciel et la mer sont nous comme de l'encre, Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison poyr qu'il nou réconforte! Nous voulons, tan ce feu noys brule le creveau, Plonger au fond du grouffe, Enfer ou Ciel, qu'i importe? Au fond de l'Inconnu pour trouver du "nouveau"<sup>3</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> ID., Sistema de política positivista, in Filosofía positivista, pp. 93-94.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> C. BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Gallimard, Paris 1972, p. 172. Traduzione di Carlos Pujol in edizione spagnola delle poesie (Planeta, Barcelona 1984): «Capitana inmortal. Es la hora, zarparemos./ Nos aburre esta tierra, levad anclas, oh Muerte./ Aunque el mar y los cielos

Scendere verso un abisso indeterminato, lontano da ogni effetto di tipo morale compensatorio, distaccato da ogni ammirazione che non fosse la novità, la purificazione attraverso lo sguardo aurorale e pristino che di nuovo rivela i sentimenti atrofizzati, condizionati da ideali 'progressivi', attraverso il rito dello Sconosciuto. Allo stesso tempo, un montevideano stabilito nel santuario parigino, diffondeva l'irrazionalità come l'alto paradigma di un'alleanza con il mondo delle forme sempre aliene alle leggi troppo umane del Bene e del Male. Isidore Ducasse, insolito conte di Lautréamont, vagava negli stessi anni attraverso le stesse strade parigine vicino alla Senna, diffondendo la logica dell'apparenza e la natura anfibologica dell'uomo, e imponendo con il suo discorso sboccato e tremolante la volontà di potere della poesia, nella cui risoluzione si trova latente il battito aritmico della metafora, come quella pre-nietzschiana «aspirazione all'infinito»4. Non stupisce, dunque, che nell'assimilazione di un movimento sociale antimetafisico e nel comune distacco da un programma filosofico positivo ed edificante transitasse il pensiero tedesco contemporaneo (rappresentato dalla figura di Friedrich Nietzsche) attraverso i meandri della reazione e l'iconoclastia. E che con esso aprisse senza saperlo le soglie della riflessione alla genesi di un'arte nuova, simbolica e gioviale.

Ma, è possibile stabilire il legame tra le poetiche contrarie all'ideologia positivistica e l'apparizione dello stile letterario modernista attraverso lamediazione del pensiero nietzschiano? Solo un decennio fa, Ricardo Gullón si lamentava ancora per la mancanza di attenzione verso le connessioni

-

son negrura de tinta,/ sabes bien que los pechos están llenos de luz.// Que el veneno que escancias nos conforte. Queremos,/ pues nos quema ese fuego que arde en nuestra cabeza,/ descender al abismo, ¿qué más de infierno o cielo?/ Lo que nadie conoce, persiguiendo lo 'nuevo'».

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> «Así pues, la hipocresía será expulsada sin contemplaciones de mi morada. Mis cantos serán una imponente prueba de poder, al despreciar así las opiniones consagradas. Canta para sí mismo y no para sus semejantes. No coloca la medida de su inspiración en la balanza humana. Libre la tormenta, embarrancó, cierto día, en las indómitas playas de su terrible voluntad, ¡Nada teme sino a sí mismo! En sus sobrenaturales combates atacará al hombre y al Creador» (LAUTRÉAMONT, *Cantos de Maldoror*, Cátedra, Madrid 1988, canto cuarto, p. 222).

positivismo-modernismo nella critica letteraria contemporanea<sup>5</sup>. Ma il silenzio non è stato unanime. In Los hijos del limo, Octavio Paz studia il rapporto dialettico fra i due movimenti, stabilendo il segno distintivo del modernismo come «respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo»<sup>6</sup>. Come «estado de espíritu» è interpretato anche da Rafael Gutiérrez Girardot, il quale pone la sua ottica analitica sull'ambito sociologico di uno «estado mundial de la prosa», dove affiora, come conseguenza quasi necessaria, la volontà artistica di una nuova sensibilità7. Per quanto riguarda l'influenza del filosofo tedesco, è di riferimento obbligatorio lo straordinario lavoro monografico, ormai un classico, di Gonzalo Sobejano sulle tracce nietzschiane in Spagna. Rivedendo il suo legame con l'estetica del modernismo, Sobejano sembra interessarsi in modo particolare a quei concetti di critica estetica rintracciabili negli scritti del filosofo (aristocrazia spirituale, ideale di forza liberatrice di rigorose tradizioni nella volontà di potenza incoraggiata dal rinnovamento interno dei valori, ideale apollineo nel concetto artistico sottilmente amalgamato con il sostrato mitico-dionisiaco mai divisibile nei processi di creazione, ecc. ecc.) per finire con questa sentenza:

el aspecto de pensamiento nietzscheano que mayor vigencia logra entre los modernistas es la revolución moral, la transmutación de los valores éticos. Procuraron ellos colocarse por encima del bien y del mal, pero ese ilusorio amoralismo resulta casi siempre un contramoralismo antiburgués marcadamente artificioso<sup>8</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> «cuanto se refiere a la conexión positivismo-modernismo ha sido en general descuidado por la crítica» (R. GULLÓN, "Introduzione", *El modernismo visto por los modernistas*, Guadarrama, Barcelona 1980, p. 13).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> «La conexión entre el positivismo y modernismo es de orden histórico y psicológico. Se corre el riesgo de no entender en qué consiste esa relación si se olvida que el positivismo latinoamericano, más que un método científico, fue una ideología, una creencia» (O. PAZ, *Los hijos del limo*, Seix-Barral, Barcelona 1974, pp. 125-127).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> R. GUTIÉRREZ GIRARDOT, *Modernismo*, Montesinos, Barcelona 1983, pp. 36 e ss.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Tuttavia, secondo Sobejano, «los modernistas españoles no llegan, a través de Nietzsche, a la negación de Dios ni a ninguna controversia con la verdad metafísica y religiosa. Tampoco aprovechan el caudal de perspectivas psicológicas atesorado en las obras de Nietzsche ni

Vale a dire, l'autore di questo saggio interpreta il debito nietzschiano del modernismo nella selezione di opere come La nascita della tragedia o Così parlò Zarathustra, titoli che simboleggiano le caratteristiche isolate da Sobejano nel suo studio comparativo. Invece, molta meno attenzione sembra essere dedicata ad altri lavori del pensatore tedesco, in alcuni dei quali (La gaia scienza, per esempio) preannunzia, e quasi si potrebbe dire profetizza, certi luoghi comuni del movimento letterario (l'ispanico, più precisamente) che ci occupa in questa occasione. Sappiamo che Friedrich Nietzsche compose La gaia scienza come un insieme di aforismi organizzati in cinque libri o sezioni, scritti senza una continuità cronologica assoluta. Sembra che i primi quattro furono redatti a Genova tra ottobre del 1881 e marzo del 1882. Il quinto è stato incluso nella riedizione del volume del 1887. Eugen Fink, forse il più eminente e sagace interprete del filosofo, mette insieme quest'opera con il titolo immediatamente precedente, Aurora, configurando la così chiamata seconda (e radicale) fase nell'evoluzione del pensiero di Nietzsche, caratterizzata da quello che Fink definisce come «filosofia dell'indomani», la cui esegesi ci da non solo le chiavi di un importante cambiamento rispetto ai suoi lavori precedenti e giovanili, dove non solo amalgamava il concetto di genialità artistica rappresentato da Schopenhauer e Richard Wagner e l'esplorazione profonda dell'anima tragica attraverso il dramma ellenico, ma implica anche la prospettiva delle sue future contribuzioni paradigmatiche, nella metafora di un avvento incardinato nelle proprie potenzialità dell'umano e non già della trascendenza religiosa9. Il vero è che in diversi paragrafi di Aurora si può notare quell'istinto di rinnovamento dell'avventura del pensiero caratteristica degli 'argonauti dello spirito', che prolunga e propugna la consacrazione di una filosofia (e, insieme ad essa, di una estetica ed un'arte) liberata dalle catene prometeiche che schiavizzano lo sviluppo dell'idea umana gettandola verso la notte cupa e opaca della metafisica come castrazione e tortura. In uno degli ultimi aforismi di questa promettente Aurora, alba nel cuore gioviale e forte, «l'araba fenice mostra al poeta un rotolo in fiamme».

\_

comparten sus radicales puntos de vista sociales y políticos» (G. SOBEJANO, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid 1967, pp. 255-256).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> E. FINK, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Universidad, Madrid 1982.

«Non temere -gli dice, questa è la tua opera. Non risponde allo spirito dell'epoca, e ancora meno allo spirito di quelli che s'accomodano all'epoca; di conseguenza, deve essere bruciata. Ma questo è un buon segno. Ci sono molti tipi d'aurore»<sup>10</sup>. Il legame tra la parabola aurorale e lo spirito di una scienza gaia si palesa più che evidente. Il sacrificio di un'opera non adatta ad una ragione comune ed ortodossa porta con sé il seme della sua purificazione. Il fuoco non soltanto distrugge, ma galvanizza. Nell'aforismo n. 322 del libro quarto de La gaia scienza troviamo una derivazione dal precedente, iscritto nell'ambito della tradizione razionalista, aggiornata e disarticolata dal filosofo. Il titolo del testo, "Simbolo", non può essere più modernista, neanche la qualità immaginaria della sua riflessione: «I pensatori le cui stelle percorrono orbite cicliche non sono i più profondi; quel che vede in se stesso come in un universo immenso e che in sé porta vie lattee, sa quanto sono irregolari tutte le vie lattee: conducono verso il caos e il labirinto dell'esistenza» 11. Il contrappunto con il 'viaggio' di Baudelaire è ben noto: ciò che nel poeta francese era l'intima richiesta della novità nata dalla sacra indeterminatezza dei valori secolari («Enfer ou Ciel, qu'i importe?»), trova in Nietzsche un eco riflessivo nel gettare un anatema contro quella concezione del pensiero e della parola come piattaforme del progresso sociologico. La 'novità' non deve basarsi sulla sostituzione dei valori metafisici (di Socrate o Schopenhauer) da un'altra religione positivistica. Scuotere le fondamenta di un'ideologia di segno idealista e trascendentale significò, nel senso nietzschiano, una necessaria, immensa catapulta per raggiungere il porto della 'grande salute' nel nuovo spirito aurorale, ma non doveva essere sostituita da un'altra grande entelechia astratta, da un'altra severa e maldestra utopia di leggi sociali che concordassero lo sviluppo progressivo della collettività cosciente.

Ma come si dovrebbe affrontare, a partire da queste premesse teoriche, l'ipoteticoinflusso che il pensiero strutturatore de *La gaia scienza* ha avuto sul movimento artistico modernista d'impronta ispanica, consacrato nella data storica del 1888 con la pubblicazione di *Azul...* dal nicaraguense Rubén Darío?

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> F. NIETZSCHE, *Aurora*, PPP, Madrid 1985, p. 279 [trad. italiana di Mario Aznar Pérez].

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> ID., *La gaya ciencia*, José J. de Olañeta, Barcelona 1984, p. 169 [Le citazioni dal testo spagnolo sono tradotte in italiano da M. Aznar Pérez].

Ebbene, così come è stato riferito, e come ribadisce lo stesso Eugen Fink nella sua monografía quando «cae» sulla filosofia nietzscheana «de la máscara, en medida creciente, la luz del mediodía», diventando la sua scienza più allegra con il progressivo «apartamiento del positivismo», il quale, sancisce Fink, «es para Nietzsche sólo una piel con la que reviste durante cierto tiempo una sabiduría de serpiente propia de la transición»<sup>12</sup>. Esso porta assieme una chiara «reconversión del idealismo»<sup>13</sup>, concepito in senso classico, dato che la concezione positivistica fu il ponte necessario per superare gli idealismi trascendenti di ogni specie, ma il suo allontanamento da esso significò la riconversione dei valori umani, validi, secondo Nietzsche, in se stessi, e non in una necessaria obiettivazione religiosa, metafisica o sociologica. Dobbiamo capire che implicitamente, si sviluppa un nuovo approccio all'intepretazione dell'arte, derivato da un sentimento e una speranza, secondo la quale, «con el final del idealismo» sarebbero nati «por vez primera las grandes posibilidades del hombre» ristabilito «en suprema libertad de trazar proyectos audaces»<sup>14</sup>. La componente artistica non dovrebbe dipendere, dunque, da sistemi idealisti, come accadeva nella filosofia di Schopenhauer, idolo di quel Nietzsche passato, ormai abbattuto. E così, se dal punto di vista schopenhaueriano la grandezza della creazione artistica e poetica risiedeva nella sua capacità di obiettivare la meschina e maldestra individualità dell'io concreto per dare scopo in questo modo alle 'idee' invariabili ed eterne rivelate nella rappresentazione estetica, nel caso di Nietzsche, e nella sua Gaia scienza, l'arte, la poesia, non cercheranno di strappare il velo di Maya dalla realtà sensibile (la cara metafora di Schopenhauer), ma recuperare appunto gli incanti, la bellezza dimenticata dei veli, dove dimora la verità artistica, dove si trova, immanente e simbolica allo stesso tempo, l'essenza e la profondità del bello<sup>15</sup>. «No», dichiara

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> FINK, La filosofía de Nietzsche, p. 61.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> *Ivi*, pp. 66 y 70.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> «Nadie rechaza más enérgicamente que Schopenhauer la pretensión de que el arte hubiera de tener un 'fin'. Y, sin embargo, le asigna uno. El de expresar la idea de que su significación emana, pues mientras no salgamos de lo estético, la idea no puede ser más que un nombre para el objeto del arte; pero dentro de la concepción metafísica del mundo de

Nietzsche allontanandosi dal suo maestro, il filosofo di Danzig, «a noi non seduce quella cosa di cattivo gusto, quell'ansia di verità, della verità ad ogni costo, quella pazzia del giovanotto innamorato della verità (...)siamo troppo allegri (...). Non crediamo che la verità continui ad esserlo se le viene strappato il velo» 16.

Ma non stiamo assistendo con questo alla promulgazione dei valori artistici propri della sperimentazione della fine del secolo? Non ci troviamo così all'inizio del modernismo? Si potrebbe asserire che, come Nietzsche, il modernismo ha assunto la rottura positivistica dell'uomo con l'ordine metafisico, ma con esso (continuando la sua stessa evoluzione) si è arrivato a una radicale riconversione dei valori, che nell'arte modernista si basa sulla sua tendenza verso la bellezza. Bellezza che, fuori dalle sfere filosofico-idealiste. sorge dalla propria capacità percettiva dell'artista, da un mondo di sensazioni corrisposte nel concerto armonico dei sensi: nel velo che ormai non copre, ma che 'è' la realtà estetica. Quando Rubén Darío, che citava il filosofo tedesco come paradigma di quelle «grandes almas geniales» che erano apparse «en los últimos años» e voleva anche includerlo nel suo censimento di personaggi della sua opera Los raros, segnava nella prefazione de El canto errante la sua volontà di andare sempre verso l'avvenire «bajo el divino imperio de la música»<sup>17</sup>, e quando Ramón del Valle-Inclán propugnava a modo di poetica che «en el arte como en la vida, destruir es crear», sostenendo la sua definizione di modernismo letterario in tanto che «vivo anhelo de la personalidad» palesato nel radicale sforzo per esprimere «más sensaciones que ideas»<sup>18</sup>. Non stavano, in realtà, assimilando in modo sostantivo e singolare lo

Schopenhauer es una realidad independiente, y el arte no es sino un medio de expresarla» (G. SIMMEL, *Schopenhauer y Nietzsche*, Francisco Beltrán, Madrid 1917, cap. V, "La metafísica del arte", pp. 129 e ss.).

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> NIETZSCHE, La gaya ciencia, p. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> R. DARÍO, "Prólogo a *El Canto errante*" en GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, pp. 58-69.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> R.VALLE-INCLÁN, "Breve noticia acerca de mi estética" (o "Prólogo" a *Carta de amor. Florilegio de honestas y nobles damas*), in GULLÓN, *El Modernismo visto por los modernistas*, pp. 190-195.

spirito nietzschiano di rottura con la subordinazione estetica di ogni ideologia restrittiva e annullatora del ricco materiale umano sensitivo? Quel materiale la cui attrazione verso il processo di scrittura rappresenterebbe il più originale contributo del modernismo, alchimia verbale, riproduzione lirica di analogie fenomeniche o sintesi dei valori simbolici che sono latenti nella sollecita apparenza.

Analizziamo brevemente la prefazione della seconda edizione tedesca de La gaia scienza per confermare questa alleanza. L'approccio originale di Nietzsche deriva da un'autoanalisi, da un esame sui generis della coscienza nel quale esplora le ragioni e le cause generatrici della malattia del suo spirito. Lo stato di crisi che aveva attraversato il filosofo, quel grande abisso della sua squisita sensibilità, sembra concretarsi nel suo storico assenso di certi principi esteticofilosofici tradizionali che tendevano verso l'annullamento della sua personalità, come furono quelli del pessimismo di Schopenhauer, l'anima tragica della drammaturgia musicale wagneriana o i postulati etici, ancora iscritti nel seno del razionalismo, sostenitori della filosofia di Baruch Spinoza. Il suo legame con formulazioni del genere metteva in evidenza il peso smisurato, ormai impossibile da sopportare, di una tradizione gnoseologica fondata sull'idealismo di Platone, sulla morale socratica e sui pilastri teologici della religione giudeocristiana, sostegni che facevano diventare la storia del pensiero occidentale unostacolo troppo grande per chi, come Nietzsche, volesse proseguire un viaggio di mattina lungo i cammini della riflessione. Comunque, avere transitato quei sentieri spinosi, dove si chiude il passo e la coscienza affonda nella malattia della coscienza immobile, porta con sé, secondo Nietzsche, la rigenerazione trasfiguratrice in cui consiste la ragion d'essere della filosofia, dato che «per noi [afferma apertamente] la vita consiste in trasformare continuamente tutto ciò che siamo in chiarezza e fiamma, e lo stesso con ciò che tocchiamo»<sup>19</sup>. Se il pensiero filosofico ha confermato un corso storico di annullamento e malattia, la rigenerazione porta l'individuo verso le regioni ospitali della Grande Salute, dove vogano i nuovi argonauti dello spirito avventuriero e libero, staccato dal suo peso secolare. Ebbene,

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> NIETZSCHE, *La gaya ciencia*, p. 11.

questo lenitivo, questo rimedio terapeutico con cui Nietzsche formula il trattamento della malattia filosofica occidentale, da egli diagnosticata, significa, dal punto di vista della ragione, e secondo il giudizio di Jean-François Mattéi, il suo collegamento definitivo con la scuola del pitagorismo<sup>20</sup>, eal contempo dalla prospettiva estetica, la sua rivendicazione di un'arte nuova, così tanto potente come la sua 'gaia scienza'. E così, i convalescenti che sono tornati «da tali abissi, da tali gravi malattie», hanno bisogno, nelle parole di Nietzsche, «di un'arte diversa e nuova», di un'arte «maliziosa, leggera, fluida, divinamente artificiale; un'arteche sorga come brillante fiammata in un cielo senza nuvole. Soprattutto, un'arte per gli artisti, solo per gli artisti»<sup>21</sup>. Un'arte che rinunci definitivamente a tale ambizione fallace che consiste nel strappare tutti i veli della realtà e nello scoprire in questo modo il suo volto nascosto. E per questo, conclude il pensatore nella sua prefazione a *La gaia scienza*,

è necessario rimanere valorosamente nella superficie, non oltrepassare l'epidermide, adorare le apparenze, credere nella forma, nei suoni, nelle parole, in tutto l'Olimpo delle apparenze. I greci [riconosce alla fine] erano superficiali... per la loro profondità. Non torniamo noi, gli audaci escursionisti dello spirito che siamo saliti fino alla cima più alta e pericolosa delle idee attuali, a guardare là intorno, a guardare verso il basso? Non siamo adoratori delle forme, dei suoni, delle parole, e perciò, artisti?<sup>22</sup>.

Accettiamo dunque la domanda del filosofo come la più radicale delle dichiarazioni dell' estetica modernista, nel suo misticismo dell'apparenza, nel suo sensualismo impressionista, nella sua aspirazione costante verso la bellezza delle forme come spazio di autosufficienza creativa, nel valore nominalista della musicalità espressiva la cui consecuzione fa diventare il resto dell'attività estetica, come direbbe Paul Verlaine, semplice e residuale «letteratura». Coincidente con lo spirito nietzschiano, Rubén Darío avvolgerà i sui quattro artisti sradicati dalla

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> «L'affirmation aristocratique de Nietzsche comme son intuition cosmique trouvent leur source commune dans son pythagorisme évident» (J.F. MATTEI, *L'ordre du Monde: Platon, Nietzsche, Heidegger,* Presses Universitaires de Frances, Paris 1989, p. 93).

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> NIETZSCHE, La gaya ciencia, p. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

società prosaica sotto il velo blu della regina Mab, in quel bel racconto che è il vero manifesto finzionale, la metafora del modernismo, dato che«desde entonces, en las buhardillas de los brillantes infelices, donde flota el sueño azul, se piensa en el porvenir como en la aurora, y se oyen risas que quitan la tristeza, y se bailan extrañas farándulas alrededor de un blanco Apolo, de un lindo paisaje, de un violín viejo, de un amarillento manuscrito»<sup>23</sup>. E affine, in modo analogo, alla dottrina di quella 'gaia scienza', l'uruguaiano José Enrique Rodó segnerà l'imperativo categorico della Bellezza come determinazione del modernismo dariano nei cui domini si rivelava la divinizzazione dell'Apparenza<sup>24</sup>. Ebbene, non è l'«arte nuova» della fine del secolo il vero risultato creativo della riflessione nietzschiana, con la sua coraggiosa (e profonda) fiducia nella forma, nei suoni, nelle parole, in tutto l'Olimpo delle apparenze?

Due aspetti precisi dell'opera che commento ratificano la sua considerazione come genesi del modernismo letterario. In primo luogo, il recupero della trama sensitiva, vero dogma dello spettacolo modernista e della scenografia analogica, canalizzato da risorse espressive come la sinestesia, l'allitterazione, la squisitezza metaforica o i suggerimenti musicali<sup>25</sup>. A riguardo, Nietzsche enunciava l'antico timore della filosofia verso il mondo dei sensi, di fronte all'avvenire allegro ed estetico del pensiero contemporaneo che egli augurava

Noi, gli uomini del presente e di ciò che sta per venire in filosofia, siamo sensualisti, non in teoria ma nella pratica. (...) Per il filosofo era quasi dunque una condizione necessaria avere le orecchie coperte di cera; il vero filosofo non sentiva la vita in ciò cheha di musica; (...) Ma noi sentiamo nel presente la

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> R. DARÍO, "El velo de la reina Mab", en Azul..., Espasa-Calpe, Madrid 1972, pp. 53-56.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> J.E. RODÓ, *Rubén Darío* (Ensayo), Porrúa, México 1970, p. 140.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> «El refinamiento de las sensaciones y su intensificación múltiple conviene bien al Modernismo en tanto que nuevo modo de considerar la literatura contemporánea. Sensaciones que llegan por los diversos sentidos oportunamente sin exclusión a través de la sinestesia, por lo que el conjunto de imágenes debe romper los estrechos moldes unívocos (...). De ahí que la musicalidad y el ritmo sean campo abonado y necesario para los nuevos modos de expresión...» (V. POLO GARCÍA, *El Modernismo. La pasión por vivir el arte*, Montesinos, Barcelona 1987, p. 28).

tentazione di pensare il contrario (...), di credere che la seduzione delle idee è più pericolosa di quella dei sensi per il suo aspetto freddo e anemico<sup>26</sup>.

Il secondo aspetto rende fertile una delle considerazioni stilistiche più costitutive della letteratura modernista: l'intronizzazione del fenomeno ritmico, vero sostegno e riferimento della creatività. Se il ritmo di una poesia o di un racconto modernista si coglie grazie alla sua funzione strutturale e alla sua capacità integratrice degli elementi compositivi; se per il modernista argentino Leopoldo Lugones il problema ritmico segna la categoria stilistica di ogni autore, poiché «sentir la belleza es percibir la unidad del Universo en la armonía de las cosas», da dove «el estilo es el ritmo»<sup>27</sup>, non è meno vero che l'attenzione verso il fenomeno ritmico non era estranea alla sensibilità del filosofo, per il quale rappresentava proprio l'origine pragmatica, l'utilità superstiziosa della creazione poetica. Infatti, capire che il processo di eloquenza ritmica costituiva un maggiore approccio «alle orecchie della divinità», poiché l'uomo antico, per Nietzsche, considerava che «non solo nei canti religiosi, ma anche nei canti profani dai tempi più antichi, il ritmo aveva un certo potere magico, ad esempio quando si estraeva l'acqua o quando si remava», influenza l'uso primitivo del verso in esametro che «secondo i greci, era stato inventato a Delfi» 28. Però la sua analisi dettagliata dell'effetto ritmico non si limita a una teorizzazione sulle sue origini, ma viene formulata alla fin fine come una dichiarazione di principi che incoraggia questa nuova arte, gioviale e sensitiva, profetizzata dalla spiritualità dei 'rigeneratori': «Un sentimento così profondo non può essere sradicato completamente [propone il 'poeta' Nietzsche] e ancora oggi, dopo un lavoro di migliaia di anni per distruggere quella superstizione [lavoro, vale la pena di commentare da parte nostra, del movimento razionalista moralizzatore], il più assennato degli

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Motivo della sua rottura con il tradizionale 'idealismo': «Essi, invece, credevano che i sensi li attiravano fuori dal loro mondo, fuori dal regno di ghiaccio delle idee verso una pericolosa isola più meridionale, dove temevano che le loro virtù filosofiche si sciogliessero come neve al sole» (NIETZSCHE, *La gaya ciencia*, libro IV, n. 372, pp. 234-235).

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> L. LUGONES, "Nuestras ideas estéticas", *Sophia*, X (mayo 1902), Madrid, pp. 173-183.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> NIETZSCHE, *La gaya ciencia*, libro II, n. 84, p. 76.

uomini viene a volte impazzito dal ritmo, anche se solo facendogli credere che un'idea è tanto più vera quando viene rivestita di una forma metrica e cammina con cadenza divina»<sup>29</sup>.

Alla fine, Friedrich Nietzsche non poté affrontare né intraprendere il bel compito compositivo di un'opera fluida, brillante e sensuale, la creazione iscritta nei valori autonomi dell'apparenza in tutta la sua profondità. Gli aforismi travolgenti e quasi allucinatori di Zarathustra fecero derivare la sua 'gaia scienza' verso l'assenso progressivo dell'aspetto teorico e, a mio parere, fatalistico della sua dottrina (come dimostra la sua assunzione del mito dell'eterno ritorno). La spirale di un'irrazionalità oscura e cupa lo attendeva, ormai lontana dalla 'grande salute' della sua 'gaia scienza' come orizzonte, come velo blu della coscienza. D'altra parte, questa non era stata la sua missione. Un giovanile e potente movimento letterario nato in Ispano-America avrebbe ripreso, però, lo spirito della sua dottrina, nel realizzare attraverso forme verbali le stigmate di un'arte ritmica, colorita e armonica, di un'arte fatta da immagini e di vaghe sensazioni indefinibili, dettata dalla cadenza e il suggestivo cromatismo, sincretico e completo, a volte snervante, ma animato sempre dal desiderio di scalpellare la bellezza. «Un'arte per gli artisti» che riuscì a rivitalizzare il suo decaduto impulso estetico e, con esso, arricchire e rafforzare il suo dinamismo storico. L'arte, insomma, purificata nell'olio di quelle «lampade meravigliose» che il modernismo, secondo Valle-Inclán, riacquistò per l'Occidente: «Ambicioné beber en la sagrada fuente, pero antes quise escuchar los latidos de mi corazón y dejé que hablaran todos mis sentidos. Con el rumor de sus voces hice mi Estética»<sup>30</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> *Ivi*, pp. 76-79.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> R. VALLE-INCLÁN, *La lámpara maravillosa*, Espasa-Calpe, Madrid 1975, p. 11.

Centroamericana 28.1 (2018): 51-70

ISSN: 2035-1496

# IMAGINARIOS URBANOS EN LA POESÍA DE NUEVO SIGNO

#### MICHELA CRAVERI (Università Cattolica del Sacro Cuore)

Resumen: Los miembros del grupo literario que nació en Guatemala en 1968, conocido como Nuevo Signo, presentan varios elementos en común: casi todos pertenecen a la misma generación, casi todos provienen de la provincia y todos tienen el interés en reflexionar sobre el destino y la naturaleza del hombre guatemalteco. A pesar del origen foráneo, del interior de la República, todos se reúnen en la capital y allí estrechan relaciones de amistad y de colaboración. Desde allí reflexionan sobre las contradicciones de la modernidad del país, en la dinámica entre el centro y la periferia, las áreas urbanas y las aldeas rurales, la tradición y el progreso tecnológico. En este trabajo me propongo una reflexión sobre la concepción de la modernidad urbana en la poesía de Nuevo Signo, su significado en las dinámicas sociales de Guatemala y su papel en el contexto político de los años Sesenta y Setenta.

**Palabras clave**: *Nuevo* Signo – Poesía guatemalteca del siglo XX – Luis Alfredo Arango – Delia Quiñónez – Francisco Morales Santos – José Luis Villatoro – Julio Fausto Aguilera.

**Abstract:** «**Urban Imagery in** *Nuevo Signo's* **Poetry**». The members of the literary group known as *Nuevo Signo*, born in Guatemala in 1968, have several elements in common: almost all of them belong to the same generation, almost all of them came from the country and they all share an interest in reflecting on the destiny and nature of the Guatemalan people. Despite their origin, from the inside of the Republic, they all arrived to Guatemala City, and in there, they created relations of friendship and intellectual exchange. In this city is where they reflect on the contradictions of the modernity of their country, on the dynamics between the center and the periphery, the urban areas and the rural villages, as well as on tradition and technological progress. In this paper I propose a reflection on the conception of urban modernity in the poetry of *Nuevo Signo*, its meaning in the social dynamics of Guatemala and its role in the political context of the Sixties and Seventies.

**Key words:** *Nuevo Signo*– 20th Century Guatemalan Poetry – Luis Alfredo Arango – Delia Quiñónez – Francisco Morales Santos – José Luis Villatoro – Julio Fausto Aguilera.

#### El imaginario urbano en la literatura guatemalteca

El tema urbano ha sido imperante en la literatura del siglo XX, como reflexión sobre un paisaje humano que se transforma a raíz de las evoluciones económicas y sociales de cada país. En el caso de Guatemala, en donde el contraste entre el área urbana y el ámbito rural había adquirido tradicionalmente implicaciones étnicas y culturales, el imaginario urbano refleja las contradicciones y las fracturas violentas de la modernidad. Si consideramos el imaginario como la zona que cubre los huecos de la realidad, lo que ocupa las fracturas de lo cognoscible, podemos apreciar el papel del imaginario de sistematización y al mismo tiempo de problematización de la realidad misma. El imaginario sería entonces una subjetividad socialmente compartida<sup>1</sup>. La idea de imaginario no es estable, sino que refleja las categorías analíticas a través de las cuales una cultura se conoce a sí misma. En el caso del cual nos ocupamos aquí, la poesía urbana guatemalteca de los años 60 y 70, estamos delante de una coyuntura histórica especial, en la línea de transición entre la modernidad y la posmodernidad<sup>2</sup>. Consecuencia de la posmodernidad ha sido el desarme de interpretaciones totalizantes, el reconocimiento de perspectivas relativas, que nos dan una visión inevitablemente parcial y provisional del mundo. Sin embargo, esto no significa fragmentar el imaginario social de una cultura en distintos saberes cerrados, sino reconocer la importancia de la integración de ejes trasversales de sentido, que cruzan fronteras étnicas, sociales y de género<sup>3</sup>. Así, en el imaginario urbano podemos reconocer un horizonte de variabilidad que no es completamente arbitrario, sino compuesto de perspectivas relacionales que dependen de la época y de las dinámicas sociales específicas. Cada momento histórico cambia los ejes alrededor de los cuales se construyen los imaginarios urbanos, estos espacios de transición entre lo empíricamente observable, los deseos de cambio y las percepciones intersubjetivas y culturalmente determinadas4. El tema de la ciudad y su imaginario en Guatemala

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> A. LINDÓN, "¿Qué son los imaginarios y cómo actúanen la ciudad? Entrevista realizada a Néstor García Canclini", *Revista Eure*, XXXIII (2007), 99, pp. 89-91.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> F. JAMESON, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, pp. 18-51.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> LINDÓN, "¿Qué son los imaginarios y cómo actúanen la ciudad?", p. 90.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> *Ivi*, p. 91.

empieza a ser realmente significativo entre el siglo XIX y el XX<sup>5</sup>. Los autores modernistas dirigieron su interés sobre todo hacia Europa o hacia las grandes capitales latinoamericanas, como es el caso de Gómez Carillo, quien (al presentarse como el artista de la metrópoli) lo hizo con la mirada puesta hacia afuera<sup>6</sup>. A principio del siglo XX, algunos autores modernistas y de las vanguardias empezaron a reflexionar sobre los cambios culturales, demográficos y sociales importados con el capitalismo y el sistema del estado liberal. El papel político clave de Estados Unidos en el sistema económico de Guatemala ya en las primeras décadas del siglo XX hizo evidente que la modernización del país pasaba a través de la importación a las ciudades centroamericanas de modelos culturales norteamericanos, interpretados por la élite como signos de civilización. Todo esto en duro contraste con una realidad rural totalmente ajena al sistema capitalista, subyugada arbitrariamente como motor de este engranaje<sup>7</sup>.

La irrupción de la modernidad en Guatemala: los años 60 y el Mercado Común Centroamericano

Será a partir de los años 60 cuando la modernidad empieza a trastornar efectivamente al país, con la importación de un capitalismo salvaje que reduce a la mayor parte de la población a la miseria más dura. El modelo desarrollista se planteaba un incremento del bienestar económico global a través de un aumento del producto interno bruto y una ampliación de la capacidad adquisitiva de los trabajadores. En este proyecto, el consumismo constituía una clave esencial. La idea del mismo J.F. Kennedy expuesta en 1961 era que «la libertad política tenía

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> El caso de la elegía "A la Ciudad de Guatemala" de Landívar representa un caso aislado en la literatura del siglo XVIII, como reflexión metafórica sobre el contraste entre la energía devastadora de la tierra y el orden representado por la organización urbana. L. MÉNDEZ DE PENEDO, *Cara Parens. Ensayos sobre Rusticatio Mexicana*, Universidad Landívar, Guatemala 2009, pp. 12-15 y 36.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup>D. LIANO, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Universidad San Carlos, Guatemala 1997, p. 83; Á. SALVADOR, *El impuro amor de las ciudades*, Casa de las Américas, La Habana 2002.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> P. GLEIJESES, "La aldea de Ubico", *Mesoamérica*, 1989, 17, pp. 43-48; C. FIGUEROA IBARRA, "Ciencias sociales y sociedad en Guatemala", *Ciencias Sociales*, 1986, 33, p. 28.

que ir acompañada de un progreso material»<sup>8</sup>. La oposición de las oligarquías locales, la presencia de una enorme población bajo los límites de la pobreza y la intervención de la política norteamericana impidieron que la modernización de Guatemala coincidiera con un desarrollo económico y social efectivo, empujando al país directamente hacia la posmodernidad<sup>9</sup>. En los años 60 la geografía humana de Guatemala cambia radicalmente con la migración masiva de los campesinos a la ciudad para buscar formas mínimas de subsistencia y para huir del conflicto armado<sup>10</sup>. Además del incremento demográfico de la Ciudad de Guatemala, el proyecto nacional de desarrollo económico preveía también la creación de carreteras y de formas de urbanismo descentrado, para sacar a los indígenas de su aislamiento, eso es de su «primitivismo»<sup>11</sup>.

A pesar de la inexistencia de una clase obrera propiamente dicha, el espacio urbano empieza a ser símbolo de las contradicciones y de las miserias de la sociedad guatemalteca, que vive entre hambre y lavadoras, enfermedades y productos enlatados. Las ciudades guatemaltecas reflejan la peculiar coyuntura poscolonial, en donde se reactiva el antiguo sistema centro-periferia. Hay nuevos centros económicos y políticos ahora en Estados Unidos, pero las mismas periferias siguen caracterizadas por dependencia, pobreza y formas de identidad híbridas.

La idea de la modernidad llega filtrada a través del marco del sistema global imperialista, basado en la explotación económica y en la alienación del ser<sup>12</sup>. La ciudad refleja también la ideología del estado a través de sus monumentos, que ostentan una idea de nacionalismo identificada con el progreso. Precisamente en 1960 nace la escuela de arquitectura de la Universidad San Carlos, con el fin de planificar el crecimiento demográfico de la ciudad. La urbanización fue tan intensa

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Cit. en D. POMPEJANO, Storia e conflitti del Centroamerica, Giunti, Firenze 1992, p. 113.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> *Ivi*, p. 115; G. DÍAZ CASTELLANOS, *Las clases sociales en Guatemala (1964-2002)*, Editorial Academia Española, Saarbrüken 2012, p. 21.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> DÍAZ CASTELLANOS, Las clases sociales en Guatemala, p. 23.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> A. TARACENA ARRIOLA, *Etnicidad, estado y nación en Guatemala (1944-1985)*, CIRMA, Antigua Guatemala 2004, pp. 77-78.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> R. VARMA, *The Postcolonial City and its Subjects: London, Nairobi, Bombay,* Routledge, New York/London 2012, p. 10.

que entre 1950 y 1964 la capital dobló su población, llegando a 572.671 habitantes<sup>13</sup>.

En 1960 la creación del Mercado Común Centroamericano estimuló un horizonte consumista, que en realidad no se traducía en un verdadero acceso al bienestar económico. La idea era la de crear industrias y un mercado nacional, con nuevos puestos de trabajo y una mejora de las condiciones económicas de los asalariados. Sin embargo, la frágil economía nacional no pudo resistir a la expansión norteamericana y la industria local se convirtió en una sucursal de las multinacionales<sup>14</sup>. Un papel importante en este fracaso lo tuvo la participación de las Naciones Unidas a través de su organismo CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe), percibido como un ente externo, que no respondía precisamente a las necesidades de los países centroamericanos. Además, los Estados Unidos intervinieron concretamente, ejerciendo un control directo a través de inversiones y acuerdos bilaterales. La ideología antropológica que sustentaba tales intervenciones era que el hombre latinoamericano era esencialmente idealista, fatalista y hostil a la disciplina y que por estos motivos necesitaba de un patronazgo norteamericano, como el que existe «entre el hombre y su santo protector» <sup>15</sup>.

Junto a televisores, Kentucky Fried Chicken, lavadoras y *Cosmopolitan*, a partir de los años 60 Guatemala importó el *american way of life*, que se impuso como el sueño burgués al que un número muy reducido de compradores podía acceder. Sin un cambio sustancial en la estructura social y económica del país, que seguía siendo colonial, el MERCOMÚN se tradujo en un rotundo fracaso y el capitalismo en una fachada postiza. En una sociedad caracterizada todavía por formas legalizadas de

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> I.L. FLORES LÓPEZ, *La cuestión residencial en la Ciudad de Guatemala. Los complejos residenciales cerrados*, Universidad de Zaragoza, Tesis de maestría en Sociología de la Políticas Públicas y Sociales, Zaragoza 2012, p. 16.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup>LIANO, Visión crítica de la literatura guatemalteca, pp. 220-221; DÍAZ CASTELLANOS, Las clases sociales en Guatemala, p. 22; T. SAGASTUME PAIZ, "Industriales y empresarios a principios del siglo XX en la Ciudad de Guatemala", Estudios, 1996, 96, pp. 89-90; G. TORIELLO GARRIDO, La batalla de Guatemala, Editorial Universitaria, Guatemala 1997, p. 301; M.R. MORALES, La ideología y la lírica de la lucha armada, Editorial Cultura, Guatemala 2011, p. 157.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> POMPEJANO, Storia e conflitti del Centroamerica, pp. 108-109 y 115.

esclavitud y por la concentración de las tierras en las manos de una oligarquía latifundista, la creación de una clase media con poder adquisitivo permanecía una utopía. Al contrario, la irrupción del capitalismo en Guatemala implicó un incremento de la distancia económica entre la oligarquía y la masa miserable de los trabajadores; también se asistió a una forzada migración del campo hacia las llamadas villas miserias de una capital que se hizo cada vez más contradictoria<sup>16</sup>. Si por un lado el miedo castrista favoreció acciones de alejamiento entre el poder económico y las masas trabajadoras, por otro lado los intereses norteamericanos incrementaron el control político de Estados Unidos en esta región y facilitaron su dependencia de los mercados extranjeros. A nivel nacional, las presidencias de Castillo Armas y de Ydígora Fuentes cedieron poco a poco el territorio a las inversiones extranjeras, con la abolición del proteccionismo nacional y la creación de facilitaciones fiscales para las participaciones externas<sup>17</sup>.

#### Conflictos económicos y sociales de la modernidad en Guatemala

La organización económica y social de Guatemala, caracterizada todavía por formas de esclavitud y trabajos forzados, no pudo asimilar la modernidad importada de Estados Unidos en una situación de igualdad de condiciones con los países occidentales. Al contrario, la situación ya precaria de los indígenas empeoró respecto a la época colonial, ya que las medidas económicas de los dictadores del siglo XX poco a poco habían eliminado las tierras comunales sobre las que se basaba la subsistencia de las comunidades mayas. Con el desarrollo del capitalismo y del mercado global, los gobiernos liberales substrajeron las tierras indígenas, que fueron concentradas en las manos de la oligarquía nacional y extranjera, para dar paso a los monocultivos del café, del banano y del chicle<sup>18</sup>. Además, la modernización impulsada por el Mercado

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> LIANO, Visión crítica de la literatura guatemalteca, p. 223.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> POMPEJANO, Storia e conflitti del Centroamerica, pp. 122-127; A. CAZALI ÁVILA, Historia de Guatemala siglo xx. Las transiciones políticas: del Ydigorismo al gobierno militar de Peralta Azurdia (1958-1966), Universidad de San Carlos, Guatemala 2000, pp. 54-71.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> M.A. GONZÁLEZ, *Historia económica de Guatemala: con énfasis en la crisis de los años 30,* FLACSO, Guatemala 2012, pp. 52-65.

Común Centroamericano privilegió en el reclutamiento laboral a la población no indígena, que tenía una mayor escolarización y un mejor manejo del español. Los mayas se quedaron al margen de este impulso económico, empleados solo en algunos casos como mano de obra barata<sup>19</sup>. Cabe señalar que en Guatemala con pocas excepciones nunca se valoró el mestizaje como solución a la cuestión indígena, así como ocurrió en otros países, por ejemplo en México y en Perú. Al contrario, en Guatemala se impuso un proyecto de ladinización y blanqueamiento de la nación, que implicó genocidios y una separación definida entre «las razas»<sup>20</sup>. Se puede mencionar a tal propósito el proyecto nacional de esterilización de las mujeres indígenas del altiplano, todavía por la mitad del siglo XX, con el apoyo de organismos internacionales, en pos del control de la alta tasa de natividad local<sup>21</sup>. Aun en los años 60, el pensamiento político predominante interpretaba al mundo indígena como la parte atrasada y agonizante del país, aplastada por la modernidad y la necesaria ladinización. En consecuencia, si la población maya se asociaba al pasado y a la tradición, los ladinos representaban la clave de acceso a la modernidad. La idea más frecuente entre los intelectuales de la época era la inevitable desaparición del mundo indígena bajo el peso de la modernidad. El debate étnico sobre lo maya ya carecía de importancia en un proceso de invisibilización de los indígenas, puesto que según esta visión modernizante sus representantes

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> TARACENA ARRIOLA, Etnicidad, estado y nación en Guatemala, p. 281.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> M.E. CASÁUS ARZÚ, "Las élites intelectuales y la generación del 20 en Guatemala: su visión del indio y su imaginario de nación", en M.E. CASÁUS ARZÚ – O.G. PELÁEZ ALMENGOR (eds.), *Historia intelectual de Guatemala*, Guatemala, Universidad de San Carlos, Guatemala 2001, p. 31; R. ADAMS, *Ensayos sobre evolución social y etnicidad en Guatemala*, UAM, México 2005, pp. 203-215; A. TARACENA ARRIOLA, "Guatemala: el debate historiográfico en torno al mestizaje (1970-2000)", en D. EURAQUE – J. GOULD – C. HALE (eds.), *Memorias del mestizaje. Culturas políticas en Centroamérica de 1920 al presente*, CIRMA, Antigua Guatemala 2005, pp. 103-106; J.R. GONZÁLEZ PONCIANO, "La invisibilidad de la blancura y el ladino como no blanco en Guatemala", en EURAQUE – GOULD – HALE (eds.), *Memorias del mestizaje. Culturas políticas en Centroamérica de 1920 al presente*, pp. 111-132.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> TARACENA ARRIOLA, Etnicidad, estado y nación en Guatemala, p. 77.

estaban en fase de extinción<sup>22</sup>. En las primeras décadas del siglo XX el proyecto integracionalista no había logrado una verdadera asimilación del mundo maya. Por esto, en los años 60 la propuesta desarrollista intentó una superación de las desigualdades de los guatemaltecos por otro camino, o sea a través de un acceso al bienestar económico. En última instancia, se trataba de una nueva manera de alcanzar un mismo propósito asmilacionista<sup>23</sup>. En este plan cultural, en el cual la población blanca europea o norteamericana se asociaba al progreso y a la industrialización, el acceso a los bienes importados y mecanizados se convirtió en un signo de estatus. Así, la oligarquía guatemalteca adoptó estos símbolos, marcando preferencias estéticas y estilos de vida, imitados y admirados por las clases trabajadoras<sup>24</sup>. El entusiasmo consumista de los años 60 en Guatemala se basaba en el prejuicio hispanofóbico de Estados Unidos, apoyado por las políticas locales, que veían a los latinoamericanos como borrachos, haraganes, machistas y sin ética de trabajo<sup>25</sup>. La adquisición del american way of life implicaba una superación de esta condición y un ulterior blanqueamiento de la clase dominante, que limpiaba su sangre mestiza a través de la compra de comida procesada y de coches norteamericanos. Porque la blancura en Guatemala no es tanto una cuestión fenotípica, sino cultural, ya que se asume que la superioridad del blanco coincide con su poder de imponer los criterios que humanizan a los hombres, estos son: el ser moderno, masculino, racional, rico, consumista, anticomunista y (obviamente) urbano<sup>26</sup>. La carrera al consumismo se puede leer entonces como la obsesión de la clase alta guatemalteca por demostrar su blancura, si no en términos genéticos, por lo menos en sus hábitos de consumo. Cabe mencionar que inevitablemente en esa época la ciudad se identificaba todavía con la idea de progreso y de desarrollo

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> E. GORDILLO CASTILLO, "Hacia la formación del alma nacional: José Antonio Villacorta Calderón y la historia de Guatemala (1915-1962)", en CASÁUS ARZÚ – PELÁEZ ALMENGOR (eds.), *Historia intelectual de Guatemala*, pp. 152-153.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> TARACENA ARRIOLA, Etnicidad, estado y nación en Guatemala, pp. 31 y 40.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> GONZÁLEZ PONCIANO, "La invisibilidad de la blancura y el ladino como no blanco en Guatemala", p. 115.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> *Ivi*, p. 120.

cultural. Uno de los puntos crítico de la cuestión indígena evidenciada por Manuel Galich en la ceremonia de inauguración del Instituto Indigenista Nacional en 1945, en plena época revolucionaria, era precisamente que esta «vivía divorciada de los pocos centros urbanos»<sup>27</sup>. La identificación entre el ámbito rural y el atraso económico se reiteró todavía en 1961, cuando Jorge Luis Arriola, director de la revista *Guatemala indígena* afirmó que la ruralidad, la autosuficiencia económica y la persistencia de costumbres comunales de los mayas constituían un obstáculo a su integración social<sup>28</sup>.

#### Los imaginarios urbanos y la modernidad en la poesía de Nuevo Signo

Las ciudades poscoloniales heredaron las contradicciones de la modernidad: una ciudad repleta de los lujos del primer mundo y una ciudad escondida, que sustentaba la primera en las fábricas, los burdeles y en los trabajos forzados. La ciudad se convirtió entonces en la casa natural del capitalismo, su símbolo, su representación material<sup>29</sup>. El contraste en la Ciudad de Guatemala entre anuncios publicitarios y analfabetos, entre novísimos coches y casas de cartón, la sociedad de los consumos y el espectáculo cotidiano de la muerte se hizo insoportable para la generación de jóvenes poetas que se reunieron bajo el nombre de Nuevo Signo a partir de 1968. Casi todos sus miembros pertenecían a la misma generación y casi todos provenían de la provincia; se reunieron en la capital como resultado de las olas migratorias antes mencionadas, para buscar empleos, instrucción y mejores condiciones de vida. La ciudad representa un espacio simbólico significativo para Luis Alfredo Arango, Roberto Obregón, Justo Fausto Aguilera, Antonio Brañas, Francisco Morales Santos, Delia Quiñónez y José Luis Villatoro. Aquí se completa su formación literaria, aquí intercambian amistad y lecturas y aquí trabajan casi todos en las agencias de comunicación y las editoriales de la nueva sociedad capitalista. El imaginario urbano en la poesía de Nuevo Signo representa un

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Cit. en TARACENA ARRIOLA, Etnicidad, estado y nación en Guatemala, p. 43.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Cit. en *ivi*, p. 63.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> VARMA, The Postcolonial City and its Subjects, pp. 10-11.

puente entre lo que se ve en las fachadas postiza del bienestar y los meandros del dolor y de la miseria que sustentan la sociedad de los consumos.

En una composición muy representativa de Luis Alfredo Arango, titulada "Historia para los pobres de corazón", la polaridad consumismo / explotación social constituye la isotopía principal y la clave de lectura del poema. A «los que siempre se bañaron en aguas de rosas; en agua/ bendita; en agüitas enfrascadas; con sales olorosas/ envueltas en papelitos dorados»<sup>30</sup> el poeta revela las contradicciones y las paradojas de la pócima de la felicidad: el talco importado de Estados Unidos deja la piel muy blanca y perfumada, pero al mismo tiempo produce tuberculosis y enfermedades respiratorias a sus trabajadores, tan mal pagados que ni siquiera pueden afiliarse al seguro social. El sueño del blanqueamiento a costa de la vida de los demás; una metáfora muy clara de la historia de Guatemala, en donde la utopía blanca se sustenta sobre la explotación de sus trabajadores. El polvo blanco o el sueño de la blancura norteamericana empapa la ciudad, penetra en la vida diaria, se infiltra en los sueños y hasta en el cuerpo y la sangre de sus ciudadanos:

Las calles de mi hermano empezaron a tener olor de talco Jonhson.
Su taza de café tenía sabor de talco Johnson soñaba talco Johnson. Pushito de a centavo y medio.
Panes. Montañas. Paisajes empolvados.
Pedos de talco perfumado. Caca que en vez de oler a tigre olía a talco Jonhson<sup>31</sup>.

Un sueño de blanqueamiento tan fuerte que destruye la vida misma de los guatemaltecos; el encargado de envasar el talco es tan pobre que la novia (cuyo nombre significativo es Blanca) lo abandona; lo devora la tuberculosis y por el peso de la enfermedad anda «desnivelado apoyándose en las tapias/ con el fuelle descompuesto y escupiendo brasas»<sup>32</sup>. La imagen del joven hombre herido en su

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> L.A. ARANGO; "Historia para los pobres de corazón", *Alero*, 1977 (julio-agosto), 25, p. 84.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> *Ivi*, p. 87.

fuerza física y en su dignidad por la importación de barriles de talco de Estados Unidos es una metáfora elocuente del destino de la vida guatemalteca, cubierta e inmovilizada por un fino polvo blanco que no deja respirar. En esa época, las calles de la Ciudad de Guatemala estaban caracterizadas por el contraste entre opulencia y miseria. La obsesión de la blancura y de la limpieza se repite en la poesía "El encanto de la clase media"<sup>33</sup> de José Luis Villatoro, en donde los símbolos de la modernidad, los perritos pequineses, la paternidad responsable, las pancartas fetiches en las esquinas de las calles crean una barrera entre un mundo falso por un lado y la vida misma por otro.

La clase media
tiene blancos los ojos
y sólo mira
desde el ojo de la llave
-sus trapos limpios,
lavados en casa
y sus zapatos brillantes
son sus melancólicas señales<sup>34</sup>.

La separación entre una sociedad moderna, blanca y limpia y un afuera caracterizado por el desorden, la pobreza y los latidos de la vida natural representan un tema predominante en la producción poética de Villatoro. La ciudad se convierte en el símbolo de la doble cara de la modernidad, entre su brillo superficial y su significación más profunda, revelando la incapacidad del capitalismo de colonizar las conciencias. En otra composición titulada "Evocación de la ciudad"<sup>35</sup>, la naturaleza logra penetrar en las capas artificiales de la metrópoli, lavar sus fachadas postizas y revelar su miseria y sus desgracias.

Te recuerdo con la lluvia en los ojos una sirena en el aire, ululante.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> J.L. VILLATORO, *El mero son*, Tipografía Nacional, Guatemala 1984, pp. 29-30.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> *Ivi*, p. 67.

y una mujer ciega en la esquina vendiendo a Santa Lucía<sup>36</sup>.

El agua de la lluvia se filtra en el corazón de la ciudad, fertilizándola y revelando sus contradicciones. Entre los ruidos de la ciudad moderna, la arcaica división en clases encadena a los enfermos y a los marginados a vender las fichas de una lotería que promete otra vez un sueño capitalista. Sin embargo, el poeta sabe muy bien que esta ilusión consumista no se puede comprar simplemente con un boleto y que la ficha de la lotería es solo una señal de la falsa construcción de una democracia inexistente. La noche de la ciudad penetra en las casas; es tan densa que encorva las calles y corroe los sueños de sus habitantes, como un miedo denso detrás de las ventanas, monstruos que infestan y nos persiguen<sup>37</sup>. La ciudad nocturna es amenazante, pegajosa, hostil; nada nos protege de ella, ni las puertas ni las paredes que construimos. El imaginario eficiente de la modernidad urbana se quiebra en esta periferia del mundo occidental. Las luces del gas neón chapotean en las charcas, los automóviles cojean y los faros se fragmentan por los baches de las calles rotas y decadentes<sup>38</sup>. La idea de una naturaleza aprisionada por el poder y por el excesivo racionalismo se encuentra en una composición poética de Delia Quiñónez, en donde el mismo sol aparece enfrascado como un producto más de la industria norteamericana:

Quinientos años después el sol retorna embotellado y vacía de imperios la redondez quemante de su curva<sup>39</sup>.

Después de cinco siglos de colonización, Guatemala sigue en las mismas lógicas imperialistas, que aprisionan, envasan, procesan y venden su misma alma. La naturaleza aparece aquí violada, enclaustrada y a duras penas logra romper las rejas que la separan de la humanidad. Sin embargo, detrás y dentro de la ciudad moderna se esconde otra ciudad secreta, donde aflora una naturaleza mucho más

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> D. QUIŃÓNEZ, *Ultramar*, MERCAGRAF, Guatemala 1991, p. 43.

poderosa que las construcciones de cemento. Los poetas de Nuevo Signo celebran en algunas composiciones el maravilloso espectáculo de la naturaleza que rompe estas barreras e invade el espacio urbano: el milagro de una ciudad suspendida en medio de la lluvia<sup>40</sup>, la contemplación de un árbol amarillo bajo el cielo de las seis de la mañana<sup>41</sup>, la fascinación de una ventana con lluvia<sup>42</sup> y también el descubrimiento que a pesar de todo hay un aire limpio para los que aman a Guatemala:

Mi campiña mi aldea con el aire viciado con "smog" cielo surcado ahora por los jets aún tienes aire limpio para mí<sup>43</sup>.

La poesía de Julio Fausto Aguilera revela que la modernización del país no puede apagar la verdadera alma de Guatemala: la pureza no consiste en la piel blanca o en la ropa recién lavada, sino en el aire puro, la limpieza de los pájaros y de los campesinos, el viento que regenera a los hombres dignos de su patria. Estos elementos demuestran que la vida natural logra penetrar en las calles y las plazas de la ciudad moderna, vivificando la existencia de sus habitantes. La concepción del imaginario urbano refleja la idea de la ciudad como superposición entre lugares conocidos y vastas áreas imaginadas. En otras palabras, por un lado está la idea del conocimiento empírico, por otro una valoración subjetiva que intentamos interpretar precisamente a través de la proyección de imaginarios urbanos<sup>44</sup>. En esta perspectiva, el imaginario urbano presente en la poesía de Delia Quiñónez conjuga una experimentación concreta de sus calles con una interpretación

<sup>41</sup> L.A. ARANGO, *El andalón*, Editorial Cultura, Guatemala 2009, p. 142.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> ID., *Discurso de Atitlán*, Editorial Palo de Hormigo, Guatemala 2003, p. 72.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> J.F. AGUILERA, "A Guatemala. Reiteraciones", en L.A. ARANGO – F. MORALES SANTOS (eds.), *Nosotros, los de entonces*, Nuevo Signo, Guatemala 1993, p. 43.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup>LINDÓN, "¿Qué son los imaginarios y cómo actúanen la ciudad?", p. 93.

emotiva y simbólica de la ciudad. Esta se configura como un cruce de experiencias humanas, un lugar donde rememorar el pasado y compartir los sueños. A pesar de la contaminación y de la mecanización, la ciudad para la poeta es también un espacio de revitalización y de conocimiento intersubjetivo:

Luz dispersa
entre el cielo y el asfalto
polen y diesel
donde se renuevan
las estrellas caídas
en los charcos<sup>45</sup>.

Las estructuras retóricas principales sobre las que se construye la composición son el oxímoron y la sinestesia, recursos que dan razón de la fusión de múltiples significados en la experiencia urbana. Una naturaleza que penetra y es parte de la ciudad misma, en los parques que lloran cada mañana, en el cielo y en el asfalto, en los murmullos que avanzan por las arterias, en los cuerpos y los silencios, en fin en un espacio de polen y diesel, donde la modernidad es vivificada por la vida natural que late en ella.

Los habitantes transforman el espacio urbano en una metáfora de la existencia del hombre, con su risa que duplica las flores y su esperanza que «tiene diferente perfil en cada rostro»<sup>46</sup>. Las jacarandas y la línea de los volcanes, los tractores y la ciudad prehispánica, el latido de la vida y el llanto por los mártires demuestran que el espacio urbano no es otra cosa que la proyección de las contradicciones del hombre mismo, en su alma viva y natural y en sus fachadas postizas. La misma revitalización del espacio urbano por medio de la figura humana se encuentra en la poesía de Francisco Morales Santos titulada "Poema uno". En esta composición la mujer amada enciende la noche urbana con su fuego y brilla como estrella «entre semáforos y anuncios comerciales»<sup>47</sup>. La fuerza de la mujer es tal que ofusca con su centello las luces artificiales de la modernidad; destaca entre todas «por ser como un pañuelo

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> D. QUIÑÓNEZ, *Rituales sobre la piel*, Editorial Cultura, Guatemala 2007, p. 51.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> F. MORALES SANTOS, *Santo y señas del poema*, Tipografía Nacional, Guatemala 2011, p. 9.

que expresa bienvenida» 48. Aquí, la ciudad moderna es el telón de fondo del encuentro entre los dos amantes; por la presencia de la mujer la ciudad se hace casa, hogar y espacio íntimo. El amor, el deseo, las caricias, el calor humano contaminan la ciudad, transformándola en una condición del alma, una metáfora del sentimiento que une a los dos protagonistas. La ciudad en definitiva es un cronotopo de la eternidad de las mismas experiencias de amor, decepción, vida y muerte.

Recordar.

Ser ciudad que no descansa de sus muertos.

Tener calles empedradas de fragmentos de sucesos Que en los viejos intersticios de las piedras Crezcan hierbas con insomnios.

Hierbas de raíces memoriosas que renacen si las corto Que se alargan si las dejo verdecer Que se agigantan en la sombra de los años<sup>49</sup>.

El imaginario urbano de Luis Alfredo Arango concibe la ciudad como una sedimentación de recuerdos y vivencias, que crecen indestructibles en los intersticios de las piedras. Hierbas que encarnan la supervivencia del dolor en un espacio anónimo y frío. Las vivencias del hombre conforman la ciudad, donde las hierbas revelan la incansable e imborrable acción de un pasado que sigue constantemente vivo y que nos amenaza con su terrible admonición.La vida en la ciudad enseña también que los nuevos héroes urbanos se contraponen a los modelos de la sociedad capitalista; los marginados son los verdaderos herederos de la grandeza del pasado y son los que encarnan los valores fundamentales del ser humano. Tecún Umán, el héroe nacional que se había enfrentado a las tropas de Pedro de Alvarado sacrificando su vida, vende

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> L.A. ARANGO, "Procesiones y ruido", en F. MORALES SANTOS (ed.), Los nombres que nos nombran. Antología, Magna Terra Editores, Guatemala 2010, p. 316.

piñas y granizadas en la banqueta de enfrente<sup>50</sup>; Jesús vive harapiento en la zona 6 y la Magdalena llora, pidiendo limosna, junto al son de una marimba<sup>51</sup>.

Como se ha evidenciado hasta ahora, la poesía de Nuevo Signo comportó un acercamiento a la realidad cotidiana del ser guatemalteco, en sus contradicciones y en su propia situación contingente. En el lenguaje conversacional, en su compromiso social, en la puesta en duda de la retórica de la modernidad, la poesía de Nuevo Signo refleja una nueva tendencia, compartida en todo el continente, hacia una literatura «neorrealista, circunstanciada, coloquial, historicista» 52.

#### Nuevo Signo y el compromiso humano

La formación cultural y humana de los poetas de Nuevo Signo se refleja en su hondo compromiso con la realidad social de su época. Nuevo Signo representa una respuesta a las trasformaciones sociales, económicas y culturales de la segunda mitad del siglo XX, que estuvieron acompañadas por una mayor adhesión del mundo intelectual latinoamericano a la realidad material y a los problemas sociales de cada país. Si por un lado podemos señalar la influencia del grupo literario guatemalteco Saker-Ti ("Amanecer"), fundado en 1947 con el afán de acercar la literatura a las condiciones sociales del país<sup>53</sup>, por otro son evidentes ecos culturales mucho más amplios, reconducibles al contexto centroamericano e hispanoamericano en general. En primer lugar podemos reconocer en la producción poética de Nuevo Signo una influencia fuerte de la antipoesía del chileno Nicanor Parra. En su obra, puso en duda los beneficios de la modernidad e intentó desmantelar cualquier visión totalizante, a partir de la literatura misma. La sociedad de los consumos fue un claro blanco de

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> ARANGO, *Discurso de Atitlán*, p. 52.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> M. Albizúrez, "Nuevo Signo: entre lo coloquial y lo trascendente", en Arango – Morales Santos (eds.), *Nosotros, los de entonces*, p. 8.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> F. Albizúrez Palma – C. Barrios y Barrios, *Historia de la literatura guatemalteca*, Editorial Universitaria, Guatemala 1987, p. 30.

críticas, a través del uso irónico de los eslóganes y del lenguaje comercial y publicitario<sup>54</sup>.

La parodia que deriva de la antipoesía puede ser considerada como un instrumento subversivo del canon literario, un medio para denunciar las contradicciones de la realidad moderna y destruir el molde establecido, subvirtiéndolo y poniendo en relieve sus paradojas. Así, el discurso se tuerce a través de la superposición de textos, poniendo en duda conceptos como verosimilitud, ficción y realidad. El mismo lenguaje poético rompe sus moldes e incorpora voces de la publicidad, de la política, del periodismo, en una superposición de discursos y en la destrucción de todo totalitarismo<sup>55</sup>. La antipoesía es uno de los ejemplos más claros de la hibridación de la literatura y de su fragmentación entre la modernidad y la posmodernidad. El poeta ya no puede cantar la hermosura de la realidad, ni la grandeza del hombre o la magnificencia de la naturaleza, porque todo se ha puesto problemático y provisorio, incluyendo el lenguaje mismo. La modernidad ha contaminado la naturaleza, la humanidad revela sus terribles injusticias; ya no hay héroes que cantar, a parte de los protagonistas de las pequeñas odiseas cotidianas, que es el vivir56.

La producción poética de Nuevo Signo se inscribe también dentro de la trayectoria exteriorista de la poesía centroamericana, que tuvo su representante más célebre en Ernesto Cardenal<sup>57</sup>. Para este poeta, los tres principios básicos son: el uso de imágenes concretas y directas, el empleo de material heterogéneo y la explotación de una temática basada en la vida diaria<sup>58</sup>. La poesía exteriorista reflexiona sobre las cosas exteriores, verdaderas, concretas,

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> N. PARRA, Artefactos visuales, Universidad de Concepción, Concepción 2002 y Poemas y antipoemas, Nascimento, Santiago de Chile 1954; A. VÁSQUEZ ROCCA, "Nicanor Parra: antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto", Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, 2012, núm. especial: América Latina, pp. 11-18.

<sup>55</sup> VÁSQUEZ ROCCA, "Nicador Parra: antipoemas, parodias y lenguajes híbridos", pp. 8-9.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> E. CARDENAL, *Antología*, Editorial Universitaria Centroamericana, San José 1975.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> P. BORGESON, *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, Tamesis Book Limited, Londres 1984, pp. 32-33.

«poniendo a la gente con sus nombres propios y apellidos, a los lugares con sus nombres geográficos» 59; es una escritura abierta a todos los temas y hablas, que se propone partir del dato exterior cotidiano, mezclando anécdotas y reflexiones personales, detalles concretos y elementos de la vida real. Se trata en última instancia de una poesía 'impura', que logra reflexionar sobre el sentido de la vida humana y sus paradojas, a través de los datos concretos de la realidad material. Así como Nuevo Signo, es una poesía que intenta llenarse de la voz de los oprimidos, en una épica colectiva y concreta, que reduce el papel del yo poético a testigo de una realidad exterior<sup>60</sup>. El estilo es una contaminación de tipos de discurso: «científicos, literarios, religiosos, teológicos, coloquiales, históricos y míticos»<sup>61</sup>, superando la distinción entre contextos comunicativos. Intenta ahondar en el sentido de la vida del hombre por medio de la superposición de fragmentos, de discursos, de reflexiones de épocas y culturas diversas, en la transgresión del canon poético tradicional<sup>62</sup>. Por su compromiso social, su tono conversacional, su atención a la realidad concreta de las capas marginadas, su ironía devastadora y su lucha a las falacias de la modernidad, se puede reconocer en la poesía de Nuevo Signo una continuación y un desarrollo tanto de la antipoesía como del exteriorismo centroamericano.

#### Conclusiones

En el clima cultural que veía surgir los mitos del capitalismo y de la industrialización, aun más significativa resulta la búsqueda de la esencia del hombre guatemalteco, más allá de la retórica oficial de la ciudad moderna. Los poetas de Nuevo Signo se interrogan sobre el significado del ser humano en un horizonte cultural caracterizado por la producción, la acumulación de riquezas, el comercio y la lucha al comunismo. En contraste con todo esto, los

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Albizúrez, "Nuevo Signo: entre lo coloquial y lo trascendente", p. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> I. CARRASCO, "La poeticidad del poema extenso: *Cántico cósmico*", *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 2000, 14, en línea: <web.uchile.cl/publicaciones/cyber/14/tx8icarrasco.html> (consultado el 5 de mayo de 2016).

<sup>62</sup> Ibidem.

temas predominantes de esta poesía son la pobreza, la discriminación racial y los valores de la vida natural. Podemos definir a estos poetas como «creadores del inmediato»<sup>63</sup>, ya que saben reconocer en los fragmentos de la vida cotidiana una astilla del infinito.

El tono coloquial de la poesía de Nuevo Signo hace su denuncia aun más dura, fuera de los moldes de la retórica tradicional. Es una poesía que celebra la belleza de la sencillez, también en la lengua, con un uso del español hablado, que nada tiene que ver con la lengua literaria. Al contrario, es la lengua verdadera del pueblo, con regionalismos, el uso del vos, su ritmo y su poesía.

La ironía evidencia las contradicciones y las paradojas de la modernidad. A través de la ironía y de un humor devastador, los poetas de Nuevo Signo denuncian y revelan cuáles son los valores fundantes del ser humano y cuáles son los peligros que encierran nuestras existencias en las ciudades modernas y posmodernas. Peligros tan fuertes que el mismo Roberto Obregón, joven poeta desaparecido en la frontera entre El Salvador y Guatemala en 1970, regresa de la muerte para asistir a la boda entre Francisco Morales Santos e Isabel y para brindar con ellos.

Fue el último en abandonar la casa de los novios. Cuando se vio en la calle quiso subirse al anuncio luminoso de Pepsi ¡para hacer un gran coctel con la botella gigante! A tiempo vinieron Hunahpú, Ixbalanqué y los cuatrocientos muchachos, y se lo llevaron<sup>64</sup>.

Precisamente son los dioses mayas los que salvan al hombre de la ilusión ciega de las luces del consumismo, son los dioses de las estrellas, del sol y de la luna los que instauran el ritmo entre la vida y la muerte, el pasado y el presente. En esta excesiva mercantilización de la vida cotidiana, donde todo es brillante y efímero, Nuevo Signo vuelve a proponer los valores fundamentales del ser humano: el equilibrio entre el cielo y la tierra, el espectáculo de la naturaleza que invade la ciudad, la solidaridad humana y los sueños reflejados en los

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> J.L. SIERRA, "Poesía actual de Guatemala", en ARANGO – MORALES SANTOS (eds.), *Nosotros, los de entonces*, p. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> ARANGO, cit. en R. OBREGÓN, *Poesía de barro*, Editorial Universitaria, Guatemala 2011, p. 13.

charcos. El mundo natural y la dignidad de los marginados representan la esperanza de un futuro rehumanizado aun en la sociedad mecanizada, amaestrada y anestesiada. En la poesía de Nuevo Signo el mundo indígena es «el que coloca las bombillas en el cuarto oscuro, que es Guatemala», para recuperar una frase célebre de José Mejía en alusión al grupo<sup>65</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Cit. en SIERRA, "Poesía actual de Guatemala", p. 7.

Centroamericana 28.1 (2018): 71-94

ISSN: 2035-1496

## LE CRONACHE DI JOSÉ MARTÍ PER «LA OPINIÓN NACIONAL»

### Giornalismo, modernità e violenza

FEDERICO DETTORI (Università di Pisa)

Riassunto: L'epoca della modernità che José Martí visse a New York, quella dei «ruines tiempos», dell'implosione di un ordine e del sorgere ancora enigmatico di un altro ordine, trova nel genere della 'cronaca' il laboratorio che permette al cubano di elaborare una strategia di interpretazione e di presentazione transculturale della modernità nordamericana ai destinatari del suo lavoro giornalistico. Il nesso tra una esperienza di vita marcata dalla violenza coloniale e dalla condizione di intellettuale esiliato che si confronta con i tratti violenti propri dell'esplosione della modernità capitalistica, e il genere della cronaca giornalistica, è uno dei fondamenti, da un lato, del profondo rinnovamento della prosa in lingua spagnola apportato da Martí e, dall'altro, dell'elaborazione del grande progetto culturale ed etico di una 'modernità altra' per la *nuestra América*. Attraverso l'analisi di alcune delle *Escenas norteamericanas* pubblicate su *La Opinión Nacional* di Caracas tra il 1881 e il 1882, si cercherà di rilevare la presenza di una 'scrittura della violenza' come motore della costante sperimentazione che caratterizza la prosa martiana, che si apre al pluristilismo e a nuove forme di montaggio 'cinematografico', arrivando a superare i confini tra prosa e poesia.

Parole chiave: José Martí – Escenas norteamericanas – Cronaca – Modernità – Violenza.

Abstract: «The Chronicles of José Martí for La Opinión Nacional. Journalism, Modernity and Violence». The era of modernity lived by José Martí in New York – the era of «ruines tiempos», the era of the implosion of an order which was in little time to be replaced by another which still sounded enigmatic – produced the chronicle as a workshop that allowed the cuban author to develop a strategy for an interpretation and transcultural presentation of North American modernity for the audience of his journalistic work. The nexus between, on one hand, a life experience marked by colonial violence and the condition of exile which Martí lived as an intellectual confronting the most ferocious features of capitalist modernity, and, on the other hand, the literary genre of the chronicle, is one of the foundations of the deep trasformation of spanish language

prose brought by Martì and the development of the project of an 'alternative modernity' for *nuestra América*. Through the analysis of some of his *Escenas norteamericanas* published on *La Opinión Nacional* of Caracas between 1881 and 1882, it is possible to observe the presence of a 'writing of violence' as the literary engine of the experimental tension in the Martinian prose, open to the coexistence of different styles, new forms of 'film editing', and crossing the borders between prose and poetry.

**Key words:** José Martí – *Escenas norteamericanas* – Chronicle – Modernity – Violence.

Il corpus di cronache scritte da José Martí nel corso dei quindici anni trascorsi in esilio a New York (1881-1895), e raccolte per volontà dell'autore, in vista della prima edizione delle sue opere complete, con il titolo di Escenas norteamericanas, si presenta come il più esteso e il più artisticamente significativo che sia stato scritto nello stesso periodo negli Stati Uniti da autori non nordamericani. L'interesse della critica per questa porzione dell'opera martiana è relativamente recente, data la scarsa considerazione che per molto tempo ha avuto il genere della cronaca, punto di inflessione tra il giornalismo e la letteratura, a causa della concezione a lungo dominante che vedeva una diminuzione del dato estetico e letterario in relazione all'aumento della referenzialità<sup>1</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> L'interesse della critica per la produzione cronachistica di José Martí si manifesta con l'importante lavoro di J. RAMOS, Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX, FCE, México 1989, che fa dell'analisi della pratica giornalistica di Martí dagli Stati Uniti uno dei punti focali della sua indagine sulla fine del secolo, individuando nel genere 'marginale' della cronaca la chiave di volta della messa a processo della modernità in America Latina: nelle Escenas norteamericanas il corto circuito tra il genere 'utilitario' della cronaca, l'oggetto della rappresentazione (la modernità capitalista) e la volontà estetizzante di Martí rivela drammaticamente la dialettica dell'articolazione di un nuovo sistema letterario. In S. ROTKER, Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí, FCE, México 1991, si sostiene la natura fondativa della cronaca in America Latina come genere ibrido che si sviluppa alla fine del secolo XIX, focalizzando l'attenzione su Martí come interprete della modernità, e viene colto l'articolarsi della retorica letteraria e le urgenze contingenti proprie del giornalismo: lo spazio discorsivo della cronaca permette di stabilire un intercambio con altre pratiche culturali. Più recente il lavoro di I. SCHULMAN, El proyecto

In questo lavoro si focalizzerà l'attenzione sulla prima fase della produzione giornalistica di José Martí dagli Stati Uniti, prendendo in considerazione le cronache scritte per La Opinión Nacional di Caracas nel biennio 1881-1882. Si tratta, com'è noto, di due anni chiave nella traiettoria artistica di Martí, nei quali scrive buona parte delle poesie poi raccolte nei Versos libres e pubblica nel 1882 Ismaelillo e il fondamentale "Prólogo al Poema del Niágara de Pérez Bonalde", vero e proprio manifesto della modernità di fine secolo. L'obiettivo è quello di mettere in luce la presenza, già da queste prime cronache, del tema della violenza come strettamente connesso ai caratteri della modernità nordamericana che va rivelandosi agli occhi del cubano e, allo stesso tempo, alla condizione dell'intellettuale esiliato costretto a fare dell'attività giornalistica la propria fonte di sostentamento. Si proverà a verificare come il configurarsi della modernità come violenza si trasformi in impulso tanto di quello che Ivan A. Shulman definisce come il «discurso del deseo» (in quanto, attraverso l'osservazione della modernità nordamericana, si intravede e si elabora un progetto di futuro differente e realmente praticabile, ma ancora distante per le giovani repubbliche latinoamericane), quanto del «discurso de

-

inconcluso. La vigencia del modernismo, Siglo XXI, México 2002, che inserisce la produzione martiana dagli Stati Uniti all'interno della riflessione sul carattere 'controegemonico' delle produzioni moderniste come risultato di un nuovo ordine socioeconomico che si va configurando in America Latina negli ultimi decenni del secolo XIX, generatore di due discorsi culturali in contrasto tra loro, entrambi emblematici della modernità e caratterizzati dall'emergere di nuovi codici linguistici. Nell'ambito della preparazione dell'edizione critica delle Obras completas presso il Centro de Estudios Martianos de La Habana, sotto la direzione di Pedro Pablo Rodríguez, sono stati pubblicati negli ultimi anni diversi volumi dedicati alle Escenas norteamericanas e al giornalismo martiano, nei quali si affinano tanto l'analisi letteraria e l'approfondimento delle relazioni che il genere della cronaca intrattiene con altre zone della produzione martiana, a partire dalla poesia, quanto lo studio del pensiero martiano che emerge nelle Escenas, in costante rapporto con il progetto politico, emancipatorio e di rigenerazione etica che si va costruendo attorno alla rivendicazione della nuestra América. In particolare si vedano i volumi collettivi Aproximaciones a las Escenas norteamericanas, Centro de Estudios Martianos, La Habana 2010 e El periodismo como misión, Editorial Pablo de la Torriente, La Habana 2012, i saggi raccolti in P.P. RODRIGUEZ, De las dos Américas, Centro de Estudios Martianos, La Habana 2010, e M. VÁSQUEZ PÉREZ, La vigilia perpetua. Martí en Nueva York, Centro de Estudios Martianos, La Habana 2010.

la alerta»<sup>2</sup>, volto a mettere in guardia dalla tendenza a copiare il modello di sviluppo statunitense e dai pericoli che venivano all'America Latina da quella nazione in transito verso la proiezione espansionista e imperialista. Le necessità di rappresentazione della violenza e l'intersecarsi di questi discorsi contribuiscono in modo decisivo al rinnovamento della prosa operato in questi anni da Martí a partire dal genere della cronaca. Superando il retaggio del modello costumbrista, la prosa martiana, nel registrare i tratti violenti della modernità nordamericana e nell'articolare il suo progetto di emancipazione e di rigenerazione morale, si apre all'impiego di una molteplicità di registri stilistici che arrivano fino alla deformazione espressionistica e grottesca, a costruzioni oniriche e alla tendenza ad abbattere i confini tra la prosa e la poesia. La pratica giornalistica attraversa tutta la produzione di José Martí: dalla fondazione, a soli sedici anni, dei giornali Patria Libre e El Diablo Cojuelo, nell'ambito della lotta per la liberazione di Cuba dal dominio coloniale, all'esperienza di critico d'arte e di opinionista politico in Messico per La Revista Universal, passando per i progetti editoriali intrapresi in Guatemala e in Venezuela, con la fondazione della Revista Venezolana, di cui solo due numeri vedranno la luce: si tratta di un percorso, quello del Martí giornalista prima del suo arrivo a New York, che merita di essere approfondito dalla critica, dal momento che le esperienze citate costituiscono l'apprendistato che porterà il cubano a raggiungere la piena maturità della sua prosa giornalistica negli anni trascorsi negli Stati Uniti<sup>3</sup>. La cronaca è vista precocemente come lo strumento espressivo più adeguato a narrare l'epos della modernità, e quanto Martí scrive viene concepito come «capitoli diversi di una stessa opera», come scrive in una lettera all'amico Manuel Mercado:

Lo que quiero decir es que miraré todo lo que escriba como capítulos diversos de una misma obra: y en eso, pondré ese espíritu, —y en lo de nuestra América, el empeño de que le sean pronto familiares a México nuestros países,— y en

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Si veda M. VÁSQUEZ PÉREZ, "Las *Escenas norteamericanas*: el discurso de la alerta", in *La vigilia perpetua. Martí en Nueva York*, Centro de Estudios Martianos, La Habana 2010, pp. 17-71.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Si vedano a questo proposito i saggi raccolti nel volume collettivo *El periodismo como misión*, Editorial Pablo de la Torriente Brau, La Habana 2012.

todo lo poco de sesudo y amoroso que a este hermano suyo le ha enseñado la vida<sup>4</sup>.

Eppure, lo scarto tra la funzione 'alta' attribuita da Martí all'attività giornalistica e il fatto, da un lato, che essa rappresenti l'inizio della tendenza alla specializzazione e professionalizzazione del lavoro intellettuale con l'articolarsi di un nuovo sistema letterario e, dall'altro, la propria condizione esistenziale che lo costringe a fare del giornalismo l'attività che gli possa garantire la sopravvivenza, si manifesta drammaticamente già in una poesia scritta nel 1875 in Messico. In "De noche, en la imprenta" la produzione giornalistica e letteraria che va convertendosi in oggetto commerciabile e vendibile appare associata ad immagini di morte e di violenza:

Cuando el deber con honradez se cumple,
Cuando el amor se reproduce inmenso.
Es la imprenta la vida, y me parece
Este taller un vasto cementerio.
Es que el Cadáver se sentó a mi lado,
Y la mano me oprime con sus huesos,
Y me hiela el amor con que amaría.
Y hasta el cerebro mismo con que pienso!
Es que la muerte, de miseria en forma,
Comió a mi mesa y se acostó en mi lecho.
Vivir es comerciar; alienta todo
Por los útiles cambios y el comercio:
Me dan pan, yo doy alma: si ya he dado
Cuanto tengo que dar ¿por qué no muero?<sup>5</sup>

Come si vedrà nell'analisi di alcune delle prime delle *Escenas norteamericanas*, questa connessione tra il lavoro di cronista e la dimensione di violenza e di

<sup>4</sup>J. MARTÍ, *Correspondencia a Manuel Mercado*, compilazione e note di Marisela del Pino e Pedro Pablo Rodríguez, Centro de Estudios Martianos, La Habana 2003, p. 321.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Si veda a proposito di questa poesia lo studio di O. ETTE, "El cuerpo de la poesía: la búsqueda del otro y el lugar de la escritura en el poema 'De noche, en la imprenta' de José Martí", in *Iberische Körperbilder: im Dialog der Medien und Kulturen*, Vervuert, Francoforte 2002, pp. 251-268.

dolore ricorrerà negli scritti martiani dagli Stati Uniti, intrecciandosi con i caratteri violenti della modernità che il cronista sarà chiamato a rappresentare.

Per il ventottenne José Martí, appena arrivato negli Stati Uniti dal Venezuela nel luglio del 1881, quella di continuare la collaborazione con Fausto Teodoro de Aldrey, direttore de La Opinión Nacional di Caracas, fu un'opportunità lungamente accarezzata e morta sul nascere in Venezuela, con soli due numeri della sua Revista Venezolana pubblicati dalla tipografia di Aldrey. Il quotidiano venezuelano, fondato nel 1860 e organo del guzmancismo, poteva contare su una circolazione che andava al di là di Caracas e del Venezuela, dal momento che veniva letta in altre grandi città latinoamericane, oltre che all'interno della crescente colonia ispanica di New York, nella quale si distinguevano scrittori e intellettuali venezuelani, molto vicini a Martí, quali Antonio Pérez Bonalde e Nicanor Bolet Parra. Como sostiene Ángel Rama, con le sue cronache Martí si dirigeva a un'élite di letterati, a un pubblico di impresari, commercianti e politici «a los cuales trataba de orientar y poner en guardia»<sup>6</sup>. Il controllo e la censura da parte dell'editore del quotidiano erano molto stretti, e queste parole scritte da Fausto Teodoro de Aldrey a Martí testimoniano dell'orientamento del giornale: a proposito delle cronache di tematica nordamericana, Aldrey chiede che l'autore «procure en sus juicios críticos no tocar con acerbos conceptos a los vicios y costumbres de ese pueblo, porque esto no gusta aquí, y me perjudicaría»7. Obiettivo dichiarato di Martí è quello di informare e allo stesso tempo educare i lettori latinoamericani, presentando 'transculturalmente' la realtà nordamericana nel suo divenire, ed esortando i lettori a non assumere il modello di società nordamericano come il modello a cui ambire nelle repubbliche latinoamericane. A proposito di quest'obiettivo scrive Ivan Schulman:

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Á. RAMA, "La dialéctica de la modernidad en José Martí", in *Estudios martianos*, Editorial Universitaria, Río Piedras 1974, p. 158.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Lettera di Fausto Teodoro de Aldrey, 3 maggio 1882, in *Destinatario José Martí*, compilazione e note di Luis García Pascual, Casa Editora Abril / Centro de Estudios Martianos, La Habana 1999, p. 97.

Para escribir la historia y la cultura de la nación, el cronista asume una doble labor: representar los hechos leídos u observados con el fin de presentarlos transculturalmente a sus lectores hispanoamericanos, lo cual implicaba la necesidad autoimpuesta de reformularlos para que respondieran a su deseo de acelerar la construcción de una nueva realidad moral en la "otra cultura" (...). Al informar sobre-escribe. Escribe sobre el periódico, que continuamente lee, en un acto de palimpsesto, digamos, que a la vez proyecta un trabajo verbal sumamente enfático, que la noticia – el objeto leído<sup>8</sup>.

Attraverso lo strumento della cronaca, Martí scandaglia i caratteri della 'modernità' nordamericana: studia e interroga il testo sociale; le sue narrazioni della modernità assumono un duplice livello: nel primo, il cronista racconta una visione soggettiva di ciò che accade nello spazio nordamericano, nel secondo, più profondo e velato, inserisce un sotto-testo che abbia finalità di formazione e di educazione etica per i lettori dei giornali dove si pubblicavano le sue cronache. Le Escenas norteamericanas come costruzioni verbali ci offrono un campionario di complesse strutture ibride, proprie della cronaca modernista, dove si sovrappongono racconti, saggi e veri e propri poemi in prosa, dai quali è possibile ricavare frammenti ferocemente espressionisti, o calibrata prosa concettuale impiegata per formulare tesi politiche, economiche, etico-sociali e filosofiche. Lo stile del poeta conferisce una definitiva coerenza a tutte le cronache, che a loro volta obbediscono a differenti modelli di costruzione: vi sono cronache monotematiche (è il caso, ad esempio, del ciclo di cronache dedicate al processo a Guiteau, l'assassino del presidente Garfield, o delle grandi semblanzas come quelle di Emerson e di Whitman), mentre altre vengono tessute intorno a un motivo che le apre e le chiude9, altre ancora

<sup>8</sup>I. SCHULMAN, "La mirada desde el Norte: Martí y los Estados Unidos", in *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 2001, 24, p. 46.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Spesso, come nel caso della cronaca del 18 febbraio 1882 (in J. MARTÍ, *Obras Completas*, edizione critica in 25 tomi, Centro de Estudios Martianos/CLACSO, La Habana 2016, tomo 9, p. 243), che verrà presa in considerazione in seguito, tale motivo di esordio e di chiusura rimanda all'esperienza soggettiva dell'autore, 'uomo del tropico' angosciato dalla vita vertiginosa della città moderna. Da qui in avanti le citazioni di testi di José Martí verranno indicate con la sigla *O.C.* (*Obras Completas*) seguita da t. (tomo di appartenenza) e dal numero di pagina.

appaiono estremamente frammentate e costruite come complicati mosaici di notizie<sup>10</sup>: è attingendo a molteplici risorse stilistiche che Martí può raccontare la modernità 'come se fosse un libro', come spiega nella lettera citata in precedenza a Manuel Mercado e come definirà in modo più completo in una lettera del 1892 a Bartolomé Mitre y Vedia, direttore della *Nación* di Buenos Aires:

Es mal mío no poder concebir nada en retazos, y querer cargar de esencia los pequeños moldes, y hacer los artículos de diario como si fueran libros (...) Mi método para las cartas de New York que durante un año he venido escribiendo, hasta tres meses hace que cesé en ellas, ha sido poner los ojos limpios de prejuicios en todos los campos, y el oído a los diversos vientos, y luego de bien henchido el juicio de pareceres distintos e impresiones, dejarlos hervir (...) No le place esta manera de zurcir mis cartas?<sup>11</sup>

Martí, come dimostrano gli articoli pubblicati in inglese su *The Hour* con il titolo di "Impressions of America (by a Very Fresh Spaniard)" <sup>12</sup>, e poi tradotti in spagnolo, possiede già al suo arrivo negli Stati Uniti alcune idee chiare sul gigante del Nord, derivanti dalla riflessione personale a partire dalla grande mole di letture e di informazioni ricevute da parte dei numerosi intellettuali latinoamericani che avevano soggiornato o vissuto in quel Paese<sup>13</sup>. Gli Stati Uniti vengono paragonati fin da subito a Cartagine per la diffusione dell'amore sfrenato per la ricchezza e per il potere materiale, a discapito della dimensione spirituale e intellettuale:

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Si tratta della maggioranza delle cronache: è significativo citare, a titolo di esempio, uno degli indici che Martí riportava in apertura delle cronache: «Ostera y las Pascuas - Antaño y hogaño - Costumbres de Nueva York - El pájaro de Holanda - Jesse James gran bandido - Los cazadores de búfalos - Los indios de Norteamérica - El Presidente opone su veto al acuerdo de la Casa de Representantes que cierra los Estados Unidos a chinos», in La Opinión Nacional, aprile 1882, in O.C., t. 9, p. 293.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> J. MARTÍ, "Carta a Bartolomé Mitre", 19 dicembre 1892, in O.C., t. 13, p. 267.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Si veda lo studio di L. TOLEDO SANDE, "A Very Fresh Spaniard: personaje literario de José Martí", in *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 12, La Habana 1989, pp. 187-200.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> A partire dal suo maestro negli anni giovanili a La Habana, Rafael María de Mendive, che aveva vissuto a New York da esiliato tra il 1869 e il 1878.

El poder material, como el de Cartago, si crece rápidamente, rápidamente declina. Si este amor de riqueza no está moderado y dignificado por el ardiente amor de los placeres intelectuales, si la benevolencia hacia los hombres, la pasión por cuanto es grande, la devoción por todo lo que signifique sacrificio y gloria, no alcanza desenvolvimiento parejo al de la fervorosa y absorbente pasión del dinero, ¿adónde irán? ¿dónde encontrarán suficiente razón para excusar esta difícil carga de vida, y sentir alivio a su aflicción? La vida necesita raíces permanentes: la vida es desagradable sin los consuelos de la inteligencia, los placeres del arte y la íntima recompensa que la bondad del alma y los primores del gusto nos proporcionan<sup>14</sup>.

Appena intrapresa la collaborazione con il giornale di Caracas, il cubano ha immediatamente l'occasione di penetrare nelle viscere della politica nordamericana. L'immersione del cronista nelle vicende politiche conferma le opinioni di partenza. La violenza si manifesta fin da dal principio nella corruzione, l'affanno sfrenato per il denaro, la *metalización*, individuati come tratti distintivi e specchio di una società nella quale sono in pericolo i valori di semplicità e fermezza dei fondatori della nazione:

Una aristocracia política ha nacido de esta aristocracia pecuniaria, y domina periódicos, vence en elecciones, y suele imperar en asambleas sobre esa casta soberbia, que disimula mal la impaciencia con que aguarda la hora en que el número de sus sectarios le permita poner mano fuerte sobre el libro sagrado de la patria, y reformar para el favor y privilegio de una clase, la magna carta de generosas libertades, al amparo de las cuales crearon estos vulgares poderosos la fortuna que anhelan emplear hoy en herirlas gravemente<sup>15</sup>.

Nella battaglia elettorale Martí assiste al dispiegarsi delle passioni più brutali dell'essere umano: in questo passo assistiamo ad una vivace scena nella quale compare uno dei bambini che lavoravano al servizio dei boss della politica nordamericana per distribuire telegrammi di propaganda:

Las pasiones toman formas cómicas, un instante después de haber tenido amenazantes formas. "¡Quisiera que se quemase esta noche la buena ciudad de

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Martí, *O.C.*, t. 9, p. 103.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> *Ivi*, p. 57.

Brooklyn, y el buen Low con ella!"- decía al bajarse de un carro el día de las elecciones un partidario rival de Low, vencido. Ya a la madrugada, un pobrecillo muchacho mensajero, un gran trabajador de pocos años, volvía con su lindo uniforme, sus ojos cargados de sueño, y sus manos llenas de telegramas por repartir aún a las dos de la mañana, a su casita pobre a la que lleva cada día un peso, y de la cual sale cada día, para tornar a su faena, no bien el sol,-que ve tantas maravillas calladas,- como hostia de oro, generadora de vida, se alza en el cielo. Y como hablándosele de la elección se le dijese: "pero la gente pobre quiere a Seth Low, el mayor electo". "Oh, no señor: ahora tendremos que pagar más renta: él es un rico y no cuidará de los pobres". "Pues Henry Ward Beecher dice que pocos aman a los pobres como Low". "Y o sé, decía con aire grave el mensajero, tanto sobre Henry Ward Beecher, como pueda saber nadie en esta localidad. Su mujer mandó una vez a un mensajero a buscar un centavo de leche, le dio una moneda de dos centavos y le pidió el cambio". *Y la puerilidad y suficiencia de aquel niño reflejan en gran modo la lucha* electoral<sup>16</sup>.

È uno dei primi momenti nei quali il cronista coglie il substrato conflittuale della società nordamericana. Martí evidenzia il dispiegarsi, in ambito politico, di passioni che assumono tratti grotteschi, con la violenta esclamazione «¡Quisiera que se quemase esta noche la buena ciudad de Brooklyn, y el buen Low con ella!», che nella sua esagerazione arriva ad assumere una dimensione comica. Ad esse viene accostata la rappresentazione di una figura verso la quale va la simpatia dell'autore. Portando drammaticamente in primo piano e assumendo il punto di vista dei più deboli, Martí inizia ad articolare nelle sue narrazioni quella che andrà configurandosi, secondo Iván Schulman, come:

una dialéctica de *amo* y de *esclavo*, es decir, enuncia una visión homocéntrica cuyo eye es la captación de la interacción de poderosos y subalternos. De modo dramático sus narraciones sitúan en primer término el ser humano desempeñando su papel social contra el trasfondo del medio social y cultural de los espacios hegemónicos; sus escritos son radiografías de una sociedad emergente vistas desde la perspectiva del esclavo, en especial, los recién llegados inmigrantes – obreros hambrientos, anarquistas violentos, exiliados políticos, y los conflictos étnicos y raciales creados con su presencia, es decir, los individuos

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> *Ivi*, p. 98.

o las colectividades manipulados y/o victimizados por un nuevo y metamórfico sistema socioeconómico cuyo poder los limita o los ahoga<sup>17</sup>.

Tra le venticinque cronache di tematica nordamericana che appaiono nel giornale di Caracas, domina il ciclo dedicato alle vicende dell'attentato al presidente Garfield, della sua morte e soprattutto del processo all'autore dell'attentato, Charles Guiteau<sup>18</sup>. Guiteau appare nelle cronache martiane come emblema di ferinità; il fanatico assassino, con i suoi tratti animaleschi, viene descritto con sovrabbondanza di aggettivi come una creatura degna della penna di Hoffman. In questo passo, il cronista introduce, subito dopo la breve descrizione a tinte fosche di Guiteau, una riflessione di carattere etico, richiamando alla necessità per l'uomo di umiliare i propri istinti ferini:

No amengua, no cesa el interés que inspira el proceso del matador de Garfield. Tal parece que una fiera se exhibe, y que la nación entera acude a verla. Es un ente frío, demoníaco, lívido. Deja la impresión de un cerdo salvaje: tiene su mirada, odiadora y luciente, su crin hirsuta, su modo de arremeter, de espantarse, de emprender fuga. iOh! no hay fantasía que lo afee. Es un ser hoffmaniano, fantástico. Que en la escala moral de fiera a hombre, hay sus grados, como en la escala zoológica. La victoria está en humillar la fiera<sup>19</sup>.

Uno degli aspetti più interessanti nelle cronache sul processo a Guiteau e sulla sua condanna a morte, è l'acuta osservazione e la condanna di Martí del modo di trattare queste vicende da parte della stampa nordamericana, tesa alla spettacolarizzazione della violenza, e alla sistematica rimozione delle implicazioni morali di quanto sta avvenendo:

Y el *Herald*, de New York, habló del mísero y de los lances de sus postrimerías, y de los de su muerte con *mofa aborrecible*. De Guiteau antes de morir decía

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> I. SCHULMAN, "Discurso y cultura de la nación moderna, o el deseo de la perfección", in AA.VV., *El periodismo como misión*, Editorial Pablo de la Torriente, La Habana 2012, p. 174.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> James Abram Garfield, leader del Partito Repubblicano, fu presidente degli Stati Uniti tra il marzo 1881 e il 2 luglio dello stesso anno, quando fu ferito da un colpo di pistola sparato da Charles Guiteau, avvocato disoccupato e fanatico religioso.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Martí, *O.C.*, t. 9, p. 169.

que estaba "fresco como un pepino", "tranquilo como una mañana de verano"; "ágil como una pulga" pintaba al hermano del reo, que iba y venía como por casa propia, por la cárcel donde había de recibir horas después su hermano ignominiosa muerte<sup>20</sup>.

Questa spettacolarizzazione produce nella massa di persone accorse all'esecuzione dell'assassino l'effetto inverso a quello auspicato da Martí. Con orrore il cronista evidenzia come la violenza sia vissuta come normalità: tra le persone serpeggia una curiosità morbosa e un'attesa simile a quella per uno spettacolo o per un evento sportivo. Lo stile, con brevi frasi intercalate dal giudizio morale dell'autore («no había esa solemnidad que precede a la muerte misteriosa»), con l'impiego del polisindeto («todo era ir y venir, y fumar sin tasa, y preguntar con insana avaricia») rappresenta la concitazione di quei momenti. L'accostamento tra il patibolo e le sbarre del ginnasta e la «insana avaricia» con la quale il pubblico aspetta l'esecuzione come se fosse un «espectáculo animado» accentuano poi la dimensione grottesca della scena:

Desde el amanecer, estaba henchida de gente la ancha rotonda. Examinaban el patíbulo, como se examinan las barras peligrosas de donde va a dar el salto mortal el favorito gimnasta. No había esa solemnidad imponente que precede a la muerte misteriosa. Todo era ir y venir, y fumar sin tasa, y preguntar con insana avaricia, como cuando se está en vísperas de un espectáculo animado. El reo mismo, vestido con singular limpieza, ensayaba, sentado en su lecho de la cárcel, con el jocundo reverendo que le asistía, el canto de una rastrera trenodia que se proponía entonar desde el patíbulo<sup>21</sup>.

Poco più avanti Martí esprime nuovamente la sua indignazione per l'operato della stampa, che tratta l'esecuzione come una esibizione curiosa: i giornali ne descrivono in modo minuzioso ogni aspetto, fino alla corda e al vestito del condannato. Il sensazionalismo con il quale vengono presentati gli eventi è evidentemente opposto all'ideale di giornalismo dell'autore, caratterizzato da un'elevata carica morale: la minuzia con la quale si descrive l'esecuzione di Guiteu sarebbe stata ben più adeguata per enfatizzare i «sufrimientos de

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Ivi, p. 319.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Ibidem.

hombre honrado» o i «celestiales dolores de mártir», con il fine di trasmettere ai lettori insegnamenti di carattere etico:

Ni se ocultaban a sus ojos los diarios que enumeraban los detalles del próximo suceso. Se anunció el programa de la ejecución como el de una exhibición curiosa. *Jamás sufrimientos de hombre honrado, ni celestiales dolores de mártir, fueron contados con mayor menudez que las palabras y actos de este reo*, los hilos de la cuerda que lo ahorcó, los matices del vestido que le cubrió el cuerpo, las fibras de las tablas del cadalso<sup>22</sup>.

In un'altra delle cronache destinate a *La Opinión Nacional*, e che vede al centro le vicende del processo a Guiteau, troviamo in apertura una interessante dichiarazione di poetica, nella quale il climax costituito dai verbi «retuerce», «alza» e «desmaya» riferiti alla penna del cronista chiamato a riferire fatti brutali e violenti indica la necessità, sofferta, di ricorrere a nuove modalità espressive:

Vuela la pluma, como ala, cuando ha de narrar cosas grandiosas; y va pesadamente, como ahora, cuando ha de dar cuenta de cosas brutales, vacías de hermosura y de nobleza. La pluma debiera ser inmaculada como las vírgenes. Se retuerce como esclava, se alza del papel como prófuga y desmaya en las manos que la sustentan, como si fuera culpa contar la culpa<sup>23</sup>.

La critica alla mercantilizzazione e alla corruzione dei valori si estende nelle cronache dedicate alla descrizione della vita quotidiana e alla incipiente società di consumo. In una cronaca meno conosciuta, quella del 4 marzo del 1882, Martí fornisce il racconto di un feroce combattimento pugilistico a New Orleans, che converte la nazione in un «circo de gallos»:

Y es fiesta nacional, y mueve a ferrocarriles y a telégrafos, y detiene durante horas los negocios, y saca en grupos a las plazas a trabajadores y a banqueros; y se cambian al choque de los vasos sendas sumas, y narran los periódicos, que en líneas breves condenan lo que cuentan en líneas copiosísimas, el ir, el venir, el hablar, el reposar, el ensayar, el querellar, el combatir, el caer de los héroes

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Ivi, p. 304.

rivales. Se cuentan, como las pulsaciones de un mártir, las pulsaciones de estos viles. Se describen sus formas<sup>24</sup>:

La marcata costruzione polisindetica nella prima parte esprime la concitazione che coinvolge l'intera città: dai lavoratori ai banchieri, tutti partecipano con entusiasmo al degradante spettacolo. Quasi senza soluzione di continuità rispetto alla narrazione degli avvenimenti si passa poi nel testo, con una serrata elencazione di verbi, a descrivere il racconto che ne fanno i giornali, che amplificano le notizie: alle migliaia di spettatori di New Orleans si aggiunge, a New York, Filadelfia, Boston, l'attesa per l'esito del combattimento, che viene narrato dalla stampa nordamericana, alla quale Martí rivolge nuovamente una critica durissima, in quanto piegata all'esigenza di soddisfare gli appetiti brutali delle masse, trasformando in 'eroi' e 'martiri' i due lottatori. La cronaca prosegue poi con un passaggio di grande interesse:

Los tiempos no son más que esto: el tránsito del hombre-fiera al hombre-hombre. ¿No hay horas de bestia en el ser humano, en que los dientes tienen necesidad de morder, y la garganta siente sed fatídica, y los ojos llamean, y los puños crispados buscan cuerpo donde caer? Enfrenar esta bestia, y sentar sobre ella un ángel, es la victoria humana.—Pero como el Caín de Cormon, en tanto que los aztecas industriosos y los peruanos cultos hacían camino en la cresta de los montes, echaban por canales ciclópeos las aguas de los ríos, y labraban para los dedos de sus mujeres sutilísimas joyas, los hombres de aquellas tierras del Norte que opusieron a los dardos de los soldados de César el pecho velludo, y las espaldas cubiertas de pieles, alzaban tienda nómade en la tierra riscosa, y comían en su propia piel, ahumada apenas, la res ensangrentada que habían ahogado con sus brazos férreos. Los brazos de los hombres parecían laderas de montaña, sus piernas troncos de árboles, sus manos mazas, sus cabezas bosques. Vivir no fue al principio más que disputar los bosques a las fieras. Mas hoy la vida no es montaña áspera, sino estatua tallada en la montaña<sup>25</sup>.

Ritorna e si amplia in questa sezione della cronaca la riflessione martiana sulla dimensione ferina dell'essere umano, riconducendo in partenza il discorso ai

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup>*Ivi*, p. 230.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup>*Ivi*, p. 320.

caratteri della modernità. Nel passo citato viene attivato un 'discorso dell'allerta' rivolto ai lettori latinoamericani: l'autore spezza il 'discorso informativo' per condannare il permanere dell'essere umano in una condizione di sottomissione alle passioni, mentre i tempi sono quelli della necessaria riappropriazione da parte dell'uomo di quanto di più nobile possiede. Al riferimento pittorico al quadro di Cormon che rappresenta la vita dell'uomo primitivo, che può essere considerata una citazione del «Libro della Cultura» nel senso che gli attribuisce Julio Ramos<sup>26</sup>, e che strizza l'occhio al lettore colto e amante dell'arte europea, si affiancano una serie di riferimenti che si potrebbero considerare come citazioni del «Libro della nuestra América»; al di là del contenuto del passo, che intende confrontare il livello di sviluppo delle civiltà precolombiane con quello dei popoli irlandesi dell'antichità, mi sembra importante evidenziare come la narrazione carica di indignazione di una delle manifestazioni della violenza della modernità nordamericana produca l'irruzione nella cronaca di una esaltazione della civiltà autoctone americane. Forte di una profonda conoscenza della storia e della situazione attuale del continente latinoamericano, probabilmente la più completa che potesse avere un intellettuale in quell'epoca, acquisita attraverso lo studio e l'esperienza diretta, che lo porta a elaborare già in quegli anni la sua definizione e rivendicazione dell'identità latinoamericana all'insegna del mestizaje, Martí inserisce in una pubblicazione che era voce ed espressione delle *élites* positiviste e liberali venezuelane, entusiaste della modernità capitalista e del suo ruolo 'civilizzatore' per i popoli latinoamericani<sup>27</sup>, riferimenti in grado di scuotere i

\_

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> «Martí trabaja con emblemas, con paisajes de cultura que en la crónica cumplen la función de reintroducir elementos cristalizados de la cultura canónica que precisamente era desplazada por la modernización. Las continuas alusiones bíblicas y la oratoria sagrada que por momentos determina la entonación son otros ejemplos de representaciones, de citas de ese Libro de la Cultura», in J. RAMOS, "Maquinaciones: literatura y tecnología", in *Desencuentros de la modernidad en América latina*, p. 103.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> A questo proposito, si veda la lettera a Martí di Juan Luis Aldrey, figlio del proprietario del giornale, del 10 agosto del 1881, nella quale giudicava il cubano felice per il fatto di vivere «en el gran mundo de la civilización moderna», mentre lui e il padre vegetavano «en la tierra del cacao e del café», in *Destinatario José Martí*, compilazione e note di Luis García Pascual, Casa Editora Abril/Centro de Estudios Martianos, La Habana 1999, p. 36.

lettori portandoli a riflettere sulla propria identità irriducibilmente altra rispetto a quella nordamericana e anglosassone. Terminato il resoconto della lotta pugilistica, Martí cambia argomento e dedica alcune pagine a celebrare la figura dell'imprenditore, inventore e filantropo Peter Cooper. Anticipazione del grande ritratto che scriverà nel 1884 in occasione della sua morte sul quotidiano *La Nación* di Buenos Aires, queste pagine, nonostante siano state in alcune edizioni scorporate e inserite in una sezione dedicata ai ritratti di nordamericani celebri, meritano di essere lette all'interno della cronaca di appartenenza, in modo da apprezzare il contrasto tra questa figura e la bestialità descritta nel resoconto del combattimento:

Ese Pedro Cooper que va todas las mañanitas, como padre a ver su hijo, a su Instituto beneficioso, ha pasado la vida inclinado sobre los abismos, preguntándoles sus secretos; y volviendo, fuerte de sus pláticas con la naturaleza, como impregnado de una luz extraña, que parece luz de luna, a poner paz y amor entre los hombres. Ocho días ha cumplió años, y los mejores de la ciudad fueron a desearle bien y se sentarona su mesa. ¡No han de decir los poetas que no hay en este tiempo en que vivimos caudales de poesía –sino que son tales las maravillas de este tiempo que ni el concebirlas ni el narrarlas cabe ya en la mente de un poeta maravilloso! Tal vez la poesía no es más que la distancia<sup>28</sup>.

È questo uno dei primi della lunga serie di ritratti che Martí compone di personaggi importanti della vita politica, artistica, culturale della nazione nordamericana: mettere in risalto queste figure obbediva a una strategia comunicativa rivolta ai lettori latinoamericani, che si configura come «discurso del deseo» e che mira a fornire esempi di comportamento utili al progetto di rigenerazione morale. I ritratti si servono di un sistema di rappresentazione mitico, nel quale l'accento cade sempre sulle proiezioni etiche del personaggio: Cooper, che nel ritratto scritto per la sua morte assumerà i tratti del Cristo, appare qui come una figura «impregnata di luce», che si eleva a cogliere i segni della natura per riportarli tra gli uomini: se la stampa nordamericana presentava come eroi i pugili, per Martí è Cooper un

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Martí, *O.C.*, t. 9, p. 323.

vero eroe, «maravilla de este tiempo» e, come tale, fonte di ispirazione per la poesia, che si identifica con la giustizia e la bellezza morale. I tre momenti della cronaca, la narrazione dell'evento sportivo nella sua brutalità, l'inserto riflessivo e infine il ritratto di Cooper, con il richiamo alla necessaria riappropriazione dei valori più nobili propri dell'essere umano e alla identificazione con essi della poesia, richiamano i contenuti del coevo "Prólogo al *Poema del Niagara*". Secondo la lettura di Pedro Pablo Rodríguez<sup>29</sup>, questo fondamentale testo martiano sulla modernità si struttura in tre tempi. Nel primo domina la critica alla modernità vista come trionfo dei valori materiali a detrimento dei valori umani: la modernità è caratterizzata come «ruines tiempos», dal momento che in essi «son mérito eximio y desudado el amor y el ejercicio de la grandeza», poichè gli uomini «se prendan de las virtudes cuando las ven encomiadas por los demás», mentre quando vedono che la virtù «tiene forma de cruz, la echan de sí con espanto»:

¡Ruines tiempos, en que los sacerdotes no merecen ya la alabanza ni la veneración de los poetas, ni los poetas han comenzado todavía a ser sacerdotes! Tiempos en que el poeta ha mudado de labor, y anda ahogando águilas³0.

In un secondo momento, Martí riflette sulla necessità di ricercare un nuovo spazio per la poesia e l'arte: «La batalla está en los talleres; la gloria, en la paz; el templo, en toda la tierra; el poema, en la naturaleza». Tuttavia, questo «hallarse a sí mismo» comporta un enorme sforzo: «El hombre, apenas entra en el goce de la razón que desde su cuna le oscurecen, tiene que deshacerse para entrar verdaderamente en sí», l'essere umano è chiamato ad accogliere «la verdadera vida [que] viene a ser como corriente silenciosa que se desliza invisible bajo la vida aparente». La vera riconquista di sé sarà alla base di una rinnovata originalità letteraria e allo stesso tempo di ogni libertà politica. Il terzo momento, infine, è quello nel quale si intravede il futuro di una nuova

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> P.P. RODRÍGUEZ, "El proyecto de José Martí: una opción ante la modernidad" in O. ETTE – T. HEYDENREICH, *José Martí 1898/1995. Literatura – Política –Filosofia– Estética*, Vervuert Verlag, Lateinamerika-Studien 34, Francoforte 1994, pp. 103-116.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> J. MARTÍ, "Prólogo al *Poema del Níagara*", in *O.C.*, t. 7, p. 223.

umanità: il fondamento che stabilisce la nuova libertà risiede nell'incontro con la natura:

Toca a cada hombre reconstruir la vida: a poco que mire en sí, la re construye. Asesino alevoso, ingrato a Dios y enemigo de los hombres, es el que, so pretexto de dirigir a las generaciones nuevas, les enseña un cúmulo aislado y absoluto de doctrinas, y les predica al oído, antes que la dulce plática de amor, el evangelio bárbaro del odio. (...) ¡El poema está en el hombre, decidido a gustar todas las manzanas, a enjugar toda la savia del árbol del Paraíso y a trocar en hoguera confortante el fuego de que forjó Dios, en otro tiempo, la espada exterminadora!<sup>31</sup>.

José Martí si configura come il soggetto destabilizzato, vittima dei «ruines tiempos» descritti nel Prologo, che vive in un'epoca di transizione dove nulla permane e l'ordine delle cose sembra essere venuto meno. L'accelerazione del tempo e il carattere effimero di tutto ciò che circonda l'uomo, la mancanza di solidità, il decentramento della vita, delle idee, delle vecchie verità e dell'ordine sociale pesano sul soggetto; la modernità è la maschera, l'occultamento dell'autentico, la frammentazione non rappresentabile che disintegra l'unità segreta e profonda: in quanto tale si configura come violenza, come dimostrano le espressioni impiegate in questa riflessione contenuta in un'altra delle Escenas pubblicate su La Opinión Nacional:

Vivir en nuestros tiempos produce vértigo. Ni el placer de recordar, ni el fortalecimiento de reposar son dados a los que, en la regata maravillosa, han menester de ir mirando perpetuamente hacia adelante. Sofocados, cubiertos de polvo, salpicados de sangre, deslustradas o quebradas las armas, llegamos a la estación de tránsito, caemos exánimes, dejamos, ya retempladas en el calor de la pelea, a nuestros caros hijos las golpeadas armaduras, y rueda al fin, en los umbrales de la casa de la muerte, el yelmo roto al suelo. Al que se detiene en el camino, pueblo u hombre, échanlo a tierra, pisotéanlo, injúrianlo, despedázanlo, o, para que limpie el camino, húrtanlo los apresurados, embriagados, enloquecidos combatientes<sup>32</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> *Ivi*, p. 235.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> *Ivi*, t. 9, p. 105.

La vertigine dei tempi a cui si fa riferimento all'inizio genera la drammaticità espressionistica delle immagini di guerra e di morte che seguono: combattenti «apresurados», «embriagados» e «enloquecidos», sono pronti a calpestare e distruggere chi provi a fermare il flusso infernale della vita moderna. In quanto implodere di un ordine e smembramento della realtà, la modernità appare come l'irrappresentabile. Si costruisce così una costellazione d'immagini, nella consapevolezza che per nominare un mondo nuovo è necessario attingere a nuove risorse poetiche, e che vanno a consolidare il tessuto testuale convertendolo in un discorso unico ed efficiente. Si tratta dello strumento espressivo che permette a Martí di costruire quella topologia spaziale adeguata a descrivere la vita vertiginosa e drammatica della città moderna e i suoi effetti sul proprio io di straniero ed esiliato; si tratta una città-segno che condensa e definisce il moderno. La città è attraversata dalla frammentazione dei codici e dei sistemi tradizionali di rappresentazione nella società moderna<sup>33</sup>. In contrasto con il «regocijo y la algaraza» della città che festeggia l'arrivo del nuovo anno, Martí ci fornisce nel passo seguente una straordinaria autodescrizione, abbandonandosi alla produzione di immagini poetiche per definire la propria condizione di esiliato e di «uomo del tropico» nel contesto della città moderna:

Despiértase en las mañanas de nevada el hombre del trópico cuyo cráneo parece natural aposento de la luz, que lo engalana y lo arrebola todo, como hombre que viviese hambriento y sediento; y huraño como lobo encerrado en las paredes fosforescentes de una vasta sepultura. Imagina que su cabello ha encanecido. Amenaza con el puño aquel enemigo inmenso y alevoso. Su mano hecha a grabar en el papel los relámpagos que iluminan su mente, pósase en él hinchada y aterida y aletean, en su cráneo encendido, las águilas rebeldes. Fuera es el regocijo y la algazara<sup>34</sup>.

La costellazione di immagini presenti in questo passo richiama le metafore martiane volte a rappresentare la creatura umana in crisi, come sarà quella della «liebre azorada» della poesia "Amor de ciudad grande", nella quale il rifiuto

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Si veda RAMOS, Desencuentros de la modernidad en América Latina, p. 112.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Martí, *O.C.*, t. 9, p. 243.

della città culmina nell'affermazione «¡Me espanta la ciudad!»<sup>35</sup>. Come sostiene Julio Ramos:

La crónica martiana no decora, no resuelve las tensiones de la ciudad: al contrario – muy por el reverso de los patrones de la prosa estilizada que domina en la crónica modernista – parecería que la fragmentación del cuerpo del *otro* contamina, con su violencia, el espacio mismo del discurso, el lugar seguro del sujeto que a la vez reclama distancia<sup>36</sup>.

La città, che assumerà sempre più un ruolo di primo piano nelle cronache martiane, è teatro di avvenimenti di tutti i tipi, che il cronista narra spesso con stupore e ammirazione ma dei quali è in grado di cogliere gli aspetti di conflittualità e violenza. Come scrive Carmen Suárez:

Otra de las obsesiones comunes de Martí al construir una épica de la modernidad desde la prosa de las crónicas o desde la poesía es la de la muerte en el medio urbano. Una catástrofe accidental, la codicia y el juego, las pasiones sin controles éticos o el acoso de la miseria más sórdida son detonantes de muertes espectaculares y escandalosas que Martí narra en sus crónicas con una enorme riqueza de recursos poéticos y matices conceptuales<sup>37</sup>.

Carmen Suárez approfondisce queste considerazioni attraverso l'analisi di una cronaca pubblicata su *La Opinión Nacional* nella quale si incrociano il racconto di un incendio nel quale una donna perde la vita, con quello di un ballo visto come «incendio de alma», e al quale l'autore attribuisce un carattere quasi infernale. Con queste parole cariche di drammatismo si descrive la scena dell'incendio:

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Si leggano i seguenti versi di "Amor de ciudad grande": «Como liebre / Azorada, el espíritu se esconde, / Trémulo huyendo al cazador que ríe, / Cual en soto selvoso, en nuestro pecho; / Y el deseo, de brazo de la fiebre, / Cual rico cazador recorre el soto. / ¡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!» (*Ivi*, t. 16, p. 171).

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> RAMOS, Desencuentros de la modernidad, p. 141.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> C. Suárez León, "Diálogos del minotauro y la mariposa en *Escenas norteamericanas* y*Versos libres*", in *Ensayos del centro*, Centro de Estudios Martianos, La Habana 2009, p. 28.

Un hombre como de pie en las llamas, asoma en una ventana. Otro, rodeado de un halo de fuego, asoma en otra. Ya son todas las aberturas de la casa fauces rojizas, donde hierve el humo. No alcanzan a los pisos altos las escalas de los bomberos. Vese a una pobre negra, que, como perseguida de monstruos feroces, salta dando hondos gritos de un cuarto encendido, se acurruca en el umbral de una ventana, se ase por no caer a la calle, de su mano ardiente, y se yergue de súbito, se recoge las ropas entre ambas piernas, exhala un alarido, y se arroja a la calle, en cuyas piedras chocó su cuerpo, despedazado con estruendo<sup>38</sup>.

### Poco più avanti, leggiamo:

La vida y la muerte se despiertan a la par cada mañana; al alba, la una afila su hoz y la otra coge su ramillete de jazmines, mordidos algunas veces de gusanos. Un baile, es incendio de alma. Un edificio que hace costado a la alta casa de correos, rugía ese día incendiado. Ha sido un espectáculo terrible, cuya presencia no alcanzó a turbar el regocijo de los enamorados de la danza. En esa noche fría, cruzaban almas, ya libres de sus cuerpos, el espacio húmedo y oscuro, y arrebujábanse ateridas, salpicadas, en su camino de copos silenciosos, de volante nieve. Y los alegres danzadores deslizaban sobre la alfombra suntuosa el ancho pie, calzado de zapato femenil y medias negras<sup>39</sup>.

Il parallelismo attraversa tutta la cronaca: nella fredda notte della città, la vita e la morte si intrecciano; l'accelerazione del ritmo e la costruzione di visioni dell'incendio e del ballo conferiscono al testo, come spiega la studiosa cubana, «una simultaneidad cinematográfica sorprendente» 40. Variamente definita «poemática» (Fina García Marruz), o «protoplasmática» (Miguel de Unamuno) in quanto anteriore alla differenziazione con la poesia, la prosa martiana nelle cronache intrattiene un rapporto di mutuo scambio con la produzione poetica, in particolare con la raccolta dei *Versos libres:* molti dei motivi poetici che Martí utilizza nei *Versos libres* si possono rintracciare nelle *Escenas norteamericanas.* Il sistema d'immagini intessuto da Martí poggia soprattutto sulla grande capacità dell'autore di connettere tra di loro unità

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Martí, O.C., t. 9, p. 246.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Ivi, p. 247.

 $<sup>^{40}</sup>$  C. Suárez León, "Diálogos del minotauro y la mariposa (...)", p. 31.

linguistiche ridondanti e stabilire intense relazioni tra campi di nozioni che s'intrecciano e ripetono ossessivamente, spesso assurgendo a simboli riconoscibili all'interno della sua opera. Un esempio è costituito dalla ricorrente analogia tra le nozioni di città, di masse in continua collisione, con quelle del corpo umano, di cranio, mente, cuore. Tanto nelle cronache quanto nei *Versos libres* proliferano queste visioni. Di seguito un passaggio di una cronaca:

La vida en Venecia es una góndola; en París, un carruaje dorado; en Madrid, un ramo de flores; en Nueva York, una locomotora de penacho humeante y entrañas encendidas. Ni paz, ni entreacto, ni reposo, ni sueño. La mente, aturdida, continúa su labor en las horas de noche dentro del cráneo inluminado. Se siente en las fauces polvo; en la mente, trastorno; en el corazón, anhelo. Aquella calma conventual de las ciudades de la América del Sur, donde aún con dedos burdos pasa las cuentas de su rosario, desde su ermita empinada, el Padre Pedro, - en esta tierra es vida. Se vive a caballo en una rueda. Se duerme sobre una rueda ardiente. Aquí los hombres no mueren, sino que se derrumban: no son organismos que se desgastan, sino Ícaros que caen<sup>41</sup>.

Attraverso un serrato nodo di analogie, lo scrittore fornisce qui un'immagine dell'uomo moderno nella città moderna. Gli uomini che si «derrumban» sono omologati alla città, mentre l'impiego del vocabolo «fauces» indurisce la sensazione che ad essere invocato non l'uomo ma l'animale, e la comparazione con Icaro lo converte in un trasgressore e in un ribelle. Nei *Versos libres* si dispiega un sistema di immagini volto a rappresentare il proprio corpo e la propria mente torturati, dal momento che la città e la vita moderna li attaccano violentemente, acuendo il dramma del patriota esiliato. Un esempio:

Y el aire hueco palpo, y en el muro Frío y desnudo el cuerpo vacilante Apoyo, y en el cráneo estremecido En agonía flota el pensamiento<sup>42</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Martí, *O.C.*, t. 9, p. 443.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup>*Ivi*, "Hierro", t. 20, p. 337.

È possibile leggere molte poesie dei *Versos libres*, per lo più composte nei primi anni dell'esilio del poeta a New York, constatando come egli si rappresenti torturato da diversi e profondi conflitti, tra i quali campeggia lo scontro con l'umanità che lo circonda e con una realtà sociale, quella minuziosamente raccontata e rappresentata nelle cronache, percepita come un'epica straziante e allo stesso tempo enigmatica.

Come si è cercato di mettere in evidenza, la prima porzione dell'imponente corpus delle Escenas norteamericanas presenta già i nuclei fondamentali della riflessione martiana sulla modernità nordamericana. L'intrecciarsi tra una pratica giornalistica vissuta allo stesso tempo come missione altissima di educazione etica e come dolore e violenza, e il progressivo rivelarsi della modernità nei suoi caratteri violenti e contemporaneamente come opportunità e speranza in un futuro mondo nuovo, si manifesta nelle cronache dedicate ai più diversi aspetti della società nordamericana. Il dominio dei valori materiali su quelli spirituali attraversa l'ambito politico, quello delle relazioni sociali, quello dell'incipiente società di consumo di massa e della produzione culturale. La città è lo spazio di concentrazione dei tratti più sconvolgenti della modernità. La penna del cronista, come si è visto, è chiamata ad adeguarsi, con sofferenza, alla necessità di rappresentarne la violenza: nel farlo, la prosa martiana sperimenta modalità espressive nuove, aprendosi al pluristilismo, a forme di montaggio cinematografico delle narrazioni e allo sconfinamento nel territorio della poesia<sup>43</sup>. La produzione cronachistica successiva all'interruzione della collaborazione di Martí con il giornale di Caracas vedrà al centro la grande mole di cronache scritte per La Nación di Buenos Aires. La prosa del cubano arriverà in quei testi a piena maturazione: le narrazioni della modernità nordamericana nei suoi tratti violenti allargheranno il proprio campo al rapporto tra essere umano, natura e tecnologia, alla funzione dell'arte nel contesto dell'esplosione della civiltà del consumo di massa, all'irrompere sulla scena della classe lavoratrice e alla conflittualità sociale generata dall'immigrazione, mentre il manifestarsi sempre più evidente della proiezione

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Per la definizione dei caratteri della prosa poetica di Martí si veda lo studio di F. GARCÍA MARRUZ, "La prosa poemática en Martí", in C. VITIER – F. GARCÍA MARRUZ, *Temas martianos*, Centro de Estudios Martianos, La Habana 2011, pp. 279-313.

imperialista statunitense verso l'America Latina e le urgenze dell'organizzazione della guerra di liberazione di Cuba dal colonialismo spagnolo porteranno spesso in primo piano nelle cronache il «discurso de la alerta».

Centroamericana 28.1 (2018): 95-104

ISSN: 2035-1496

# LA FRAGILE PRESENZA DI DIO NEI RACCONTI DI MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

### MARA IMBROGNO (Università La Sapienza Roma)

Imagínese usted la rabia mía cuando, después de aceptar el sufrimiento, por ser éste el camino de los cielos, supe con espanto que el cielo era mentira.

(M. Gutiérrez Nájera)

Riassunto: Questo articolo analizza la raccolta *Cuentos frágiles*, di Manuel Gutiérrez Nájera, focalizzandosi sui riferimenti alla divinità individuati nei racconti che la compongono. Dopo aver esaminato il ruolo svolto nel testo dalle citazioni bibliche, si passa all'analisi della presenza (o assenza) nelle narrazioni di Dio come elemento tematico, con l'intento di evidenziare che l'evanescenza della figura divina nei *Cuentos frágiles* di Nájera riflette una profonda crisi religiosa ed esistenziale dell'autore.

**Parole chiave:** Manuel Gutiérrez Nájera – *Cuentos frágiles* – Dio – Citazioni bibliche – Modernismo e religione.

Abstract: «The fragile presence of God in Manuel Gutiérrez Nájera's short stories». This article aimes to analyse the collection *Cuentos frágiles*, by Manuel Gutiérrez Nájera,

focusing on references to the divinity found in the short stories that compose it. After examining the role played in the book by biblical quotations, it go through the analysis of God's presence (or absence) as a thematic element in the narrations, in order to point out that the evanescence of the divine figure in the Nájera's *Cuentos frágiles* reflects a deep religious and existential crisis of their author.

**Key words:** Manuel Gutiérrez Nájera – *Cuentos frágiles* – God – Biblical quotations – Modernismo and religion.

Manuel Gutiérrez Nájera, giornalista-poeta eclettico e fecondo, con la sua scrittura sofisticata e ricca di suggestioni cromatiche aprì le porte del Messico al Modernismo<sup>1</sup>. L'ampiezza del suo registro espressivo è dimostrata dall'unico libro che riuscì a pubblicare durante la sua breve vita, Cuentos frágiles. All'interno di questa raccolta, narrazioni di tipo tradizionale convivono con racconti in forma di dialogo o lettera, testimoniando la contaminazione dei generi (racconto, poesia, crónica) in cui lo scrittore si cimentava ed evidenziando una ricerca di nuove forme narrative che i successivi autori modernisti avrebbero portato avanti<sup>2</sup>. I quindici racconti che la compongono sono inoltre disseminati di citazioni che spaziano dal mondo della letteratura a quello dell'arte o della filosofia<sup>3</sup>. Ma anche di richiami alle Sacre Scritture, che vengono citate in molte narrazioni con modalità e scopi differenti. In "La novela del tranvía", ad esempio, il ricorso al testo sacro serve a dare una sfumatura umoristica alla descrizione di scene e personaggi. La voce narrante paragona infatti i gruppi di passeggeri che su un tram si separano formando due ali per far posto al nuovo arrivato alle acque del Mar Rosso che si divisero per far passare il popolo eletto:

A cada paso el vagón se detiene, y abriéndose camino entre los pasajeros que se amontonan y se apiñan, pasa un paraguas chorreando a Dios dar, y detrás del paraguas la figura ridícula de algún asendereado cobrador, calado hasta los huesos. Los pasajeros ondulan y se dividen en dos grupos compactos, para dejar paso expedito al recién llegado. Así se dividieron las aguas del Mar Rojo para que los israelitas lo atravesaran a pie enjuto<sup>4</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Come ha osservato José Miguel Oviedo in *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2. *Del Romanticismo al Modernismo*, Alianza Editorial, Madrid 1997, p. 253.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> In *Cuentos frágiles* appaiono ad esempio i primi esemplari di *cuento parisiense* (saggio di scrittura cosmopolita ed erotica che consiste nella presentazione di un insieme di scene o di impressioni non necessariamente disposte in forma organica come avviene nei racconti tradizionali) genere che Rubén Darío renderà famoso.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Lo testimoniano racconti come "La venganza de Milord", "El amor de la lumbre" o "Los suicidios".

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> M. GUTIÉRREZ NÁJERA, *Cuentos frágiles* (1883), UNAM, México 1993, p. 33.

Presenta il veicolo che offre ai cittadini di Città del Messico un momentaneo riparo dalla pioggia battente come un'arca di Noè in miniatura. Specificando però la ragione (molto più moderna e letteraria) che lo ha spinto a rifugiarsi al suo interno, ossia il desiderio di osservare e descrivere, da questa postazione privilegiata, Città del Messico e i suoi abitanti:

Yo, sin embargo, paso las horas agradablemente encajonado en esa miniaturesca arca de Noé, sacando la cabeza por el ventanillo, no en espera de la paloma que ha de traer un ramo de oliva en el pico, sino para observar el delicioso cuadro que la ciudad presenta en ese instante<sup>5</sup>.

Sempre seguendo questo filo rosso di associazioni bibliche che attraversa la narrazione, l'attesa di un pretendente capace di salvare dalla miseria le figlie che il narratore/flanêur inventa per un anziano passeggero del mezzo (nel suo gioco di «ficción dentro de la ficción» 6 che lo spinge a immaginare una storia per ogni compagno di viaggio su cui si sofferma il suo sguardo) è assimilata a quella del Messia. Non manca infine la bonaria stigmatizzazione di una presunta fedifraga che, secondo il narratore, sarebbe pronta ad abbandonare i figlioletti «por un puñado de placeres, como Judas a Cristo por un puñado de monedas» 7.

In un altro caso, lo scrittore sembra aver introdotto la citazione biblica nella narrazione per anticiparne il finale. Infatti, nelle prime pagina di "La venganza di Milord", racconto prodigo di citazioni letterarie e mitologiche, la voce narrante paragona gli occhi scuri di un'affascinante dama all'oscurità del dirupo in cui precipitarono i cavalieri dell'Apocalisse:

Mira a Clara. Ésa es la mujer que no ha amado jamás. Tiene ojos tan profundos y tan negros como el abra de una montaña en noche oscura. Allí se han perdido

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> «en que se inventan vidas usando a los pasajeros que suben o bajan y con ellos se tejen precarias hipótesis hasta que otra más cautivante atrapa la atención del autor» (OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 258).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> GUTIÉRREZ NÁJERA, *Cuentos frágiles*, p. 40.

muchas almas De esa oscuridad salen gemidos y sollozos, como de la barranca en que se precipitaron fatalmente los caballeros del Apocalipsis<sup>8</sup>.

Il racconto si chiuderà proprio con la caduta in un burrone della carrozza che trasporta una dama fedifraga e il suo amante (ma anche il marito tradito che, travestito da cocchiere, provoca il fatale incidente).

Un'altra rilevante caratteristica di Cuentos frágiles è che spesso i personaggi raccontano in prima persona le storie di cui sono protagonisti, anche grazie allo stratagemma del ritrovamento o il disvelamento di lettere private che aprono nuove finestre narrative nella cornice principale. E a volte la parola viene ceduta persino agli abitanti dell'Aldilà. In "La pasión de Pasionaria", racconto in cui una donna morta prematuramente fa un patto con Dio e rinuncia al suo posto in Paradiso in cambio della possibilità di tornare sulla terra per assistere la figlioletta malata, la madre coraggiosa dialoga direttamente con il Padreterno. Che dunque viene fatto interagire (irritualmente) con gli altri personaggi della storia, diventando uno di loro. La desacralizzazione del divino che lo scrittore porta a termine in questo testo è sancita dalle parole assai poco solenni con cui San Pietro, in un colloquio con la donna, cerca di mitigare il fermo rifiuto divino a riammetterla in Paradiso: «San Pedro, llamándola aparte, para que la niña no se enterase de nada, le dijo:—Ya tú sabes lo que el amo dispuso: yo lo siento, viejita, pero el que fue a Sevilla perdió su silla». Le creature paradisiache fanno sentire la propria voce anche in "Las misas de Navidad", racconto in cui si ripresenta la trattazione umoristica delle questioni religiose. Il suo protagonista è un sacerdote che si lascia tentare dal diavolo nascosto sotto le spoglie di un sacrestano e, offuscato dal pensiero dei manicaretti che saranno serviti durante la cena della vigilia di

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> *Ivi*, p. 72. La risposta della donna, che come unica condizione pone quella di poter vedere per sempre l'amata figlioletta, costituisce una traccia del lirismo che, insieme ad *humour*, *pathos* e leggerezza (variamente combinati), impregna la descrizione di tragedie umane che Gutiérrez Nájera presenta al lettore in questa raccolta: «Bien sabido que lo tengo. Nada más llego a la puerta [del Paraíso] para dejar allí a la niña, y que entre sola. Ahora que va a gozar, ya no me necesita. Lo único que pido es que me den un lugarcito en el Purgatorio, con ventana para el cielo; que de ese modo podré verla desde allí», *Ibidem*.

Natale, trasforma la celebrazione delle tre messe che la precedono in una corsa tragicomica in cui confonde un salmo con l'altro e salta deliberatamente intere sezioni della liturgia sacra:

Y he aquí que empieza la segunda misa y con ella el pecado de don Balaguer (...) en esta vez el oficiante se abandona al dominio de la gula, devora las páginas del misal, con la avidez de su apetito sobreexcitado. Frenéticamente se hinca, se levanta, esboza la figura de la cruz, apresura todos sus gestos, todos sus movimientos para acabar más pronto. (...) Entre él y el sacristán se empeña una diabólica carrera. Versículos y respuestas se precipitan, se atropellan. Las palabras pronunciadas a medias, sin abrir la boca, porque esto hubiera exigido un despilfarro inútil de tiempo, terminan en sílabas incomprensibles. Como vendimiadores apremiados, que magullan la uva en los barriles, ambos estropean el latín de la misa, despidiendo astillas desquebrajadas del idioma<sup>10</sup>.

Il suo comportamento blasfemo, avallato e (dopo un primo momento di sconcerto) imitato dai fedeli affamati, spinge la divinità a negargli l'accesso al Paradiso, almeno finché il peccato non sarà espiato tramite una punizione esemplare. Ma il Dio che in "La pasión de Pasionaria" sembrava tanto vicino agli uomini da poter conversare con loro, si mostra irrimediabilmente distante in due racconti tragici. In "La balada de Año Nuevo", narrazione che apre la raccolta, restano infatti inascoltate le disperate preghiere e invocazioni di due genitori che implorano Dio di salvare il loro figlioletto gravemente malato, destinato dunque a morire alla fine del racconto. Anche in "La mañana de San Juan" l'angelo custode, emanazione della divinità che viene invocata da due fratellini in pericolo di vita, resta sordo a ogni richiamo, come testimonia la morte per annegamento di uno di loro. In quest'ultimo testo (con un gioco di rimandi e parallelismi che si rincorrono all'interno di una narrazione<sup>11</sup>, o

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Ivi, p. 108.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Ne sono un esempio le riflessioni e invocazioni della madre, che passa dall'affermazione: «Dios es bueno, Dios no quiere el suplicio de las madres» ad una costruzione parallelistica che dimostra come la fiducia in un salvifico intervento divino diminuisca con l'aggravarsi delle condizioni del bambino, sostituendo la supplica «Dios mío, Díos mío, no quieras que se muera» con un ultimo, disperato appello: «¡Dios mío, Dios mío, no quiero que se muera!» (*Ivi*, p. 29). Sulle tecniche narrative utilizzate da Nájera in questo racconto (come l'ampio

spaziando da un racconto all'altro) si ripropone al lettore il fenomeno delle acque che si dividono: ma, mentre in "La balada del tranvía" la loro separazione concretizzava il miracolo da paragonare scherzosamente ad un evento quotidiano, in "La mañana de San Juan" prelude a una tragedia che nessun miracolo giunge ad impedire: «Ya se abren las aguas, como se abre la muchedumbre en procesión cuando la Hostia pasa. Ya se cierran y sólo queda por un segundo, sobre la onda azul un bucle lacio de cabellos rubios» 12.

La presenza di Dio nei fragili racconti di Nájera appare dunque fragile a sua volta perché, sebbene in alcuni dei testi esaminati la sua figura venga umanizzata e dunque avvicinata all'uomo (perdendo però, come si diceva, la propria aura sacrale), nei momenti di difficoltà e tragedia che costellano la raccolta è rappresentata solo da un effimero nome che i personaggi continuano ad invocare invano<sup>13</sup>. Questa seconda faccia della divinità, indifferente o distratta, rimanda ai tormenti interiori dello scrittore, ai dubbi di un uomo educato secondo principi religiosi (la madre sperava che diventasse sacerdote) che nel corso della vita deve fare i conti con il pensiero positivista e con i radicali cambiamenti legati al diffondersi del progresso. Il combinarsi di questi

rio

ricorso al *discurso indirecto libre* che, insieme ai pensieri della protagonista, permette al lettore di conoscere le azioni e gli eventi anteriori ai fatti narrati) si veda anche J.F. DAY, "La exploración de lo irracional en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera", *Revista Iberoamericana*, 1989, 146-147, pp. 251-272.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> GUTIÉRREZ NAJERA, Cuentos frágiles, p. 56. Questa triste descrizione propone al lettore un ennesimo gioco di rimandi rovesciati. Mentre, infatti, in "La novela del tranvía" i gruppi di persone che si separavano evocavano l'immagine della separazione delle acque per volontà divina, in "La mañana de San Juan" il naturale fenomeno delle acque che si separano è inversamente paragonato alla folla che durante una processione si apre per lasciare spazio al portatore dell'ostia sacra.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Nei racconti di Nájera l'indifferenza della divinità non si palesa solo nel lasciar morire dei bambini innocenti, ma anche nel negare la morte ad una madre straziata dalla tragica fine dei suoi sei figli che muoiono asfissiati (insieme al marito) sotto i suoi occhi. È il caso della protagonista del racconto "Un 14 de julio", contenuto nella raccolta *Cuentos color de humo*. Anche in questa narrazione, come avveniva in "La balada de Año Nuevo" e "La mañana de San Juan", la personale tragedia dei protagonisti si consuma in un giorno che (come segnalano i titoli dei racconti) per tutti gli altri è di festa, in un contrasto che aumenta il *pathos* delle sciagure narrate.

elementi è destinato a minare progressivamente e inesorabilmente la fede nel divino, preziosa fonte di conforto di fronte al caos e al nonsenso che incombevano sul mondo di Manuel Gutiérrez Nájera (e degli altri scrittori modernisti) in un contesto finisecolare descritto con chiarezza da Chang Rodríguez:

el Modernismo dio expresión a una actitud crítica frente a los valores de la sociedad burguesa, particularmente el materialismo y la secularización de la vida, con la pérdida de la fe religiosa y de todo tipo de expiritualidad. Con características derivadas de sus propias condiciones socio-económicas y culturales, el modernismo hispanoamericano es parte de la crisis del arte, la ciencia, la religión, la política y, eventualmente, de todos los aspectos de la vida, que afectó al mundo occidental hacia el fin de siglo<sup>14</sup>.

Il travagliato percorso interiore dello scrittore è rispecchiato da una lettera il cui contenuto viene svelato nel racconto "Los suicidios". All'interno di questa lettera, che si apre presentando il corpo come un sacco da riempire col denaro (in un'amara critica al materialismo imperante all'epoca) 15, l'anonimo narratore (o forse l'autore) si confessa richiamando alla memoria i tempi in cui i dogmi religiosi lo spaventavano e rassicuravano al tempo stesso e, con

<sup>14</sup> R. Chang Rodríguez – M.E. Filer, Voces de Hispanoamérica, Chengage Learning, Boston 1996, p. 217. Rafael Gutiérrez Girardot, che al contesto storico e sociale del Modernismo ha dedicato nel 1985 il saggio "Modernismo, supuestos históricos y culturales", osserva che ciò che sperimentarono gli scrittori modernisti «no fue una crisis religiosa, sino el efecto de la secularización de la vida, que fue permanente y que les impidió a muchos (...) superar la crisis personal de la pérdida de la fe», e che «la secularización tiene el aspecto de la intranqüilidad, de la incertidumbre, de la duda, de la desesperación» (R. Gutiérrez Girardot, "El modernismo y su contexto histórico-social", Boletín AEPE, 1983, 28, pp. 95-96).

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> «Voy a matarme porque no tengo una sola moneda en mi bolsillo, ni una sola ilusión en mi cabeza. El hombre no es más que un saco de carne que debe llenarse con dineros. Cuando el saco está vacío, no sirve para nada» (GUTIÉRREZ NÁJERA, *Cuentos frágiles*, p. 119).

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Non sempre dei protagonisti di *Cuentos frágiles* viene menzionato il nome, o ne viene fornita una descrizione fisica. Per uno studio dettagliato del trattamento dei personaggi, e di altri meccanismi narrativi che caratterizzano i racconti di Gutiérrez Nájera, si veda A. KOSLOFF, "Técnica de los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera", *Revista Iberoamericana*, 1955, 20, pp. 65-95.

poetiche similitudini che paragonano la sua crisi religiosa a scene della vita mondana o naturale, illustra le tappe di una progressiva perdita di fede:

Como una dama después del baile, en el misterio de su tocador iluminado por la discreta luz de sonrosada veladora, se despoja de sus adornos y sus joyas, así me he desvestido de las sencillas creencias de mi infancia. En cada libro, como las ovejas en cada zarza, he ido dejando, desgarrado, el vellón de la fe<sup>17</sup>.

Al culmine di questo doloroso cammino, la voce narrante offre al lettore un nuovo dialogo con la divinità. O meglio, con un simulacro della divinità: una statua di Cristo che prende vita in un cimitero e risponde alle angosciate domande dei defunti affermando che il cielo è vuoto e che i figli del secolo, proprio come lui, sono orfani di Dio:

—¿Hay Dios?—preguntaban los muertos. Y Cristo contestaba: —¡No! Los cielos están vacíos; en las profundidades de la tierra sólo se oye la gota de la lluvia, cayendo como eterna lágrima.

Despertaron los niños, y, alzando sus manecitas, exclamaron: —Jesús, Jesús, ¿ya no tenemos padre?

Y Cristo, cerrando sus exangües brazos, exclamó severo: —¡Hijos del siglo: vosotros y yo, todos somos huérfanos!¹8

La lettera e il racconto si concludono riprendendo e modificando la metafora iniziale: ad essere presentata come un sacco vuoto adesso è l'anima, che ha sperperato il suo patrimonio di fede fino a restare senza neanche un centesimo di speranza. Dunque, come si fa con un sacco vuoto ed inutile, è preferibile porre fine alla sua esistenza con il suicidio evocato nel titolo del racconto.

Il breve studio che ho proposto si limita all'analisi di uno dei testi di cui la sfaccettata produzione di Nájera si compone, senza prendere in considerazione la restante produzione in prosa dell'autore<sup>19</sup> o la riflessione religiosa racchiusa

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> GUTIÉRREZ NÁJERA, Cuentos frágiles, p. 121.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Ivi, p. 122.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Oltre ai già menzionati racconti contenuti in *Cuentos color de humo*, si potrebbe citare il romanzo *Por donde se sube al cielo*, che esprime una poetica interpretata da Belém Clark de Lara come cammino di purificazione attraverso cui raggiungere la salvezza. B. CLARK DE LARA, "*Por* 

nella sua poesia (in vari casi sarebbe possibile trovare una precisa corrispondenza tra i contenuti di un poema e quelli di un *cuento frágil*)<sup>20</sup> e dunque è necessariamente parziale e migliorabile. Ad ogni modo l'analisi dei racconti esaminati evidenzia come la narrativa dell'autore lasci trasparire le oscillazioni<sup>21</sup>, i dubbi e lo sconcerto di un uomo a cui la fede, nonostante le sue frequenti evocazioni<sup>22</sup>, simili a quelle dei personaggi delle sue narrazioni, non riesce

donde se sube al cielo y la poética de Manuel Gutiérrez Nájera", *Literatura Mexicana*, 1997, 1, pp. 189-208: http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.8.1.1997.265 (consultato il 09/09/2017).

<sup>20</sup> Ad esempio, nelle desolate metafore che Nájera propone nella poesia "Después" (1889) per esprimere l'angoscia causata dall'idea dell'assenza di Dio invocato in un momento di dolore (la poesia fu composta dallo scrittore poco tempo dopo la morte di suo padre) è possibile individuare una corrispondenza con le immagini e lo sgomento mostrati in "Los suicidios": «El templo colosal de nave inmensa. / Está mudo y sombrío; / Sin flores el altar, / negro, muy negro; / ¡Apagados los cirios! / Señor, ¿en dónde estás? ¡Te busco en vano!... / ¿En dónde estás, oh Cristo? / ¡Te llamo con pavor porque estoy solo / Como llama a su padre el pobre niño! / ¡Y nadie en el altar! ¡Nadie en la nave! / ¡Todo en tiniebla sepulcral hundido / ¡Habla! ¡Que suene el órgano! ¡Que vea / En el desnudo altar arder los cirios!... / ¡Y me ahogo en la sombra... ya me ahogo! / ¡Resucita. Dios mío!» (M. GUTIÉRREZ NÁJERA, "Después", in *Poesías completas*, Porrúa, México 1953, p. 204).

<sup>21</sup> Così descritte da Martha Candano: «Nuestro poeta fue de la fe ciega en la divinidad, hasta la completa negación del todo, bebiendo su inspiración ya en los manantiales del arte cristiano, ya en los de la poesía pagana, para volver en sus últimos días a cantar a Dios» (M. CANDANO, "Manuel Gutiérrez Nájera, precursor del Modernismo en México", *Revista de la Universidad de México*, 1931, 12, p. 499. En línea <www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\_rum/index.php/rum/article/view/3897/5135>, consultato il 09/09/2017). Il riflesso della crisi religiosa dello scrittore nella sua produzione poetica, e la sua condizione di emofiliaco come co-fattore determinante nella sua percezione della fragilità della vita umana, sono state analizzate anche da José María Martínez in "Los heterogéneos vagidos del cisne: los comienzos del Modernismo en la poesía del Manuel Gutiérrez Nájera", *Bulletin of Hispanic Studies*, 2007, pp. 358-359.

<sup>22</sup> Ne costituiscono un'ulteriore testimonianza i versi contentuti nel poema "En alta noche": «Señor, Señor: los mares de la idea /tienen también sus rudas tempestades./ Mi espíritu en la sombra titubea / como Pedro en el mar de Tiberiades. / Hierven las aguas en que yo navego. / Mi pobre esquife a perecer avanza / Tú que la luz le devolviste al ciego / devuélvela a mi fe y a mi esperanza. / Surge, surge Jesús, porque la vida / ágil se escapa de mis brazos flojos (...) / Aparece en la inmensa noche oscura. /Las conciencias te llaman... Están solas»

ad offrire riparo da una modernità destabilizzante e disumanizzante. Carenza che anche altri autori modernisti cercarono affannosamente di colmare, creando nuovi valori di riferimento, rivolgendosi a religioni alternative<sup>23</sup> o rifugiandosi in paradisi artificiali. Senza però riuscire a trovare, e proprio come il protagonista del racconto di Nájera, una valida alternativa al suicidio.

<sup>(</sup>GUTIÉRREZ NÁJERA, "En alta noche", in *Poesías completas*, p. 176). Il lago di Tiberiade citato nel poema, e le disperate invocazioni alla divinità, sono presenti anche in una *crónica* firmata con lo pseudonimo El Duque Job, "En Tiberiades", «en la que Gutiérrez Nájera mostró la angustia que le produjo la secularización de la sociedad producto del materialismo económico de finales de siglo XIX y del positivismo imperante en su tiempo» (B. CLARK DE LARA, "Ascensión en la visión del mundo de Manuel Gutiérrez Nájera", en F. SEVILLA – C. ALVAR, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo III, Castalia, Madrid 2000, p. 55. En línea <cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/ aih\_13\_3\_008.pdf>, consultato il 09/09/2017).

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> L'esplorazione dei terreni della teosofia, lo spiritismo e l'occultismo da parte degli scrittori messicani e, più in generale, degli scrittori ispanoamericani a cavallo tra il XIX e il XX secolo, è stata recentemente analizzata da José Ricardo Chaves in *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*, Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid 2015.

Centroamericana 28.1 (2018): 105-129

ISSN: 2035-1496

## CIVILIZACIÓN Y BARBARIE EN EL PENSAMIENTO DE GAMALIEL CHURATA

PAOLA MANCOSU (Università degli studi di Cagliari)

¿Y qué tal si ponemos en el ápice arquitectural de la «Civilización» al antropófago?

(G. Churata)

Resumen: En este artículo se analizan las oposiciones 'civilización' y 'barbarie', 'naturaleza' y 'cultura' en *Resurrección de los muertos* del escritor peruano Gamaliel Churata. La reflexión sobre estos términos dicotómicos es central en el pensamiento del autor. En este trabajo se demuestra cómo Churata realiza la superación de las parejas antinómicas citadas empleando diferentes estrategias discursivas, en un diálogo con la tradición de pensamiento occidental. El autor discute la frontera que define lo salvaje y lo civilizado, así como los criterios que constituyen la civilización misma como la escritura, el progreso, la 'raza', el patriarcado. Asimismo, se muestra cómo Churata resemantiza la figura del caníbal y del concepto de antropofagia, construcciones retóricas del discurso colonial empleadas en el contexto de la conquista y colonización de América para deslegitimar las visiones ontológicas indígenas. Mediante un discurso que abraza lo estético, lo ontológico y lo político, el autor intenta desestructurar las jerarquías dominante-dominado.

**Palabras clave:** Civilización – Barbarie – Churata – *Resurrección de los muertos* – Antropofagia.

Abstract: «Civilisation and Barbarism in Gamaliel Churata's Thought». This article analyses the oppositions between 'civilisation' and 'barbarism', and 'nature' and 'culture' in the *Resurrección de los muertos* of the peruvian writer Gamaliel Churata. The reflection on these dichotomics terms is central in the thought of author. This work demostrates how Churatarealises its overcoming, using different discoursive strategies in a dialogue with the Western tradition thought. The author discutes the frontier that defines the wilderness and the civilised, and the criteria that marks the civilisation itself, such as writing, progress, 'race' and patriarchy. Furthermore, it shows how Churata resemantises the figure of the cannibal and the concept of anthropophagy, rhetoric constructions of the colonial

discourse used in the context of conquest and colonisation of America to delegitimise the indigenous ontologies. Through a discourse that embrace an aesthetical, ontological, and political level, Churata try to destructuring dominant/dominated hierarchies.

**Key words:** Civilisation – Barbarism – Churata – *Resurrección de los muertos* – Anthropophagy.

#### Introducción

El concepto de 'civilización' se cristaliza en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII en el marco de un contexto filosófico que elige la racionalidad como fundamento de la sociedad de derecho. La concepción lineal de la historia, entendida como ascensión desde un estado supuestamente salvaje hacia uno civilizado, se fundamenta en la idea según la cual el individuo se despojaría de su animalidad y, a través de la educación, se convertiría en civil. La aproximación a la civilización, entonces, correspondería al nivel social de desarrollo y progreso tecnológico alcanzado. Una visión de tal suerte remite a una cesura entre naturaleza animal y cultura humana<sup>1</sup>. A la idea de 'civil' se le opone la de 'salvaje'. La etimología latina del término selvaticus, es decir, 'que está o vive en la selva', sugiere la identificación entre el salvaje y la naturaleza indómita. Como es sabido, tanto el salvaje como el bárbaro son representaciones de larga historia funcionales a construir la alteridad. «La noción helénica de bárbaro», apunta Bartra, «que originalmente denotaba simplemente al extranjero, al referirse a su forma de hablar: los barbaroi eran los que barbullaban o balbuceaban, y según Estrabón era una voz onomatopéyica que significaba "los que hablan bar-bar" »2. Tras la expansión colonial ibérica, las nociones europeas de salvajismo y barbarie se emplean para calificarlas poblaciones amerindias<sup>3</sup>, adquiriendo una doble acepción. La

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> A.C. TAYLOR, "Civiltà", en P. BONTE-M. IZARD (eds.), *Dizionario di antropologia e etnologia*, Einaudi, Torino 2009, p. 247. También, véase P. DESCOLA, *Antropología de la naturaleza*, IFEA/Lluvia Editores, Lima 2003.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> R. BARTRA, *El mito del salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México 2011, p. 130.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> «La tendencia principal», afirma Bartra, «fue la de asimilar la humanidad americana al concepto de bárbaro, más que al de salvaje, aunque es obvio que hubo muchas confusiones entre ambos conceptos» (*Ibi*, p. 172).

imagen del buen salvaje, en armonía con la naturaleza, se alterna con la del bárbaro, carente de elevación moral y ubicado, en su condición de ignorancia, fuera de lo cultural. En la segunda mitad del siglo XIX, el predominio de la ciencia y de la idea de progreso regula la distribución de las culturas en una supuesta progresión hacia la civilización. Según la perspectiva teórica evolucionista de pensadores como Morgan, Bachofen, Engels, las sociedades consideradas 'salvajes', se situarían en el nivel más bajo de la trayectoria histórica unilineal, en cuanto supervivientes del pasado de la humanidad<sup>4</sup>. Se presupone, de este modo, la existencia de un estadio salvaje, de barbarie y de civilización; estadios caracterizados por economías diferentes, es decir, la caza y la recolección, la agricultura y la ganadería, el comercio yla industria, y estructurados según organizaciones sociales diferentes (reinos primitivos, tribus, matriarcado y patriarcado)<sup>5</sup>.

La oposición civilización y barbarie, en cuanto construcción histórica, va adquiriendo significados distintos a lo largo de las épocas. Su aparición en los discursos de los letrados americanos es temprana. En época virreinal, se halla en su yuxtaposición con el tópico civilizador de la poesía empleado para legitimar la 'conquista espiritual' de las poblaciones indígenas<sup>6</sup>. Asimismo, la dicotomía se reencuentra en la literatura hispanoamericana y en los debates intelectuales del siglo XIX con la sistematización elaborada por Sarmiento en Facundo. Civilización y barbarie (1845). La lectura ideológica y política sarmientista, que se inserta en la problemática identitaria nacional de los

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> P. DESCOLA, "Selvaggio", en BONTE-IZARD (eds.), *Dizionario di antropologia e etnologia*, p. 714.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ver G.W. STOCKING JR., "The Dark Skinned Savages: the Image of Primitive Man in Evolutionary Anthropology", en ID., *Race, Culture, and Evolution. Essays in the History of Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago 1982, pp. 110-132; C. TAYLOR, "Evoluzionismo", en BONTE – IZARD (eds.), *Dizionario di antropologia e etnologia*, p. 386.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Por ejemplo, en el "Discurso en loor de la poesía" de Clorinda, poema escrito en tercetos encadenados y publicado en 1608 como paratexto a la *Primera parte del Parnaso antártico de obras amatorias*, traducción de las *Heroidas* y el *Ibis* de Ovidio de Diego de Mexía de Fernangil. La poesía, según Clorinda, es un medio esencial para 'domesticar' 'el vivir salvaje' no sólo de la población indígena, sino también de los colonos corruptos. Véase P. MANCOSU, *Petrarca en la América virreinal (siglos XVI y XVII)*, Edit.um, Murcia 2014, pp. 74-76.

recientes Estados-nación americanos, propone una europeización políticoeconómica que desemboca en la oposición entre lo rural, es decir, lo bárbaro, y lo urbano, visto como espacio de civilización y de prosperidad económica. A partir de las primeras décadas del siglo XX, como superación del legado de Sarmiento, la mirada se vuelve hacia la realidad nacional y, por lo que respecta a la literatura, hacia la necesidad de definir las formas de expresión americanas. De este modo, comienza a percibirse un cambio interpretativo del concepto de barbarie que de negativo deviene «condición americana a reivindicar». De acuerdo con Bosshard, las vanguardias latinoamericanas «diluyeron la dicotomía sarmientista entre 'civilización' y 'barbarie', concibiéndola más bien como una relación intrínseca en que lo bárbaro-rural se puede infiltrar en lo civilizado-urbano y viceversa»8. La discusión sobre estos conceptos animó también las páginas de la revista vanguardista indigenista Boletín Titikaka (1926-1930) del grupo Orkopata, liderado por Gamaliel Churata (1897-1969), que desde los Andes consiguió obtener un alcance nacional e internacional a través de intercambios constantes con importantes intelectuales de la época9. La reflexión sobre la articulación de la pareja civilización y barbarie puede rastrearse a lo largo de toda su producción periodística y literaria. Por lo que respecta al Boletín Titikaka y a la obra más

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> R. CAMPRA, *America Latina: l'identità e la maschera*, Meltemi, Roma 2006, p. 55.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> T. BOSSHARD, *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh 2012, p. 393.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Como destaca Hernando Marsal, en el *Boletín Titikaka* colaboraron los «principales autores de la vanguardia del continente: en el *Boletín* publican Jorge Luis Borges, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Idelfonso Pereda Valdés, Alfredo Mario Ferreiro, Hugo Mayo, Pablo de Rokha y Mário de Andrade, entre otros (...). La presencia de Mário de Andrade merece destacarse. En el número de mayo de 1929 se incluyen dos poemas en portugués, "Moda dos quatrorapazes" y "Sambinha". Es significativo que esta revista radicada en Puno tenga la necesidad de una apertura continental que incluya al Brasil, y que le permite superar el aislamiento y la diferencia idiomática. En el *Boletín Titikaka* se traban relaciones con los diferentes grupos de vanguardia, en una concepción de la cultura latinoamericana como proyecto común (heredada de Martí, Rodó y el modernismo), que lleva a pensar en su vigencia y necesidad actual» (M.H.MARSAL, "Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina", *Estudios*, 18 (2010), 35, pp. 49-50).

conocida y más estudiada por la crítica, *El pez de oro*<sup>10</sup>, cabe señalar, en relación con el tema en cuestión, en particular los estudios de Vich<sup>11</sup>, Bosshard<sup>12</sup>, Hernando Marsal<sup>13</sup>, Monasterios<sup>14</sup>. Sin embargo, es escasa la atención que, en general, se ha prestado hasta la fecha a *Resurrección de los muertos*<sup>15</sup>, obra publicada póstuma en 2010<sup>16</sup>, donde es central la reflexión sobre las oposiciones civilización y barbarie, naturaleza y cultura. Por tanto, el presente trabajo se propone analizar dichas dicotomías y demostrar cómo el autor pretende concretar su superación.

Los fundamentos de la 'civilización': letra, progreso, raza y patriarcado

Resurrección de los muertos 17 se constituye como una obra compleja, transgenérica, en la que cohabitan el ensayo y el panfleto, la poesía y el teatro,

<sup>10</sup> G. CHURATA, *El pez de oro* (1957), edición de H. Usandizaga, Cátedra, Madrid 2012.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> C. VICH, *Indigenismo de Vanguardia en el Perú: un estudio sobre el* Boletín Titikaka, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2000.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> M.T. BOSSHARD, Ästhetik der andinen Avantgarde. GamalielChurata zwischen Indigenismus und Surrealismus, Wvb, Berlín 2002.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> M.H. MARSAL, *Barbaro e Nosso. Indigenismo y vanguardia en Oswald de Andrade y Gamaliel Churata*, Tesis Doctoral, Universidad de São Paulo, São Paulo 2010 y "Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina", pp. 49-75.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> E. MONASTERIOS, Vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes, Ifea/Plural, Lima/La Paz 2015.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> G. CHURATA, *Resurrección de los muertos*, Edición, notas y estudio introductorio de Riccardo Badini, Asamblea Nacional de Rectores, Lima 2010.

<sup>16</sup> De entre los estudios críticos hay que señalar "La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata" de R. BADINI, en G. CHURATA, Resurrección de los muertos, pp. 23-45; el trabajo de M. MORAÑA, en particular, "Resurrección de los muertos: mímica, pluritopia y Tercer Espacio", en M. MORAÑA, Churata postcolonial, CELACP/Latinoamericanas Editores, Lima 2015, pp. 179-206 y Escritura y política en Gamaliel Churata, de A. Vilchis, en publicación (agradezco a Arturo Vilchis por la generosidad en compartir su ensayo antes de que sea publicado).

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Por lo que respecta al periodo de escritura de la obra, el mismo autor afirma en *Resurrección de los muertos*, que empezó a redactarla seis años después de la publicación de *El pez de oro*, es decir, en 1963. Churata escribe la obra durante su exilio en La Paz, de 1932 a

la novela y el cuento. La obra se abre y se cierra como si fuera un espectáculo teatral<sup>18</sup> o una conferencia, y se estructura de forma prevalentemente dialógica, articulándose alrededor de una discusión ontológica, epistémica y política entre el personaje principal, el Profesor Analfabeto y Platón, el filósofo griego, llamado a veces con tono irónico Plato, Platito. En esta trama hilvanada aparecen y participan diferentes actores: SakhaAklla, las Voces, Kant, los Niños, la Orquesta, un Lama, el Ecran, los Chullpa-Thullus. A lo largo de la obra, el Profesor Analfabeto habla, en su «devenir-animal»<sup>19</sup>, a través de otro personaje, el Khori Puma, uno de los tótems de Churata<sup>20</sup>. Vale la pena transcribir la breve descripción del «intelectual iletrado» funcional a legitimar la autoridad del «saber salvaje»<sup>21</sup>:

el PROFESOR ANALFABETO, severamente trajeado para el acto académico. Su fisionomía radicalmente vernácula, se acentúa en los pómulos salientes, mentón vigoroso, frente plano inclinado del Chullpa, nariz kunturina(...). El Profesor Analfabeto es un intelectual iletrado a quien se halaga menos por

<sup>1964,</sup> año en que regresa a Perú. La persecución del gobierno de Sánchez Cerro por su vinculación con *Amauta* y por su participación a las rebeliones indígenas lo conduce a abandonar su cargo de bibliotecario, a ser encarcelado en la Prefectura de Puno y a establecerse en La Paz. Como destaca Monasterios, en breve tiempo, Churata participa activamente en el debate político y literario boliviano: «desde el activismo cultural defenderá la causa boliviana durante la guerra del Chaco (1932-1935), apoyará incondicionalmente proyectos de educación indígena como los de Warisata y Caiza y, en la década de los 50, colaborará con el gobierno de Paz Estenssoro desde la Subsecretaría de Prensa, Información y Cultura (Spic), institución eje de las políticas culturales del Movimiento Nacionalista Revolucionario» (MONASTERIOS, *Vanguardia plebeya del Titikaka*, p. 231). Participó como periodista en casi todos los diarios y revistas editas en Bolivia (*Ivi*, p. 231).

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Como ha anotado Badini, «la inquietud hacia la experimentación performativa condujo a Churata a escribir una adaptación teatral de *Resurrección de los muertos*, que ha emergido entre las versiones al examinar los inéditos» (BADINI, "La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata", p. 28).

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> MORAÑA, *Churata postcolonial*, p. 187.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> La intertextualidad con *El pez de oro* es constante en la obra. En la genealogía mítica churatiana el Khori Puma es el padre del Pez de oro.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> MORAÑA, *Churata postcolonial*, p. 185.

filósofo cuanto por temible sardónico. Voz bronca, locución lenta, flemática. Cuídase de representar todas las razas conocidas del planeta<sup>22</sup>.

La barbarie del pensamiento del Profesor Analfabeto adquiere acepción positiva en su constitución antiacadémica, transdisciplinaria y heterogénea, como en su implícita naturaleza oximórica, articuladora de lo popular y lo erudito. Según Melis, «Churata (...) rechaza todo criterio jerárquico. Los elementos americanos se cruzan con los que proceden de la clasicidad, sobre todo griega, sin olvidar el aporte de Asia»<sup>23</sup>. A este propósito cabe señalar que las referencias se enriquecen de los aportes de pensadores modernos, americanos y europeos, con incursiones en la historia de diferentes disciplinas como la etnología, la biología, la psicología, la física, la arqueología y, por supuesto, la literatura. De entre los numerosos escritores, Joyce ocupa un lugar destacado. El Profesor Analfabeto dice que «hube a manos, y pude hacérmele leer, el *Ulises*, de James Joyce, lo que ninguno de ustedes debe sorprender, pues todos estamos enterados, que a la Caverna [clara referencia al mito de Platón] americana llegan provectos los hechos del misoneísmo<sup>24</sup> de los civilizados»<sup>25</sup>. El Profesor Analfabeto, oidor del texto por no saber leer, reafirma la importancia de la circulación del pensamiento, en específico de la obra de Joyce<sup>26</sup>. Según Churata, a partir de la filosofía idealista alemana de Kant y Hegel, la dualidad cuerpo y espíritu caracterizaría al ser humano civilizado<sup>27</sup>. El

<sup>22</sup> CHURATA, Resurrección de los muertos, pp. 49-50.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> A. MELIS, "El obscuro de Puno" en CHURATA, Resurrección de los muertos, pp. 20-21.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Actitud contraria a las novedades.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> CHURATA, Resurrección de los muertos, p. 235.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Churata hace una reseña crítica del *Ulises* desde p. 282 hasta p. 288. Probablemente, tuvo acceso a la edición de Salas Subirat publicada en Argentina en 1945. Se trata de la primera traducción en español, ya que la segunda se publicó tras su muerte en 1976. Para una recepción en español de Joyce véase F. GARCÍA TORTOSA, "Las traducciones de Joyce al español", en F. GARCÍA TORTOSA– A. RAÚL DE TORO (eds.), *Joyce en España*, Universidad da Coruña, A Coruña 1994, pp. 13-20.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> «Todo lo cual ha permitido establecer que, (¡Y cuán chusca pedantería no [nos] revela eso!) a partir de Kant y Hegel la filosofía del espíritu (el Daimon) caracteriza el clímax del

autor, por su parte, desestructura las asociaciones entre el concepto de 'persona' con el ser racional y de 'no persona' o de 'no humano' con el ser irracional. Ecuaciones fundamentales en las lógicas coloniales para legitimar la no humanidad de las sociedades supuestamente carentes de estructura moral. Churata destaca cómo el idealismo platónico ha sido el detonante de la separación entre lo material y lo inmaterial, así como del establecimiento de su jerarquización, siendo el primero subordinado al segundo<sup>28</sup>. Por tanto, el racionalismo ha ido determinando una fractura entre naturaleza y cultura, al abstraer al ser humano de su instintividad animal: «la civilización humana deberá ser civilización animal o nada»<sup>29</sup>. La puesta en discusión de la separación entre lo natural y lo cultural «desautoriza perspectivas progresivistas de la historia (la idea de la superación histórica de estadios primitivos, de la superioridad de lo moderno sobre lo antiguo, del avance lineal, continuo e infinito del desarrollo humano, etc.)»<sup>30</sup>.

Es a partir de estas premisas que Churata comienza un razonamiento que lo lleva a problematizar los fundamentos del edificio dual que rige la dicotomía civilización y barbarie. No obstante la arquitectura abigarrada, el cuestionamiento y superación de la pareja antinómica confiere una indudable cohesión interna a la obra. La civilización es un constructo autopoyético

extravío del civilizado en sus raíces de individuo biológico» (CHURATA, *Resurrección de los muertos*, p. 74).

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Para un análisis de la discusión sobre la polaridad cuerpo y espíritu véase, en particular, M.T. BOSSHARD, "Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata", Revista Iberoamericana, LXXIII (2007), pp. 516-517; H. USANDIZAGA, "Introducción", en G. CHURATA, El pez de oro, Cátedra, Madrid 2012, p. 77; M.H. MARSAL, "La política del miedo en El pez de oro de Gamaliel Churata", en J.C. ROVIRA SOLER – E.M. VALERO JUAN (eds.), Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt 2013, p. 306; MONASTERIOS, Vanguardia plebeya del Titikaka, p. 341; P. MANCOSU, "El ahayu americano. Ontología y política en la literatura de Gamaliel Churata", Casa de las Américas, 288 (2017), pp. 38-51. Además, para una reflexión antropológica sobre los conceptos de 'interioridad' y 'fisicalidad' véase P. DESCOLA, Más allá de naturaleza y cultura, Amorrortu, Buenos Aires/Madrid 2012, pp. 181-195.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> CHURATA, Resurrección de los muertos, pp. 86-87.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> MORAÑA, Churata postcolonial, pp. 188-189.

histórico del pensamiento occidental que, al establecer sus criterios, se ha proyectado como universal. Lo civilizado y lo salvaje se conciben como categorías compartimentadas e inconmensurables, con confines nítidamente trazados. Churata desdibuja estas fronteras y pone en entredicho los límites que definen la civilización, es decir, in primis la escritura y el progreso. En palabras del autor: «La Civilización está hecha en sus bases. Letradura, progreso, fruto de aquellos, éstos la masa dócil a las buenas o a las malas, si bien la tecnología se da entre las masas ruines de plebes campesinas»<sup>31</sup>. Según esta interpretación, las capas campesinas permanecen excluidas de los lindes de la civilización debido a sus costumbres. La crítica se dirige hacia la arbitrariedad de la pretendida jerarquización de las diferentes tecnologías. «Salvaje», destaca el autor, «él que inventó la aguja, civilizado él que armó la máquina en base de la aguja. Sostendrán ustedes que el creador fue el salvaje» 32. El autor desmonta la universalidad con la que se proyectan las ideas de salvaje y civil. Por tanto, al realizar la superación de los términos dicotómicos de análisis, la conclusión a la que llega es: «el único no salvaje, el salvaje»<sup>33</sup>.

Otro pilar sobre el que se erige la idea de civilización es la escritura. La letra funciona como indicador de exclusión e inclusión de lo que se considera civil o no-civil. En primer lugar, se cuestiona la analogía que asociaría la primitividad con la supuesta ausencia de alfabetos. En segundo lugar, la reflexión recae sobre el concepto mismo de sistemas grafocéntricos. Dichos argumentos conducen adiscutir «el binarismo oralidad y escritura» 34. Churata se interroga sobre la exclusividad de la escritura alfabética en transmitir historia y civilización o sobre la necesidad de legitimar el valor literario de la «ciencia hablada», de la «literatura vocal» 35, así como de sistemas escriturales no alfabéticos como los *khipus* 36 empleados en el Tawantinsuyu, ejemplo perfecto de civilización sin la

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> CHURATA, Resurrección de los muertos, pp. 98-99.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> MONASTERIOS, *Vanguardia plebeya del Titikaka*, p. 38.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> CHURATA, *El pez de oro*, p. 152.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> ID., *Resurrección de los muertos*, p. 693. Se trata de un sistema mnemotécnico andino de cuerdas con nudos.

«escritura cuneiforme»<sup>37</sup>. Dichas formas literarias, añade el autor, «que resistieron a los enterramientos de la sepulturera civilización, como verdadero folklore literario, deberá ser objeto de revisión»<sup>38</sup>. Se considera la civilización como esa categoría que incluye sólo la historia «contenida en letras», teóricamente portadora de la *civitas*. La unión entre escritura y colonialismo es indisoluble, «las *Divinas Letras* entraron en América a sangre, fuego y matraca batiente», denuncia Churata<sup>39</sup>. El cuestionamiento de la dicotomía civilización y barbarie se intersecciona con el análisis del «hechocolonial» en cuanto «*condición objetiva* que se impone a las dos partes de la colonización»<sup>40</sup>. Por lo tanto, el colonialismo impone su idea de civilización negando la de los dominados y determinando «la suplantación por la cual el pueblo que domina impreme [*sic*] sus formas al pueblo dominado»<sup>41</sup>.

Dichas premisas conducen a un diálogo con Morgan<sup>42</sup>. Churata critica sus generalizaciones al ubicar, en línea con la visión evolucionista, la cultura inca

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> *Ivi*, pp. 402-403.

<sup>39</sup> Ivi, p. 240.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> A. COELLO DE LA ROSA – J.L. MATEO DIESTE, *Elogio de la antropología histórica. Enfoques, métodos y aplicaciones al estudio del poder y del colonialismo*, Editorial UOC, Zaragoza 2016, p. 162.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> CHURATA, Resurrección de los muertos, p. 127. Como subraya Vilchis, Churata «pone en cuestión y critica la organización de un estado excluyente vigente desde la colonia y ataviado desde el siglo XIX de liberalismo–capitalismo y en el siglo XX de ficticios procesos de socialismo. De una estructura del Estado cuyo principio de civilización se constituyó en el exterminio y la exclusión, prácticas fundadas en la aparente noción de razón» (VILCHIS, "Escritura y política en Gamaliel Churata", p. 18).

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Lewis Henry Morgan (1818-1881) es uno de los antropólogos más destacados del evolucionismo que planteó una distinción de las sociedades en función de la estructura del sistema de parentesco y un sistema de desarrollo unilineal de la humanidad por el cual las supuestas sociedades primitivas estarían organizadas según la base del parentesco, mientras que las sociedades más modernas según una base política. En *Ancient Society*, Morgan relegó el imperio incaico al estadio de «Middle Period of barbarism» (L.H. MORGAN, *Ancient Society* [1877], University of Arizona Press, Tucson 2003, p. 183). Churata lo cita diciendo «no saben, así mirado aplicarle las generalizaciones de Morgan, que han seguido ortodoxamente desde Engels, y le ubican en estrato superior de la barbarie» (CHURATA, *Resurrección de los muertos*, p. 131).

en una de las etapas de la barbarie. Su discusión se basa en dos argumentaciones principales, dirigidas, por un lado, a destacar la arbitrariedad relativa a la noción de barbarie, sosteniendo que, en efecto, «no nos hemos puesto de acuerdo en lo que se debe entender con barbarie»<sup>43</sup>. Por el otro, sugiere la inaplicabilidad de esta categoría a partir de un concepto de civilización definido *a priori*. En palabras del autor: «no se juzga del fenómeno por él, sino por sus contradicciones con la civilización, actitud radicalmente anticientífica por lo menos»<sup>44</sup>. Churata invierte retóricamente los términos de clasificación al preguntarse quién es verdaderamente el bárbaro: ¿quizá la supuesta civilización occidental que colonizó América con la violencia?

Con respecto al horizonte más amplio de la narrativa latinoamericana, este discurso se inserta en un contexto donde los conceptos de civilización y barbarie van adquiriendo significados cambiantes e inversos: desde *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos (1929), en que la barbarie con su caos comienza a seducir, hasta *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, en el que la barbarie de la naturaleza deviene vía de acceso hacia una identificación con lo americano. Además, la teoría de los universales ya comienza a derrumbarse con la teoría de la relatividad de Einstein (físico que Churata cita a menudo en *El pez de oro* y en *Resurrección de los muertos*)45 y su puesta en discusión de sistemas de referencia exclusivos, y con el surgimiento del relativismo cultural en las ciencias sociales. En línea con estos planteamientos, se muestra la relatividad de los significados de los términos analizados. Funcional a este

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> En Resurrección de los muertos, Churata cita a Einstein cuatro veces (pp. 84, 394, 395, 396). Lo mismo hace en El pez de oro, como destaca Monasterios cuando dice: «en El pez de oro Churata cita cuatro veces a Einstein (pp. 312, 323, 324, 620), y en todos los casos en referencia a la colosal reforma epistemológica que el trabajo de este físico estaba generando en el campo de la filosofía. En América Latina el trabajo de Einstein empezó a divulgarse a gran escala desde 1923, a raíz de las conferencias que dictó ese mismo año en España, publicadas por Ortega y Gasset en Revista de Occidente. Dos años más tarde se produjo la visita de Einstein a la Argentina, que contribuyó a la recepción masiva de sus investigaciones» (MONASTERIOS, Vanguardia plebeya del Titikaka, p. 268).

razonamiento es la deconstrucción de la imagen de Europa, ya que la barbarie es propia tanto de su pasado, como de su presente.

Presto, el mono *hominizado*, sometió al hombre que se le rezagaba en ese proceso; dinámica que rige en la mecánica de Civilización hoy mismo, y autoriza la doctrina del Conde de Babineau, que concede a los arios títulos de raza superior, por ser – se entiende – una de las más patudas y peludas del planeta: tanto que las razas inferiores, ni peludas ni patudas, tenemos que andar vigilantes para evitar el atropello<sup>46</sup>.

La ironía deviene, en su discurso, una herramienta contra teorías de corte científico racialcomo la de Gobineau<sup>47</sup>, que se vuelve Babineau. La discusión sobre lo civil y lo bárbaro, y la jerarquía que a ella subyace, conduce a una indagación de los lados obscuros de la civilización, es decir, la 'raza' y el patriarcado <sup>48</sup>. Según Churata, el sistema patriarcal, entendido como organización social y política masculina, ha determinado la eliminación del matriarcado, término que aparece en la segunda parte del siglo XIX como concepto especular al de patriarcado, en cuanto organización socio-jurídica regida por el derecho materno. Según antropólogos como el ya mencionado Morgan, el matriarcado es un estadio de primitividad anterior a la civilización del sistema patriarcal. Ideas que remiten a las teorías que Johann Jakob Bachofen elabora en *El matriarcado*<sup>49</sup>, donde sostiene la idea de un sustrato

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> CHURATA, Resurrección de los muertos, p. 185.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882) fue un diplomático francés, autor del *Ensayo* sobre la desigualdad de las razas humanas (1853-1855) en que se afirmaba la superioridad de la 'raza aria' identificada en un hipotético pueblo de lengua indoeuropea responsable de las más grandes conquistas de la civilización. Estas ideas encontraron acogida en Alemania donde fomentaron las teorías nazis.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> «El hombre civilizado está construido en sus bases, si en cierta etapa de su proceso, que dura hasta el patriarcalismo griego (la historia humana se sustancia sólo en tanto es testicular) – y con su típica de visiones invertidas, acota el genial Federico Nietzsche – el padre considera a los hijos, menos al varón cuanto a la varona, y a su propia mujer, propiedad semoviente» (Churata, *Resurrección de los muertos*, p. 186).

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> J.J. BACHOFEN, El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica (1861), Akal, Madrid 2015.

matriarcal arcaico entendido como estadio medial de la civilización que, por una parte, se superpone al más primitivo nivel de promiscuidad y, por otra, es superado por el patriarcado. Churata entabla una conversación con los dos pensadores. Por una parte, considera que los estudios de Bachofen, por cuanto fuentes relevantes con respecto al sistema matriarcal, no se fundamentan en una adecuada investigación arqueológica y muestran un «desenfoque filosófico de la doctrina sociológica»<sup>50</sup>. Por otra parte, como ya se ha visto, critica la generalización de Morgan a la hora de clasificar las diferentes culturas en la evolución histórica y en situar la sociedad incaica en el estadio de la barbarie. Según Churata, la época matriarcal no representa una etapa prehistórica y bárbara, sino una fase de civilización suprimida por el patriarcado. «Los regímenes patriarcales, y con ellos el de Civilización», recuerda el escritor, «son fenómenos que afloran con la liquidación del Matriarcado y tienen por casi la edad de la letra, o sea de la Historia escrita»<sup>51</sup>.

## ¿Canibalópolis?

Estos músculos, estas carnes y estas venas son los vuestros pobres locos; no reconocéis que la sustancia de los miembros de vuestros antepasados reside todavía en mi cuerpo; saboreadlos bien, y encontraréis el gusto de vuestra propia carne.

(M. Montaigne)

Ahora bien, ¿cuál es el rasgo que por excelencia, según una representación histórica de la otredad, denota la barbarie? Desde las crónicas de Indias<sup>52</sup>, la figura del caníbal se sitúa en el abismo de lo primitivo, en el polo opuesto de lo

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> CHURATA, *Resurrección de los muertos*, p. 729.

 $<sup>^{51}</sup>Ivi$ , p. 727.

\_\_\_

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> De entre los cronistas más destacados, cabe recordar: González Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara, Bernal Díaz del Castillo y el Inca Garcilaso de la Vega.

civil. En la problematización de la dicotomía civilización y barbarie realizada por Churata, la antropofagia se constituye como un tema central para concretar la inversión de significado de los términos antinómicos. La primera asociación de la voz 'caníbal-caribe' se debe a Cristóbal Colón. El 23 de noviembre de 1492, el Almirante relaciona por primera vez el término con la acción de comer carne humana, al nombrar a los indígenas de las islas encontradas y creyendo que se tratara de los súbditos del Gran Can<sup>53</sup>. «Los indios enuncian la palabra *Cariba*», afirma Todorov, «para designar a los habitantes (antropófagos) del Caribe. Colón oye *caniba*, es decir, la gente del Kan. Pero también entiende que según los indios esos personajes tienen cabezas de perro (*can*) con las que, precisamente, se los comen»<sup>54</sup>. En el capítulo "Pachamama" de *El pez de oro*, Churata se refiere al citado pasaje de los *Diarios* de Cólon para discutir el concepto de 'descubrimiento'<sup>55</sup>:

Los Kanibas<sup>56</sup> le habían dicho [a Colón] que vino del cielo, y era lo sensato, silogístico, y único admisible (...) Si las aguas de «la mar océana» están en la tierra, en la tierra habitan, y la tierra en el cielo, decirle que vino de éste revela sólo que los antropófagos de Kanidia eran cuando menos más reflexivos y observadores que el Almirante. ¡Y este iluso nos descubrió! Aunque la traposa

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> C. COLÓN, Diario de a bordo del primer viaje de Cristóbal Colón, Verbum/Biblioteca Cubana, Madrid 2016, p. 75. Véase también L. PANCORBO, El banquete humano: una historia cultural del canibalismo, Siglo XXI, Madrid 2008, p. 191.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> T. TODOROV, *La conquista de América: el problema del otro*, Siglo XXI, Madrid 2003, pp. 38-39.

<sup>55</sup> Ver a éste propósito H. USANDIZAGA, "Cristóbal Colón en los Andes: búsquedas y descubrimientos en *El Pez de Oro*, de Gamaliel Churata", en S. MATTALÍA – P. CELMA – P. ALONSO (eds.), *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt 2008, pp. 805-818; L. VERES, "Colón y la Conquista de Gamaliel Churata", en MATTALÍA – CELMA – ALONSO (eds.), *El viaje en la literatura hispanoamericana*, pp. 687-698.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> En el glosario de *El pez de oro* se encuentra la entrada «Kaniba: Neo. Ciudadano de Kanidia, o Canibalópolis. Kaniba el hijo de Kanidia» (CHURATA, *El pez de oro*, p. 986).

verdad esté de su parte, la realidad no está de parte de Colón, sí de los Kanidios; No puede nadie descubrir un mundo descubierto ya<sup>57</sup>.

En este juego de espejos, la perspectiva de representación de los hechos históricos se revierte a través de la reconstrucción del primer encuentro con los pueblos americanos. De este modo, se deshace la imagen del otro propia del discurso colonial<sup>58</sup>. Si desde el punto de vista del Almirante, se pretende haber descubierto un 'nuevo' mundo, desde la perspectiva de los antropófagos de Kanidia o Canibalópolis, como los define el autor, el descubrimiento se reduce a mera ilusión. Al interpretar los hechos no ya desde la mirada de Colón, sino de los caníbales, les otorga raciocinio y les quita del reino de la naturaleza<sup>59</sup>. Su canibalismo se reubica como práctica cultural, en el marco de una particular visión ontológica. Por tanto, quita de lo irracional, de lo bárbaro, en fin, de lo no-humano, a los caníbales que (y aquí se comprende la mirada de Churata) son «cuando menos más reflexivos» que Colón<sup>60</sup>. La reescritura del primer encuentro con los pueblos indígenases significativa, además, porque funciona como argumento para refutar los tópicos medievales y renacentistas que alimentan la narración del Almirante. Jáuregui, citando a Castro-Klaren, afirma que«el habitante del Caribe, y luego por extensión el del continente, fue construido como una criatura feroz y lasciva colindante con el Otro bestial que ya Europa habia elaborado»61. Asimismo, Bartra ha mostrado cómo el mito del homo sylvestris arraiga en la tradición literaria e iconográfica europea desde el siglo XII, es decir, mucho antes de la expansión colonial. Imagen del salvaje que con el trasplante de las formas culturales occidentales se yuxtapone a la de las sociedades indígenas americanas. En definitiva, lo bárbaro es un espectro de la identidad occidental. «El hombre llamado civilizado no ha dado

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> *Ivi*, pp. 375-376.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Para un análisis de la narrativa sobre la imagen del caníbal ver C. JÁUREGUI, "Saturno caníbal: fronteras, reflejos y paradojas en la narrativa sobre el antropófago", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2000, 51, pp. 9-39.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Véase en particular TODOROV, *La conquista de América: el problema del otro*, p. 45 y ss.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> CHURATA, *El pez de oro*, p. 727.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> JÁUREGUI, "Saturno caníbal", p. 17.

un solo paso sin ir acompañado de su sombra, el salvaje», recuerda Bartra<sup>62</sup>. En la narrativa colonial, el caníbal funciona como «justificación discursiva para el canibalismo cultural» de la empresa civilizadora<sup>63</sup>. Si la figura del caníbal se halla en el trasfondo de la narración teológico-política útil a legimitar la expansión colonial<sup>64</sup>, voces importantes han reelaborado en clave de crítica social la metáfora antropofágica. En 1580, Montaigne, en su ensayo titulado "De los caníbales", denuncia, como afirma Bartra, «los daños provocados por los artificios de la civilización»65. El salvaje creado por Montaigne se desprende de su monstruosidad, mientras que el civilizado se viste de su deformidad. Sin olvidar la actitud moralista y paternalista del pensador francés<sup>66</sup>, no se puede dejar de reconocerle el mérito de haber reducido la diferencia entre la civilización y la barbarie. De este modo, se concluye el ensayo "De los caníbales": «todo lo dicho en nada se asemeja a la insensatez ni a la barbarie»<sup>67</sup>. Montaigne se pregunta de forma provocativa si es más bárbara la ingestión de seres vivos, como hacen los civilizados, o de los muertos, como supuestamente hace el caníbal americano<sup>68</sup>. Según Dussel, «Montaigne sabía muy bien que si se situaba desde la perspectiva de esos "llamados" bárbaros los europeos eran dignos que se les llamara por su parte "salvajes" por los actos

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> BARTRA, *El mito del salvaje*, p. 12.

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> JÁUREGUI, "Saturno caníbal", p. 10.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Como destaca Subirats, «en las crónicas españolas y en los relatos de viajeros – los de Von Staden y Léry muy especialmente – en las crónicas antropológicas y en los tratados de doctrina cristiana para indios, la antropofagia fue estilizada como un motivo culminante tanto para la leyenda negativa de las atrocidades inherentes a la forma de vida americana, cuanto en el discurso teológico-político destinado a la legitimación del vasallaje y la guerra» (E. SUBIRATS, El continente vacío. La conquista de Nuevo Mundo y la conciencia moderna, Siglo XXI, Madrid 1994, p. 103).

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> BARTRA, *El mito del salvaje*, p. 179.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> T. TODOROV, Nosotros y los otros, Siglo XXI, Madrid 2007, pp. 53-66.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> M. MONTAIGNE, "De los caníbales" (1580), en F. RESTREPO DAVID (ed.), *Ensayos escogidos*, Editorial Universidad de Antioquia, Antioquia 2010, p. 69.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> *Ivi*, p. 67.

irracionales y brutales que cometían contra ellos»<sup>69</sup>. El punto de inflexión consiste en interrogarse sobre los límites que separan lo racional de lo irracional. Argumento que conduce a reubicar la necrofagia en su relatividad cultural. En esta línea, el pensamiento crítico churatiano desmonta el estereotipo de los Kanidios como sanguinarios, relegados al estadio de la barbarie por la carencia de conciencia moral y, por esto, ubicados en el dominiode lo natural. Estereotipo de larga duración, ya que se reencuentra también en las teorías evolucionistas, como recuerda el autoral decir, «aquello de Spencer de que "el canibalismo es la vergüenza de las sociedades primitivas", es un signo del cientificismo sin alas de ese pesado artesano de la filosofía»<sup>70</sup>. La reflexión procede mediante una articulación entre las prácticas antropofágicas y el culto de los antepasados prehispánicos. En palabras del autor:

El culto de los muertos, primaria manifestación del instinto de eternidad en el hombre, no tiene otro móvil que el del antropófago: hacer que el muerto siga con los vivos en aquella parte sustancial – cárnea, vale la pena subrayarlo – que constituye su personalidad: la ternura, la valentía, el orden, la honradez, la belleza<sup>71</sup>.

Churata rescata el valor del culto a los difuntos de época precolonial. En efecto, los ritos funerarios prehispánicos que resistieron a la conquista se caracterizan por su atención permanente hacia los muertos, por ejemplo, ofreciéndoles unos segundos funerales, alcohol y comida. Una visión según la cual la muerte agrediría al ser humano sólo en su fisicalidad, ya que los antepasados permanecerían simbólicamente vivos como garantes de la

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> E. DUSSEL, "Meditaciones anti-cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad", *Tábula Rasa*, 2008, 9, p. 166. Véase también, por ejemplo, por una reflexión sobre la 'barbarización' occidental durante los procesos coloniales, en específico, en una comparación entre *Heart of Darkness* de J. Conrad y el *Sueño del Celta* de Mario Vargas Llosa (S. PAU, *Tradizioneorale, letteratura e violenzanell'Amazzonia peruviana: l'epoca del "caucho"*, Tesis doctoral, Università di Cagliari, Cagliari 2015, p. 138).

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> CHURATA, *El pez de oro*, p. 335.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> *Ivi*, p. 340.

continuidad del *philum* del ser social<sup>72</sup>. A este propósito es inevitable mencionar la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala de 1615. Como afirma el mismo autor en *El pez de oro*, la obra del cronista indígena representa una fuente de autoría inestimable en su trayectoria literaria<sup>73</sup>. En contracorriente con respecto a las tendencias estético-críticas del

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> F. GIL GARCÍA, "Donde los muertos no mueren. Culto a los antepasados y reproducción social en el mundo andino. Un discusión orientada a los manejos del tiempo y el espacio", *Anales del Museo de América*, 2002, 10, p. 60.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> En la "Homilía del Khori-Challwa", Churata escribe: «La historiografía del Inkario conserva un centón: biblia le llamo yo. Es la "Nueua Coronica", del indio Tomás Huaman Poma Ayala Inka, extraordinaria personalidad sin valoración para este objeto hasta hoy, que si obliga al español a una hibridación pintoresca, su simplicidad resulta inquietante y sorpresiva. Huaman es un temperamento con sensibilidad estética, y su "romance"encalabrina, como dibujante es (...) algo digno de Gaugin o de Picasso» (CHURATA, El pez de oro, p. 163). La crítica ha destacado el papel que desempeña la Nueva crónica en la arquitectura literaria churatiana. Véase, por ejemplo, USANDIZAGA, "Introducción", pp. 111-117; MARSAL, "Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina", pp. 49-75; BADINI, "La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata", p. 28; MONASTERIOS, La vanguardia plebeya del Titicaca; D. ESPEZÚA, "El lenguaje como campo de batalla. La expresión americana kuika según Gamaliel Churata", Caracol, 2015, 9, pp. 18-90. Seguramente Churata tuvo acceso a la edición anotada de Arthur Posnansky publicada en los números 63-66 del Boletín de la Sociedad Geográficade La Paz entre 1941-1944, aunque es lícito pensar que recibió las primeras noticias alrededor de la Nueva crónica en los círculos intelectuales bolivianos, siempre gracias a la labor de difusión de Posnansky, que Churata bien conocía, ya que lo cita en El pez de oro (MONASTERIOS, La vanguardia plebeya del Titicaca, pp. 378-379). La primera edición facsimilar de la Nueva crónica y buen gobierno es publicada, en 1936 en Francia por Paul Rivet, y sucesivamente por Posnansky en Bolivia. Sin embargo, en 1908, Richard Pietschmann ya había anunciado en la Biblioteca Real de Copenhague su hallazgo; sólo, en 1912, en el XVIII Congreso Internacional de Americanistas en Londres, presentó su informe sobre el descubrimiento de la obra, publicado en 1913. Como destaca Monasterios, Posnansky participó, como delegado boliviano al Congreso, y aunque «la documentación disponible no esclarece cuándo o cómo Churata leyó a Guamán, pero a partir de sus dos residencias en Bolivia (una breve pero determinante permanencia en Potosí el año 1918, y un exilio de más de 30 años en La Paz, entre 1932-1964) se puede conjeturar que las primeras noticias que tuvo del cronista daten de 1918» (*Ivi*, pp. 296-297).

momento<sup>74</sup>, Churata reconoce en la *Nueva crónica* un modelo del lenguaje 'indomestizohispano', es decir, una prueba tangible del proceso de resistencia cultural frente a la colonización. A este propósito Monasterios subraya cómo en la recuperación de la escritura 'bárbara' de Guamán Poma, así como la define el mismo autor, desempeña un papel fundamental el «rechazo a mecanismos de poder que legitimaban la primacía de culturas 'civilizadas' sobre culturas 'bárbaras'. Bárbara en estilo y sintaxis, mugrienta y plebeya como el español de Guamán»<sup>75</sup>. Además, la estudiosa ha demostrado cómo el epígrafe que abre la "Homilía del Khori-Challwa", capítulo introductorio de El pez de oro, es una traducción realizada por Churata de un fragmento en quechua que se halla en la sección de la Nueva crónica titulada "Abvciones, Agveros", relativa a las prácticas de interpretación de los sueños en época incaica<sup>76</sup>. A esta parte le siguen, como cierre del capítulo, las descripciones de los ritos mortuorios en las que el cronista destaca su dimensión festiva, los cantos y los bailes que los acompañan yel ofrecimiento de comida y bebidas a los difuntos. En particular, en "Entiero de Antisvios", el cronista escribe: «Dizen que lloran [los yndios Ande Suyos] un día y hazen gran fiesta. Entre fiesta ajuntan con el llorar y cantar en sus cantares (...) como son yndios de la montaña que come carne humana. Y ací apenas dexa el defunto que luego comiensan a comello que no le dexa carne, cino todo güeso»77.

El texto de Guamán Poma es esencial en el proceso de resemantización churatiano del concepto de antropofagia. La reconstrucción del cronista de los ritos funerarios representa una fuente de autoridad histórica en relacióncon la

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Si por una parte se reconocía el valor de la *Nueva crónica* como fuente de autoridad histórica, por otra parte su estilo, lingüísticamente híbrido, era considerado 'bárbaro'. De entre los más destacados historiadores, Monasterios cita el caso emblemático de Raúl Porras Barrenechea, que «había publicado en 1948 un estudio titulado *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala*, donde calificaba la *Nueva corónica* de "pura behetría mental" por "la confusión y el embrollo de sus ideas y noticias, y por el desorden y barbarie del estilo y de la sintaxis"»(*Ivi*, p. 298).

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> *Ivi*, p. 300.

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> *Ivi*, pp. 272-273.

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> F. GUAMAN POMA DE AYALA, *Nueva crónica y buen gobierno*, edición de J.V. Murra, R. Adorno y J.L. Urioste, Siglo XXI, México 1987, I, p. 289.

visión andina de la muerte como descanso<sup>78</sup>, idea que vertebra Resurrección de los muertos, ven definitiva, toda la obra literaria de Churata. Conferir legitimidad al culto de los antepasados es funcional a la recuperación de una idea de la muerte que no se concibe como negación de la vida y exclusión permanente del individuo de la sociedad, sino como un pasaje de un estadio a otro que garantiza «la continuidad del orden ontológico o, por lo menos, la semejanza, que es su aspecto simbólico»<sup>79</sup>. «Esto explicaría», destaca Thomas, «por qué y cómo las sociedades se han construido sistemas protectores, especialmente al nivel de los ritos y las creencias (lo imaginario), para darse la ilusión de la perennidad de un mundo a otro (supervivencia más allá)»80. Los ritos funerarios, en cuanto práctica funcional a consolidar y legitimar la identidad social grupal en el tiempo, adquieren una dimensión comunitaria. Uno de los principales objetivos de la evangelización y extirpación de idolatrías fue el de asegurarse que los indígenas recibieran sepultura cristiana, pretensiones que fracasaron muy pronto, ya que desenterraban a sus difuntos para darles sepultura según sus costumbres<sup>81</sup>. La prohibición de practicar los ritos funerarios fue sólo una de las estrategias, aunque de las más eficaces simbólicamente, de negación identitaria del otro. Fue propio la ineficacia de estas prohibiciones, recuerda Churata, que

llegaron a admitir junto al sagrario las formas ancestrales de ritos animistas y hasta diabolistas en el culto a los muertos; osada maniobra destinada a penetrar por métodos psicológicos en la conciencia "del bárbaro". Los resultados fueron

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> G. FERNÁNDEZ JUÁREZ, "Almas y difuntos: ritos mortuorios entre los aymara lacustres del Titicaca", *Chungará.Revista de Antropología Chilena*, 33 (2001), 2, pp. 1-25.

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> V. THOMAS, *Antropología de la muerte*, Fondo de cultura económico, México 1997, p. 17. <sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> GIL GARCÍA, "Donde los muertos no mueren", p. 68. Sobre la cuestión de la desestructuración económica y social, así como la extirpación de idolatrías, véase por ejemplo N. WACHTEL, *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Alianza, Madrid 1976.

negativos – son ahora mismo: el indio seguirá fiel a los reclamos de la tierra. Es así que, sin percibir la hondura del hecho, el conversor acabará convertido<sup>82</sup>.

La voluntad de garantizar la perennidad social subyace, añade Churata, también a la necrofagia ritual. Se trataría de un canibalismo simbólico donde la ingestión del difunto equivaldría a la asimilación y recuperación de la vitalidad del cadáver antes de su muerte<sup>83</sup>, como si su función fuera la de «prodigar vida y alimento a sus sobrevivientes»<sup>84</sup>. La incorporación del *otro* permitiría a la sociedad de perpetuarse en un tiempo ilimitado, de regenerarse. En palabras de Churata: «Por lo que entre los animales no letra (no vuelvas a referir irracionales), debe observarse un culto al muerto, mas sólo en la forma sabia y recta: engendrando»<sup>85</sup>. De manera provocativa y a través de la ironía el autor evidencia cómo los cultos mortuorios, así como la necrofagia representan un motivo universal rastreable también en la tradición del pensamiento de distintas sociedades, inclusa europeas:

Los ritos funerales son siempre culinarios y, aunque simbólicamente, en todas las religiones, con subyacencia mnemónica antropofágica, se constatará que la relación entre el muerto quien hambrea y el vivo quien siente su hambre, constituye la expresión de un conocimiento trascendente que ha desviado el inteligible intrascendente. (...) Desde luego, no hay individuo civilizado o no, que no sienta la violencia de ese impulso, que se traduce en hambre. Hambre que tendrá que llamarse un día hambre del muerto: necrofagia<sup>86</sup>.

La necrofagia es, por tanto, simbólica. Alimentarse de los difuntos equivale a reincorporar su propio pasado. La reactualización de la memoria colectiva responde a las demandas presentes, ya que la propuesta de Churata elude planteamientos identitarios estáticos, arraigados en un pasado ancestral estereotipado e inmóvil. La metáfora caníbal, afirma Miller en su análisis del Movimiento Antropofágico brasileño de Oswald de Andrade, se traduce en

<sup>&</sup>lt;sup>82</sup> CHURATA, *El pez de oro*, p. 160.

<sup>83</sup> A. MÉTRAUX, Antropofagia y cultura, El cuenco de plata, Buenos Aires 2011.

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> THOMAS, Antropología de la muerte, p. 538.

<sup>85</sup> CHURATA, Resurrección de los muertos, p. 594.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 590-591.

una reapropiación del «monstruo del espejo, devoremos la historia y hagamos nuestra propia digestión»; la carne humana es, simbólicamente, la historia<sup>87</sup>. Por esta razón, el paralelismo entre el discurso churatiano y el de la vanguardia brasileña es inevitable. La *Revista de Antropofagia* se publica, en Brasil, en el mismo período del *Boletín Titikaka* (1926-1930), y se concluye un año antes de cierre de la revista puneña, en 1929. Según Bosshard, los reenvíos al manifiesto antropofágico, son múltiples y los dos proyectos serían acomunados *in primis* por la resignificación del caníbal, como hace Churata:

Si pudiéramos interrogar a un antropófago sabríamos que no hay caníbal capaz de comerse a un sujeto cobarde. Obedece a estímulo estético y prefiere a los gringos de carne blonda, de azules y cándidos ojos, porque "siente" que son bellos y que comiéndoselos esa bellesa pasará a ser suya de alguna manera. Ciertamente el jefe de la tribu en cuyas manos ha caído una dulce y frágil girl no la tira, como haríamos nosotros: se la come<sup>88</sup>.

Otro rasgo en común se encuentra en la célebre pregunta ontológica de los Antropófagos brasileños 'Tupi ornot tupi, thatisthequestion', reformulada mediante el nombre de los Tupinambá amazónicos a los que se les atribuía prácticas antropofágicas. Interrogante con el que los vanguardistas brasileños planteaban el problema de la construcción de la identidad nacional en su

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> K. MILLER, "Canibalismo y modernidad: la historia como plato principal", *Revista Iberoamericana*, LXXII (2006), 215-216, p. 516.

<sup>88</sup> CHURATA, *El pez de oro*, p. 340. A este propósito cabe señalar que, como recuerda Bosshard, «pese a que no existe prueba de que hubiese intercambio entre el *Boletín Titikaka* y la *Revista de Antropofagia*, es de suponer que Churata (probablemente a través de Mário de Andrade, que en mayo de 1929, es decir, exactamente un año después de la aparición del manifiesto, publicó dos poemas en el *Boletín Titikaka*) tuviese un acceso relativamente veloz al texto de Oswald de Andrade». Los reenvíos al manifiesto antropofágico, continúa el estudioso, son múltiples como la referencia a la «dulce y frágil girl» y al «milenio antropofágico», elementos reformulados por Churata y rastreables también en el manifiesto brasileño (M. BOSSHARD, *Churata y la vanguardia andina*. CELACP/Latinoamericana Editores, Lima 2014, p. 94). También véase MARSAL, *Barbaro e Nosso*, pp. 128-137 y M. MAMANI MACEDO, "Mário de Andrade visto por Gamaliel Churata", *Cuadernos Literarios*, 2011, 9, pp. 37-55.

articulación con la *otredad*<sup>89</sup>. La propuesta de disolución dela diferencia inconmensurable entre identidad y alteridad se reencuentra en la reescritura irónica del dilema shakespeariano de Churata: «Los españoles de acá y los de allende estamos ante el mismo conflicto hamletiano; ser o no ser»<sup>90</sup>, que debería conducir no sólo a una auto-identificación con lo indígena, sino también a una incorporación de lo extraño, de lo *otro* en su sentido más amplio. La imagen-sensación famélica deviene símbolo de una resistenciano adaptiva, sino extremadamente combatiente.

## Conclusiones

El autor invita a una superación de la dicotomia civilización y barbarie y con ésta, a la oposición de naturaleza y cultura. La crítica se dirige hacia la civilización y a sus modos de identificación hegemónicos y universales. El concepto de civilización ha trazado una fractura nítida que contempla entre sus confines el progreso tecnológico, la letra, la educación, un sistema fundamentado en el patriarcado, relegando al otro lado de la línea la naturaleza y los pueblos considerados supuestamente más cercanos a la barbarie, en fin, más próximos al estadio delo no-humano. Según Churata uno de los objetivos de la civilización sería el de «liquidar al mono en el hombre» 11, es decir, negar su parte animal. Este sistema jerárquico está inevitablemente imbricado con una categorización que genera una división de la humanidad en tipos 'raciales' y en estados de mayor o menor nivel, incluso en la posibilidad de pensar el mundo. El autor desancla el retraso económico de una supuesta mentalidad primitiva, de una condición naturalizada como inferior, imputando la desigualdad social al colonialismo,

la estagnación de ritmo de progreso que hoy tiene por meridiano, el fenómeno occidental. Son los países llamados retrasados. No se observa, sin embargo, que su atraso no se debe a una constitución biológicamente inferior, como

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> MILLER, "Canibalismo y modernidad", p. 515.

<sup>90</sup> CHURATA, El pez de oro, p. 177.

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> CHURATA, Resurrección de los muertos, p. 340.

estimaron los darwinistas o gobinianos, sino a la acción depredadora y esclavizante de la dominación colonial que, por la sinrazón anotada, ejercitaron países pirata, automunidos de autoridad que veces, como en el caso de España, fue concedida por el Vicario del Dios-dado en la Filosofía<sup>92</sup>.

«El ego del civilizado», en cuanto construcción histórica «deviene superior con respecto al ego del salvaje»93. Churata intenta abrir brechas entre los niveles impuestos que separarían el ámbito de la naturaleza y de la cultura. Una de las estrategias para desbaratar las desigualdades es la reescritura de la representación del otro, incluso la del caníbal, situado en los límites de lo humano<sup>94</sup>. Su discurso va más allá de lo estético y abraza lo ontológico y lo político. En efecto, es central la reflexión de las identidades nacionales, en particular, de Bolivia y Perú. La «óntica» de estos pueblos, así como la define el autor, persiste como eco en el presente y debe ser reivindicada, piénsese por ejemplo en «la concepción arcaica de supervivencia de los muertos» 95. En la dimensión política y lingüística, el autor no se rinde frente al castellano impuesto por los conquistadores, quienes con ello, han impuesto también la idea de que la escritura representase el discrímen entre lo civil y lo no-civil. El recurso al Tawantinsuyu, a su historia y a la grandeza alcanzada en lo tecnológico y lo social por sus representantes, es un instrumento que Churata emplea para cuestionar esta supuesta inferioridad. Al castellano de la Corona y la conquista, sin embargo, opone el castellano vivido, hibridado, manchado, ingerido y digerido, e infinitamente más expresivo para narrar América. Su barbarización de la lengua, entonces, deviene una herramienta para expresar una literatura con ego.

Hay un problema ontológico que se focaliza en el idioma: el habla del hombre (...). Si España tuvo un derecho histórico para destruir el Gran Imperio del

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> Ivi p. 799.

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> *Ivi*, p. 467.

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> Según Peter Hulme «los hombres que comen otros hombres han sido siempre ubicados en los bordes mismos de la humanidad» (P. HULME, *Colonial Encounters*, Methuen, New York 1986, p. 14).

<sup>95</sup> CHURATA, Resurrección de los muertos, p. 593.

Hombre-no-letra, el Tawantinsuyu, los americanos de América carecemos de facultad para barbarizar, iconoclastas e irreverentes, el Romance, o séase el idioma del Hombre-Letra<sup>96</sup>.

Humanizar la naturaleza, naturalizar lo humano. Una visión que pretende legitimar el propio campo ontológico, a través de un diálogo crítico con destacados pensadores europeos, y a la que subyace la propuesta literaria de un lenguaje poético bárbaro<sup>97</sup>. Al retomar el sentido etimológico de la noción griega de bárbaro «que informa sobre la existencia de un idioma de las fieras, de una red oculta de mensajes pasionales que emanaban de los pozos profundos de la naturaleza»<sup>98</sup>, el lenguaje debería remitir no tanto al logo, sino al canto, intérprete de los armónicos de la naturaleza como las «caídas de agua; frecuencia y velocidad de los vientos, etc., para inferir la causa de tan extraña forma»<sup>99</sup>. En conclusión, un lenguaje 'salvaje', afirma Churata, «onomatopeya y cinética; menos logo y sí tono; gesto, grito, danza, chasquido, telekinesia»<sup>100</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> «El poeta viste arrestos de bárbaro que descubren una naturaleza salvaje, primitiva; candidez, sin las complicaciones del civilizado» (CHURATA, *Resurrección de los muertos*, p. 574).

<sup>98</sup> BARTRA, El mito del salvaje, p. 130.

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> CHURATA, Resurrección de los muertos, p. 192.

<sup>&</sup>lt;sup>100</sup> Ivi, p. 236.

Centroamericana 28.1 (2018): 131-147

ISSN: 2035-1496

## DARÍO Y SUS PRECURSORES

## «Los raros» en un nuevo siglo: Borges, Bolaño y Vila-Matas

CELINA MANZONI (Universidad de Buenos Aires)

Puede ser que la vida requiera ser descifrada como un criptograma.

(A. Breton)

En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, novísimas o muy antiguas, estilos y formas que pueden cambiar nuestra imagen del mundo. (I. Calvino)

**Resumen:** Los raros, el libro que en 1896 reúne las vidas de artista que Rubén Darío había ido publicando en La Nación de Buenos Aires, se constituye en algo más que una antología. Reeditado en 1905, configura una estirpe, una fraternidad en la que el autor se reconoce y desea ser incluido en dos momentos de su carrera que conjugaron viraje estético y proyección internacional. La audacia del gesto inclusivo en torno a la idea de lo raro dialoga con la noción de precursor, la biografía de artista y la crítica del canon en el último fin de siglo.

**Palabras clave:** Los raros - Vidas de artista - Borges - Bolaño - Vila-Matas.

**Abstract:** «Darío and his Precursors. *Los raros* in a New Century: Borges, Bolaño and Vila-Matas». *Los raros*, published in 1896, collects the lives of artist that Rubén Darío had been publishing in *La Nación* of Buenos Aires; the book is constituted as something else interesting than an anthology. Reedited in 1905, may be seen like a brotherhood, a literary space where the author recognizes himself and wishes to be included in two moments of his career that combines aesthetic change and international projection. His inclusive gesture dialogues with the notion of precursor, the biography of artist and the criticism of canon at our last end of our century.

Key words: Los raros - Lifes of artist - Borges - Bolaño - Vila-Matas.

Una reflexión dedicada a Rubén Darío en tiempo de evocaciones, aun en los espacios más o menos previsibles del homenaje, induce a interrogarse acerca de algunas aristas de un universo siempre inquietante (y no es hipérbole). Si lo inquietante, al revés de lo tranquilizador, se asocia más bien, y lo dice el diccionario, a lo que alarma, amenaza, turba o sobrecoge pero también conmueve, en mi lectura de Darío voy a referirme, desde lo oblicuo, a Los raros, uno de sus textos más perturbadores y, a su manera, también un texto conmovedor aunque no del modo en que pueden serlo todavía algunos de los poemas que frecuentamos desde siempre. Y esto porque me parece que cualquiera de los sentidos que se asocian a lo inquietante, o quizás a lo problemático, atraviesa o puede llegar a atravesar a quienes, como Darío, se arriesgan a conjeturar lazos, relaciones, vasos comunicantes entre la vida y la poética, entre el nombre del autor y la obra: un espacio en el que se constituyen las biografías de artista y que nos introduce en la reflexión acerca de una práctica del enigma que llamamos escritura. Es posible que esa haya sido la ambición que animó a Rubén Darío cuando pobló «el bosque espeso» de La Nación de Buenos Aires con las biografías de artista, que Ángel Estrada y Miguel Escalada rescataron de la temida volatilidad del papel periódico, para conformar Los raros, un libro que realiza múltiples recorridos<sup>1</sup>. En el prólogo a esa primera edición firmado en Capilla del Monte el 3 de octubre de 1896, además de agradecer la labor de los «queridos y fieles amigos», Darío reproduce la declaración que, bajo el título "Nuestros propósitos", había encabezado el n. 1 de la Revista de América que fundara con Ricardo Jaimes Freyre. No habría sorpresa en esta decisión que se ratifica en el culto a la pureza y la perfección del arte, en la voluntad de insertar lo americano en lo universal y en la de renovar las tradiciones de la lengua, pero sí quizás en el énfasis con que suma a esa declaración su evidente desprecio por el escándalo de los que no lo comprenden:

Que nuestros esfuerzos no sean vanos, lo demuestran los aplausos de los pensadores independientes; los ataques nobles de los contrarios que saben y comprenden la Obra y sus principios, y el aleteo y gritería de espanto furioso

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> R. DARÍO, *Los raros*, La Vasconia, Buenos Aires 1896, pp. 1-3.

que se produce entre las ocas normales. En cuanto a mí, pláceme el repetir la frase de Ruisbroeck [sic] el Admirable que Huysmans colocó al comienzo de su *À rebours* y Rops, ese "raro" de la pintura en una de sus creaciones<sup>2</sup>.

Como es evidente, no solo duplica de inmediato su apuesta a la «aristocracia intelectual» sino que evoca el epígrafe que Huysmans había insertado en 1884 en *À rebours*: «Debo alegrarme más allá del tiempo..., aunque al mundo le horrorice mi alegría, y que, en su grosería, no acierte a saber lo que quiero decir»<sup>3</sup>. Una alusión, en esos años tan cristalina, que no requería la cita plena, que aquí se repone, y que funciona obviamente, como una seña de complicidad, de reconocimiento entre esteticistas y modernos.

La decisión de publicar en 1896 Los raros, precedido como se ve, por palabras de alta resonancia, el mismo año de la aparición de Prosas profanas y otros poemas se constituye en un gesto fuertemente crítico sobre todo cuando se releen sus conocidas "Palabras liminares": «Después de Azul... después de Los raros, voces insinuantes, buena y mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea -todo bella cosecha- solicitaron lo que, en conciencia, no he creído fructuoso ni oportuno: un manifiesto»4. Tres veces inútil una exteriorización estética, según Darío: frente al predominio de los que nada entienden («profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, rastaquouer»); frente a la inconsistencia de la obra colectiva de los nuevos y porque, en definitiva, un manifiesto «implicaría una contradicción» con la «estética acrática» que proclama<sup>5</sup>. Una conciencia programática que simula negarse en tanto tal y que volverá a exhibirse pronto con irónica firmeza en "Los colores del estandarte", su respuesta a las críticas de Paul Groussac a Los raros, también publicada en La Nación el 27 de noviembre de 1896. Allí, amparado en Lautréamont que en Les chants de Maldoror (1869) profetiza el nacimiento del poeta del siglo en orillas

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> J-K. HUYSMANS, *Contra natura*, Tusquets, Barcelona 1997, p. 17.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> R. DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas*, Librería de la Vda. de C. Bouret, México 1920, pp. 47-50.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ivi, p. 47.

americanas, contradice a Groussac «quien me enseñó a escribir, mal o bien, como hoy escribo»<sup>6</sup>. Define a *Azul*:

es un libro parnasiano y, por tanto, francés. En él aparecen por primera vez en nuestra lengua el "cuento" parisiense, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo clásico castellano; la chuchería de Goncourt, la *cálinerie* erótica de Mendès, el recogimiento verbal de Heredia, y hasta su poquito de Coppée.

Qui pourré-je imiter pour être original? me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original<sup>7</sup>.

Una originalidad de la que se enorgullece y desde la cual despliega un vasto saber que, entre otras cuestiones, justifica la decisión de publicar *Los raros*: «En Europa conocí a algunos de los llamados decadentes en obra y en persona. Conocí a los buenos y a los extravagantes. Elegí los que me gustaron para el alambique»<sup>8</sup>. Aunque resulte escandalosa, una decisión meditada y necesaria ya que «La evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo»<sup>9</sup>.

Los raros y Prosas profanas entonces; dos libros publicados el mismo año «crucial para la evolución de Rubén Darío y en general para la literatura en español», como dice García Morales para quien ambos textos «son el resumen de la crítica y de la práctica poética de esos años decisivos, del espíritu de Buenos Aires, y en muchos casos hay que leerlos, como diría Verlaine, "paralelamente"»<sup>10</sup>. También porque, cuando Darío toma la decisión de

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> R. DARÍO, "Los colores del estandarte", en E.K. MAPES (ed.), *Rubén Darío. Escritos inéditos*, Instituto de las Españas, New York 1938, p. 120.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> DARÍO, "Los colores del estandarte", p. 120.

<sup>9</sup> Ihidem

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> A. GARCÍA MORALES (ed.), "Presentación", en *Estudios en el Centenario de* Los raros y Prosas profanas, Universidad de Sevilla, Sevilla 1998, p. 10.

escribir las vidas de los escritores que admira, parece recuperar el ademán que Cabrera Infante, atribuye a Huysmans

presenta la otra trama de la naturaleza como su asunto: el bordado exquisito del arte en la historia de una vida vivida como creación artística propia. La naturaleza, pero también esa otra invención humana, la historia, quedan abolidas y sólo sirven como referencia tenue del revés de la trama creadora<sup>11</sup>.

Años después, en el prólogo a la segunda edición de Los raros firmado en París en enero de 1905, Darío reconocerá que «una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera» aunque asegure que lo siguen iluminando «la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las gerarquías [sic] intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza» 12, y aunque siga recordando que fue «atacado y calificado con la inevitable palabra 'decadente'»<sup>13</sup>. En ese mismo marco, más allá de mencionar dos nuevas inclusiones (la nota sobre Mauclair y la dedicada a Paul Adam), nada dice sobre los cambios en el reordenamiento del libro. Y, si bien su galería puede ser recorrida en varios sentidos, El arte en silencio, título de la obra de Camille Mauclair que será de inmediato citada, comentada y glosada por Darío y que encabeza esta nueva edición<sup>14</sup>, introduce un desplazamiento que ya no se repetirá: del nombre del autor al título de su obra. Y lo explica: «En la confusión de tentativas, en la lucha de tendencias, entre los juglarismos de mal convencidos apóstoles y la imitación de titubeantes sectarios, la voz de este digno trabajador, de este sincero intelectual, en el absoluto sentido del vocablo, es de una trascendental vibración»<sup>15</sup>. Destaca también la recuperación por parte de Mauclair de «varios artistas aislados, cuya existencia y cuya obra pueden servir de estimulantes ejemplos en la lucha de las ideas y de las aspiraciones mentales»<sup>16</sup>, pero, ante todo su capacidad para sortear «las

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> G. CABRERA INFANTE, "Al revés de la naturaleza", en HUYSMANS, Contra natura, p. 9.

 $<sup>^{12}</sup>$  R. Darío,  $\it Los \, raros$ , Maucci/Maucci Hermanos, Barcelona/Buenos Aires 1905, p. VI.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> *Ivi*, p. V.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> *Ivi*, pp. 7-12.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> *Ivi*, p. 8.

blindadas oposiciones de la retórica escolar, o, lo que es peor, junto a la burda risa de una enemistad que no razona, la embrolladora disertación de más de un pseudodiscípulo»<sup>17</sup>. Un enlace con aquellos destinatarios del rechazo que había identificado de manera explícita en las "Palabras liminares" de Prosas profanas recordadas más arriba. Su rescate de Los raros, así suene algo melancólico, fortalecido en las coincidencias con Mauclair, pone de relieve algunos de los sentidos que iluminan la publicación de Cantos de vida y esperanza ese mismo año de 1905. El gesto crítico, subrayado, de nuevo, por la simultaneidad parece acentuar el momento de viraje estético que realiza ese poemario que comienza: «Yo soy aquel que ayer nomás decía / el verso azul y la canción profana» y que cierra: «La virtud está en ser tranquilo y fuerte; / con el fuego interior todo se abrasa; / si triunfa del rencor y de la muerte, / y hacia Belén... ¡la caravana pasa!» 18. Es una fecha crucial, 1905 es el año en que, junto con su proyección internacional, se perfila la voluntad de establecer la autonomía poética de la América española: una lección de modernidad que él mismo definió: «y muy siglo diez y ocho y muy antiguo / y muy moderno; audaz, cosmopolita; / con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo, / y una sed de ilusiones infinita»19. Nunca fue indiferente la recepción de Los raros, por cada crítico hubo siempre un paladín como lo muestra el artículo de Jorge Eduardo Arellano dedicado a demoler las opiniones de Carlos Martín para quien los artículos de Darío «carecen de profundidad, son ocasionales, sin norma preconcebida, sin una construcción coherente, escritos al calor de las simpatías por sus poetas predilectos, la mayoría de ellos parnasianos y simbolistas franceses»<sup>20</sup>. La argumentación de Arellano, orientada a mostrar la coherencia interna del libro, realiza diversos recorridos que confluyen en destacar la función que cumple el intertexto en su construcción. La articulación e

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> R. DARÍO, Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas, en Poesía, FCE, México 1952, pp. 248-251.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> J.E. ARELLANO, "Los raros: contexto histórico y coherencia interna", en GARCÍA MORALES (ed.), Estudios en el Centenario de Los raros y Prosas profanas, p. 42.

interrelación y las múltiples referencias que las biografías mantienen entre sí, más allá de las simpatías de Darío, expresa una objetividad que:

no se limita a prestar un marco, sino que es sustancia de esos múltiples discursos orientados hacia "lo nuevo"; entonces la subjetividad elige lo "único", lo que no se parece a nada como "tema" o como "tópico", lo cual conduce a lo "raro" que se convertirá en lugar común modernista<sup>21</sup>.

Más allá de las polémicas, la simultaneidad de *Los raros*, en cada una de sus dos respectivas ediciones, con Prosas profanas (1896) y con Cantos de vida y esperanza (1905), hace del libro en el que reúne las biografías de artista que habían ido apareciendo en *La Nación* de Buenos Aires entre 1893 y 1896, un contrafuerte en el que procura sostenerse en su condición de autor<sup>22</sup>. Los raros, más que una antología, constituiría una estirpe: una familia, una fraternidad en la que se reconoce y se refugia. Un conjunto que se vincula por la sugerente cualidad de la rareza, una compleja red que se realiza en las múltiples variaciones de lo 'raro' y sus expansiones. Similitudes que se entrecruzan y se explican, a veces por sus relaciones con el conjunto, a veces por los detalles que identifican a cada uno de los personajes: rebelde, sublevado, original, bárbaro, loco (siempre con matices positivos). Un conjunto de quienes «han padecido naufragios y miserias»<sup>23</sup>, de quienes constituyen un «soberbio» espacio de «excomulgados», una tribu en la que Darío rehúye la tentación de incluirse con la propia biografía, como había hecho Verlaine en Los poetas malditos, no por modestia sino porque quizá lo anime la convicción de que en ellos será reconocido, más allá de declaraciones programáticas.

Anderson Imbert, quien nos recuerda que «los cánones teóricos de Darío se desplegaron en 1896, en los artículos de *Los raros*, en "Los colores del estandarte" y en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*», considera a *Los raros* un libro fundamental porque los méritos de su prosa, además de mostrar

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Ivi,p. 50.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> B. COLOMBI, "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires", en S. ZANETTI (coord.), *Rubén Darío en* La Nación *de Buenos Aires. 1892-1916*, Eudeba, Buenos Aires 2004.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> DARÍO, *Los raros*, 1896, p. 55.

de manera implícita la teoría estética de Darío y de desplegar su biblioteca puede leerse como «una autobiografía con forma de biografía»<sup>24</sup>. Una afirmación que me parece clave en el sentido de ver cómo y por qué Darío supo recuperar, en otra inflexión, un movimiento por el cual una nueva sensibilidad reinterpreta formas y figuras menospreciadas, o a veces directamente desconocidas, con el propósito de desarticular un canon agotado. Algo así como el gesto de los prerrafaelitas estudiado por Frank Kermode quien analiza su entronque con una tradición de la modernidad literaria, mostrando cómo, después de un largo olvido, un público de artistas que reclamaba para sí una modernidad atravesada por un sentimiento de melancolía recupera en Inglaterra a Botticelli: «Y ahora, recuperado por fin de su olvido histórico, fue celebrado como un pintor nuevo, no académico, con afinidades con el arte japonés que inundaba París y Londres»<sup>25</sup>.

A partir de ese contexto histórico, Kermode estudia los procesos y el carácter de las fuerzas que contribuyen a la formación de cánones y al desarrollo de cambios en la historia del gusto. El pasaje de la pintura de Botticelli desde la oscuridad a la luz muestra así los complejos mecanismos por los que se atribuye valor a las obras de arte: las circunstancias por las que algunas obras merecen en algún momento «formas de atención» que conducen a su rescate e incorporación a un canon que antes las ignoró. En la selección dariana los escritores, cuyas vidas y estéticas despliega, se diferencian del común pero no hasta el punto de constituirse en islas, ya que la condición de raros, malditos o excepcionales es compartida; desperdigados en diversas épocas y lugares, los reúne su nombre, y por ese mismo acto los autoriza. Es entonces cuando, entre la admiración y la polémica, el público y los letrados perciben la figura de Darío como recortada sobre el claroscuro de una construcción que será leída a través de la mirada del mismo Darío. La suya podría ser pensada entonces como una autobiografía vicaria; rehúsa, como se dijo, una explícita inclusión como la que realiza Paul Verlaine: una autobiografía

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> E. ANDERSON IMBERT, *La originalidad de Rubén Darío*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1967, p. 70.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> F. KERMODE, Formas de atención, Gedisa, Barcelona 1988, p. 24.

desplazada a una tercera persona bajo el nombre de "Pauvre Lelian", anagrama del suyo<sup>26</sup>.

Algunos de los autores cuyas biografías recrea quizá puedan ser imaginados como sus precursores, en el sentido borgeano, o, en el de Raymond Queneau, como «plagiarios por anticipación»<sup>27</sup>, pero también, en un gesto más audaz, como sus contemporáneos, independientemente de que sean o no sus coetáneos. Quizás una contemporaneidad anacrónica, una relación íntima y a la vez distanciada respecto del propio tiempo: la de Baudelaire con la modernidad que exalta en su escritura y su vida y rechaza en el moderno burgués. Contemporáneo de Edgar Allan Poe o, más lejos todavía, de Fra Domenico Cavalca, místico medieval cuya obra recupera con sensibilidad y erudición, en torno de una estética compartida pero sobre todo de un género, contar la vida de los otros:

si dejó escritos religiosos y teológicos, y vulgarizó más de una obra desconocida, si fue poeta en sus serventesios y laúdes, lo que le ha señalado un puesto único en la literatura mística universal, son las *Vidas*; aunque ellas no sean originales, sino arreglos y versiones<sup>28</sup>.

Una contemporaneidad entonces, que estaría dada más por la comunión en el carácter excepcional de los artistas seleccionados que por las fechas de los calendarios. Contemporáneo también de Martí a quien admira y de quien, sin embargo, en un punto se retrae; con él se encontró por primera y única vez el 31 de enero de 1893 en un mitin de cubanos independentistas, en Nueva York, circunstancia que recoge en su *Autobiografía* junto con la memoria de una filiación:

Fui puntual a la cita, y en los comienzos de la noche entraba en compañía de Gonzalo de Quesada por una de las puertas laterales del edificio en donde

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> P. VERLAINE, *Los poetas malditos*, Mundo Latino, Madrid 1921, pp. 115-123.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> M. BÉNABOU, "Introducción. Cincuenta siglos de Oulipo, más seis", R. QUENEAU – G. PEREC – F. LE LIONNAIS – I. CALVINO – H. MATHEWS Y OTROS, *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial*, Caja Negra, Buenos Aires 2016, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> DARÍO, *Los raros*, 1896, pp. 156-157.

debía hablar el gran combatiente. Pasamos por un pasadizo sombrío; y, de pronto, en un cuarto lleno de luz, me encontré entre los brazos de un hombre pequeño de cuerpo, rostro de iluminado, voz dulce y dominadora al mismo tiempo y que me decía esta única palabra: "¡Hijo!"<sup>29</sup>.

El capítulo que le dedica a Martí en Los raros, y que puede ser leído como un responso, vendría preparado por un epígrafe que reproduce el poema "A un poète mort" firmado por L[econte] de L[isle] y eliminado en ediciones posteriores a la primera: «Toi dont les yeux erraient, altérés de lumière, / De la couleur divine au contour immortel, / Et de la chair vivante, à la splendeur du ciel, / Dors en paix dans la nuit qui scelle ta paupière»<sup>30</sup>. El inicial tono fúnebre se afianza en un elogio de la voz de Martí como la única adecuada para entonar su propio réquiem: «su propia lengua, su órgano prodigioso lleno de innumerables registros, sus potentes coros verbales, sus trompas de oro, sus cuerdas quejosas, sus oboes sollozantes, sus flautas, sus tímpanos, sus liras, sus sistros»<sup>31</sup>. Martí, en palabras de Darío, no solo merece ser llorado, también merece ser conocido: «Debemos llorar mucho por esto al que ha caído! Quien murió allá en Cuba, era lo mejor de lo poco que tenemos nosotros los pobres! (...) Martí hizo admirar el secreto de las fuentes luminosas. Nunca la lengua nuestra tuvo mejores tintas, caprichos y bizarrías»<sup>32</sup>. Culmina el elogio fúnebre con un reproche a quien se consagró a «seguir una triste estrella, la estrella solitaria de la Isla, estrella engañosa que llevó a ese desventurado rey mago a caer de pronto en la más negra muerte!» 33. Lo lee en el contexto de las guerras cubanas por la libertad y hermanado en el exilio con otros intelectuales entre los que siempre se distingue. Despliega una biografía intelectual en la que destaca su entrega a la causa cubanaen medio de «los abominables cuidados de las pequeñas miserias de la falta de oro en suelo extranjero» y de su pasión por la escritura: las imágenes de las crónicas publicadas en Nueva York y sus intervenciones en el congreso pan-americano. Si bien la apuesta de Darío es

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> R. DARÍO, *Autobiografía*, Eudeba, Buenos Aires 1968, pp. 93-94.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> ID, *Los raros*, 1896, pp. 205-206.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> *Ivi*, p. 207.

por el poeta, al punto que reproduce algunas de sus rimas «únicamente como una curiosidad, para los que admiran a Martí prosista», su lectura también parece prefigurar, en sus tensiones, la posterior compleja recepción que no termina de decidirse entre el pensador, el filósofo, el pintor, el músico, el poeta. Tampoco puede dejar de reclamarle:

Y, ahora, maestro y autor y amigo; perdona que te guardemos rencor los que te amábamos y admirábamos, por haber ido a exponer y a perder el tesoro de tu talento. (...) Cuba quizá tarde en cumplir contigo como debe. La juventud americana te saluda y te llora, pero ¡Oh Maestro, qué has hecho!<sup>34</sup>.

El fuerte gesto biográfico de Darío a fines del siglo XIX tiene un ilustre antecesor en Los poetas malditos (1884) de Verlaine, más o menos coincide con Enrique Gómez Carrillo y sus Esquisses (Siluetas de escritores y artistas) publicadas en 1892, libro en el que también incluye un camafeo dedicado a Rubén Darío<sup>35</sup>. La biografía de artista que fue un género transitado entonces más o menos por los mismos carriles, entre otros por Jules Huret y Armand Silvestre, perceptible también en algunos esbozos publicados en el Journal de los Goncourt (Ricardo de la Fuente Ballesteros), sufrió un giro impensado con las Vidas imaginarias de Marcel Schwob. Sus biografías traspasadas por la ironía, publicadas en el mismo año de 1896, quiebran la ilusión acerca de la posibilidad de contar la vida de los otros, prefieren la creación de retratos admirables contra la verdad de los historiadores, descreen de su verdad pero no de su efectividad:

El arte del biógrafo consiste precisamente en la selección. No debe preocuparse por ser verdadero; debe crear un caos con rasgos humanos. (...) El biógrafo, como una divinidad inferior, sabe elegir lo que es único entre los posibles humanos. (...) Pacientes demiurgos han reunido para el biógrafo ideas, movimientos de fisonomía, hechos. (...) De ese grosero conjunto el biógrafo

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> *Ivi*, p. 214.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> R. DE LA FUENTE BALLESTEROS, "Introducción", en E. GÓMEZ CARRILLO, *Esquisses (Siluetas de escritores y artistas) y "el arte de la prosa"*, edición, introducción y notas de R. de la Fuente Ballesteros, El Colegio de San Luis, México 2009.

elige los elementos para componer una forma que no se parezca a ninguna otra. No es indispensable que se asemeje a la que antaño creó un dios superior, basta con que sea única, como cualquier otra creación<sup>36</sup>.

Es revelador, por otra parte, que ese ademán de los modernistas, empeñado en unir arte y vida, se recupere y prolongue de otros modos en las vanguardias históricas y que reaparezca en nuestro fin de siglo en momentos en que se agudizan los debates en el campo cultural. Es posible entender mejor entonces el interés de Darío por construir la vida de esos escritores en los que se reconoce o podría llegar a reconocerse, como una estrategia orientada a alejarse de una tradición para construir otra en la que se presente su propia idea de la literatura y para apelar a la formación de nuevos lectores para la poesía moderna. Un gesto que podría reencontrarse en el renovado interés que la biografía de escritores despierta en otros escritores y pensamos en Marguerite Yourcenar recuperando la vida de Mishima, o en el interés del cine por la vida de los artistas, sus conflictos con la escritura y con la sociedad, tal como aparecen, por ejemplo, en Tom y Vic, Camille Claudel, Henry and June, Las horas. Más que modas pasajeras, síntomas de un movimiento reflexivo ineludible quizás en momentos de conflicto y de pasaje tan violentos como los experimentados a partir de 1989 que, según el análisis de Eric Hobsbawm, inicia el nuevo siglo<sup>37</sup>.

En un esguince de esta reflexión, *Historia universal de la infamia*, una serie de biografías de personajes no tocados por la fama, y en ese sentido 'infames', que Borges construye, o eventualmente reescribe y que responderían a una tradición que él remite a «relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de Sternberg y tal vez a cierta biografía de Evaristo Carriego»<sup>38</sup>. Me pregunto también si no podríamos filiarlas con las biografías de Darío y hasta con una tradición de la literatura argentina que se remonta a Sarmiento quien con el *Facundo* inaugura la serie de lo que denomina «biografías inmorales» que con la del Fraile Aldao y la del Chacho Peñaloza se constituyen en textos fundacionales y en el monumento al que las «biografías

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> M. SCHWOB, *Vidas imaginarias*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1973, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> E. HOBSBAWM, *Historia del siglo XX*, Grijalbo Mondadori, Buenos Aires 1998.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> J.L. BORGES, "Prólogo", en *Historia universal de la infamia*, Emecé, Buenos Aires 1935, p. 7.

infames» de Borges, en un juego de doblez, correrían por el lado de la ironía. Las de Borges, que son breves, también pueden ser pensadas como 'ínfimas', no sólo por su pequeñez o, eventualmente por la relativa insignificancia de sus biografiados, sino también, en una segunda acepción, por la connotación de 'vileza' que arrastra 'ínfimo'. Una connotación que teñiría, desde una perspectiva que Darío se empeña en dar vuelta, no sólo sus biografías de raros sino, entre otras, probablemente las Memorias de un vigilante de Fray Mocho<sup>39</sup>, y ya en el fin de siglo las biografías infames de Roberto Bolaño en La literatura nazi en América<sup>40</sup>. En ocasiones, la escritura de vidas ajenas se desplaza, como se puede leer en Bolaño y también en Enrique Vila-Matas, a formas de autoficción y también a la construcción de biografías apócrifas (más en la línea de Marcel Schwob), una modalidad que no es posible pensar al margen de la proposición de otras formas de atención y consecuentemente de una nueva estética. Es lo que hace Vila-Matas en Historia abreviada de la literatura portátil donde, mediante arbitrarios y divertidos recortes, arma genealogías en las que encomia la superioridad de los textos livianos, de fácil transportación, sobre las obras insoportables y en consecuencia, intransportables. Dice Vila-Matas en la presentación del libro:

Conoceremos a quienes hicieron posible la novela de la sociedad secreta más alegre, voluble y chiflada que jamás existió: escritores turcos de tanto café y tabaco que consumían, gratuitos y delirantes héroes de esa batalla perdida que es la vida, amantes de la escritura cuando ésta se convierte en la experiencia más divertida y también la más radical<sup>41</sup>.

En la misma línea sostenida por una intensa y desprejuiciada actividad de lectura, Vila-Matas de nuevo, en *Bartleby y compañía*, se solaza con los autores que han elegido la práctica de lo que denomina la literatura del 'no': «Estoy convencido de que sólo del rastreo del laberinto del No pueden surgir los caminos que quedan abiertos para la escritura que viene»<sup>42</sup>. Realiza una

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> J.S. ÁLVAREZ (FRAY MOCHO), *Memorias de un vigilante*, Schapire, Buenos Aires 1961.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> R. BOLAÑO, *La literatura nazi en América*, Seix Barral, Barcelona 1996.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> E. VILA-MATAS, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Barcelona 1985, p. 15.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> ID., Bartleby y compañía, Anagrama, Barcelona 2000, p. 13.

operación que incide, al estilo de las propuestas estudiadas por Kermode, pero con otros mecanismos en los que la apelación al humor es fundamental, en la discusión del gusto de la época. Propone aligerar la prosa en lengua española, promueve tanto a escritores olvidados como nuevas lecturas de quienes, clásicos en el espacio cultural latinoamericano, como Juan Rulfo, Felisberto Hernández o Augusto Monterroso, re-ingresan en la literatura peninsular como autores representativos del gran canon de la literatura occidental, por el atributo que Italo Calvino llamó "Levedad":

Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por este: el ágil, repentino salto del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos<sup>43</sup>.

La persistencia en la construcción de un proyecto de escritura que transforma la biografía de artista, junto con las series de nombres y de obras, en instrumento de modulación de un linaje siempre problemático, proyecta los textos de Roberto Bolaño al espacio polémico de la reformulación canónica. Una proyección sustentada en una poética que recala en el disfrute de la lectura, en la ironía y el humor y en la epifanía implícita en ese instante de intensa identificación entre autor y lector capturado por Roland Barthes cuando dijo que «el texto "literario" (el Libro) transmigra a nuestra vida, cuando otra escritura (la escritura del Otro) consigue escribir fragmentos de nuestra propia cotidianidad, es decir, cuando se produce una "co-existencia"»<sup>44</sup>. Una poética llevada al extremo por Reinaldo Arenas quien, en *El mundo alucinante*, casi una autobiografía por delegación, precede al texto con una carta dirigida a Fray Servando en la que reconoce, más allá de la erudición acumulada para escribir su novela, la identificación: «pero lo que

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> I. CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducido por Aurora Bernárdez y César Palma, Siruela, Madrid 1989, p. 24.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> R. BARTHES, "Prefacio", en *Sade, Fourier, Loyola*, traducción de Alicia Martorell, Cátedra, Madrid 1997, pp. 13-14.

más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni los terribles libros de ensayos, siempre inexactos. Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona»<sup>45</sup>.

La idea barthesiana de la co-existencia, en la medida que imagina una relación con el otro que trasciende el mero biografismo, se separa de las construcciones estereotipadas, sean académicas o históricas, de pretensión totalizante. Sería como una relación de simpatía ética y estética en la que interesan los fragmentos, los matices que en la discontinuidad, y por un ejercicio de la imaginación, posibilitan el acercamiento y el reconocimiento. Roland Barthes, en el contexto de la reflexión citada anteriormente dice luego:

si fuera escritor, y muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujese, gracias a un biógrafo amistoso y sin prejuicios, a unos detalles, a unos gustos, a algunas inflexiones: podríamos decir "biografemas", cuya distinción y movilidad podrían viajar libres de cualquier destino y llegar, como los átomos epicúreos, a cualquier cuerpo futuro, condenado a la misma dispersión, una vida horadada en suma, como Proust supo escribir la suya en su obra<sup>46</sup>.

En ese marco, no sólo las narraciones sino también muchos de los poemas de Roberto Bolaño, proponen ese juego de identificación y eventualmente de co-existencia en el que las biografías de escritores, o quizá, sus «biografemas», se despliegan en variantes que van de la admiración a la irrisión y el absurdo en un movimiento de homenaje y a veces de conjuración de sus fantasmas en los que recupera la voluntad transgresora de *Historia universal de la infamia* de Borges y la expande en el exceso y el desenfado. En *Amuleto*<sup>47</sup>, por ejemplo, las biografías atraviesan el texto, y en gran medida lo constituyen, son como las de Borges, Marcel Schwob o Alfonso Reyes (y, en cierto sentido, también como las de Darío), biografías imaginarias, pero a través de ellas los lectores pueden reconstruir en el torbellino de una narración apasionante cruzada por señas a veces misteriosas, una historia de la literatura que se expande a un canon

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> R. ARENAS, *El mundo alucinante*, Tusquets, Barcelona 1997, p. 23.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> BARTHES, "Prefacio", p. 15.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> R. BOLAÑO, *Amuleto*, Anagrama, Barcelona 1999.

occidental parodiado, en ocasiones degradado pero no por ello al margen de referentes reconocibles. El espíritu de juego que domina la clasificación imaginada en Amuleto no esconde la persistencia, por parte de Bolaño, en un ademán orientado al despliegue de una proliferante evocación de títulos, de personajes y de autores que recorre casi todo lo que, quizás abusivamente, denominamos literatura occidental, y que, por ese mismo gesto, devienen memorables, objeto de lectura o eventualmente de relectura. En los momentos en que se tensan los debates por el dominio de la interpretación en el interior del campo intelectual, la lucha por afirmar una estética actualiza el ademán de la restitución, más frecuente en los artistas que en los críticos, de quienes puedan ser invocados como referentes autorizados. En la construcción de su poética desacralizadora, Roberto Bolaño le da un giro a la biografía de artista recuperando, junto con el desparpajo de Rodolfo Wilcock en La sinagoga de los iconoclastas<sup>48</sup>, la ironía, el humor y el ingenio de Cortázar. Sus historias de escritores en apariencia inauguradas con las novelas publicadas en 1996 y en algunos cuentos de *Llamadas telefónicas* ("Henri Simon Leprince" y "Enrique Martin", además de "Sensini"), alcanzan su condensación en Monsieur Pain49. Reescritura de La senda de los elefantes, confirmaría la persistencia en un proyecto de escritura que en poco tiempo más instalará de manera casi dominante una reflexión acerca de la literatura, el sistema literario y los modos de constitución del canon que Bolaño ya nunca va a abandonar. Un movimiento que, a través de la biografía de artista, articula fuertemente sus propios orígenes como escritor con la evocación de César Vallejo, un poeta que, según la profecía de Auxilio, «será leído en los túneles en el año 2045»50. Se recupera una vez más la biografía de artista pero con una intensidad diversa, en primer lugar, por el aura que rodea a Vallejo pero también quizás porque la reescritura, un gesto estético de por sí complejo, se exaspera cuando además sabemos que si Monsieur Pain es reescritura de La senda de los elefantes, el origen lejano del relato se encuentra, a su vez, en unas pocas líneas de la

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> R. WILCOCK, *La sinagoga de los iconoclastas*, Anagrama, Barcelona 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> R. BOLAÑO, *Monsieur Pain*, Anagrama, Barcelona 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> BOLAÑO, *Amuleto*, p. 134.

biografía del poeta escrita por su mujer, Georgette Vallejo<sup>51</sup>. La opción de la reescritura instalaría así, de manera sesgada, una tenue continuidad entre el poeta peruano y el desconocido, más tarde reconocido, constructor de ficciones Roberto Bolaño; una articulación característica de la biografía ejemplar del artista (de pobre y desconocido a célebre y exitoso) ratificada en el cierre de la novela con un ingenuo vaticinio sobre el futuro del recién fallecido Vallejo, como si las biografías de artista lograran desestabilizar el canon en un gesto que se anuda, en una torsión compleja y hasta cierto punto paradójica, con otras tradiciones, diversas de las rutinariamente aceptadas. Un juego en el que adquiere una notable visibilidad el rechazo a todo aquello que las vanguardias consideraron 'pompier' para significar lo vano, hueco, lo pesado que al mismo tiempo resulta inconsistente, lo mismo que hizo Darío en el ahora lejano pero recuperado 1896.

-

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> C. MANZONI, "Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño", en E. PAZ SOLDÁN – G. FAVERÓN PATRIAU (eds.), *Bolaño salvaje*, Candaya, Barcelona 2008, pp. 335-357.

Centroamericana 28.1 (2018): 149-163

ISSN: 2035-1496

# MODERNISMO Y TRADUCCIÓN: UN ENFOQUE AMERICANO

# RAFFAELLA ODICINO (Università Cattolica del Sacro Cuore)

Tupí, or not tupí that is the question. (O. de Andrade)

Resumen: En la complejidad del proceso de modernización estético-cultural surgido a partir de las últimas décadas del siglo XIX en Latinoamérica la traducción ocupa un espacio relevante, aunque poco investigado. Sin embargo, el Modernismo literario latinoamericano muestra ampliamente el interés por la traducción, que se configura como una de las principales fuentes de asimilación y apropiación de modelos europeos. El propósito de este trabajo es enfatizar el aporte a la traductología actual del proyecto estético-cultural modernista latinoamericano a través de la teoría canibalista de la traducción, desarrollada por el poeta, crítico y traductor brasileño Haroldo de Campos a partir de los años 60, retomando la metáfora antropofágica presentada en el *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade (1928).

**Palabras clave**: Modernismo y traducción – Transcreación – Teoría canibalista traducción.

**Abstract:** «**Modernism and Translation:** an American Approach». In the complexity of the aesthetic-cultural modernization process that emerged during the last decades of XIX century in Latin America, translation occupies a relevant, but little researched space. However, Latin American literary Modernism shows the interest in translation, which isone of the main sources of assimilation and appropriation of European models. The aim of this work is to emphasize the contribution of the aesthetic-cultural Latin American modernist project to current translation through the cannibalistic theory of translation, developed in the 60s by the Brazilian poet, critic and translator Haroldo de Campos, resuming the anthropophagic metaphor presented in the *Anthropophagic Manifest* by Oswald de Andrade (1928).

**Key words:** Modernism and Translation – Transcreation – Cannibalistic theory of translation.

#### Introducción

En la complejidad del proceso de modernización estético-cultural surgido a partir de las últimas décadas del siglo XIX en Latinoamérica la traducción ocupa un espacio relevante, aunque poco investigado. Sin embargo, el Modernismo literario latinoamericano muestra ampliamente el interés por la traducción, que se configura como una de las principales fuentes de asimilación y apropiación de modelos europeos. Dicho interés, también fue remarcado por Yurkievich en su definición del Modernismo, debido a la actitud que el autor define «omnívora»:

El modernismo ejerce la máxima amplitud tempo-espacial, la máxima amplitud psicológica, la máxima amplitud estilística. (...) la internacionalización es virulenta, omnívora: se quiere absorber vertiginosamente la historia universal y la geografía mundial. (...) Sus acumulaciones no son sólo transhistóricas y transgeográficas, son también translingüísticas, como corresponde a un arte de viajeros y políglotos. (...) El translingüísmo es el correlato verbal de esa visión cosmopolita que, a partir de los modernistas, transforma a la vez la representación y la escritura¹.

El propósito de este trabajo es enfatizar el aporte a la traductología actual del proyecto estético-cultural modernista latinoamericano a partir de la reflexión teórica del poeta, crítico y traductor brasileño Haroldo de Campos, centrada en el concepto de antropofagia presente en el manifiesto del modernismo brasileño de Oswald de Andrade, reflexión precursora del 'giro cultural' que se produce en los años 90 en los Estudios de Traducción y que, según Martín Ruano, supone «una apuesta por desentrañar las relaciones de poder, la dinámica de fuerzas y la trama de autoridad que condicionan y subyacen a toda traducción de un texto»<sup>2</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> S. YURKIEVICH, Celebración del modernismo, Tusquets, Barcelona 1976, pp. 11-12.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> M.R. MARTÍN RUANO, "El 'giro cultural' de la traducción: perspectiva histórica, conflictos latentes y futuros retos", en E. ORTEGA ARJONILLA (ed.), *El giro cultural de la traducción: reflexiones teóricas y aplicacionesdidácticas*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2007, p. 41.

### El manifiesto modernista brasileño

En 1928 se publica<sup>3</sup> el *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade, manifiesto del *movimento antropofágico brasileiro*<sup>4</sup>. Tanto el *Manifesto* como la poesía de de Andrade, por su relación con el proyecto modernista de búsqueda y construcción de una expresión artístico-cultural nacional y americana, están plagados de referencias a la historia y al patrimonio común de Brasil y se mezclan a la evidente intención de rescatar la cultura precolonial «Contra todos os importadores de consciência enlatada. (...). Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra<sup>5</sup>.

El Manifesto antropófago, en consonancia con la Revista de Antropofagia (de la cual de Andrade es uno de los impulsores)<sup>6</sup>, privilegia la reflexión de carácter

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> El *Manifesto* se publica en la ciudad de SãoPaulo en el primer número de la *Revista de Antopofagia*. La revista pasó por dos etapas. En la primera se publicaron diez números de manera autónoma. La segunda, en cambio, que duró dieciséis números, se publicó dentro del *Diário de São Paulo*. En su fundación participaron Oswald de Andrade, Raul Bopp y Alcântara Machado. Mario de Andrade, por su parte, participó en la primera etapa de la revista con algunos artículos.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Como observa Mariano Dubin, de Andrade «en sus distintas estadías europeas había conocido a los movimientos artísticos de vanguardia y su tratamiento sobre el tema caníbal. Por lo tanto, tanto la antropofagia como el intento de recuperar al indio, paradójicamente, no surgen de un contacto directo con la realidad nacional. (...) ¿qué nos revela esta antropofagia? Por un lado, diagnostica los distintos elementos de una cultura brasileña abúlica y (neo) colonial, que repite los modelos extranjeros, económicos y culturales, y por otro lado muestra la posibilidad -superadora- de una nueva cultura: la cultura antropófaga». M. DUBIN, "El indio, la antropofagia y el *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade", 2010, pp. 8-10, recuperado el 30 de abril de 2017 de <www.ucm.es/info/especulo/numero44/manantro.html>.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> O. DE ANDRADE, *Manifesto antropófagoe Manifesto da poesia Pau-Brasil*, recuperado el 30 de abril de 2017 de <a href="www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf">www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf</a>>. «Contra todos los importadores de conciencia enlatada (...). Contra las historias del hombre que comienzan en el Cabo de Finisterre». Traducción nuestra.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> La *Revista de Antropofagia* nace en SãoPaulo en el mes de mayo 1928 y se publica hasta el mes de agosto del año sucesivo. El propósito de la revista es el de divulgar las ideas presentadas por el movimiento modernista en la Semana de Arte Moderna organizada, en la misma ciudad de SãoPaulo, en febrero de 1922. El símbolo ideal de la *Revista* (del cual toma el nombre) es la pintura de Tarsila do Amaral cuyo título, *Abaporu*, en tupí-guaraní significa 'antropófago'.

nacional, recuperando de manera novedosa a los sujetos nacionales, específicamente al indio. A diferencia de la tradición colonial luso-hispánica, la antropofagia emerge como un concepto positivo y se intenta utilizar para recuperar una nueva voz del indio o un nuevo concepto del mismo que lo ubique, tanto en la tradición estética como en la historia brasileña, en un nuevo status, para no imitar los modelos europeos, sino incorporarlos, asimilando la cultura ajena para realizar una «obra de exportación». En esta perspectiva, la antropofagia no solo es interpretada como positiva (y no moralmente despreciable según la visión occidental), sino que es el elemento constitutivo del ser brasileño y se presenta como un proceso de identidad cultural. Esta identidad antropófaga que promueve el Manifesto procede de la aceptación de ser Tupí, aunque de Andrade no rechaza el encuentro8, sino la intempestividad del encuentro: «Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade»9. El Manifesto de de Andrade parece así sintetizar algunas de las diferentes aproximaciones del modernismo americano a la traducción en unas palabras clave que serán recuperadas unas décadas

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> En su *Manifesto Pau-Brasil*, publicado en 1924 en el diario *O correio da manhã*, de Andrade se muestra determinado a dejar de imitar los modelos europeos y decide incorporar lo extranjero a su texto, para realizar una 'obra de exportación'. Como observa Shwarz, «De ahí la metáfora de devorar en forma antropófaga la cultura ajena, y de ahí el connotativo título "Pau Brasil", materia prima de exportación durante la época de la colonia (...) el viaje al extranjero provoca en Oswald un verdadero proceso de *anagnórisis* de lo nacional» (R. SHWARZ, *Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte*, Beatriz Viterbo, Rosario 2002, p. 65. Cursiva en el original).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> En la larga lista de acontecimientos de matriz occidental que enumera en el *Manifesto*, de Andrade no cuestiona tanto los cambios que la modernización va imponiendo, sino la forma en la cual los va imponiendo: «O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos» (DE ANDRADE, *Manifesto antropófagoe Manifesto da poesia Pau-Brasil*). «El contacto con el Brasil Caribe. *Ori Villegaignon print terre*. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución Francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la Revolución Surrealista y al bárbaro tecnificado de Keyserling. Caminamos». Traducción nuestra.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> *Ibidem.* «Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, Brasil ya había descubierto la felicidad». Traducción nuestra.

después por Haroldo de Campos: «Subsistência. Conhecimento. Antropofagia».

#### Haroldo de Campos y la teoría canibalista en traducción

Haroldo de Campos (1929-2003) es uno de los mayores representantes de la cultura brasileña contemporánea, y su producción poética se encuentra profundamente vinculada a la intensa actividad traductora y a la reflexión sobre la traducción<sup>10</sup>. La singularidad de su práctica traductora es el inmenso repertorio lingüístico-literario al que dedica su atención (poesía oriental y latina, Dante, Goethe, Mallarmé, Joyce, Ezra Pound, e.e. cummings, entre otros) y la intensa relación que mantuvo con algunos de los muchos autores hispanoamericanos traducidos, como por ejemplo Julio Cortázar, José Lezama Lima y, en particular, Octavio Paz. Retomando la metáfora antropofágica de Oswald de Andrade, la teoría canibalista de Haroldo de Campos, desarrollada a partir de los años 60, fue divulgada a nivel internacional por Else Ribeiro Pires Vieira en su artículo "A postmodern translation aesthetics in Brazil" suscitando el interés de teóricos de la traducción literaria como Susan Bassnett,

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Fundador, con su hermano Augusto de Campos y Décio Pignatari, del grupo Noigandres y de la revista homónima de la cual se publicaron cinco números desde 1952 hasta 1962, en los mismos años Haroldo de Campos también colabora con otras revistas y publicaciones, como por ejemplo la revista Invenção – Revista de arte e vanguardia. El grupo, que propone su idea de poesía concreta en la Exposição Nacional de Arte Concreta de SãoPaulo en 1956, recupera autores como Oswald de Andrade y se dedica a una intensa actividad de traducción, siempre acompañada por la reflexión crítica. Desde la primera colección de su obra poética, Xadrez de estrelas – Percurso textual (1949-1974), publicada en 1976, hasta el póstumo Entremilênios (2009), Haroldo de Campos se confirma como una de las referencias imprescindibles de la poesía brasileña y latinoamericana.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> E. RIBEIRO PIRES VIEIRA, "A postmodern translation aesthetics in Brazil", en M. SNELL-HORNBY – F. PÖCHHACKER – K. KAINDL (eds.), Translation Studies. An Interdiscipline. Selected papers from the Translation Studies Congress, Vienna (1992), John Benjamins, Amsterdam 1994, pp. 65-72.

André Lefevere y Mary Snell-Hornby. Como el mismo de Campos afirma<sup>12</sup>, su reflexión se funda en la práctica de la traducción poética (realizada, inicialmente, en grupo con el hermano Augusto de Campos y Décio Pignatari) y que el autor define «transposición creativa». En su primer ensayo teórico, "Da tradução como criação e como crítica"13, el autor brasileño enumera algunos principios de la experiencia traductora a partir de una consideración inicial: la imposibilidad de traducir una obra de arte verbal y la consiguiente necesidad de recrearla. Dichos principios se irían modificando en estudios sucesivos, pero siempre basándose en la noción de "recreación" del texto literario, recreación que se sitúa al lado opuesto de la traducción literal, en un espacio que podemos definir de 'producción de la diferencia'. De Campos propone su paradoja: cuánto más marcada sea la (supuesta) intraducibilidad del texto debido a su complejidad, más fácil será la operación de recreación: «a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificultades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação» 14. El texto original, del cual el traductor se apropia (devorándolo) es restituido en y *a* un nuevo proceso creativo. La propuesta (provocadora, subversiva y radical) de Haroldo de Campos apunta a definir el privilegio del 'transcreador' de poesía, que consiste en rehacer la alquimia del texto de partida, eliminando o agregando elementos, negando la dicotomía forma/contenido«sobretudo quando esteja empenhado na reivenção da tradição, para propósitos produtivos (não meramente conservativos), na perspectiva agora de um

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> H. DE CAMPOS, "A tradução como instituição cultural" (1997), en M. TÁPIA – T. MÉDICI NÓBREGA (eds.), *Haroldo de Campos – Transcriação*, Perspectiva, São Paulo 2013, pp. 207-210, recuperado el 30 de abril de 2017 de <a href="https://www.scribd.com/doc/241448172/Haroldo-de-Campos-a-Traducao-Como-Instituicao-Cultural">https://www.scribd.com/doc/241448172/Haroldo-de-Campos-a-Traducao-Como-Instituicao-Cultural</a>>.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> El artículo, presentado en 1962 en el *III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, fue publicado por el autor cinco años más tarde en *Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*, Vozes, Petrópolis 1967, pp. 21-38.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup>*Ivi*, p. 24. «La traducción de textos creativos será siempre recreación, o creación paralela, autónoma aunque recíproca. Cuanto más denso de dificultades ese texto, más recreable, más seductor en tanto posibilidad abierta de recreación». Traducción nuestra.

"transumanismo" latino-americano, necesariamente "antropofágico" » 15. Propuesta que, según Comellas 16, se puede considerar un derecho «perfectamente legítimo y coherente con el objetivo político de colaborar en la construcción de una identidad magmática, porosa y de límites difusos (...) que preserva la diferencia pero que no actúa como un policía de aduanas, que genera nuevas perspectiva culturales y no un melting pot homogeneizador». Si por una parte, entonces, la transcreación designa la operación que se centra en la forma poética del texto considerándola un continuum con su contenido, por otra constituye una operación ideológica de restitución de la verdad (fidelidad). De ahí que, para Campos, la transcreación se revele una operación de extrema fidelidad al original, y no una adaptación libre. A partir de la noción de 'traducción creativa' o 'transcreación', según el autor se deriva la necesidad de plantear la traducción como forma privilegiada de lectura crítica, realizada en colaboración entre poetas y lingüistas. En la propuesta del autor brasileño el proceso traductor se convierte, por lo tanto, en un acto que rechaza la imitación y la influencia extranjera, para plantear lo que Ribeiro Pires Vieira define la «aceitação do nutrimento estrangeiro»<sup>17</sup>, la forma en la cual los traductores brasileños revolucionan la praxis traductora utilizando la antropofagia como metáfora y filosofía de traducción. Esta nueva actitud respecto del proceso traductor se opone con fuerza a la idea, hasta entonces tradicional, de considerar el texto de llegada cualitativamente 'inferior', en posición 'subalterna' al texto original. Insistiendo en este aspecto, la reflexión de Haroldo de Campos se abre a una nueva consideración: pensar la

\_

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> H. DE CAMPOS, "Tradução, ideologia e história", *Cadernos do MAM*, Rio de Janeiro, 1983, 1, p. 247. «Sobre todo cuando esté empeñado en reinventar la tradición, para propósitos productivos (no meramente conservativos), en la perspectiva ahora de un "transhumanismo" latinoamericano, necesariamente "antopofágico"». Traducción nuestra.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> P. COMELLAS, "El derecho a la antropofagia: algunas reflexiones en torno a la ética de la traducción", en A. CAMPS (ed.), Ética y política de la traducción en la época contemporánea, PPU, Barcelona 2004, p. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> RIBEIRO PIRES VIEIRA, "A postmodern translation aesthetics in Brazil", p. 67. «Aceptación del nutrimento extranjero». Traducción nuestra.

traducción simultáneamente como 'transcreación' y como 'transculturación'18. La traducción creativa impone, según de Campos, una actitud 'antropofágicodevorativa' de los valores de Europa y Estados Unidos desde la perspectiva de un país periférico, rechazando la idea de literatura menor o periférica o de recepción pasiva. Se plantea entonces la traducción como fuerza vital, que alimenta la cultura de llegada y elimina el concepto de 'pérdida' traductiva (semántica o estilística) para reconstruir en la lengua de llegada la información estética del original. De esta manera, a través de la metáfora de la antropofagia, de Campos propone un enfoque que, a partir de la relación que establece con el proyecto modernista de de Andrade de construcción de una expresión artística nacional y continental, asocia la traducción a la formación de la identidad cultural en una propuesta transgresiva y precursora de la preocupación por los aspectos éticos e ideológicos de la traducción literaria planteada en los años 90 por los Estudios de Traducción (Translation Studies)19, en una especie de 'Conquista al revés'. Propuesta que el autor amplía, como remarca Lázaro<sup>20</sup>, para «hermanar la literatura hispánica con la brasileña por medio de sus orígenes barrocos»:

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> H. DE CAMPOS, *A operação do texto*, Perspectiva, São Paulo 1976.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Las teorías desarrolladas por los Estudios de Traducción en los años 90 resaltan el papel del contexto social y cultural en la traducción, superando el enfoque puramente lingüístico. Entre los estudios que indican nuevas perspectivas y amplían el debate a otras disciplinas (transformando, de hecho, la traductología en una 'multidisciplina') recordamos en particular: S. BASSNETT – A. LEFEVERE, *Translation, History and Culture,* St. Martin's Press, London 1990; A. LEFEVERE, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, trad. esp. de Mª. Carmen África Vidal y Román Álvarez, Ediciones Colegio de España, Salamanca 1997; L. VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation,* Routledge, London/New York 1995; B. HATIM – I. MASON, *The translator as acommunicator,* Routledge, London/New York 1997; O. CARBONELL, *Traducción y cultura. De la ideología al texto,* Colegio de España, Salamanca 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> R. LÁZARO, "Haroldo de Campos: recorrido por sus textos teóricos sobre traducción y estado de traducción al castellano", *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, Universidad de Antioquia, 5 (2012), 2, p. 372, recuperado el 30 de abril de 2017 de <aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/13694>.

Barroco, en la literatura brasileña y en diversas literaturas latinoamericanas, significa, al mismo tiempo, hibridismo y traducción creativa. Traducción entendida como apropiación transgresiva e hibridismo (o mestizaje), como práctica dialógica y capacidad de expresar al otro y expresarse a sí misma a través del otro, bajo la égida de la diferencia<sup>21</sup>.

#### Transcreación e intercambio latinoamericano

Rápidamente, el concepto de 'transcreación' supera los límites brasileños y se plantea como un modelo de intercambio teórico y práctico latinoamericano sobre la traducción, abriendo, a finales de los años 60,un largo y proficuo diálogo<sup>22</sup> entre el propio de Campos y Octavio Paz, que coinciden en muchas consideraciones teóricas acerca de la relación entre traducción y creación. Una nueva concepción de la actividad traductora, entendida como oportunidad crítica y creativa según afirma el mismo Paz, mostrando sus afinidades con el pensamiento del autor brasileño, pocos años después en su obra Traducción: literatura y literalidad: «Traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, como lo muestran los casos de Charles Beaudelaire y de Ezra Pound, la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación»<sup>23</sup>. En su primer contacto epistolar con Paz, a principios de 1968, de Campos comentó con interés algunos de los escritos del autor mexicano, haciéndole unas preguntas relativas a las dificultades que estaba enfrentando en la traducción de unos poemas de Libertad bajo palabra (1960), estableciendo un contacto hasta ese momento casi inexistente entre México y Brasil, como subraya Maria

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> H. DE CAMPOS, *Galaxias/Galáxias*, traducción de Reynaldo Jiménez, La Flauta Mágica, Montevideo 2010. Citado en *Ibidem*.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Documentado por R. MATA, "Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional", *Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos*, 2001, 32, recuperado el 30 de abril de 2017 de <lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Mata.PDF>; y sucesivamente por O. CISNEROS, "Traducción y poéticas radicales: el caso de Octavio Paz y el grupo *Noigandres*", 2013, recuperado el 30 de abril de 2017 de <www.fil.bg.ac.rs/wp-content/uploads/obavestenja/iberijske/ehes21/14Cisneros.pdf.>.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> O. PAZ, *Traducción: literatura y literalidad* (1971), Tusquets, Barcelona 1990, p. 23.

Esther Maciel<sup>24</sup>. Contacto a través del cual «Octavio Paz e Haroldo de Campos vem problematizando, atraves da criação poética, da reflexão crítica e da prática tradutória, a rede de relações que compõe a literatura latinoamericana, em seu tránsito entre um cosmopolitismo sem fronteiras e um americanismo feito de matizes e rizomas»<sup>25</sup>. A partir de entonces, sus mutuas afinidades y diferencias se irían revelando y se concretarían en lo que Rodolfo Mata<sup>26</sup> define manifestaciones poéticas de ese diálogo y que también pueden considerarse como estrategias de apropiación: la traducción y el homenaje. En efecto, el paso siguiente fue la traducción de de Campos del poema de Paz, "Blanco" (1967). De Campos inició el proceso de traducción y fue confrontando su 'transcreación' con otras versiones (la de Eliot Weinberger y la de Claude Esteban, respectivamente al inglés y al francés). Después de revisar con atención la primera versión, Octavio Paz le escribe a de Campos en una carta fechada el 26 de marzo de 1981:

li e reli sua admirável tradução. Estou de fato comovido. Não só é muito fiel mas, ainda, por vezes, o texto português é melhor e mais conciso do que o espanhol. Você conseguiu recriar não só o sentido do poema, mas também o movimento<sup>27</sup>.

Años más tarde, en ocasión de la publicación de su obra poética completa, Paz confirmará las afinidades con de Campos en lo que se refiere a la traducción

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> M.E. MACIEL, "América Latina reinventada: Octavio Paz e Haroldo de Campos", *Revista Iberoamericana*, LXIV (1998), 182-183, p. 227.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> *Ivi*, p. 222. «Octavio Paz y Haroldo de Campos problematizan, a través de la creación poética, la reflexión crítica y la práctica traductora, la red de relaciones que compone la literatura latinoamericana, en su tránsito entre un cosmopolitismo sin fronteras y un americanismo hecho de matices y rizomas». Traducción nuestra.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> MATA, "Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional", p. 2.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> *Ibidem.* «He leído y releído tu admirable traducción. Estoy realmente conmovido. No solo es muy fiel sino que, a veces, el texto portugués es mejor y más conciso que el español. Has conseguido recrear no solo el sentido del poema, sino también su movimiento». Traducción nuestra.

poética, reafirmando el concepto de traducción como 'recreación' e 'industria verbal':

Estas versiones son el resultado de la pasión y de la casualidad. Fueron, casi siempre, una diversión o, más exactamente, una recreación. Pasión y casualidad pero también trabajo de carpintería, albañilería, relojería, jardinería, electricidad, plomería, en una palabra: industria verbal<sup>28</sup>.

Una 'industria verbal' que de Campos denomina 'máquina creadora', considerando la traducción un mecanismo que, mediante la lectura crítica, se apropia de la vitalidad del texto en su contenido y fisicidad. Un mecanismo que «se desmonta y se remonta a máquina da criação (...) E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica»<sup>29</sup>. Como testimonia Mata<sup>30</sup>, algunos años después de su primer contacto epistolar con el autor brasileño, Paz agradece y da su consentimiento al proyecto de Haroldo de Campos de traducir el poema y editarlo acompañado por la correspondencia entre ambos. En 1986 el proyecto se concreta en la publicación de *Transblanco*<sup>31</sup>, en cuyo título se resumen las intenciones de Campos y Paz: 'blanco' de Octavio Paz – 'transcriação' de Haroldo de Campos, publicación que supuso una simbólica apertura de fronteras y dejó patente la idea de un nuevo «americanismo cosmopolita», como subraya Maciel:

Tais trocas intertextuais, que implicam inegavelmente uma abertura de fronteiras, não poderiam deixar, portanto, de possibilitar que o "americanismo

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> O. PAZ, "Versiones y diversiones", en *Obras completas, 12. Obra poética II (1969-1998)*, Fondo de Cultura Económica, México 2004, p. 318.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> DE CAMPOS, "Da tradução como criação e como crítica", p. 31. «Se desmonta y se remonta a la máquina de la creación (...) Y que, aun así, se revela susceptible de una vivisección implacable, que le revuelve las entrañas, para traerlas nuevamente a la luz en un cuerpo lingüístico diverso. Por eso mismo la traducción es crítica». Traducción nuestra.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> MATA, "Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional", p. 2.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> O. PAZ – H. DE CAMPOS, *Transblanco*, Guanabara, Rio de Janeiro 1986.

cosmopolita" de ambos se ampliasse, já que os dois ramos (o de língua espanhola e o de língua portuguesa) da literatura latino-americana foram por eles aproximados, contrariando uma certa tendência (presente, em vários mornentos, no próprio Paz) de se restringir a América Latina ao âmbito dos países de colonização hispânica<sup>32</sup>.

En esta misma línea, Mata resalta que la relación entre los dos autores marca profundamente la historia de la literatura latinoamericana, abriendo las compuertas «de un diálogo intercultural, en el que ambos autores identifican los espejismos del término 'latinoamericano', como gozne simple entre la tradición hispanoamericana y la brasileña. La traducción y el homenaje son parte de ese intento de salvar las distancias y enriquecerse a la luz de las diferencias» <sup>33</sup>. Por una parte, la perspectiva propuesta por Haroldo de Campos transforma la metáfora oswaldiana en un concepto operacional, priorizando la fuerza de las diferencias en un proceso que define de 'devoración crítica', de asimilación orgánica del 'otro' por parte de los escritores brasileños e hispanoamericanos, ya que, como afirma Antelo, «a antropofagia não devora corpos, e la produz corpos» <sup>34</sup>. Por otra, la relación con Paz abre nuevos recorridos para un diálogo americano que, frente al derrotismo o a los titubeos de muchos ante la añeja dicotomía traducibilidad/intraducibilidad, apuesta sin incertidumbre por la posibilidad de traducir y hacernos inteligibles a los otros.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> MACIEL, "América Latina reinventada: Octavio Paz y Haroldo de Campos", p. 227. «Estos intercambios intertextuales, que implican innegablemente una apertura de fronteras, no podrían, por lo tanto, dejar de hacer posible que el "americanismo cosmopolita" de ambos se ampliara, ya que las dos ramas de la literatura latinoamericana (la de lengua española y la de lengua portuguesa) habían sido aproximadas por los dos autores, contradiciendo cierta tendencia (presente, en momentos, en el mismo Paz) de reducir América Latina al ámbito de los países de colonización hispánica». Traducción nuestra.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> MATA, "Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional", p. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> R. ANTELO, "Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético" (1996), en ID., *Transgressão & modernidade,* Editora UEPG, Ponta Grossa 2001, p. 273. «La antropofagia no devora cuerpos, los produce». Traducción nuestra.

#### Conclusiones

En la línea trazada por los Estudios de Traducción (Translation Studies), el primer autor en insistir en cómo la ideología interviene en la traducción es, en los años 80, André Lefevere a partir de cuyos estudios la investigación se centrará, en los años 90, en la idea de 'manipulación'35, concepto con el cual se debe entender todo tipo de transformación que sufre el texto, tanto en elplanoideológico como en el planoformal. En particular, la manipulación formal se manifiesta en la intervención directa sobre el texto de partida, en su estructura y configuración fono-semántica. Por lo tanto, junto con el concepto de 'manipulación', Lefevere propone el de 'reescritura', enfatizando la labor del reescritor. Sucesivamente, en 1990, Susan Bassnett, en la colección de ensayos Translation, History and Culture editado con André Lefevere, insiste en la necesidad de superar la oposición entre texto original y traducción, dando lugar al denominado 'giro cultural' (cultural turn) en traductología. Tanto Bassnett como Lefevere centran su atención en las implicaciones ideológicas de la traducción, que se hace portadora de la necesaria negociación entre las culturas en juego, superando los límites meramente lingüísticos. Es por lo tanto a partir de los años 90 que las reflexiones sobre la traducción se centran principalmente en las técnicas de traducción y en las relaciones estilísticas y culturales entre el texto de partida y el texto de llegada. Como sintetiza Hurtado Albir, es en este momento que

Se pone de relieve la importancia de la traducción como elemento configurador de una cultura, se cuestiona el concepto de universalismo, se incide en la idea de la traducción como reescritura, en la intervención de los aspectos ideológicos, culturales y de las relaciones de poder, en el papel de las instituciones y de todos los mecanismos de control<sup>36</sup>.

A pesar de las intensas relaciones con Paz y otros intelectuales latinoamericanos (entre ellos Julio Cortázar, Nicanor Parra, Emir Rodríguez

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> LEFEVERE, Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> A. Hurtado Albir, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología* (2001), Cátedra, Madrid 2011, p. 566.

Monegal y Severo Sarduy)37, las reflexiones de Haroldo de Campos sobre la traducción encuentran su máxima difusión a nivel internacional solo en 1994. gracias al artículo, anteriormente citado, de Else Ribeiro Pires Vieira "A postmodern translation aesthetics in Brazil", aparecido en el volumen editado por Mary Snell-Hornby, Franz Pöchhacker y Klaus Kaindl Translation Studies. An Interdiscipline. En el mismo periodo, el enfoque americano en traductología y su originalidad se hace evidente también en las reflexiones de otros autores como Susan Bassnett quien, como recuerda Edwin Gentzle en Contemporary Traslation Theories, subraya que el futuro de los Estudios de Traducción no puede prescindir del aporte de los hermanos de Campos, aporte capaz de abrir nuevos caminos en el sistema egemónico cultural gracias a su rechazo de «qualsiasi originale preordinato, ma considerano piuttosto la traduzione come una forma di trasgressione, utilizzando una terminologia che non è tipica di alcun metodo o scienza europei e proponendo termini di loro coniazione, tra cui quello di traduzione come forma di 'cannibalismo'»38. A finales de los años 90, con la publicación de Post-colonial Translation. Theory and Practiceeditado por Susan Bassnett y Harish Trivedi, la metáfora antropofágica de Oswald de Andrade, revitalizada por Haroldo de Campos, se afirma definitivamente a nivel mundial como la «vía brasileña» en los estudios de traducción. La introducción de Bassnett y Trivedi al volumen se abre recordando el acontecimiento citado por Oswald de Andrade como datación del Manifestoantropófago («Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha»)<sup>39</sup>: «Once upon a time, in the sixteenth century, in what is now Brazil, members of the Tupinambà tribe devoured a Catholic priest»<sup>40</sup>. Para

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> G. ANDRADE, "Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos", *Caracol*, 2006, 1, pp. 36-63.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> E. GENTZLER, *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*, traducción de Maria Teresa Musacchio, UTET, Torino 1998, pp. 210-212.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> «Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha». Traducción nuestra.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> S. BASSNETT - H. TRIVEDI, "Introduction: of Colonies, Cannibals and Vernaculars", en ID. (eds.), *Post-colonial Translation. Theory and Practice* (1999), Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 1, recuperado el 30 de abril de 2017 de <a href="https://www.translationindustry.ir/Uploads/Pdf/Post-Colonial\_Translation.pdf">https://www.translationindustry.ir/Uploads/Pdf/Post-Colonial\_Translation.pdf</a>.

agregar que, en una perspectiva no occidental, «the eating of the priest was not an illogical act on the part of the Tupinambà and may even be said to have been an act of homage»<sup>41</sup>. Bassnett y Trivedi subrayan la validez de la metáfora oswaldiana que, rechazando la idea de 'copia', permite una nueva lectura de la cultura americana siendo a la vez acto de violación de los códigos europeos, liberación y homenaje, y consideran la propuesta de Haroldo de Campos el punto de partida para elaborar una reflexión no eurocéntrica sobre la traducción, basada en el diálogo. Si el 'giro cultural' marca el paso a un modelo plural, en el cual el traductor asume la responsabilidad que conlleva su nueva visibilidad como reescritor, el camino hacia esta actitud ya había sido marcado por los intensos intercambios que de Campos entabla con los autores hispanos traducidos, en una propuesta de transcreación que incluye reflexión crítica y traducción (en cuanto operación formal y a la vez ideológica). Sin embargo, a pesar de la evidente deuda que los Estudios de Traducción tienen con las reflexiones teóricas de Haroldo de Campos, el autor no es lo suficientemente conocido y es aún poco traducido al español<sup>42</sup>. Sería necesario llenar ese vacío para que se pueda reconocer la originalidad y la relevancia del pensamiento de uno de los principales teóricos de la traducción y del diálogo latinoamericano contemporáneo.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup>Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Haroldo de Campos colaboró con la revista mexicana *Vuelta*, en la que se publicaron, en particular: "De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña", traducción de Eduardo Milán, 1982 (julio), 68; "La operación traductora (dos poemas: "Transblanco" y "Lo que es de César")", traducción de Néstor Perlongher, 1984 (mayo), 90. Muy intensa es la labor de R. Mata, reflejada en varios artículos y en H. DE CAMPOS, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata, Siglo Veintiuno, México 2000. Más recientemente, la publicación de DE CAMPOS, *Galaxias*/ *Galáxias*, incluye también algunos fragmentos de ensayos sobre traducción.

Centroamericana 28.1 (2018): 165-181

ISSN: 2035-1496

# ALEJANDRA PIZARNIK ENTRE MODERNIDAD Y POST-MODERNISMOS

## FEDERICA ROCCO (Università degli Studi di Udine)

Resumen: En la obra de Alejandra Pizarnik la idea del relato salvífico se vincula con la necesidad de encontrar una prosa capaz de expresar su sexualidad libre, antidogmática, anti-burguesa e iconoclasta. En los últimos años de vida, Pizarnik redacta unos diálogos erótico-humorísticos en los que utiliza estrategias lingüísticas y textuales postmodernas (la inter e intra textualidad, la metaficción, el *pastiche*, la parodia) lo que hace que su exuberante y caótico juego polifónico de voces remita también al neobarroco latinoamericano.

Palabras clave: Pizarnik – Modernidad – Postmodernismos.

**Abstract:** «**Alejandra Pizarnik between Modernity and Post-Modernisms**». The idea of a 'salvation tale' is connected, in Pizarnik's works, to the necessity of finding a prose that expresses her antidogmatic, antibourgeois and iconoclastic sexuality. During her last years Pizarnik wrote several erotic and humoristic dialogues full of postmodern linguistic and textual strategies such as inter and intratextuality, metafiction, *pastiche* and parody. This is the reason why her exuberant and chaotic polyphonic game of voices refers also to the latinamerican Neo-Baroque.

**Key words**: Pizarnik – Modernity – Postmodernism.

Conocida sobre todo por su obra poética, Alejandra Pizarnik escribió también obras en prosa, algunas publicadas en vida de la autora como *La condesa sangrienta* (1971)<sup>1</sup>. Los textos aparecidos en periódicos y revistas (cuentos,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>La obra poética de Alejandra Pizarnik (1936-1972) comprende: *La tierra más ajena* (1955, nunca reeditado en vida de la escritora), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras* 

reseñas, artículos, ensayos, prólogos y reportajes) se recopilan después de su muerte y se publican junto a otros inéditos<sup>2</sup>. Sin embargo, el proyecto artístico-existencial de Pizarnik se revela más complejo y original a partir de la publicación de las cartas y los *Diarios*<sup>3</sup>. Género burgués practicado sobre todo por los escritores europeos (Kafka, Gide, Green, Kirkegaard, Woolf, Pavese) el diario íntimo es el 'almacén' de los proyectos literarios pasados, presentes y futuros de quien escribe, es el espacio experimental de una escritura que

registra e sviluppa in profondità la mutata relazione tra soggetto e oggetto: che si fonda non soltanto sulla percezione dei fenomeni dentro e fuori di noi, ma sulla impossibile registrazione delle angosce soggiacenti e delle tendenze continue della nostra psiche (le *Strebungen* freudiane); riconosce che esse si manifestano nell'impulso della scrittura, e decide di affrontare quotidianamente questa prova; verifica, di fatto, che la differenza tra ciò che chiamiamo realtà e ciò che crediamo finzione, almeno in questo caso, non è sostanziale<sup>4</sup>.

En el caso de Pizarnik el diario no es el amparo de la creatividad femenina que carece de otros modos para expresarse literariamente, sino que contiene citas, lecturas, esbozos narrativos y poéticos y las reflexiones acerca de la creación

perdidas (1958), Poemas (1960), Árbol de Diana (1962), Los trabajos y las noches (1965), Extracción de la piedra de locura (1968), Nombres y figuras (1969), El infierno musical (1971); Los pequeños cantos (1971). Cfr. A. PIZARNIK, Poesía completa, Lumen, Barcelona 2001.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Entre las publicaciones póstumas que contienen textos en prosa señalo: El deseo de la palabra (1975, edición de Antonio Beneyto y Martha I. Moia), conjunto de poesías, prosas y dibujos preparado por Pizarnik; Textos de sombra y últimos poemas (1982, edición a cargo de Ana Becciú y Olga Orozco); Obras completas. Poesía completa y prosa selecta (1994, editado por Cristina Piña) y Prosa completa (2002), edición a cargo de Ana Becciú.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> A partir de finales de los años '90 se publican la *Correspondencia Pizarnik* (1998, edición de Ivonne Bordelois); *Dos letras* (2003, cartas a Antonio Beneyto, edición de Carlota Caufield); *Cartas* (2012, Alejandra Pizarnik y León Ostrov, edición de Andrea Ostrov) y *Nueva correspondencia Pizarnik* (2012 y 2014, a cargo de Ivonne Bordelois y Cristina Piña). Los extractos de los *Diarios* se publican en 2003 y 2013 (versión ampliada), ambas ediciones a cargo de Ana Becciú.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>P. MILDONIAN, *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2001, p. 13.

literaria y la necesidad de escribir para salvarse. En toda la obra de Alejandra Pizarnik se manifiestan la idea del relato salvífico, la revisión de las formas de la literatura y la oposición a la moral burguesa, implícitas en cierta retórica de la modernidad, y hasta su experiencia en París (entre 1960 y 1964) es vivida como un viaje estético e intelectual de finales del siglo XIX. De hecho, en la capital francesa la escritora experimenta una vida bohemia totalmente dedicada a la creación que la conduce artística y personalmente a la madurez desde donde repensar su 'americanidad'. Además, Pizarnik se construye una identidad mediante la literatura y reivindica desde ahí sus múltiples pertenencias lingüísticas, culturales y artísticas<sup>5</sup>. Sin embargo, para que la literatura pueda 'salvarla' Pizarnik necesita encontrar una voz en prosa<sup>6</sup>, lo que a partir de la experiencia francesa la empuja a desafiar el lenguaje y los géneros literarios y sexuales. En una entrada del diario de 1963, la escritora anota:

Cuando hablo con Y. o con Q. me siento immoral, casi diría degenerada. Pensando en el asunto descubro que nunca tuve prejuicios sexuales. Esto me asombra, dada mi educación y mi poca libertad «interna». El sexo o lo sexual es, para mí, el único lugar en donde todo está permitido. Siempre lo sentí así. Quiero decir: para mí el acto sexual es independiente, una especie de zona cerrada por un círculo. Se puede hacer el amor con cualquiera sin que intervengan conceptos como amistad, amor, familia, etc.<sup>7</sup>.

Pizarnik necesita forzar la escritura para encontrar una prosa mediante la cual expresar su sexualidad libre, antidogmática, anti-burguesa e iconoclasta. Su obsesión con la sexualidad se vincula con la obsesión con la escritura y la lectura, también de obras conectadas con el erotismo. En la entrada relativa al 25 abril de 1961 se lee:

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Para la construcción de la identidad literaria cfr. F. ROCCO, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Mazzanti Editori, Venezia 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ya desde 1955 Pizarnik ensaya con la escritura diarística con el fin de encontrar una voz en prosa mediante la cual redactar una novela de argumento autobiográfico, cuyo estatuto formal no está claro. Cfr. *Ivi*, pp. 32 y ss. y F. ROCCO, "Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik: el loco afán por (re)escribir(se)" en A. GALLEGO CUIÑAS – CH. ESTRADE – F. IDMHAND (eds.), *Diarios latinoamericanos del siglo XX*, Peter Lang, Bruxelles 2016, pp. 199-209.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> A. Pizarnik, *Diarios*, Lumen, Barcelona 2014, p. 545.

Tristeza de los libros eróticos y tristeza del erotismo. (...) Sade me hace morir de tristeza, Restif de la Bretonne me aburre, Casanova –el más lejano, casi irreal– no me resulta erótico, y los italianos (Aretino, Baffo, Nicholas Chorier) me divierten y me angustian. Ayer leí las *Mémoires d'une chanteuse allemande*. Pero digamos que la obscenidad, todo lo que es erotismo de una manera rara y distinta, me halla disponible. Odio las posturas «naturales», las palabras tiernas y ya conocidas. Pero ¿qué es distinto, qué es raro? ¿Las posturas del *Kama-Sutra*? ¿Las del *Jardín Perfume*? No sé. Pero sin una vida sexual extraña y peligrosa no puedo vivir pero tampoco puedo incorporar el escándalo a mis deseos de trabajar, de aprender, de estudiar. Imposible ninguna orgía si me levanto a las 8 para ir a la oficina<sup>8</sup>.

En los años 60 Pizarnik trabaja en diferentes proyectos (poemas, glosas, traducciones) muchos de los cuales son re-escrituras de obras tanto propias como ajenas<sup>9</sup>. Entre estas últimas, se inserta la biografía novelada de Erzébet Báthory, la condesa húngara acusada de haber torturado, violado y asesinado a centenares de jóvenes mujeres<sup>10</sup>. En 1965 Pizarnik publica una larga reseña dedicada a *La contesse sanglante* (1963) de la surrealista Valentine Penrose<sup>11</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Ivi, pp. 407-408.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Entre las re-escrituras de obras de otros, figuran: *Alice in Wonderland y Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll y algunos cantos de Maldoror de Lautréamont. Además, en los años parisinos Pizarnik traduce la novela de Marguerite Duras *La vie tranquille*, traducción publicada a finales de 2016 por la editorial Mardulce de Buenos Aires (*La vida tranquila*).

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Existe la posibilidad de que los crímenes de la condesa Báthory fueran inventados para limitar su poder y apoderarse de sus posesiones. Cfr. T. THORNE, *La Contessa Dracula. La vita e i delitti di Erzsbét Báthory*, Mondadori, Milano 1998.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> La nota de Pizarnik se titula "La libertad absoluta y el horror" y fue publicada en la sección 'Lecturas' del primer número de la revista editada por Octavio Paz *Diálogos*, I (1965), pp. 46-51. A este próposito me parece interesante señalar que Pizarnik considera que 'su estilo' es el de esta reseña, como se lee en la entrada del 16 de diciembre de 1968: «¿Cuál es mi estilo? Creo que el del artículo de la condesa. (...) Luego dejé de practicar esta escritura estimulante y clara y, asimismo penosa (no debo olvidar que escribía unas diez horas por día). (...) Luego, en los artículos siguientes, me mostré confusa y acaso mediocre (o, al menos, le sustraje esa suerte de *magia* o, simplemente, de belleza que amalgama el texto al que me refiero) pero insisto, una y otra vez, en la fascinación por el *tema* de mi nota. (...) Preferiría sin embargo no escribir ensayos sino prosas de ficción» (pp. 840-841).

que en los años sucesivos sigue modificando hasta transformarla en un texto biográfico-ficticio autónomo dividido en fragmentos y titulado *La condesa sangrienta*. Los once capítulos<sup>12</sup> están precedidos por una "Premisa" en la que el comentario impersonal<sup>13</sup> acerca de la obra de Penrose, describe implícitamente el proyecto pizarnikiano:

Valentine Penrose ha recopilado documentos y relaciones acerca de un personaje real e insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas. Excelente poeta (su primer libro lleva un fervoroso prefacio de Paul Eluard), no ha separado su don poético de su minuciosa erudición. Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en prosa. La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje<sup>14</sup>.

Pizarnik transforma el horror en objeto de contemplación estética<sup>15</sup>: sádica, melancólica, despiadada y cruel, la condesa sangrienta encerrada en su castillo se mira y se duplica en su espejo y en cada una de las doncellas que sacrifica a su

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Los once breves capítulos o fragmentos de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik se titulan: "La virgen de hierro"; "Muerte por agua"; "La jaula mortal"; "Torturas clásicas"; "La fuerza de un nombre"; "Un marido guerrero"; "El espejo de la melancolía"; "Magia negra"; "Baños de sangre"; "Castillo de Csejtne" y "Medidas severas".

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> La narración es impersonal porque la enunciación está a cargo de un/a narrador/a silencioso/a, que se manifiesta (poco) usando el habla impersonal, una tercera persona del singular, una primera persona del plural y una primera persona del singular. Cfr. F. ROCCO "Alejandra Pizarnik: de la desintegración del sujeto a la multiplicación infinita", *Altre Modernità*, 2017, 17, pp. 82-93.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> A. PIZARNIK, *La condesa sangrienta*, López Crespo Editor, Buenos Aires 1976, pp. 9-10. Lo que se dice de Valentine Penrose y de su obra funciona también para *La condesa sangrienta* de Pizarnik. Si se sostituye el nombre de Penrose con el de Pizarnik (y el de Eluard con el de Paz que firmó el "Prólogo" de *Árbol de Diana* en 1962), se obtiene una alusión a la «excelente poeta» argentina y a su obra, «un hermoso poema en prosa» inspirado por la figura histórica de la bella condesa húngara cuya perversión sexual y enfermedad mental la transforman en un doble de Pizarnik.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> S. GREGORY, "Through the Looking-Glass of Sadism to a Utopia of Narcissism: Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta*", *BHS*, LXXIV (1997), p. 297.

belleza. Además la noble húngara perversa y loca representa un doble de la escritora, el espejo que restituye a Narciso-Pizarnik, la imagen unitaria de un cuerpo de otra manera fragmentado<sup>16</sup>. En la opinión de Chávez-Silverman *La condesa sangrienta* funciona como un texto-puente porque

Stilistically it shares the lapidary, highly aestheticized and static qualities of Pizarnik's earlier poetry. Thematically, however, it represents the Rabelaisian and monstrous sexual excess of the positive (gendered and sexualized) charge, emblematized in its protagonist, the Hungarian Countess<sup>17</sup>.

En Pizarnik el cuerpo encuentra una representación lingüística, textual y formal gracias al erotismo y el humor que ella solía expresar sobre todo de forma oral o en las cartas<sup>18</sup>. De hecho, en los últimos años de vida la poeta se dedicó a escribir unos cuantos diálogos eróticos-humorísticos difícilmente publicables<sup>19</sup>, de los cuales habla en el diario y las cartas. Entre el 10 y el 16 de

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Cfr. F. ROCCO, "Alejandra Pizarnik: *La Condesa sangrienta* e le metamorfosi dello specchio", *Letterature d'America*, XXIX (2009), 126-127, pp. 133-151.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> S. CHAVEZ-SILVERMAN, "Gender, Sexuality and Silence(s)" en F.J. MACKINTOSH – K. POSSO (eds.), *Arbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*, Tamesis, Woodbridge 2007, p. 15.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Cfr. las cartas a Osías Stutman en A. PIZARNIK, *Nueva correspondencia Pizarnik*, Alfaguara, Buenos Aires 2014, pp. 376-390.

<sup>19</sup> El 25 de diciembre de 1960, Pizarnik escribe en su diario: «Siempre tuve la sensación o el presentimiento de que lo único importante verdaderamente es el acto sexual. (...) Y hoy a la mañana me dije que no me voy a negar nunca más ninguna experiencia sexual, sea con quien fuere. Hasta el presente mis experiencias fueron promiscuas, de hoy en adelante lo serán más. Me acostaré con todos los que me lo pidan en tanto yo sienta el más leve deseo. Pero sólo yo sé que la quiero a M. solamente, o al menos a Augusto y a M., a ambos, juntos o por separado» (PIZARNIK, *Diarios*, p. 380). Sin embargo, a pesar de su pansexualismo, Pizarnik manifestaba cierto rechazo homofóbico por la homosexualidad femenina. Por eso, es posible que decidiera no publicar los textos erótico-humorísticos, para no perder su 'persona poética pública' y por una rígida autocensura que abarcó, en sus últimos años de vida, todo lo que se refería a la (homo) sexualidad. Cfr. F.J. MACKINTOSH, "Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts", *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXVII (2010), 4, pp. 509-535 e ID., "Autocensura y la imposibilidad del amor en Alejandra Pizarnik (1936-1972)" en M. FUENTES – P. TOVAR (eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, URV, Tarragona 2011, pp. 421-428.

agosto de 1969 el diario registra la redacción de una pièce titulada Los triciclos construida a partir del diálogo entre Segismunda y Carolina<sup>20</sup>. En una carta dirigida a su amiga Ivonne Bordelois el 5 de septiembre del mismo año, Pizarnik anuncia que Carolina se convirtió en un hombre (Carol)<sup>21</sup>. Poco después cambia también el título que pasa a ser Los poseidos entre lilas<sup>22</sup> y luego Los perturbados entre lilas (1969). La pièce es una re-escritura de Fin de partie / Endgame de Beckett<sup>23</sup> con una ambientación escénica de tipo surrealista que remite al teatro del absurdo. La acción se desarrolla en una guardería porteña atemporal y onírica en la que todos se mueven montados en triciclos. En el escenario dialogan dos parejas especulares: Seg (la artista) y Car (su doble masculino) y Macho y Futerina, que se dedican a fornicar, lo que impide a Seg dormir y soñar. Los cuatro personajes son especulares, cada uno representa el doble del otro y el doble de la 'mujer que escribe', eje central de este escenario grotesco<sup>24</sup> e infantil, cuya fantasía los produce. *Los perturbados entre lilas* es un juego de espejos en que los reflejos encarnan aspectos de un mismo 'yo' que remite al de Pizarnik, la cual, en medio de este paraíso infantil contaminado,

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> PIZARNIK, *Diarios*, p. 893.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> En la carta a Bordelois, Pizarnik escribe: «Así que ya te hablé de Segismunda! ¿Sabes que Carolina se convirtió en un hombrecito? Sí, sucedió en la página 10. Por cierto que ahora se llama Carol» (PIZARNIK, *Nueva correspondencia Pizarnik*, p. 118).

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Los poseídos entre lilas es también el título de los cuatro poemas en prosa que finalizan El infierno musical (1971). Cfr. PIZARNIK, Poesía completa, pp. 291-296.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Negroni había señalado que *Los perturbados entre lilas* se inspira en la obra de Beckett (cfr. M. NEGRONI, *El testigo lúcido*, Beatriz Viterbo, Rosario 2003, p. 81); mientras que Javier Izquierdo Reyes analiza juntos el texto de Pizarnik y el de Beckett en «*Los perturbados entre lilas*» de Alejandra Pizarnik. Una edición crítico-genética, Tesis Doctoral dirigida por la D.ra María Belén Castro Morales, Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna, España 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> En la opinión de Fishburnla *pièce* de Pizarnik convoca el 'grotesco criollo', movimiento teatral argentino experimental escrito por y para inmigrantes a mitad del siglo XX en el que predomina la alienación social, lo que sugiere que la obra se interprete como precursora del 'neogrotesco', «in which national myths and values are grotesquely parodied and aggression has become ritualized» (E. FISHBURN, "Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik" en MACKINTOSH – POSSO (eds.), *Arbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*, p. 41.

crea un vacío *naïf* y violento donde los desdoblamientos del yo y sus simulacros llevan la representación al paroxismo<sup>25</sup>. En la *pièce* todas las convenciones son objeto de irrisión, sobre todo las relacionadas con las costumbres sexuales y la inocencia infantil<sup>26</sup>, lo que permite también que los 'personajes' se desvíen del sistema establecido.

Pizarnik experimenta con el lenguaje humorístico<sup>27</sup> y a pesar del escaso éxito que la lectura de algunos de esos textos produce en los oyentes, sigue redactando prosas en forma de diálogos en las cuales (se) escribe incesantemente, desdoblándose y multiplicándose en diferentes enunciantes<sup>28</sup>. Por ejemplo, en unos fragmentos<sup>29</sup> hay unas cuantas voces que dialogan entre sí

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Cfr. NEGRONI, *El testigo lúcido*, pp. 83-84.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Cfr. FISHBURN, "Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik", p. 41.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Por lo que se refiere a los textos humorísticos, el 2 de junio de 1970 Pizarnik anota en su diario: «Vértigo y naúseas. Advertí que el texto de humor me hace mal, me descentra, me dispersa, me arrebata fuera de mí –a diferencia, *par ex.*, de los instantes frente al pizarrón, en que me reúno (o al menos me parece). Sin embargo ninguno de los poemas por reescribir me enfervoriza. El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpétua» (PIZARNIK, *Diarios*, p. 952).

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Los diarios registran el proyecto de escribir 'voces', por ejemplo en las entradas del 30 de septiembre y el primero de octubre de 1968: «Todo lo escrito iría en forma de diálogos. Voces. (...) Ayer deseé escribir solamente voces que hablan» (PIZARNIK, *Diarios*, p. 823). Y el 4 de octubre del mismo año, Pizarnik anota: «Mi proyecto de escribir voces es inteligente pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿cuántas voces? ¿y cómo identificarlas? Podría nombrarlas pero entonces serían personajes. Intercalaría, eso sí, voces de poetas. También imitación de escritores argentines» (*Ivi*, p. 824). Y, en una entrada del 25 de mayo de 1969 se lee «Estoy habitada por voces que son un diálogo» (*Ivi*, p. 864).

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Los cuatro fragmentos vinculados entre sí son: un índice: «VERSOS ANARQUISTAS A TU FLOR MISTICA/ VERSOS PARA DENOSTAR AL DOLAR (ciclo social)/ LIRAS PARA ESCUPIR A LA PESETA (ciclo social)/ OCTAVILLAS REALES PARA ATROFIAR A LA LIBRA ESTERLINA (ciclo social)/ EL OCASO DE LOS DOLARES (poemas alusivos)/ LA PULCRA TARDE DEL SUSPIRO QUE SE INFLAMA/ FOTOGRAFIA DEL IDEAL/ VERSOS EN UN PIS DESDE LA ESTANCIA DE PRISTINO GANADO/ DULCE DICTADURA DE MI MANO / CANTAR DEL TUYO NOD (épica)/ Fin»; el fragmento "II"; el "III" y el "VI", titulado *El erotómano* (PIZARNIK, *Prosa completa*, pp. 82-89). Es posible que estos textos hayan sido redactados junto o poco

y, a menudo, hablan por asociación libre: la recitadora; la viuda del Sr. X; el profesor Grou (o Graou, Gruau, Grour); la Sra. del Vino; el psiquiatra; el ciclista; la Srta Puti (o Concepción Puti o Srta Putti); A. y la muñeca; la monja y el erotómano Edmundo. En esta especie de set psicoanálitico los involucrados en el diálogo aluden explícita e implícitamente a Pizarnik, quien es la recitadora y A. y la muñeca, y también la Srta Puti, la Sra. del Vino, la monja y el erotómano y todos los demás. Sin embargo, por lo que se refiere a la re-escritura de obras ajenas insertadas en las propias, me parece interesante señalar que el fragmento II empieza con la voz de la recitadora que enuncia: «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo...», verso a partir del cual empieza un diálogo entre voces que parecen participar de un mismo sueño. La recitadora sigue declamando versos a lo largo de todo el fragmento:

```
«Dichoso el árbol que es apenas sensitivo...» (...)

-... «y más la piedra dura pues ésa ya no siente» (...)

-«... pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo ni mayor pesadumbre que la vida...» (...)

-«...que la vida consciente» (...)

-«Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,» (...)

-«... y el temor de haber sido, y un futuro terror...» (...)
```

Se trata del poema de Rubén Darío "Lo Fatal"<sup>31</sup>, del que se reproducen, con variación mínima, los dos primeros cuartetos y el primer verso del primer terceto<sup>32</sup>. Sin embargo, del poema original falta el final, es decir:

-«Y el espanto seguro de estar mañana muerto, y sufrir por la vida, y por la

sombra, y porlo que no conocemos y apenas sospechamos, y...»<sup>30</sup>.

después de la *pièce*, de la cual mantienen la forma dialogada que Pizarnik utiliza también en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> PIZARNIK, *Prosa completa*, pp. 83-86.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Cantos de vida y esperanza, 1905.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> En el primer cuarteto la variación está en el segundo verso, donde Darío dice "porque esa" Pizarnik pone "pues ésa" y en el cuarto verso que en Pizarnik termina con "vida", al cual añade otro "que la vida consciente".

y la carne que tienta con sus frescos racimos, y la tumba aguarda con su fúnebres ramos, ¡y no saber adónde vamos ni de dónde venimos!...<sup>33</sup>.

La ausencia de los versos finales de "Lo Fatal" no es casual, ya que remiten al deseo (de la carne y de la muerte) que en Pizarnik se vincula también a no saber ni a dónde va (con la escritura), ni de dónde viene. Además, la re-escritura de Pizarnik no se limita al poema de Rubén Darío<sup>34</sup> porque entremezcladas con los versos del maestro del Modernismo utilizados para decir lo que la voz de la recitadora calla, hay otras alusiones y distorsiones literarias, como por ejemplo:

- -Dejadme seguir a orillas del mar -dijo la recitadora. (...)
- -Debe de ser el espectro de la rosa -dijo la recitadora pensando en «El rosal de las ruinas» y viceversa<sup>35</sup>.

donde se alude al estribillo de un romance de Luis de Góngora "Dejádme llorar a orillas del mar" (1580), y se convocan el poema de Thèophile Gautier "Le Spectre de la Rose" (1830)<sup>36</sup> y "El rosal de las ruinas" (1916) del dramaturgo argentino Belisario Roldán. Pizarnik sigue redactando textos erótico-humorísticos algunos de los cuales confluyen en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970), que cuenta la historia de la pirata-polígrafa que se dedica a escribir saqueando textos ajenos. La obra contiene dos índices, "Índice ingenuo (o no)" e "Índice piola", y una "Praefación" donde se lee que:

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> R. DARÍO, "Lo Fatal" en ID., *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, Cátedra, Madrid 2016, p. 466.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> En el diario hay muchos ejemplos de la admiración de Pizarnik hacia Rubén Darío, con el cual compartía el culto a la belleza. En la entrada del 14 de junio de 1969 Pizarnik escribe: «Me gusta Rubén Darío, me gusta *interiormente*. Empiezo a quererlo, si bien era un poeta "burgués"»(PIZARNIK, *Diarios*, p. 871).

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> PIZARNIK, *Prosa completa*, pp. 84-85.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Además implícitamente Pizarnik alude también al espectáculo de danza inspirado por el mismo poema de Gautier, creado por Diaghilev en 1911 e interpretado por Nijinski con la música de Carl Maria von Weber y la coreografia de Mijail Fokine.

Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuenticón llamado haschich: LA PÁJARA EN EL OJO AJENO.

-¡Hideputas! –dije en Jijón, mientras en Jaén tres cigüeñas negras cambian de puta.

Oculta tu voluptad antes que la voz del matante miedo ritme esta prosa por pendientes desfavorables. Voy a entrar en mi castillo de papel acompañada por un perro de niebla.

–Lo perro es una cosa o una esencia que cada atardecido siente a solas – respodencó. (–It's O.K.) (...)

Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor<sup>37</sup>.

Hilda entra en su «castillo de papel acompañada por un perro de niebla» y rodeada por el loro Pericles, la Coja Ensimismada y Flor de Edipo Chú. En el fragmento titulado "Aclaración que hago porque me la pidió V.", se aclara que:

Alguien me pide que explique a los horrendos lectores lo siguiente:

- 1) Cada vez que un nombre empieza por *Pe* designa fatalmente al loro Pericles. (...)
- 2) Mismo método aplicado a la Coja Ensimismada. Ella es todo lo que empieza por Co.
- 3) Ídem para Flor de Edipo Chú. Todo lo que empieza con Chú es él y viceversa<sup>38</sup>.

Pericles es el enunciante, el «pobre periquito que perora para Pizarnik»<sup>39</sup>, inicado a la literatura por Hilda, a la cual no le es concedido hablar. De hecho, todos los personajes de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* son criaturas verbales imaginadas por Hilda, la cual es el producto de la imaginación de su doble, es decir Pizarnik. Todos conviven en el mismo universo de contaminación del sentido, todos son «disfraces que se vuelven autorreferencias, inversiones, travestismo, transmutación»<sup>40</sup>. No es

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> PIZARNIK, *Prosa completa*, p. 94.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> NEGRONI, *El testigo lúcido*,p. 95.

casual, entonces, que La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa se sitúe:

a mitad de camino entre el parlamento teatral y la narración [donde] tanto el registro teatral como el narrativo resultan invalidados por los juegos lingüísticos, que se prodigan en la pluralidad casi vertiginosa de voces que pueblan los textos y entre las que se cuenta la narrativa, ya que los breves momentos de narración que sostienen las voces están casi sin excepciones en primera persona del singular. Esto la lleva a participar, en su carácter de voz, del inagotable juego lingüístico con el significante típico de aquellas, de la misma manera en que participaba de la actitud no dialógica con el oyente<sup>41</sup>.

Las últimas prosas de Pizarnik atacan la lengua en su origen, la invierten, la vuelven anómala y tartamuda, intentando destruirla. El lenguaje se tensa y se rompe, alcanzando el límite en que dibuja su afuera con palabras que son meros residuos sonoros que flotan descentrados<sup>42</sup>, maquinarias «que de tanto balbucear asociaciones sórdidas se sobrecalientan –zumban palabras rojas– y explotan»<sup>43</sup>; por eso las palabras abandonan de manera irreverente su función referencial y dejan de representar el mundo, quedándose abiertas a una polifonía de resonancias inesperadas. Susurrando fuera de sentido, la lengua hecha de deseos y flujos deviene 'animal' y encuentra el mundo de las intensidades puras, donde las formas y los géneros se derriten en una materia sin forma, hecha de signos asignificantes y sonidos desterritorializados<sup>44</sup>.

Tanto en *Los perturbados entre lilas* como en los fragmentos de *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, el lenguaje audaz y hasta soez

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> C. PIÑA, "La profanación e inversión del proyecto narrativo", en A. DE CHATELLUS – M. EZQUERRO (eds.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*, L'Harmattan, Paris 2013, p. 183.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Cfr. G. DELEUZE, *La literatura y la vida*, Alción, Córdoba 1994, p. 68.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> P. GALLO, "«Esta obstinada manera de escribir mal»: la orgía del origen en Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini", *Chasqui*, 2013, p. 192.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Cfr. G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 19.

es una especie de obsceno pastiche en el cual los significados y significantes estallan en una glosolalia plurilingüe que alude compulsivamente a lo erótico y sexual<sup>45</sup>. Para limitarse al ámbito hispanohablante, el tema de la sexualidad y/o el erotismo, es uno de los ejes centrales del arte Barroco clásico, del Modernismo dariano y del Neobarroco latinoamericano. De manera seria o paródica, la presencia del Siglo de Oro español es evidentetanto en la poesía como en la prosa de Pizarnik<sup>46</sup>; mientras que, por lo que se refiere al legado modernista, la admiración de Pizarnik se manifiesta también en "Sobre un poema de Rubén Darío", poesía publicada dos veces en 1972<sup>47</sup>. Sin embargo, lo que permite a la escritora argentina complejizar sus prosas erótico-cómicas, son algunas estrategias lingüísticas y textuales que caracterizan el postmodernismo: la inter e intra textualidad, la metaficción, el pastiche, la parodia y hasta la autoparodia<sup>48</sup>. De hecho, es en el marco de la postmodernidad, época en que entran en crisis los

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Cfr. NEGRONI, *El testigo lúcido*, p. 92.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Cfr. F. COPELLO, "Alejandra Pizarnik y el Siglo de Oro español", en L. FUNES (coord.), Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur, Miño y Dávila, Buenos Aires 2016, pp. 151-160. En los diarios hay muchas anotaciones relativas a autores y obras del Barroco clásico, entre los cuales mencionamos: Calderón (La vida es sueño); Quevedo (El Buscón, Sueño del infierno, La hora de todos, La Perinola, La visita de la muerte, Marco Bruto); Cervantes (Quijote); Lope de Vega (Romance a Belisa); Sor Juana; Góngora; Garcilaso; Fray Luis; la novela en forma de diálogo La lozana andalusa de Francisco Delicado. No es casual, entonces, que en las últimas prosas erótico-humorísticas de Pizarnik abunden las figuras retóricas (antítesis, equívocos, paronomasias, paralelismos); las estrategias (polisemia, anfibología, nonsense, reificación, animalización, el mundo al revés); los temas y hasta los personajes del Barroco clásico. Por ejemplo el nombre de Segismunda, la artista de Los perturbados entre lilas, es un homenaje a Sigmund Freud, y sobre todo a Segismundo de La vida es sueño, el drama calderoniano sobre la libertad del ser humano y los límites impuestos por la ética social o la razón de Estado.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> El poema fue publicado en la revista mexicana *Diálogos* en julio-agosto de 1972 y en el diario argentino *La Nación* el 10 de septiembre de 1972, dos semanas antes de la muerte de la escritora. Junto a otros no publicados en libro o inéditos, "Sobre un poema de Rubén Darío" está ahora en la sección "1962-1972" de los "Poemas no recogidos en libros" en PIZARNIK, *Poesía completa*, p. 371.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Cfr. ROCCO, Una stagione all'inferno, pp. 95 y ss.

discursos totalizadores y las identidades fijas, que se sitúa la propuesta neobarroca latinoamericana, a la cual remite el exuberante y caótico juego polifónico entre refracciones de un mismo ente en diálogo consigo mismo que aparece en las últimas prosas de la escritora argentina<sup>49</sup>.

Para Sarduy la marca del Neobarroco es

la materia fonética y gráfica en expansión accidentada, (...) irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informulable. (...) un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que quizás vuelve a cerrarse sobre sí mismo<sup>50</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Entre las estrategias lingüísticas y textuales del Neobarroco latinoamericano presentes en las últimas prosas de Pizarnik mencionamos: el lenguaje exuberante y cargado de imágenes eróticas (incluyendo lo obsceno y perverso); la voz narrativa que se desplaza entre distintas personas gramaticales y/o entre distintos sujetos discursivos; el uso de la metaficción; los cambios de perspectivas; la ruptura de la linealidad espacio-temporal y la falta de una estructura argumentativa coherente.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> S. SARDUY, "Nueva inestabilidad", en ID., Ensayos generales sobre el Barroco, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires 1987, p. 41. Además, el Neobarroco remite a «imágenes difusas, sin emisor aparente ni destinatario: no sabemos de qué estas obras, con su carácter propio de residuo o de exceso opaco son el emblema confuso, la retombée, ni si de algo lo son. (...) El barroco del siglo XX podría pues identificar algunas de sus coordenadas propias, (...) ni escritura de la fundación –ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente (como rayo fossil) y borrado– ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas» (Ivi, pp. 35-40). Sarduy considera retombée «toda casualidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la "consecuencia" incluso, puede preceder a la "causa"; ambas pueden barajarse (...), es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble – la palabra también tomada en el sentido teatral del término– del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia» (Ivi, p. 35, nota 1).

Pizarnik había leído *De donde son los cantantes* en 1969<sup>51</sup> y conocía a Sarduy cuya obra le resultaba 'demasiado calculada'<sup>52</sup>. Sin embargo, en las últimas prosas Pizarnik utiliza estrategias lingüísticas y textuales que en el Neobarroco remiten a la representación simbólica y crítica de la sexualidad, mediante la cual cuestionar los patrones estables de la identidad (sexual y cultural) impuestos por el orden occidental heteronormativo. Además, en todo escrito pizarnikiano se manifiesta la alternancia de pronombres (tanto singulares como plurales) para referirse a las múltiples refracciones del mismo 'ente', a lo que se añade la inserción de fragmentos o palabras en otros idiomas (francés, inglés, alemán, ídish, ruso, catalán, latín e italiano) que señalan un cambio de

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> El diario registra la lectura de obras de Sarduy entre septiembre y octubre de 1969 (PIZARNIK, *Diarios*, pp. 901-910). El 7 de septiembre de 1969 Pizarnik anota: «Libro de Sarduy: *De donde son los cantantes*. Es envidiable su escritura (se lo siente gozoso de escribir)» y tres días después añade: «*Lecturas*: *Sarduy* (me gusta mucho su libro –sobre todo la parte del sainete)» (*Ivi*, pp. 901-902) lo que señala cierta admiración hacia el escritor cubano y su novela. No es casual, entonces, que en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* se aluda a *De donde son los cantantes*, en que el autor dialoga con sus cuatro personajes, que son cuatro refracciones del mismo yo que dialogan entre sí: «Cuatro seres distintos y que son uno solo» (S. SARDUY, *De donde son los cantantes*, Cátedra, Madrid 1997, p. 103). Flor de Edipo Chú parece ser la parodia de Flor de Loto, la vedette travesti presente en la obra del escritor cubano, a la cual remiten también los títulos mayúsculos de los fragmentos de *La bucanera...* que tienen el mismo estilo de los utilizados por Sarduy en *De donde son los cantantes*. Lo que alude a la posibilidad que el texto de Pizarnik contenga una parodia de la novela del escritor cubano, al estilo del cual podría remitir también el *pastiche*.

<sup>52</sup> Los dos escritores se conocieron en París, donde ambos habían llegado desde sus países de origen (Pizarnik en 1960 y Sarduy en 1961). En una carta a Manuel Mujica Láinez (1965?), Pizarnik le aconseja llevarse copias de su obra a París para regalarlas, entre otros, a Sarduy, del cual dice: «Este joven lector de español de las edic. du Seuil es más amigo de Héctor Bianciotti que mío» (PIZARNIK, *Nueva correspondencia Pizarnik*, p. 213). En una carta del 19 de agosto (de 1969?) a Ivonne Bordelois se lee: «Por aquí vino Severo Sarduy. Muy encantador pero nada más pesado para leer que sus libros. Está lleno de maestros y, a diferencia de mí, tiene definiciones sobre la literatura y la delimita y la mide y la calcula. A pesar de todo escribe bien. Pero acaso moleste el exceso de cálculo...» (*Ivi*, p. 117). El diario registra también el envío de unas cartas a Sarduy (el 12 de junio de 1969, PIZARNIK, *Diarios*, p. 870) y la lectura de sus obras entre septiembre y octubre de 1969 (*Ivi*, pp. 901-910).

enunciante. Los múltiples estratos subjetivos no ocultan del todo a la polígrafa, cuya instancia narrativa logra asomarse al texto. Por ejemplo, en el *Proemio de la fraguadora* se lee:

Una costumbre aneja y añeja aconseja y aconeja la gratitud en los proemios. De donde se deriva mi declarado reconocimiento (...) a la Asociación Literaria Reina Menstruy –de Casilda– cuya beca Juana Manuela Gorriti, (...) me regaló ocio suficiente para mallarmearme de risa igual que cuando uno pierde una meano, en su lugar de ausente crece este guante de papel que abre o cierra a su duque de Guisa, (...), el espacio donde celebramos la fiesta de mis voces vivas. El lector excusará mis imprecaciones, mis improperios, mis denuestos y mis ex Marco Abruptos. Esta exigencia de ser excusada se acompaña de una severísima aseveración que la Sanseverina formuló cuando, a propósito de Ahasverus, Cartuja de Parma preguntó:

- -Existe, ché? (Est-ce qu'il existe, Tché?)
- -Poco importa, puesto que sufre. Pero si preferís obrar como los mierdas, ajetréate, jugá al ajedrez con Cristina y Descartes, y proferí la proverbial cantilena de los mierdas.
- -¿Qué dicen los mierdas? -dijo, demudada, la Cartuja de Esperma.
- -¿Qué van a decir? ¿Encima que son mierdas querés que digan frases memorables?
- -¿Qué he de agregar si Plinio el Joven y Aristarco el Terco definieron para siempre el invisible fin de todo jardín? Porque yo, en 1970, busco lo que ellos en 197. ¿Y qué buscás, ché?, me dirá un lector. A lo cual te digo, ché, que busco un hipopótamo<sup>53</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> PIZARNIK, *Prosa completa*, pp. 96-97. Dejando de lado lo escatológico, me parece interesante señalar algunas alusiones implícitas y explícitas a autores y obras de distintos ámbitos lingüísticos, literarios y culturales: Juana Manuela Gorriti, Lewis Carroll (el hipopótamo y el jardín, que alude también a Rubén Darío); el rey persa Asuero y el judío errante Ahasverus; la lengua y la cultura francesa (Duque de Guisa, Mallarmé, *La cartuja de Parma* de Stendhal, Descartes); la cultura clásica (Plinio el Joven, Aristarco el Terco, Marco Abrubtus donde éste remite también a la obra de Quevedo –*Marco Bruto* – mencionada también en la nota 46). Además la fantomática Asociación Literaria de la Reina Menstruy de Casilda me parece aludir a 'la escuela neobarroca' de Sarduy, quien podría estar ocultado detrás de la Reina Menstruy, donde Casilda es un pueblo cubano del municipio de Trinidad, en la provincia de Sancti Spíritus y también una una localidad del sur de la provincia argentina de

Sea cual fuere la intención de Pizarnik acerca de la enunciación que contenía la multiplicación rizomática de 'todos los que ella era', su devenir minoritario, excéntrico y marginal se relaciona con la escritura y lo sexual, los dos pilares de su sabiduría<sup>54</sup> inhibidos por las internaciones en la Sala de Psicopatología del hospital Pirovano de Buenos Aires. En los últimos dos años de vida, Pizarnik se pierde a sí misma y se suicida a finales de septiembre de 1972, no sin dejar, de este lado del espejo, la vida-obra de la polígrafa que quiso escribir «el retrato de la artista adolescente»<sup>55</sup>.

Santa Fe. A esto se añade la información acerca del *hic et nunc* de la escritura pizarnikiana, cuando 'yo' afirma buscar un hipopótamo en 1970.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> El 12 de marzo de 1965 de Pizarnik anota en el diario: «Si no me escribo soy una ausencia. El sexo y la escritura me permiten tener forma de algo» (PIZARNIK, *Diarios*, p. 713). Mientras que en una de las anotaciones de diciembre de 1971, se lee: «Como si escribir me estuviera prohibido. ¿Y por qué no me estaría? La escritura, el sexo: mi ausencia actual de estos dos pilares de la sabiduría. Heme aquí escribiendo en mi diario, por más que sé que no debe ser así, que no debo escribir mi diario» (*Ivi*, p. 981).

<sup>55</sup> Por lo que se refiere a lo que Pizarnik quería escribir en prosa, el 8 de diciembre de 1958 su diario registra que: «la aspiración oculta es ésta: la historia de una muchacha, es decir, una suerte de «retrato de la artista adolescente», novela que debiera reflejarme, a mí y a mis circunstancias» (PIZARNIK, Diarios, p. 210). En cambio, en París, cuatro años después, escribe: «Lo que quisiera que mi libro dijese es la promiscuidad y la pulverización de la conciencia de una adolescente solitaria, llena de clichés solitarios. O sea mi adolescencia y mi situación de ahora: la imposible reconstrucción moral, la falta de fe, la voluntad» (Ivi, p. 581). Pizarnik consideraba necesario tener un cuerpo adolescente para su 'performance artística' y estaba aterrada por el paso del tiempo, como se lee en la entrada del 25 de agosto de 1960: «Por un instante, en la playa, se me presentó la vieja imagen de la adolescente que quise ser: una muchacha de rostro fino y noble, bella tal vez pero de una manera sobria, que lleva por la playa soleada su cuerpo menudo y armonioso, un poco ambiguo sexualmente, pero no demasiado y en todo caso sería una ambigüedad provocada por lo juvenil de ese cuerpo y no por un conflicto sexual. (...) me molesta mi carencia de edad visible: a veces me dan catorce años y a veces diez años más de la edad que tengo, lo que me angustia mucho no por miedo a la vejez ni a la muerte (las llamo a gritos) sino porque sé que necesito de un cuerpo adolescente para que mi mentalidad infantil no sienta la penosa impresión de ser una niña perdida dentro de un cuerpo maduro y ya afligido por el tiempo» (*Ivi*, pp. 484-485).

Centroamericana 28.1 (2018): 183-208

ISSN: 2035-1496

## **CONTRA LA ESFINGE**

# El paradigma edípico en la modernidad hispanoamericana

LUCA SALVI (Università di Verona)

Resumen: A partir de la observación de las incongruencias socio-culturales que siempre caracterizan las manifestaciones de la modernidad en contextos periféricos y poscoloniales, el modernismo hispanoamericano proporcionó una lectura de lo moderno que tenía como eje esencial la constatación de su disformidad. La modernidad se afirmaba así a la manera de una formulación incomprensible y enigmática. De ahí la necesidad de rescatar y reactualizar las figuras tradicionales de la Esfinge y de Edipo, como concretizaciones simbólicas capaces de expresar filosófica y estéticamente las formas conflictivas de un entorno socio-cultural problemático y deformado. De acuerdo con estas premisas, el artículo pretende analizar los roles que el imaginario edípico desempeña en las formulaciones modernistas de la modernidad, destacando, en particular, las conexiones genealógicas que éste viene a establecer entre las culturas periféricas y la conceptualidad moderna de Occidente, complicando prismáticamente las reivindicaciones culturales e identitarias de una modernidad que sigue siendo obligada a pensarse en los márgenes, pero usando contradictoriamente las herramientas conceptuales del centro.

**Palabras-clave:** Modernismo hispanoamericano – Modernidad – Colonialidad – Imaginarios periféricos.

Abstract: «Against the Sphinx. The Oedipal Paradigm in the Hispanic American Modernity». Observing the socio-cultural incongruities that always characterize the manifestations of modernity in peripheral and postcolonial contexts, Hispanic-American Modernism provided a reading of the modern that had as an essential axis the confirmation of the distortion of the modernization processes in the subcontinent. Modernity was thus affirmed in the manner of an incomprehensible and enigmatic formulation. Hence the need to rescue and revive the traditional figures of the Sphinx and Oedipus, as symbolic concretions capable of expressing philosophically and aesthetically the conflictive forms of a problematic and deformed socio-cultural environment. According to these premises, the article aims to analyse the roles that the Oedipal

imaginary plays in the modernist formulations of modernity, highlighting, in particular, the genealogical connections that it establishes between the peripheral cultures and the occidental'smodern conceptuality, prismatically complicating the cultural and identitary claims of a modernity that is still forced to think itself in the margins, but contradictorily using the conceptual tools of the centre.

**Key words:** Hispanic-American Modernism – Modernity – Coloniality – Peripheral - Imaginaries.

#### Una modernidad fuera de lugar

En un conocido texto sobre el sistema socio-político del favor en el Brasil, Roberto Schwarz atestaba la incongruencia del proceso de modernización económica y cultural en América Latina<sup>1</sup>. La idea de una modernidad continental, que las elites burguesas de los recién nacidos Estados nacionales importaban orgullosamente de Occidente, promoviendo de este modo aquel liberalismo democrático que había surgido de las experiencias revolucionarias en Estados Unidos y Francia, seguía chocando, en una hibridación extraña pero efectiva, con las herencias todavía vivas del sistema colonial. Era la paradoja de un esclavismo a la vez colonial y moderno en el caso del Brasil analizado por Schwarz, pero era también esa dialéctica irresoluble entre impulsos civilizadores e instancias premodernas que inaugura, entre otros casos posibles, una larga tradición de la literatura política hispanoamericana, estructurando ese hito del proyecto de modernización cultural que es el Facundo de Sarmiento. Pensar la modernidad latinoamericana, entonces, significa, en primera instancia, acoger la validez histórica y crítica de esta incongruencia, o, como diría otro filósofo argentino, darse cuenta, de una vez, de la simultaneidad de las instancias que marcan, en sentidos simétricos y opuestos y en una indecisión esencial, la elaboración conceptual de una modernidad continental<sup>2</sup>. Es indudable, además, que esta condición conflictiva

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Cfr. R. SCHWARZ, "Las ideas fuera de lugar", *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 2014, 3, pp. 183-199.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Me refiero aquí al planteo de la modernidad latinoamericana como *indecisión* (entre metrópoli y naturaleza, entre dimensión indígena y herencia europea) que elabora Rodolfo

y heterogénea de la modernidad en América Latina le venga de su condición marginal con respecto al trayecto filosófico que la modernidad ha atravesado en la historia cultural de Occidente. Eso es, la disformidad de la modernidad latinoamericana es, como efectivamente sostenía Schwarz, un efecto de su condición poscolonial. Así que reconocer la modernidad periférica sólo como el reflejo o la copia frustrada del modelo central, como hacía por ejemplo Marshall Berman<sup>3</sup>, implicaría desconocer que ella se afirma, una y otra vez, a lo largo de la historia del subcontinente, como una modernidad de «rasgos diferenciales»<sup>4</sup>. Lo moderno, en su declinación periférica, toma continuamente la forma de una negociación de posiciones culturales que no pueden de ningún modo reducirse a la sola importación de un pensamiento foráneo, sino que se constituye como tensión esquizofrénica que descansa en «la contradictoriedad, heterogeneidad y fragmentariedad que han caracterizado las construcciones discursivas y culturales de la modernidad latinoamericana»<sup>5</sup>. Sin embargo, dentro del sistema inestable de lo moderno, las afirmaciones resultan a menudo en un cruce problemático de aporías. Lo decía Adorno, para quien el verdadero contenido de de los modernidad multiformes modernismos europeos precisamente en su vocación antimoderna, en esas «marcas del desorden»<sup>6</sup> que una y otra vez emergían para desestructurar la hegemonía del núcleo racionalizador de lo moderno. Análogamente, Hauser, en su Historia social del arte habría dicho lo mismo de otro modo: la modernidad es Voltaire, su antisubjetivismo científico y racionalista, pero lo moderno es también Rousseau, con su vocación contraburguesa7. Un juego de dobles, entonces, que

\_

Kusch ya a partir de su primer libro, *La seducción de la barbarie*, Fundación A. Ross, Rosario 2000, pp. 1-131.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Cfr. M. BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México 2011.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>M. MORAÑA – H. HERLINGHAUS, "Introducción", en *Fronteras de la modernidad en América Latina*, IILI, Pittsburgh 2003, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup>T.W. ADORNO, *Teoría estética*, Akal, Madrid 2004, p. 38.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> A. HAUSER, *Historia social de la literatura y el arteII.Desde el Rococó hasta la época del cine*, Editorial Debate, Madrid 1998, pp. 18-19.

estructura la experiencia de la modernidad ya en las metrópolis europeas y que desemboca, en las periferias de la modernización, en ese «abigarrado bal masqué» latinoamericano que describiera Ángel Rama a propósito de la literatura modernista de fin de siglo. Si la heterogeneidad de la modernidad latinoamericana exhibe su filiación directa de esa contradictoriedad constitutiva que ya había modelado las experiencias occidentales de lo moderno, la situación de la nuevas repúblicas americanas a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX no cesa de manifestarse en toda su peculiaridad. Esto porque, en una condición poscolonial, como habrá de anotar Frantz Fanon, lo moderno y la modernización, no se constituyen, como en Europa, a la manera de procesos históricos que subliman una autoconciencia cultural y una necesidad de ruptura. Se trata más bien de una modernidad y una modernización traducidas, eso es, reterritorializadas en un espacio sociocultural que no comparte con Occidente el trayecto histórico, filosófico y político que pudo dar los inicios a la aventura moderna9. Todo eso devuelve su valor a la pregunta que se hacía González Echeverría en los Ochenta («¿cómo puede fundarse una modernidad sin historia, sin la densidad de pasado y evolución requerida por la ruptura?»), concluyendo que «el carácter más sobresaliente que tiene la modernidad en Hispanoamérica es la conciencia que ésta tiene de su falsedad»<sup>10</sup>. Las categorías se deshacen y las máscaras se tornan insuficientes, afirmando la composición incongruente de la modernidad periférica. Pero, ¿cómo pensar entonces un sistema hecho de incongruencias y asentado sobre el telón de fondo de una historia conflictiva y de una identidad perennemente en disputa? Y ¿qué figuras pueden dar cuenta de esta condición que modela la cultura periférica más allá de las categorías, conceptos y figuras

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Á. RAMA, "La democratización enmascarada del tiempo modernista", en *La crítica de la cultura en América Latina*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1985, p. 125.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Fanon alude al concepto de una modernidad traducida a lo largo de todo su *Los condenados de la tierra*. Véanse, en particular, las primeras páginas del capítulo "Desventuras de la conciencia nacional", en F. FANON, *Los condenados de la tierra*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2013, pp. 136-140.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> R. GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, "Modernidad, modernismo y nuevas narrativas. El recurso del método", *Revista Interamericana de Bibliografia*, XXX (1980), 2, p. 158.

que han estructurado el discurso sobre la modernidad en las metrópolis occidentales? Sea como fuera, la cuestión de la modernidad se torna un problema de identificación. Esto es, se vuelve el reto de cómo pensar una América Latina unida bajo el signo de lo moderno, a pesar de su estatuto conflictivo y de los impulsos divergentes que marcan su historia después de la salida de la condición colonial. De ahí que volver a una lectura crítica del modernismo, entendido éste como uno de los experimentos culturales fundamentales de la modernidad americana, resulta imprescindible, ya que significa, como ha afirmado Raúl Antelo, volver a cuestionar los procedimientos, imaginarios y estéticos, a través de los cuales la modernidad periférica ha intentado representarse a sí misma<sup>11</sup>.

### Interrogar la Esfinge

Pensada a partir de una oposición radical al sistema de la diferencia colonial, en el anhelo siempre insatisfecho de una dimensión de autonomía y unidad culturales, la modernidad periférica es pensada y formulada, por supuesto, a partir del paradigma de ese juego de dobles que había marcado el trayecto modernizador en Europa. Sin embargo, el teatro de máscaras y las dinámicas de la oposición (lo que es moderno y lo que no lo es, lo que se sitúa en el espacio de lo civilizado y lo que se detiene, al contrario, en el «estado de pupilo» del que habla Kant)<sup>12</sup> exhiben en seguida su insuficiencia si aplicados a la dimensión latinoamericana. Si Sarmiento intenta imaginar su modernidad a partir de la abolición de aquella dimensión que en el *Facundo* lleva alternativamente el nombre de indígena y gaucho (o generalmente de pampa y colonia), declarando explícitamente su inclinación hacia el sistema racional, liberalista y burgués de la modernización europea y estadounidense, el argentino, sin embargo, no puede hacer otra cosa sino atestar, discursivamente, la composición heterogénea de la cultura argentina. De este modo el *Facundo* 

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Véase R. ANTELO, "Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana", *Iberoamericana*, VIII (2008), 30, pp. 129-136.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> I. KANT, "¿Qué es la ilustración?", en *Filosofía de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México 1979, p. 25.

se afirma como el primer libro donde lo 'bárbaro' se incorpora firme pero ambiguamente al pensamiento de la modernidad, complicando la enunciación y concretizando literariamente la realidad histórica multiforme de América Latina. En esta dirección va la lectura neurasténica que Rodolfo Kusch haría del *Facundo* en los años cincuenta<sup>13</sup>, destacando dentro de la arquitectura rigurosa de ese texto sarmientino el movimiento de constante interacción, codependencia y hasta de hibridación que los opuestos de la civilización y la barbarie comparten. Sin embargo, en Sarmiento la modernidad (la modernidad anhelada y que se intenta escribir) sigue siendo, antes de todo, una cuestión de categorías, un problema de signos y, en cierta medida, una tarea taxonómica: ¿cómo reconocer y nombrar lo que es moderno y lo que no lo es? A partir de esta pregunta de arranque se estructura la tesis fundamental del proyecto sarmientino, planteando la realidad socio-cultural de la Argentina independiente a la manera de un problema lingüístico y simbólico, evocado literariamente a través de la forma confusa de lo enigmático:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: «¡No; no ha muerto! ¡Vive aún! ¡Él vendrá!» ¡Cierto! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtióse en Rosas en sistema, efecto y fin. La naturaleza campestre, colonial y bárbara, cambióse en esta metamorfosis en arte, en sistema y en política regular capaz de presentarse a la faz del mundo, como el modo de ser de un pueblo encarnado en un hombre, que ha aspirado a tomar los aires de un genio que domina los acontecimientos, los hombres y las cosas. Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz, fue reemplazado por Rosas, hijo de la culta Buenos Aires, sin serlo él: por Rosas, falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace el mal sin pasión, y organiza lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Cfr. R. KUSCH, "La neurastenia literaria", en *La seducción de la barbarie*, pp. 115-131.

Maquiavelo. Tirano sin rival hoy en la tierra, ¿por qué sus enemigos quieren disputarle el título de *Grande* que le prodigan sus cortesanos? Sí; grande y muy grande es, para gloria y vergüenza de su patria, porque si ha encontrado millares de seres degradados que se unzan a su carro para arrastrarlo por encima de cadáveres, también se hallan a millares, las almas generosas que, en quince años de lid sangrienta, no han desesperado de vencer al monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República. Un día vendrá, al fin, que lo resuelvan; y la Esfinge Argentina, mitad mujer, por lo cobarde, mitad tigre, por lo sanguinario, morirá a sus plantas, dando a la Tebas del Plata, el rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundol<sup>14</sup>.

En la imaginaria invocación del fantasma de Facundo Quiroga que abre las breves páginas de introducción al libro, la imposible condición socio-cultural americana adquiere explícitamente las formas de una enunciación enigmática, eso es, indescifrable y contradictoria. Facundo, arquetipo cultural desde el cual se liberarán luego, en el texto, las concatenaciones simbólicas que organizan la conceptualidad sarmientina, es llamado en el prólogo a actuar como clave de desciframiento de la figura socio-cultural enigmática por excelencia, la 'Esfinge Argentina' Juan Manuel de Rosas. Sarmiento, en fin, percibe la condición contradictoria de lo moderno, situándola además en el centro del proceso histórico de construcción cultural de las identidades nacionales en América Latina. Sarmiento entrevé la contradicción pero apunta: no existen simplemente dos caras opuestas del presente histórico argentino (la pampa premoderna, indígena y colonial y la metrópoli culturalmente europea) mutuamente en oposición. La fisionomía ambivalente de lo moderno no se debe sólo y simplemente a la coexistencia anacrónica de dos dimensiones de historicidad (modernidad y colonia), sino a su compenetración mutua, que se manifiesta abiertamente, en manera topológica, por el ingreso de la Esfinge a la ciudad. Civilización y barbarie resultan ya entremezcladas en una condición social heterogénea. Encontrar la fórmula de la modernidad americana significaría, entonces, descifrar el enigma, reactualizar Edipo más allá de sí mismo, en una readaptación del mito clásico que tenga en cuenta la particular constitución contradictoria de la cultura americana. Sarmiento recoge aquí

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> D.F. SARMIENTO, Facundo, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1993, pp. 7-9.

una postura esencial que descansaba, desde la clasicidad griega, en la tradición cultural de Occidente. Ya Giorgio Agamben había advertido sobre la genealogía subterránea que conecta el discurso de la modernidad con el relato mítico de Edipo. Lo moderno, como finalidad de un proyecto homogeneizador, resulta incomprensible si no se lo lee bajo el lente de la confrontación semiológica que el mito edípico inaugura en el contexto de la cultura occidental. La formulación de lo moderno reactiva entonces el discurso mitológico de Edipo en tanto «héroe civilizador» 15, tanto que se haría imposible pensar las formas de la modernidad sino a partir de la neutralización de aquella «demónica distorsión del nexo que une a cada criatura con su propia forma, a cada significante con su propio significado» 16, la cual se identifica, tradicionalmente, con la esfinge y su palabra enigmática. Efectivamente, el proyecto moderno, como trayecto socio-cultural de racionalización, sería, antes de cualquier otra cosa, un proceso de reducción semántica, de individualización de lo incomprensible<sup>17</sup>. A partir de esta base conceptual que Sarmiento recupera del imaginario mítico de Edipo, la referencia a la Esfinge-Rosas es propedéutica a la realización del discurso taxonómico y racionalizador del Facundo. Desde la constatación inicial de la naturaleza enigmática de la realidad argentina, sublimada en la figura ejemplar del 'tirano', el texto procederá a desentrañar relaciones y a bosquejar oposiciones. La compenetración y la convivencia simultánea de civilización y barbarie que caracterizaban, en un anacronismo fundamental, la realidad nacional, se tornan así, en el marco de la retórica sarmientina, en un discurso hecho de separaciones y antinomias. El enigma se disuelve en la transparencia de una enunciación, es decir, que es capaz finalmente de indicar las formas de lo moderno, más allá de su inextricable hibridación con las instancias pre-

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> G. AGAMBEN, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia 1995, p. 234.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Ivi, p. 228.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Así continúa Agamben su reflexión a propósito de los nexos que unen el relato mítico de Edipo con el discurso de la modernidad: «la enseñanza liberadora de Edipo es que lo que hay de inquietante y tremendo en el enigma desaparece inmediatamente si se vuelve a llevar su decir a la transparencia de la relación entre el significado y su forma» (*Ivi*, p. 232).

modernas y anti-civilizadoras que seguían marcando el presente de la República<sup>18</sup>. La reactualización del mito edípico ocupa un lugar central en el discurso de Sarmiento pero, análogamente, irá marcando algunas formulaciones estéticas fundamentales de la modernidad, en América Latina, pero no sólo. Expuesto por primera vez en ocasión del Salon de 1864, el *Edipo* y la Esfinge de Gustave Moreau anticipa decisivamente la posición que la cultura de la modernización, en las dos orillas del Atlántico, asumirá frente al relato mítico, codificando sus usos y sus repercusiones hasta bien entrado el siglo XX. La inherente dualidad de la criatura que incesantemente pronuncia las incomprensibles palabras del enigma y cuyo cuerpo sintetiza en la iconografía tradicional la imagen misma de lo arcano («con las alas que prometen el ideal pero con el cuerpo del monstruo, del carnívoro que devora y destruye»<sup>19</sup>, escribe Moreau en una nota preparatoria de la tela), queda definitivamente cristalizada en el momento de su ya irreversible dominación por parte de Edipo. Si el interés de Ingres, por ejemplo, en el manejo pictórico del mismo motivo, pero a principios del siglo XIX, era todavía aquel de inmovilizar gráficamente el enfrentamiento del héroe con el monstruo, en la partición neta de luz y sombras que organiza espacialmente su tela en un equilibrio casi perfecto, el arte de la segunda mitad del siglo centrará su atención en las consecuencias inmediatas del choque entre misterio y

<sup>18</sup> Véase, por ejemplo, lo que Sarmiento escribe en su capítulo "Asociación. La pulpería": «Había antes de 1810 en la República Argentina dos sociedades distintas, rivales e incompatibles; dos civilizaciones diversas: la una española, europea, culta, y la otra bárbara, americana, casi indígena; y la revolución de las ciudades sólo iba a servir de causa, de móvil, para que estas dos maneras distintas de ser de un pueblo se pusiesen en presencia una de otra, se acometiesen, y después de largos años de lucha la una absorbiese a la otra (...). Desenvolviéndose los acontecimientos, veremos las montoneras provinciales con sus caudillos a la cabeza; en Facundo Quiroga, últimamente, triunfante en todas partes la campaña sobre las ciudades, y dominadas éstas en su espíritu, gobierno, civilización, formarse al fin el gobierno central unitario, despótico, del estanciero don Juan Manuel Rosas, que clava en la culta Buenos Aires el cuchillo del gaucho y destruye la obra de los siglos, la civilización, las leyes y la libertad» (SARMIENTO, *Facundo*, pp. 61-62).

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Estamos obligados a traducir la nota de Moreau de la edición italiana de sus escritos (G. MOREAU, *Il collezionista di sogni*, Edizioni Novecento, Palermo 1989, p. 41).

racionalidad. El interés (y la necesidad socio-cultural) se volverá aquel de pintar la definitiva victoria de Edipo, como atesta la luz radiante que ilumina el primer plano, ocupado por los dos personajes, en el cuadro de Moreau. El modernismo hispanoamericano hará hincapié, sólo unos años después, en el desplazamiento moderno de la representación figurativa del mito propuesto por Moreau. Uno de los modernistas de la primera hora, el cubano Julián del Casal, reconocerá con fuerza el magisterio del pintor francés, tanto que una sección de su Nieve, "Mi museo ideal", es precisamente un homenaje al trayecto estético de Moreau<sup>20</sup>. Aunque la esfinge nunca figure entre los personajes míticos que protagonizan las telas de Moreau y que Casal vuelve a presentar en ese puñado de sonetos ecfrásticos que componen el 'museo ideal' (la imagen monstruosa queda más bien condensada en la fisionomía contradictoria de la Hydra multicéfala, reactualizada como imagen de la femme fatale de los modernos)<sup>21</sup>, es precisamente en el largo poema que cierra el grupo donde los ecos de la mitología edípica se vuelven más y más evidentes. Si la forma enigmática se presenta poéticamente a través de la evocación de un paisaje natural exasperadamente lúgubre e indiscernible, la larga composición de Casal irá construyendo textualmente el motivo de una redención que se vuelve posible sólo a través de las irrupciones de las fuerzas de un arte que organiza melódica y cromáticamente una salvación por venir<sup>22</sup>. Como en la tela

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> El poemario será enviado por Casal a Moreau en una carta del septiembre de 1891. Una recopilación de esta correspondencia, que se prolongará entre 1891 y 1893, se encuentra en G. SORIA, *Mondi trasfigurati. Da Parigi all'Avana, da Gustave Moreau a Julián del Casal*, Bulzoni, Roma 2010.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Véase a este propósito el estudio de O. MONTERO, "Las ordalias del sujeto: 'Mi museo ideal' y 'Marfiles viejos', de Julián del Casal", *Revista Iberoamericana*, LV (1989), 146-147, p. 294.

<sup>22</sup> Véanse, en particular, las estrofas tercera y cuarta de "Sueño de gloria. Apoteósis de Gustave Moreau": «Chispas brillantes, como perlas de oro, / Enciéndense en la gélida negrura / De la celeste inmensidad. Sonoro / Rumor de alas de nítida blancura / Óyese resonar en el espacio / Que se vela de nubes coloreadas / De nácar, de granate, de topacio / Y amatista. De estrellas coronadas / Las sienes, y la rubia cabellera / Esparcida en las vestes azuladas, / Como flores de extraña primavera, / Legiones de rosados serafines, / Con el clarín de plata entre las manos, / Anuncian, de la Tierra en los confines, / El juicio universal de los humanos. // Tras ellos, entre las brumas opalinas / De matinal crepúsculo radioso, / Como un ídolo antiguo

de Moreau, la redención imaginaria pasa por la resolución de la incongruencia enigmática de esa dimensión terrenal desolada que el modernismo usará a menudo para evocar literariamente lo intolerable de la actualidad histórica hispanoamericana. Sin embargo, será el mismo Rubén Darío quien codificará la experiencia edípica hasta convertirla en la base de un sistema poético. Si la Esfinge aparece tempranamente en la poesía del nicaragüense, designando a menudo a una mujer abstracta y terrible por incomprensible y perversa<sup>23</sup>, es en "Los cisnes" de Cantos de vida y esperanza donde la conjugación edípica de la modernidad periférica se vuelve sistema poético acabado. Una doble pregunta marca todo el poema dariano, caracterizándolo circularmente como una interrogación de interrogantes. Efectivamente, el primero de estos («¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello / al paso de los tristes y errantes soñadores?»)<sup>24</sup> resulta incompleto si no se lo lee a la luz de aquel otro que cierra el poema y que la voz dirige, sin recibir respuesta alguna, «a la Esfinge que el porvenir espera»25. Es efectivamente éste último el que expresa cumplidamente el enigma fundamental que da cuerpo a lo moderno y que agobia a esos «errantes soñadores» que encarnan el proyecto estético modernista, mientras que el primero, plenamente realizado en el jeroglífico interrogante del cuello del cisne, no es otra cosa sino una herramienta de interpretación, un instrumental de desciframiento y un modelo hermenéutico que consiente retóricamente de resolver lo arcano. En el juego de espejos de los

-

sobre ruinas, / Divino, patriarcal y esplendoroso, / Asoma el Creador. Nimbo fulgente, / Cuajado de brillantes y rubíes, / Luz proyecta en el mármol de su frente; / Dalmática de pliegues carmesíes / Rameados de oro, envuelve sus espaldas; / Haz de luces agita entre la diestra / Y chispea erigido en su siniestra / Áureo globo, esmaltado de esmeraldas, / Perlas, zafiros y ópalos. Irisa / El haz la seda de su barba cana / Vaga en sus labios paternal sonrisa, / Brilla en sus ojos la piedad cristiana / Y parece, flotando en la serena / Atmósfera de luz que lo corona, / Más que el Dios iracundo que condena, / El Dios munificente que perdona» (J. DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, Editorial Verbum, Madrid 2001, pp. 129-130).

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Véase a este propósito el texto de C. RUIZ BARRIONUEVO, "Enigma, deseo y escritura en Rubén Darío", en T. BARRERA (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla 1998, pp. 97-102.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> R. DARÍO, "Los cisnes", en *Poesía*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1985, p. 262. <sup>25</sup> *Ivi*, p. 263.

interrogantes y cifrada en el simbolismo dariano, reemerge una y otra vez la cuestión de una modernidad ausente, por deforme e incumplida, en búsqueda de su propia realización<sup>26</sup>. La simbología germinal modernista, que ya marcaba el retrato poético de Moreau en Casal, pero que análogamente había estructurado el imaginario mesiánico de Rodó y Martí en los primeros intentos de sistematización filosófica del modernismo<sup>27</sup>, vuelve así a ocupar los versos finales del poema dariano, reconvirtiendo la perspectiva crítica en una posición retórica y simbólica:

...Y un Cisne negro dijo: «La noche anuncia el día». Y uno blanco: «¡La aurora es inmortal, la aurora, es inmortal!». ¡Oh, tierras de sol y armonía, aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!<sup>28</sup>

La ambivalencia conflictiva de la modernidad se torna, de repente, en la regularidad simbólica dariana, reactivando incesantemente ese núcleo racionalizador del proyecto moderno que se trasluce a lo largo del pensamiento filosófico y de la estética de la modernización, en sus declinaciones tanto centrales como periféricas. La complejidad de lo moderno, que queda

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Sobre lo contradictorio del modernismo como reflejo de la ambigüedad de la modernización hispanoamericana véanse las páginas que Ángel Rama dedica a este asunto (*Las máscaras democráticas del modernismo*, Arca Editorial, Montevideo 1985) y, en particular, a sus reflejos en la obra de Darío ("Prólogo", en DARÍO, *Poesía*, pp. IX-LII).

<sup>27</sup> Véase a éste propósito lo que escribe Rodó: «Sólo la esperanza mesiánica, la fe en el que ha de venir, porque tiene por cáliz el alma de todos los tiempos en que recrudecen el dolor y la duda, hace vibrar misteriosamente nuestro espíritu. Y tal así como en las vísperas desesperadas del hallazgo llegaron hasta los tripulantes sin ánimo y sin fe, cerniéndose sobre la soledad infinita del océano, aromas y rumores, el ambiente espiritual que respiramos está lleno de presagios, y los vislumbres con que se nos anuncia el porvenir están llenos de promesas...» (J.E. RODÓ, "El que vendrá", en *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1967, p. 153). De manera análoga, Martí declinará esta tendencia mesiánica de los primeros modernistas invocando a la figura redentora de Cristo: «Como en lo humano todo el progreso consiste acaso en volver al punto de que se partió, se está volviendo al Cristo, al Cristo crucificado» (J. MARTÍ, "Prólogo al *Poema del Niágara*", en *Obra literaria*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1989, p. 39).

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> DARÍO, "Los cisnes", p. 263.

perfectamente condensada en la enigmática imagen del monstruo, es así amansada por las reivindicaciones de una racionalidad creadora que, en la exaltación de las posibilidades hermenéuticas y poéticas del sujeto, separa tajantemente la página escrita de lo contradictorio e incongruente de la realidad histórica, ordenando en el espacio verbal, meticulosamente, sus símbolos.

#### Descartes en el mirador

Si la inclinación edípica de la modernidad es en Casal espiritual homenaje al saldar su deuda artística con el simbolismo de Moreau, y en Darío se vuelve pretexto tradicional desde el cual edificar simbólicamente la nueva poesía, en Rodó se desplaza de un plano marcadamente simbólico a una posición que es a la vez hermenéutica y política. En las primeras páginas de esa «ficción pedagógica»<sup>29</sup> que es *Ariel*, el *alter ego* rodoiano Próspero vuelve a llamar en causa a la Esfinge, para bosquejar, esta vez, los desafíos que se presentan a la juventud hispanoamericana:

Nuestra fuerza de corazón ha de probarse aceptando el reto de la Esfinge, y no esquivando su interrogación formidable. No olvidéis, además, que en ciertas amarguras del pensamiento hay, como en sus alegrías, la posibilidad de encontrar un punto de partida para la acción, hay a menudo sugestiones fecundas. Cuando el dolor enerva; cuando el dolor es la irresistible pendiente que conduce al marasmo o el consejero pérfido que mueve a la abdicación de la voluntad, la filosofía que le lleva en sus entrañas es cosa indigna de almas jóvenes. Puede entonces el poeta calificarle de «indolente soldado que milita bajo las banderas de la muerte». Pero cuando lo que nace del seno del dolor es el anhelo varonil de la lucha para conquistar o recordar el bien que él nos niega, entonces es un acerado acicate de la evolución, es el más poderoso impulso de vida; no de otro modo que como el hastío, para Helvecio, llega a ser la mayor y más preciosa de todas las prerrogativas humanas, desde el momento en que,

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, "The Case of the Speaking Statue: *Ariel* and the Magisterial Rethoric of the Latin American Essay", en *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, University of Texas, Austin 1985, pp. 8-32.

impidiendo enervarse nuestra sensibilidad en los adormecimientos del ocio, se convierte en el vigilante estímulo de la acción<sup>30</sup>.

Otra vez la Esfinge se torna en la manifestación retórica de una problemática histórica. Como ha anotado Carlos Jáuregui, de lo que se trata, en Rodó, es lograr una «composición utópica del imaginario y de la identidad latinoamericana en un presente conflictivo e inasible»31, y la inscripción simbólica del discurso arielista en el surco reactualizado del mito clásico le sirve precisamente a Rodó para acomodar su propuesta filosófico-moral en el campo de un discurso cultural activo y compartido en la América Latina de la modernización. Es decir, el mito ofrece aquí un campo discursivo desde el cual elaborar una posición crítica capaz de proporcionar respuestas a los interrogantes irresueltos de la modernidad, origen de esas «amarguras del pensamiento» que han ido desorientando el campo cultural latinoamericano hasta ese momento. Por supuesto, también en el Ariel, el fin es derrotar a la Esfinge, desentrañar el contenido incongruente de la contemporaneidad y estructurar una utopía emancipadora y civilizadora que refleje la experiencia arquetípica de Edipo. Pero, ¿qué significa en Rodó imaginar la modernidad en el espacio conceptual revitalizado de la narración mítica de Edipo? La interrogación enigmática del monstruo, lejos de constituirse exclusivamente como expresión simbolizada de una condición existencial (lo que hace, por otra parte, el binomio shakespeariano de Ariel y Calibán)<sup>32</sup>, no determina sólo un campo de signos finalizado a la organización discursiva de las tensiones opuestas de lo moderno, sino que estructura los parámetros que caracterizan el campo de una mirada. El relato mítico de la lucha edípica contra el indescifrable enigma de la Esfinge sugiere las formas de un locus de la enunciación que articula las perspectivas hermenéuticas de una visión y los

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> RODÓ, *Ariel*, en *Obra completa*, p. 211.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> C.A. JÁUREGUI, *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt 2008, p. 329.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Para una reflexión sobre el simbolismo de Ariel y Calibán en la historia cultural latinoamericana se remite al texto ya clásico de R. FERNÁNDEZ RETAMAR, *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*, Editorial Diógenes, México 1972.

modos éticos de una acción. Firmemente ubicada en los procesos de una estereotipia imaginativa que juega, a la manera de Sarmiento, con las categorías en oposición (abriéndose espacio entre las clásicas civilización y barbarie y presintiendo las amenazas de un neocolonialismo que enfrenta el ideal latino con la amenaza política estadounidense), la filosofía modernista rodoiana aprovecha del campo figurativo enigmático para proveer la fisionomía práctica de nuevas formas de agencia cultural en el campo socio-histórico latinoamericano de la modernización. Esto, por supuesto, se traduce, como ya notó Jáuregui, en una postura precisa hacia la historia y el porvenir de las naciones del subcontinente, inaugurando una línea utópica que marcaría el pensamiento latinoamericano más allá de la experiencia modernista<sup>33</sup> y que tiene como objetivo la modelación conceptual de «una auténtica modernidad, prescindiendo de todo lo que de negativo ha arrastrado la modernidad recibida»<sup>34</sup>. Desde esta perspectiva, reactivar el mito de la esfinge significa no sólo constatar la incongruencia de la modernidad latinoamericana, sino revitalizar la vocación civilizadora de Edipo reconvirtiéndola en un paradigma de la acción. Todo el debate modernista sobre la forma enigmática de lo moderno, parece sublimarse, desde esta perspectiva, en ese proyecto clave al que Rodó trabaja cuidadosamente a partir de 1907 y que se dará a la imprenta sólo seis años después, en 1913. Pero quizás, aún más que en el contenido mismo del volumen (fruto de «una temporada de esparcimiento» que Rodó quiso dedicar a la escritura de «artículos y correspondencias, notas de viaje, revistas críticas (...) todo ello breve y sin orden»)35, la dimensión conflictiva y

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Un caso ejemplar es el de "La utopía de América" de Pedro Henríquez Ureña, en una conferencia pronunciada en la Universidad de La Plata en el año 1925, donde el crítico dominicano manifiesta explícitamente su deuda a esa genealogía del pensamiento latinoamericano que incluye a Sarmiento y Rodó (P. HENRÍQUEZ UREÑA, "La utopía de América", en *Ensayos*, ALLCA XX, Madrid 1998, p. 269).

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> J.L. ABELLÁN, *La idea de América. Origen y evolución*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid /Frankfurt 2009, pp. 105-106.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Es lo que declara el mismo Rodó en una carta suya a Juan Francisco Piquet del 20 de abril de 1904. Citamos de la transcripción de E. RODRÍGUEZ MONEGAL, "Prólogo", en RODÓ, *El mirador de Próspero*, en *Obras completas*, p. 499.

problemática de lo moderno, así como la respuesta ética que contra ésta se dirige y a la cual aludía Próspero recurriendo a la imagen de la Esfinge, resulta cristalizada en un elemento al que se ha prestado, hasta el momento, muy poca atención. Es el título mismo de esa obra aparentemente desordenada pero orgánica que es El mirador de Próspero el que encierra en sí la clave del problema. No es la reaparición de Próspero, o no sólo, a llamar la atención. Ésta demuestra por cierto la continuidad crítica que atraviesa la actividad intelectual de Rodó a partir de 1900, atestiguando la voluntad de modelar las formas compartidas de un espacio cultural plenamente moderno. Desde este punto de vista, la figura de Próspero apunta a la ejemplarización de la figura del intelectual a la vez que encarna esa hibridación de idealismo modernista y racionalismo positivista que Rodó iba proponiendo a partir de su conocido texto sobre Rubén Darío<sup>36</sup>, cifrando en esta bipolaridad del pensamiento la complejidad cultural de la modernización latinoamericana. Lo que sí necesita explicaciones es el otro término del binomio: el mirador. Esto porque la organización espacial que éste implica, en relación con la actividad filosóficopolítica propuesta por Rodó en sus escritos, permitiría volver a poner en tela de juicio esa experiencia cultural compleja que fue la historia multiforme del arielismo latinoamericano, junto con las formas de los americanismos (en plural) que se originaron del pensamiento rodoiano en la tentativa teórica para dar forma a aquella «modernidad deseada»<sup>37</sup> que la cultura de América Latina venía ansiando desde la interrupción política del vínculo colonial. El mirador, que designa la forma-libro bajo la cual Rodó entrega su miscelánea crítica, se exhibe esencialmente como un espacio del pensamiento. Su posición, frente al mundo que observa y a la historia que lee, deviene así la concretización

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Me refiero esencialmente a esa genealogía filosófica que bosqueja Rodó para sistematizar el pensamiento modernista, en la cristalización teórica de las polaridades opuestas de lo moderno: el modernismo, dice, «partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas» (RODÓ, "Rubén Darío", en *Obras completas*, p. 191).

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Cfr. L.R. DÁVILA, "La modernidad deseada. Imaginarios culturales hispanoamericanos", en F. COLOM GONZÁLEZ (ed.), *Modernidad iberoamericana. Cultura, política y cambio social*, Vervuert/CSIC, Madrid 2009, pp. 351-375.

paradigmática de un mirar y, a la vez, de un pensar la visión. Si Benjamin, criticando a su manera la modernidad, auspiciaba la necesidad de una mirada que fuera capaz de hundirse «dentro de la corriente de las cosas»<sup>38</sup>, el mirador desde el cual Próspero ve y piensa la historia y la cultura latinoamericanas nos presenta una conceptualización espacial de lo moderno de signo diametralmente opuesto. Al hundimiento de Benjamin se opone la obstinada toma de distancia de Rodó, a través de la cual se hace manifiesto un alejamiento, simbólico y conceptual, que determina tan profundamente las funciones de la experiencia crítica hasta convertirla en el proceder recursivo de una mirada que incesantemente vuelve su mirar hacia sí. La altura idealizada del mirador, su separación tajante del mundo y de la historia, postula al sujeto moderno en tanto sujeto que progresa alejando su mirada de los objetos observados. La figura hermenéutica del mirador, que en el pensamiento rodoiano resulta inseparable de la figura ética del héroe<sup>39</sup>, reactualiza así el doble contenido del mito edípico al que aludía directamente Próspero en el Ariel. Si Edipo actuaba interpretando, si su acción civilizadora descansaba esencialmente en una tarea de descodificación de lo absurdo, del mismo modo el intelectual ejemplar rodoiano propone una postura crítica y política donde visión y ética resultan inescindibles. En cualquier caso, lo que está haciendo

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> W. BENJAMIN, "¿Qué es el teatro épico?", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid 1998, p. 29.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> 'Héroe' en Rodó es a menudo sinónimo de 'genio'. Para una teoría de la genialidad en Rodó se remite a ese texto fundamental de 1906 que es *Liberalismoy jacobinismo*, donde Rodó expone su teoría de la acción histórica a partir de Carlyle: «La personalidad del genio es un elemento irreducible y necesario en la misteriosa alquimia de la historia. Hay algo de inexacto, pero hay mucho de verdadero, en la teoría de los héroes de Carlyle. La fatalidad de las fuerzas naturales; la acumulación de las pequeñas causas; la obra oscura de los trabajadores anónimos; la acción inconsciente de los instintos colectivos, no excluyen el dinamismo peculiar de la personalidad genial, como factor insustituible en ciertos momentos y para ciertos impulsos; factor que puede ser traído, si se quiere, por la corriente de los otros, fuerza que puede no ser sino una manifestación o concreción superior de aquellas mismas fuerzas, tomando conciencia de sí, acelerando su ritmo y concentrando su energía; pero que, de cualquier modo que se la interprete, responde a una necesidad siempre renovada y tiene significado sustantivo» (RODÓ, "Liberalismo y jacobinismo. La expulsión de los crucifijos", en *Obras completas*, p. 277).

Rodó, en su reactivación de la mitología clásica que se hibrida con las formas del pensamiento político de la modernidad, es recoger, readaptándolo, un núcleo conceptual esencial del pensamiento occidental moderno. El mirador de Próspero, en este sentido, no puede de ningún modo separarse de la célebre ventana filosófica a la cual se asoma Descartes en la segunda de sus Disertaciones metafísicas. Si Descartes reconfiguraba en esas líneas el objeto de la visión como pura ilusión («¿qué veo sino sombreros y capas, bajo los cuales podrían ocultarse autómatas?»)40, recodificando el acto del mirar como forma de un juicio intelectual que sólo afirma la inderogabilidad del sujeto vidente y pensante<sup>41</sup>, del mismo modo el lugar del mirador confiere espesor filosófico a esa tendencia al heroísmo y la genialidad que había ido marcando el desarrollo de las poéticas modernistas<sup>42</sup>. La interpretación de la historia y la praxis cultural se centran en la forma absolutizada y egocéntrica de una mirada ejemplar. La imaginación de una modernidad cumplida se vuelve así, de acuerdo con los parámetros que habían ido marcando el desarrollo de la idea de modernidad en Occidente<sup>43</sup>, una cuestión de perspectiva, como ha anotado Jameson, la cual «reconstruye claramente el objeto como un fenómeno (...), un objeto que podemos percibir y conceptualizar»<sup>44</sup>. Sin embargo, el conciliar el ego cogito cartesiano y la absolutización prospéctica del punto de vista individual propia de la tradición visual de la modernidad occidental con el trayecto disforme de lo moderno en América Latina acarrea sus problemas.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> R. DESCARTES, *Meditaciones metafísicas y otros textos*, Gredos, Madrid 1997, p. 28.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Sobre este aspecto de Descartes véase el estudio de G. AGAMBEN, "El Yo, el ojo y la voz", en *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2007, pp. 115-119.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Sobre el heroísmo modernista se remite a lo que escribe a este propósito R. GULLÓN, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid 1963, p. 41.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Si el *ego cogito* cartesiano inaugura en el siglo XVII la modernidad, lo mismo puede decirse de la invención de la perspectiva pictórica en la Florencia del siglo XV. Sobre la perspectiva como inauguración de la modernidad filosófica véanse D. ARASSE, *Hitoires de Peintures*, Gallimard, Paris 2004, pp. 59-71, y J. BERGER, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona 2010, p. 23.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> F. JAMESON, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Gedisa, Barcelona 2004, pp. 48-49.

Enrique Dussel, discutiendo sobre la genealogía subterránea que en contextos poscoloniales y periféricos articula la modernidad como espacio hegemónico y homogeneizador del poder político y cultural, realza la incongruencia que subyace en la reactivación del dispositivo cartesiano del cogito en la enunciación de fórmulas autonomistas de las realidades periféricas. Es lo que notaba Jameson y lo que estaba tácitamente implicado ya en la formulación experimental de Descartes. La mirada prospéctica y la absolutización del punto de vista del observador como parámetro estable del pensamiento descansan necesariamente en la reconversión de lo visto en objeto. En objeto del ver y del pensar, por supuesto, pero también en objeto racional del dominio<sup>45</sup>, reconvirtiendo circularmente el ego cogito cartesiano, que inicia filosóficamente la modernidad, en el ego conquiro de los conquistadores del siglo XVI que inauguran, en la objetualización política de la alteridad americana, la vocación hegemónica de lo moderno<sup>46</sup>. En fin, la mirada de Próspero retiene en sí misma la contradicción. El trayecto discursivo y filosófico de Rodó, que aborda el aspecto deforme de lo moderno en una oscilación categorial vertiginosa, apuesta por la independencia cultural latinoamericana, advirtiendo sobre los peligros del neocolonialismo estadounidense, pero haciendo esto vuelve a caer en el *impasse* político de una conceptualidad que, una y otra vez, a lo largo de la historia moderna, simplifica los dinamismos de la vida cultural volviéndola objeto, para realzar filosófica y éticamente la sola mirada del héroe.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Ésta es la tesis fundamental que expone Aníbal Quijano en su texto sobre las relaciones entre racionalidad y colonialidad en la formación de las culturas periféricas de la modernidad (A. QUIJANO, "Colonialidad y modernidad-racionalidad", en H. BONILLA (comp.), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, FLCSO, Ecuador 1992, pp. 437-447).

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> E. DUSSEL, "Europa, modernidad y eurocentrismo", en E. LANDER (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires 2003, pp. 41-53.

#### El autóctono como objeto

Una mirada homogénea, entonces, cuya tarea es la de descifrar la heterogeneidad socio-cultural americana, como habría de definirla más tarde Cornejo Polar<sup>47</sup>, para resolver finalmente los impulsos contradictorios de lo moderno. Pero, en esta absolutización del espacio hermenéutico y racionalizador del héroe arielista, que pacientemente discierne y separa, juzga e interpreta siguiendo el modelo originario del heroísmo edípico, ¿qué pasa con el otro, cuál es el espacio que se otorga a esa galaxia de otredades que componen el campo cultural latinoamericano? A pesar de su trayectoria histórico-filosófica multiforme y discontinua, la formulación latinoamericana de una idea de modernidad tiene, sin embargo, ciertos puntos firmes de articulación. Uno de ellos es sin duda el lugar histórico, social y cultural del indígena en el espacio conceptual e identitario de las repúblicas del subcontinente. ¿Qué lugar se establece, si es que éste existe, para el indio premoderno de Sarmiento dentro del ecosistema burgués y racionalizador de la modernidad? Ya en su panfleto de 1904 Nuestros indios, uno de los primeros modernistas, el peruano Manuel González Prada, se preguntaba si la condición del indígena hubiera efectivamente cambiado en el tránsito del estado de cosas colonial a la nueva dimensión democrática. La respuesta, a una pregunta que el presente histórico de la sociedad peruana volvía como mínimo retórica, era tajantemente negativa 48. La constitución paradójica de la modernidad latinoamericana, que buscaba su identidad más allá de la sujeción imperial, volvía a caer, una y otra vez, en la contradicción de recurrir a formas conceptuales excluyentes y absolutistas. Dentro de esta misma línea de reflexión, y en la tentativa teórica para reconocer y contrastar los modos y las formas de lo que habría de llamar «colonialismo supérstite»<sup>49</sup>, José Carlos Mariátegui sentía, a la par, la necesidad impelente de proceder a un diagnóstico

<sup>47</sup> La referencia aquí es al imprescindible *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, CELAP/Latinoamericana Editores, Lima 2003.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> M. GONZÁLEZ PRADA, "Nuestros indios", *Latinoamericana. Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, 1978, 29, p. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Véase el célebre escrito homónimo en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 2007, pp. 199-204.

del campo literario peruano en la modernidad, con el fin explícito de esbozar los horizontes de un pensamiento americano capaz de emanciparse finalmente de las contradicciones del sistema moderno que en las periferias del sistemamundo ya aparecía íntimamente relacionado con el sistema colonial. Fundada en un antagonismo de posiciones históricas y culturales que el amauta no hesitaba a reconocer como la herencia viva del desastre virreinal, la literatura peruana, desde la independencia hasta las primeras décadas del siglo XX, se manifestaba, dentro de las categorías de un sistema marxista prestado y readaptado a la causa indigenista, a la manera de una incesante lucha de posiciones y espacios. El campo literario reafirmaba, una y otra vez, la supervivencia hegemónica de la conceptualidad colonial en la vida cultural de la nación. Esto, por supuesto, se había ido produciendo, a lo largo de la historia, en detrimento de esos sectores marginados de la sociedad que habían quedado excluidos de los procesos homogeneizadores de la «ciudad letrada»<sup>50</sup>. Desde esta perspectiva, sostiene Mariátegui, el primer poeta verdaderamente peruano quizás haya sido precisamente ese surrealista atípico que fue César Vallejo, quien, con sus Heraldos negros, devolvía a otro inicio posible la «empresa metafísica» 51 de una creación poética ahincada en la cosmología incaica. Sin embargo, reconfigurar el inicio, desplazar el origen de la literatura nacional casi un siglo después de la inauguración política de la nación, significaba también proceder a la revisión crítica de la modernidad estética, llegando hasta la desarticulación de la forma política de la literatura peruana a través de la crítica de su estructura simbólica. Desde esta perspectiva, la mirada dirigida hacia la experiencia literaria del modernismo, a partir de la consideración de las modalidades estéticas del autóctono Chocano, se entremezclaba, entre líneas, con una crítica generalizada que, en un nivel continental, ponía en tela de juicio los procedimientos conceptuales y

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Sobre los dispositivos a la vez de exclusión o de aglutinación de aquellos elementos excéntricos que se oponían a la conceptualidad occidental sobre la que se fundaba la edificación de la «ciudad letrada» como organismo esencial del poder político y cultural en la historia latinoamericana, se remite necesariamente al excelente trabajo de Á. RAMA, *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo 1998.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> MARIÁTEGUI, "César Vallejo", en 7 ensayos, p. 259

artísticos que constituían las bases del americanismo modernista. Esto es, aquel «retorno de los galeones»<sup>52</sup> que dos años después de la publicación de los 7 ensayos mariateguianos habría de consagrar la experiencia modernista, a través de las palabras de Max Henríquez Ureña, como el primer capítulo verdadero de la emancipación cultural americana, hubiera resultado, a los ojos de Mariátegui, como un asentamiento aún más estable de aquellos galeones, dominadores y civilizadores, que dieron inicio a la experiencia colonial. Es dentro de esta línea de reflexión que Mariátegui podrá afirmar, sin hesitaciones, que el indigenista José Santos Chocano (que se había proclamado a sí mismo como «el cantor de las Américas autóctono y salvaje», en un célebre verso de su "Blasón" en Alma América)53, en realidad, «pertenece al periodo colonial de nuestra literatura»<sup>54</sup>. Pero, ¿en qué sentido la experiencia poética de Chocano, insertada orgánicamente en el vivo del ambiente intelectual modernista 55, demuestra abiertamente, para Mariátegui, su ascendencia colonial? ¿De qué modo el indigenismo poético se torna, improvisamente, manifestación estética de un entorno social hecho de jerarquías y diferencias, de ocultamientos y exclusiones? La lectura que el autor de los 7 ensayos hace de la poesía de Chocano ofrece alguna pista para contestar a esta pregunta esencial, proponiendo una conexión inescindible entre empleo simbólico y actitud política. Al contrario de los Heraldos negros, donde lo indígena (su filosofía y su cosmología, es decir su posición en el mundo) revive a través de la palabra vallejiana que lo reactualiza convirtiéndolo en motor primigenio y dinámico de la enunciación poética, lo incaico entra a formar

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> M. HENRÍQUEZ UREÑA, *El retorno de los galeones. Bocetos hispánicos. Estudio sobre el intercambio de influencias literarias entre España y América durante los últimos cincuenta años*, Renacimiento, Madrid 1930.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> J.S. CHOCANO, *Alma América. Poemas indo-españoles*, Librería de la Viuda de C. Bouret, Paris 1906, p. 35.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> MARIÁTEGUI, "Chocano", *7 ensayos*, p. 225.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Una mirada rápida a las primeras páginas de *Alma América* ya demuestra esta relación visceral de Chocano con el ambiente modernista. El libro se inicia, efectivamente, con un prefacio en versos escrito por el mismo Rubén Darío y la epígrafe que abre el poemario es una cita de Rodó, declarando así la doble filiación estética y filosófica de la obra.

parte del sistema estético de Chocano sólo en tanto objeto. El preciosismo modernista de Alma América desclasifica al indígena como vitalidad, para reconfigurarlo a la manera de un repertorio de imágenes disponibles entre las cuales se hace posible elegir y seleccionar para proceder a la edificación del discurso poético. Por otro lado, es un movimiento conceptual éste que ya resultaba lo suficientemente claro en uno de los manifiestos claves del modernismo hispanoamericano. Cuando Rubén Darío, en 1896, se preguntaba retóricamente acerca de su genealogía étnica («¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano?»)56, lo importante no era tanto la heterogeneidad de los antepasados, es decir la atestación de un dinamismo de la tradición y la identidad, sino sus «manos de marqués»57, la reivindicación de una configuración antagónica de sí que pudiera justificar históricamente su poesía en oposición a un mundo americano deturpado por la vivencia «de las desconsoladoras teorías del realismo y del asqueroso y repugnante positivismo» 58, como ya lo había anotado veinte años antes Gutiérrez Nájera en la tentativa de codificar el arte nuevo hispanoamericano. Nada nuevo, efectivamente. Ya Ricardo Gullón había puesto el énfasis en esta actitud central del indigenismo modernista, reconociéndolo como la forma poética que vehiculaba, a la vez, un rechazo social y una voluntad de emancipación histórica de la estética con respecto a su entorno social<sup>59</sup>. La reivindicación dariana de la dimensión indígena («Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro»)60 debe leerse entonces precisamente bajo el lente de la manifestación de una disconformidad que el intelectual de fin de siglo

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> R. DARÍO, "Palabras liminares a *Prosas profanas*", en *Poesía*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1985, p. 180.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Ibidem.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> M. GUTIÉRREZ NÁJERA, "El arte y el materialismo", en M. GOMES (ed.), *Estética del modernismo hispanoamericano*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 2002, p. 4.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> R. GULLÓN, "Indigenismo y modernismo", *Revista de la Universidad de México*, 1962, 3, pp. 18-20.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> DARÍO, "Palabras liminares a *Prosas profanas*", p. 180.

reivindica con respecto a su entorno social. La cuestión indígena (y ésta era la crítica fundamental que Mariátegui dirigía hacia la poesía de Chocano) se resolvía en los modernistas simple y planamente en una práctica que era a la vez de recuperación superficial y de ocultamiento. La vigencia histórica y estética del indio, es decir, se daba paradójicamente sólo mediante su vaciamiento, su conversión en símbolo, en signo alejado irremediablemente del presente histórico y cultural. El indio modernista, otra vez filtrado por la omnipresente subjetividad heroica que marca el modernismo en sus vertientes filosófica y estética, es nada más que un objeto artístico, lo que convierte subrepticiamente el americanismo modernista de tinte indigenista en un «americanismo de mala fe»61. Si Mariátegui, entonces, acierta en su lectura sobre lo que podría llamarse el simbolismo hegemónico de Chocano, lo evidente es que una lectura del modernismo hispanoamericano no puede hacer otra cosa que volver a poner en cuestión las conexiones genealógicas que, desde un punto de vista a la vez histórico, ideológico y cultural, lo emparentan tanto con el discurso occidental de la modernidad que con su «cara oculta», la «colonialidad» 62, es decir, con la supervivencia subterránea de esos dispositivos conceptuales jerarquizantes y diferenciales que han ido determinando lo moderno, y que reemergen, enmascarados y disimulados, en la proteica experiencia modernista hispanoamericana.

#### Un paso más allá de lo simbólico

También ésta última tesis no es nueva dentro del panorama crítico latinoamericano. Ya Roberto Fernández Retamar, en el vivo de las luchas anticolonialistas de los Setenta, había advertido sobre la necesidad de volver a cuestionar la visión modernista de la posición americana, por su relación incuestionable de parentesco con la vocación diferencial y dominadora de la modernidad occidental. Se trataba, para Fernández Retamar, de proceder en

\_

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> H. SCHEBEN, "Indigenismo y modernismo", *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana*, 1979, 10, pp. 116.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> W. MIGNOLO, "La colonialidad: la cara oculta de la modernidad", en *Catalog of Museum Exhibit: Modernologies*, Museo de Arte Moderno de Barcelona, Barcelona 2009, pp. 39-49.

particular a una crítica renovada del arielismo, lo que habría llevado necesariamente a poner en tela de juicio la experiencia mayoritaria del americanismo del siglo XX<sup>63</sup>. La posición del cubano es conocida: para formular su utopía emancipadora americana, el discurso arquetípico de Rodó, cuyos ecos seguirán resonando a lo largo de todo el siglo XX, se había edificado a partir de una representación estereotipada de las relaciones entre centro y periferia de origen claramente colonial y que encontraba su realización simbólica más acabada en la pareja shakesperiana de Ariel y Calibán. Sin embargo, como vimos, si la pareja simbólica rodoiana expresa sin dudas, en un plano discursivo y figurativo, la pluralidad del espacio cultural a la vez que exhibe las inclinaciones ideológicas mayoritarias del modernismo en la elaboración de una idea de la modernidad americana, la pareja simbólica se queda, con su constancia conceptual, en el ámbito exclusivo de una estereotipación de las relaciones incongruentes que presiden al trayecto histórico de la modernización en América Latina. Eso es, la codificación del símbolo impide reconocer, en fin, lo que más interesa: el movimiento de los conceptos y el dinamismo de los puntos de vista y de las posiciones del discurso que actúan por debajo de los enmascaramientos simbólicos a través de los cuales se declinan las visiones de lo moderno. Desde este punto de vista, quizás sea necesario entonces recoger una sugerencia de Antonio Melis que, en un breve escrito suyo sobre el debate latinoamericano entre arielismo y calibanismo, apostaba para una vuelta a Próspero, dirigiendo su mirada, más allá de lo estático del simbolismo shakesperiano, hacia esa figura viva y dinámica a través de la cual Rodó piensa y modela la incongruencia de la posición americana<sup>64</sup>. Volver a Próspero significa entonces volver a pensar el modernismo hispanoamericano como expresión de modernidad, pero, sobre todo, significa reconfigurarlo críticamente como recorrido conceptual disforme, en la búsqueda continua de su forma definitiva, la cual comprende simultáneamente un modo de ver y una forma de actuar, política, filosófica y culturalmente en el espacio deformado de la modernidad. En este marco,

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Cfr. Fernández Retamar, *Calibán*.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> A. MELIS, "Entre Ariel y Calibán, ¿Próspero?", *Nuevo Texto Crítico*, V (1992), 9-10, pp. 113-120.

dirigir la mirada hacia Próspero significa también realzar sus incongruencias, en función de una relaboración de herramientas críticas que se hacen indispensables para volver a pensar desde el comienzo las formas de una agencia cultural en las periferias de lo moderno. Esto quiere decir sustraer lo político a la tiranía de lo único y de lo homogéneo, para reafirmar, incesantemente, su dimensión plural, o, como diría más tarde Cornejo Polar<sup>65</sup>, cuestionando esa tradición crítica uniformadora que encuentra uno de sus orígenes en el heroísmo de tintes edípicos codificado por los modernistas, para reivindicar la vocación migrante y pluritópica de la posición americana. Al fin y al cabo, revitalizar la imagen semánticamente compleja de la Esfinge, para reconvertirla en el paradigma de una modernidad constantemente abierta, fecundamente móvil y múltiplemente situada.

<sup>65</sup> A. CORNEJO POLAR, "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno", *Revista Iberoamericana*, LXII (1996), 176-177, pp. 837-844.

ISSN: 2035-1496

# RUBÉN DARÍO IN UN ALTRO CENTENARIO

# STEFANO TEDESCHI (Sapienza Università di Roma)

Riassunto: Nel 1967 Casa de las Américas convocò un incontro di intellettuali e poeti, che si svolse a Varadero tra il 16 e il 22 di gennaio per il centenario della nascita di Rubén Darío. L'incontro prevedeva il convergere di due modalità di interventi, strettamente collegati tra loro: una serie di analisi e proposte critiche dovevano collegarsi a una riunione di poeti latinoamericani, destinata a costruire una sorta di antología en vivo, che nello stesso tempo poteva essere considerata sia come una revisione critica della figura di Darío che come una mostra delle forze poetiche più incisive di un fondamentale decennio delle lettere latinoamericane. Da quell'incontro celebrativo nacquero i numeri monografici di due riviste culturali, legate dal fatto che uno dei partecipanti lavorava contemporaneamente in entrambe: il numero 42 di Casa de las Américas, intitolato Encuentro con Rubén Darío e il numero 2 di Carte Segrete, rivista dell'avanguardia intellettuale italiana, di cui era vicedirettore all'epoca Gianni Toti, uno dei più attivi e originali protagonisti delle relazioni culturali tra Italia e America Latina. Il contributo vuole mostrare come le due riviste ricostruirono quell'evento, quali posizioni si confrontarono in esso e il ruolo di Gianni Toti nell'incontro e nella sua diffusione.

Parole chiave: Rubén Darío - Gianni Toti - Casa de las Américas.

Abstract: «Rubén Darío in another Centenary». In 1967 Casa de las Américas convened a meeting of intellectuals and poets, which took place in Varadero between the 16<sup>th</sup> and the 22<sup>nd</sup> of January for the centenary of the birth of Rubén Darío. The meeting involved the convergence of two modes of interventions, closely related to each other: a series of critical analysis and proposals were to be linked to a meeting of Latin American poets, intended to create a sort of antología en vivo, which at the same time could be considered both as a critical revision of the figure of Darío and an exhibition of the most incisive poetic forces of a fundamental decade of the Latin American literatures. From that meeting the monographic numbers of two cultural magazines were born, linked by the fact that one of the participants worked simultaneously in both: the number 42 of Casa de las Américas, entitled Encuentro con Rubén Darío and number 2 of Carte Segrete, magazine of the Italian intellectual avant-garde, of which Gianni Toti was vice-director at the time, one of the most active and original protagonists of the cultural relations between

Italy and Latin America. The contribution wants to show how these two magazines reconstructed that event, which positions were compared in it and the role of Gianni Toti in the meeting and its diffusion.

Key words: Rubén Darío - Gianni Toti - Casa de las Américas.

«Para rendir un homenaje vivo a quien abrió nuevos caminos a la poesía de lengua española y significó uno de los instantesmás altos de universalización de nuestra cultura», recitava così l'invito che Casa de las Américas rese pubblico per convocare un incontro di intellettuali e poeti, che si sarebbe svolto poi a Varadero tra il 16 e il 22 di gennaio del 1967 per il centenario della nascita di Rubén Darío. L'incontro prevedeva il convergere di due modalità di interventi, strettamente collegati tra loro: una serie di analisi e proposte critiche dovevano collegarsi a una riunione di poeti latinoamericani, destinata a costruire una sorta di antología en vivo, che nello stesso tempo poteva essere considerata sia come «una consecuencia de la tarea de desbrozamiento y fundación acometida a finales del siglo pasado por hombres de la talla de Rubén Darío» che come una mostra delle forze poetiche più incisive di quelfondamentale decennio delle lettere latinoamericane. Da quell'incontro celebrativo nacquero i numeri monografici di due riviste culturali, geograficamente molto distanti tra loro ma legate dal fatto che uno dei partecipanti lavorava contemporaneamente in entrambe: il numero 42 di Casa de las Américas, intitolato Encuentro con Rubén Darío e il numero 2 di Carte Segrete, rivista dell'avanguardia intellettuale italiana, di cui era vicedirettore all'epoca Gianni Toti, uno dei più attivi e originali protagonisti delle relazioni culturali tra Italia e America Latina, che conterrà una selezione antologica dei poeti partecipanti all'incontro di Varadero. Per ragioni dovute al processo di edizione e di stampa, curiosamente la rivista italiana anticipò di qualche mese quella cubana, uscendo nel maggio del 1967, mentre la cubana vide la luce solo in luglio, e dunque alle pagine di Carte Segrete dobbiamo il primo ampio resoconto di quell'evento.Le celebrazioni dariane del 1967 furono moltissime, si svolsero lungo tutto il continente e il numero di pubblicazioni nate da quegli homenajes testimoniano un interesse del tutto straordinario per l'epoca, ancora abbastanza immune dalla successiva passione per anniversari di ogni genere. In effetti se si scorre anche sommariamente una bibliografia critica¹ sul poeta nicaraguense ci si rende conto di come l'anno centenario segni una nuova fioritura degli studi dariani, e non solo nella loro quantità. A quell'anno risalgono infatti alcuni libri e alcuni numeri monografici di riviste che contrassegnarono la direzione delle ricerche su Darío e il Modernismo per molti anni a venire², e che erano stati preannunciati dal capitolo che Octavio Paz aveva pubblicato in *Cuadrivio* nel 1965: basterà ricordare, in ordine sparso, i libri di Enrique Anderson Imbert, José A. Balseiro, Emilio Carilla, Juan Carlos Ghiano, Alejandro Hurtado Chamorro, Julio Ycaza Tigerino e Eduardo Zepeda-Henríquez (solo per citare quelli usciti nel corso del 1967) per farsene un'idea anche solo molto parziale³. Un tale interesse manifestava una necessità che non proveniva solo dagli ambienti accademici, ma che coinvolgeva più in generale tutto il campo intellettuale latinoamericano e che di nuovo si mostrava chiaramente nell'introduzione al numero di *Casa*:

Aunque es materialmente imposible recoger en un número de revista el caudal de lecturas y discusiones de aquellos días memorables, ofrecemos almenos una selección de trabajos y poemas. Unos y otros, sea cual fuere la forma de su acercamiento, son un testimonio de la importancia que reviste para nosotros Rubén Darío, y de nuestra voluntad —la voluntad de la Revolución latinoamericana— de proclamarnos herederos de nuestra tradición toda, que en Darío tiene uno de sus momentos más altos y complejos. Proclamarnos sus

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Come quella di Á.FLORES, *Bibliografia de escritores hispanoamericanos (1609-1974)*, Gordian Press, New York 1975.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ad esempio quello dei *Cuadernos Hispanoamericanos*, número especial sobre Darío, 1967, 212-213, o quello della *Revista Iberoamericana.Homenaje a Rubén Darío*, 1967, 33-34.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Questi sono i libri degli autori citati: E. ANDERSON IMBERT, La originalidad de Rubén Darío, CEAL, Buenos Aires 1967; J.A. BALSEIRO, Seis estudios sobre Rubén Darío, Gredos, Madrid 1967; E. CARILLA, Una etapa decisiva en Darío. Darío en Argentina, Gredos, Madrid 1967; Juan Carlos Ghiano, Rubén Darío, CEAL, Buenos Aires 1967; A. HURTADO CHAMORRO, La mitología griega en Rubén Darío, La Muralla, Ávila 1967; J. YCAZA TIJERINO – E. ZEPEDA-HENRÍQUEZ, Estudio de la poética de Rubén Darío, Comisión Nacional del Centenario, Managua 1967. Il saggio di Octavio Paz è "El caracol y la sirena", contenuto in Cuadrivio, Joaquín Mortiz, México 1965, pp. 9-65.

herederos no es, después de todo, sino aceptar a escala continental lo que Octavio Paz ha llamado "la tradición de la ruptura"<sup>4</sup>.

Ma è Gianni Toti a rivelare più chiaramente le ragioni che produssero l'incontro di Varadero:

Nelle culture continental-provinciali come l'europea, il centenario di Felix Rubén García Sarmiento, cioè del poeta nicaraguense di nascita ma ispano-americano-europeo di volontà letteraria Rubén Darío, è passato quasi inavvertito. Però, nelle Americhe è stato occasione di una vera e propria battaglia cultural-ideologica: "rivoluzione culturale statunitense" (come l'ha definita la United States Information Service persino nei bollettini diffusi in Europa), "nuovo tratto", cioè "nuova strategia culturale imperialista" (come la definiscono i cubani, naturalmente), egemonie regionali dei vari policentrismi culturali del bi-continente e rivendicazione paternalistica spagnola erano in gioco, così che da Buenos Aires a Santiago del Cile, da Managua a Ciudad de México, da Portorico a Caracas, da New York a Madrid, da Bogotà a Cuba e in tutti gli altri paesi latino-americani in cui Darío fu ambasciatore politico e poetico, le concorrenti commemorazioni si sono intrecciate molto polemicamente, offrendo così, tra l'altro, un panorama della complessa situazione dell'intellighenzia centro-sudamericana in via di difficile organizzazione comunitaria<sup>5</sup>.

Il centenario dariano diventa dunque un motivo di confronto anche aspro tra diverse concezioni della cultura latinoamericana, a partire proprio dal ripensamento e dalla riconsiderazione di uno dei suoi momenti fondativi, di quel Modernismo di cui Darío era stato figura ineludibile: la lontana eco italiana raccoglierà quelle riflessioni, dandone notizia e cercando di far conoscere soprattutto le voci poetiche che in quel gennaio del 1967 si erano ritrovate a Varadero. In tal senso le due anime dell'incontro di Varadero funzionano come un contrappunto, in cui ciascuna risponde all'altra in modo da creare una proposta culturale la cui ricchezza e varietà non possono che sorprenderci ancora

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Casa de las Américas, 1967, 42, p. 3. Nel seguito dell'articolo le citazioni si intendono, ove non diversamente specificato, provenire dal n. 42 (1967) di Casa de las Américas.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> G. TOTI, "Introduzione", *Carte Segrete*, 1967, 2, p. 10.

oggi, e che influenzerà per molti anni gli studi letterari e la divulgazione dell'opera dariana e del modernismo in genere.

Osserviamo dunque più da vicino *in primis* il numero di *Casa*, che si presenta diviso in due parti chiaramente distinte: a una prima parte intitolata "Sobre Rubén Darío" ne segue una seconda, "Para Rubén Darío", che raccoglie una selezione dei testi poetici (uno per poeta) presentati e letti per l'occasione. Il numero di *Carte Segrete* proporrà anch'esso una poesia per ogni partecipante, ma con significativi cambiamenti e omissioni, e la breve introduzione di Gianni Toti sostituisce la più corposa parte critica della rivista cubana. Se si analizza più da vicino la prima sezione si può osservare che i contributi critici furono quelli di Jean Cassou, Lumir Cvirny, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Enrique Lihn, Ángel Rama, Manuel Pedro González, Ernesto Mejía Sánchez, Gianni Toti, José Antonio Portuondo, René Depestre, Mario Benedetti ed Eliseo Diego. Da questa lista emerge una varietà di posizioni e di punti di vista estremamente significativa: èinfatti possibile classificare i contributi in almeno sei gruppi:

- quelli meramente celebrativi, come gli interventi di Jean Cassou e di Jaime Torres Bodet:
- 2. gli approfondimenti critici di Ángel Rama e di Manuel Pedro González;
- 3. gli interventi che collegavano Darío a Martí (Portuondo, Mejía Sánchez);
- 4. le rivendicazioni dell'importanza della figura di Darío (Pellicer, Diego);
- 5. le rivendicazioni dell'importanza della figura di Darío (Pellicer, Diego);
- 6. gli apporti europei (Cvirny, Toti) e caraibici (Depestre).

L'insieme dei contributi offre un'enorme varietà di temi e di spunti e a grandi linee bisognerà segnalare le proposte convergenti di Manuel Pedro González e di Ángel Rama, che costruiscono, come afferma Diana Moro, l'impalcatura grazie alla quale è possibile «llevar adelante la incorporación de Darío en el canon, que ya en ese momento comenzaban a crear Casa de las Américas y los intelectuales que prestaron su apoyo de una u otra manera»<sup>6</sup>. Manuel Pedro González individua innanzitutto alcuni errori che è ormai necessario superare, e in

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> D. MORO, "La figura revolucionaria de Rubén Darío: un acto performativo de Casa de las Américas", *Anclajes*, 2015, 19.1, p. 43.

particolare la confusione tra quello che lui chiama «rubendarismo» e il Modernismo, che ha portato alla esaltazione agiografica di un Darío poco letto e ancor meno analizzato in profondità. Nella sua proposta uno dei fondatori dell'IILI e allora professore emerito della UCLA rivendica la necessità di riscoprire l'importanza della prosa dariana e degli altri modernisti, la necessità di recuperare le figure di coloro che poi verranno chiamati i 'precursori', e in particolare quelle di José Martí e di Manuel Gutiérrez Nájera, per concludere con una definizione del modernismo come mescolanza che aprirà la strada a una lunga serie di studi critici:

El modernismo fue una expresión literaria sincrética, múltiple y compleja, individualista y honda, acrática y refinada, en la que se descruben tantas facetas o perfiles estilísticos como personalidades poderosas que lo integraron. En él se funden y aglutinan tendencias, estilos personales, escuelas, corrientes estéticas, filosóficas y hasta religiosas, que, arrancando de formas clásicas –y aun proclásicas– españolas, incorporan fecundos jugos románticos, una fuerte dosis de parnasismo, impresionismo, simbolismo y valores individuales –Poe, Baudelaire, Heine, Leopardi, D'Annunzio, Whitman ecc.– es un magnifico y original pou-pourri poético-filosófico. De esta mescolanza de elementos estéticos disimiles y heterogeneos que en la historia literaria europea aparecen contrapuestos y hasta negadores y hostiles unos a otros, resultó en América la síntesis más brillante y original, más artística y de mayor significación que hasta hoy hemos producido<sup>7</sup>.

Da parte sua Ángel Rama affronta la questione di quelle che lui chiama «las opciones de Darío», contestualizzandolo nella sua epoca, e come sintetizza di nuovo Diana Moro:

Ángel Rama, en su intervención "Las opciones de Rubén Darío" salía al cruce de una controversia generada entre dos grupos: unos que asumían una defensa y otros que denostaban a Darío respecto, sobre todo, de las posiciones políticas del poeta: "No caben, me parece los apasionamientos, y no caben las posiciones enfrentadas y de trincheras: Rubén Darío-no; Rubén Darío-sí", dice. Además argumenta: "Probablemente no haya un poeta en América Latina (...) al cual se le hayan reclamado tantas cosas". Señala que el objetivo de Darío fue "establecer la

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> M.P. GONZÁLEZ, "Deslindes indeclinables", *Casa de las Américas*, p. 48.

autonomía poética de la América española", pero expresa que no hay que confundir la autonomía poética con la autonomía político-social, ni se debe homologar la función del poeta con la del estadista o el sociólogo. Sentencia que "Todo poeta, admire a Darío o lo aborrezca, reconoce que hay en él una continuidad creadora, es decir, una tradición". (...) Como se ve, Rama arma su discurso anclado en la argumentación literaria, confiado en la potencialidad de la literatura para la imaginación de un "nosotros", en este caso latinoamericano<sup>8</sup>.

In tal senso lo studio di Rama prepara il terreno ai suoi fondamentali studi degli anni settanta, che installeranno definitivamente Darío nella modernità, recuperando soprattutto i testi più tardi, fino ad allora molto poco considerati dalla critica.

Negli interventi di Portuondo e Mejía Sánchez (quest'ultimo non partecipò direttamente all'incontro di Varadero, ma inviò il suo contributo per la pubblicazione della rivista) si stabilisce una relazione diretta tra l'apporto di José Martí al Modernismo, e la poetica di Darío: il primo la collega alla comune opposizione all'imperialismo statunitense (evocando anche Rodó), mentre il secondo, in una visione di tipo più storico-letterario, costruisce una connessione a tre bande, tra Martí, Darío e Whitman, anche rispetto alla poesia europea degli stessi anni:

En 1893, seguía siendo Whitman un desconocido para el crítico de los simbolistas. Y tocaba a dos hispanoamericanos el contribuir a la difusión de Whitman en la literatura francesa, por lo menos a picar la curiosidad de uno de los consegrados del momento. Habrá que buscar en la obra posterior de Morice si tuvo eco positivo esta entrevista. Habrá que buscar el saldo, el saldo favorable, de cuantas relaciones literarias examinemos. Instalar vasos comunicantes en el ámbito histórico y geográfico, a través de la literatura o de las ideas, a la vez que ofrece nuevas perspectivas a la crítica y a otras disciplinas puramente literarias, ayuda efectivamente a fijar simpatías y diferencias americanas. Simpatías de lo común entre nosotros y el mundo; diferencias entre el mundo y nosotros<sup>9</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Á. RAMA, "Las opciones de Rubén Darío", *Casa de las Americas*, pp. 29-35 citato da MORO, "La figura revolucionaria de Rubén Darío", p. 45.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> E. MEJÍA SÁNCHEZ, "Las relaciones literarias interamericanas. El caso Martí–Whitman–Darío", *Casa de las Américas*, p. 57.

Se le posizioni dei critici letterari si mantengono su un piano accademico, pur con le sottolineature politiche proprie di quegli anni, più combattive e militanti risultano essere quelle dei poeti che contribuiscono alla prima sezione del numero 42 di *Casa*. Da un lato si trovano i brevi interventi di Carlos Pellicer ed Eliseo Diego, che reclamano per il poeta nicaraguense un ruolo simile a quello di Bolívar, in quanto liberatore della lingua castigliana, come afferma Pellicer:

No creo exagerar si afirmo que el modernismo es el punto inicial de toda una liberación literaria entre nosotros en todos sus aspectos. (...) por lo que significa como testimonio de libertad de expresión en todos los ámbitos, esta libertad de expresión es necesariamente –creo yo– una consecuencia de la voz liberadora de Rubén Darío<sup>10</sup>.

Su un versante totalmente diverso, e fortemente polemico, si posizionano invece i contributi di Mario Benedetti ed Enrique Lihn, che sembrano recuperare Darío quasi contro corrente, quasi 'nonostante lui'. Benedetti va alla ricerca del «hombre Darío», che difende contro tutti i tentativi di ridurlo all'immagine da dandy di fine secolo che lui stesso aveva cercato di costruirsi, e ne scopre gli angoli nascosti, dove emerge una voce straziata e disillusa:

Es entonces cuando no precisa recurrir al inagotable depósito de su retórica, para sentir el sencillo y sagrado nudo en la garganta, y expresar su desamparo en uno de los gritos más sobrecogedores que haya proferido poeta alguno: "Francisca Sánchez, acompaña-mé!". Y es sólo entonces, sólo cuando oímos esa voz estrangulada, ese alarido de soledad, esa incanjeable confesión de parte, cuando acudimos (con o sin Francisca Sánchez) y pasamos sobre los faisanes de hojalata, sobre los pajes de cartón, sobre las mitras y los Mitres de papel, sobre los candelabros de utilería, y empezamos a decirle que no se preocupe, que de algún modo estamos con él, que ya sabemos que cumple cien años, claro, pero que no los representa<sup>11</sup>.

Enrique Lihn costruisce invece un lungo poema, intitolato "Varadero de Rubén Darío", che si propone come un vero e proprio saggio in versi, una riflessione

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> C. PELLICER, "En el centenario de Rubén Darío", Casa de las Américas, p. 16.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> M. BENEDETTI, "Señor de los tristes", Casa de las Américas, p. 71.

costruita su un ampio ventaglio di citazioni, e che vuole prendere una distanza di sicurezza da un'eredità che si sente ancora come troppo ingombrante:

Hasta aquí lo descrito en París (yo también he seguido, Rubén, el camino de París, se lo confieso deslumbrado, tristemente). En Varadero es otra cosa; me inclino más bien a desanimarme Y a tutearte anoche hablamos hasta por los codos de todo, chico, y también de ti con Roque Dalton, Thiago, Barnet, un lúcido humorista italiano, una palmera, creo que los jóvenes poetas cubanos son razonables. Vamos a desmitificarte, chico, trataremos de desmitificarnos todos aunque sea necesario incurrir, vaya, en una falta de respeto y en lo que un amigo mexicano calificó allí a gritos de terrorismo todos gritábamos

fue divertido, un verdadero encuentro

Gianni dijo: tampoco a nosotros nos gusta Carducci pero escribimos contra él para pulverizarlo. Es decir reconocemos en él a nuestro abuelo. En cambio ustedes son demasiado duros con Darío.

Pero yo no puedo decir piadosamente de mi abuelo que fue un hombre de empresa de segundo orden y un fracaso absoluto como cateador de minas y hasta un buen caballero como cualquier otro en su época: equivocado, desprovisto de imaginación, sin que por ello insulte su memoria.

Rubén Darío fue un poeta de segundo orden Y, como bien dijo Suardiaz, mejor no hablar de él en lo que se refiere a la cosa política sería ponerlo en serios aprietos<sup>12</sup>.

La volontà di distacco da questa eredità è condivisa da alcuni dei poeti che parteciparono all'incontro di Varadero, come si può notare dall'antologia dei

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> E. LIHN, "Varadero de Rubén Darío", Casa de las Américas, p. 27. Sul testo di Lihn si vedano gli studi di M. ZANIN, "Se trata de escribir un poema con los pies... el homenaje de Enrique Lihn a Rubén Darío en Casa de las Américas", Caracol, 2 (2011), pp. 124-149; e di M. AYALA, "La condición latinoamericana de Enrique Lihn", Universum, 23 (2008), 1, pp. 12-23. Disponible en: <a href="http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0718-23762008000100002&lng=es&nrm=iso">http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0718-23762008000100002&lng=es&nrm=iso</a>. Consultado el 12 de mayo de 2017.

componimenti in versi, e viene registrata con precisione proprio dall'unico ospite italiano presente, quel Gianni evocato da Enrique Lihn che altri non è che Gianni Toti. Come detto, Gianni Toti non è solo l'unico italiano invitato all'incontro di Varadero, ma anche uno dei pochi europei (insieme a Cassou e al critico ceco Lumir Cvirny). Mentre il contributo del critico francese si limita a un breve saluto celebrativo, e quello del boemo (critico militante e valido traduttore dallo spagnolo) collega Darío al poeta praghese Jan Neruda sotto il segno di un decadentismo dal leggero tono nazionalista, il testo dell'italiano si presenta con un titolo iperbolico e ambiziosissimo: "Hipótesis cuadricontinental para una interpretación antideologista y estílistica de Rubén Darío". In quegli anni Gianni Toti era di casa a Cuba: era il solo italiano che scriveva con una certa regolarità sulla rivista di Casa de las Américas e l'anno successivo apparirà, interpretando sé stesso, nel memorabile film di Tomás Gutiérrez Alea, Memorias del Subdesarrollo. Nel movimento continuo che nel decennio cruciale del sessanta lo portò ai quattro angoli del mondo, Gianni Toti fu uno dei più lucidi testimoni delle enormi trasformazioni del cosiddetto Terzo Mondo e i suoi reportages, le sue letture critiche, le sue traduzioni costituiscono un insieme ancora poco studiato<sup>13</sup> e che a partire dal 1967 si concentreranno nella rivista Carte Segrete che lui seguirà dalla fondazione, proprio nell'anno che ci interessa, fino alla chiusura nel 1979. L'articolo pubblicato da Casa de las Américas, mai tradotto in italiano, costituisce (per l'anno in cui viene pubblicato) un contribuito che ancora oggi contiene suggestioni di notevole interesse. Analizzandolo più da vicinosi potranno sottolineare soprattutto alcune proposte critiche. In apertura Toti rileva la necessità di inquadrare la novità di Darío all'interno di una parallela ricerca sull'efficacia della *poiesis*, intesa come la più grande rivoluzione possibile: «Porque el problema que debemos discutir en este encuentro con él es precisamente el de la productividad de su poiesis, su productividad mitopoiética en un mundo y en una época en que se revolucionan hasta las

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Una selezione dei suoi articoli e dei suoi *reportages* è stata pubblicata qualche anno fa: G. TOTI, *Planetario. Scritti giornalistici (1951-1969)*, a cura di M. BORRELLI – F. MUZZIOLI, Ediesse, Roma 2008.

revoluciones»<sup>14</sup> collegandolo anche a nuovi filoni di ricerca che si stavano aprendo sugli scrittori italiani a lui contemporanei (come Carducci, Pascoli, D'Annunzio) e sui quali lo stesso Toti fornisce alcune indicazioni metodologiche sicuramente innovative. Un tale inquadramento di carattere generale lo porta a considerare la poesia dariana come il migliore esempio di una poesia planetaria, di un autore centrale per una letteratura mondiale che si va creando proprio tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo:

Como preveía (y, en ciertos casos, post-veía) Antonio Gramsci, iba naciendo una literatura ya no local, provinciana, regional, nacional o continental, sino mundial, o mejor dicho, planetaria, por homología con el proceso de unificación cultural que va acelerándose, no solamente en virtud del desarrollo de las comunicaciones de masas y del intercambio cultural, sino sobre todo por el reconocimiento constante de las finalidades unitarias de los procesos productivos (de productos materiales y espirituales). Es por esta razón, tal vez, que la figura de Rubén Darío non parece tan interesante y "productiva" 15.

Date queste premesse, Toti può affrontare quella che lui considera come la domanda centrale su Darío e come riflesso sulla poesia in generale, vale a dire in che modo il nicaraguense riesce a trasformare in senso rivoluzionario la lingua poetica, usandola anche come strumento per superare le tante contraddizioni che viveva in quel frangente storico il poeta, in continua lotta con i legami sociali borghesi. A una tale questione l'unica risposta possibile dovrà passare per uno studio di natura più strettamente stilistico, secondo Toti quanto mai necessario e urgente, dato che per il poeta-critico italiano la novità dariana non risiede tanto nell'uso della metafora quanto piuttosto in quello che lui chiama «l'ordine delle parole» e l'uso innovativo delle immagini:

porque define el elemento más interesante de la poética rubendariana que no consiste tanto en la metaforización (que a menudo es de una desconcertante banalidad), como en la "ordenación de las palabras", o sea, en la disposición gramatical-sintáctica, en la dislocación de las partes del discurso, en el

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> G. TOTI, "Hipótesis cuadricontinental para una interpretación antideologista y estílistica de Rubén Darío", *Casa de las Américas*, p. 59.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> *Ivi*, p. 60.

alejamiento de las estructuras de la comunicación retórica, en la búsqueda de la figura por contigüidad metonímica más que por impacto metafórico, la continua violación de las regularidades simétricas, en el ritmo absoluto que salva, con la imprevista ondulación métrica, hasta los materiales más desgastados de su *pop* mitológico, exótico y snobista<sup>16</sup>.

Un tale studio potrà però essere portato a termine secondo Toti, grazie all'aiuto dei moderni calcolatori, e una proposta di questo tipo, lanciata nel 1967, ancora ci sorprende e rimane come una sfida ancora non colta dagli studi su Darío e sul Modernismo in generale:

Pero, a este punto sería necesario, seguramente será necesario (...) un análisis estilistico-estructural de las operaciones innovadoras de Rubén Darío. Tal vez ayudándonos con las máquinas calculadoras para conocer las frecuencias y las variantes de ciertas constantes métricas y sintácticas. (...) Las combinaciones de estrofas de nuevo cuño, la acentuación *ad libitum*, la variación repentina de la norma compositiva, la destrucción de la acentuación fija en el verso, el uso de formas caidas en desuso, los versos blancos, las asonancias y las disonancias, la mezcla de verso y prosa, la inserción de versos desiguales en los mismos sonetos, los alejandrinos de rima alterada, los hipermetros, los hipometros etc. (...) ¿que otra cosa son sino un consciente desquiciar la norma literaria, una propuesta histórica de destruir las viejas nociones de la poesía?<sup>17</sup>.

Questa ricerca della novità, del moderno rende dunque Darío un protagonista della rivoluzione stilistica americana, che arriverà fino in Europa per rinnovare in profondità la lingua spagnola. Toti mostra un'enorme conoscenza di tutta l'opera dariana, con citazioni che spaziano dalle opere giovanili a quelle più tardive, dalla poesia alla prosa narrativa e a quella giornalistica, e la sua proposta di lettura critica risulta ancor oggi valida, oltre a indicare itinerari interpretativi forse non del tutto esplorati. Il poeta, critico e intellettuale italiano (è praticamente impossibile ridurre la figura di Gianni Toti a una sola definizione) sintetizza nella chiusura dell'articolo le sua idea del Modernismo, e in parte anche quella di poesia tout court:

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> *Ivi*, pp. 64-65.

Pero el buen porqué de Darío era la propia poesía. Y aquí era buen revolucionario, aunque como hombre nunca llegará más allá de los ideales democrático-burgueses. Aquí operó como caballero de la humana energía y como un buen forajido de la lengua, persiguiendo forma y estilo, a pesar de que no halló sino la palabra que huye, y su botón de pensamiento inútilmente buscó ser la rosa. Pero no era ésa su tarea. Rubén Darío nos dio esta cita-encuentro para que le digamos si, cuando murió el anacrónico cisne de su poesía, fue para vivir y si bajo sus blancas alas nació la nueva poesía de su Hispanoamerindia. Hemos intentado destruirlo, como todo poeta joven trata justamente de hacer con la noción de poesía que sus padres le han dejado en herencia. Su poesía resiste a nuestras explosiones. Antes bien, implode dentro de nosotros, en una gran implosión. Y por eso seguimos diciendo al poeta destruido e indestructible: "Rubén Darío, acompáñanos..." 18.

Come detto, la seconda parte dell'incontro, e delle due riviste che esso produsse, venne dedicata alla lettura di testi poetici da parte dei trentasette poeti invitati, provenienti un po' da tutto il continente, compresi anche gli Stati Uniti (Margaret Randall), il Brasile (Thiago de Mello), Haiti (René Depestre) e due europei (Blas de Otero e lo stesso Gianni Toti). Dalle cronache dell'evento si capisce che ognuno dei poeti lesse una o più poesie, mentre nelle pubblicazioni successive viene selezionato un solo testo per ogni autore e dalla comparazione tra le due riviste emergono differenze anche di una certa rilevanza, cui sarà il caso di prestare attenzione in uno studio successivo. Limitandosi invece all'analisi del numero speciale di *Casa de las Américas*<sup>19</sup> si può osservare che in realtà solo cinque tra essi (Mario Benedetti, Eliseo Diego, Nancy Morejon, Idea Vilariño cui bisogna aggiungere Enrique Lihn con il testo prima citato) dedicano direttamente i loro testi al poeta nicaraguense, altri dieci propongono poesie in cui appare un legame indiretto (stilistico, tematico, di ispirazione generale) con Darío<sup>20</sup> mentre tutti gli altri

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Il numero di *Carte Segrete* sembra in effetti più interessato a presentare una rassegna di poeti contemporanei che a metterli in relazione con Darío.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> I dieci sono Carlos Germán Belli, Pablo Armando Fernández, Jorge Teillier, Juan Bañuelos, José Emilio Pacheco, Nicolás Guillén, José Lezama Lima, Gianni Toti, Ida Vitale, Heberto Padilla.

presentano lavori che non hanno nulla a che vedere con il tema. Nei cinque testi poetici dedicati espressamente a Darío (anche nei titoli), le contraddizioni che caratterizzarono le discussioni critiche riemergono con la stessa evidenza, ma qui sembrano convivere all'interno dello stesso testo, come accade ad esempio in quello di Idea Vilariño:

No puedo respetarte y ni siquiera ver de dónde te brotaban tus versos tus palabras tu tremendo lirismo tu canto tu increible belleza tu poesía. No sé Rubén no sé pero brotaba -ritmo canción tormenta río apacible, sangre dulce oscura que mana-. No sé. Acaso del pobre corazón arrancado o del pobre cerebro que después disputaron a punta de revólver. No sé no sé Rubén no sé pero qué hermosa a veces tu poesía qué danzable qué lírica a veces tu poesía qué grande qué valiente o qué honda qué humana a veces tu poesía. Vaya a saber. Tal vez tú mismo no supieras<sup>21</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> I.VILARIÑO, "A un poeta", Casa de las Américas, p. 96.

La distanza temporale sembra divenire, nei testi poetici, anche una distanza dalla cifra stilistica e dalle scelte linguistiche: quello che Vilariño «non sa» è l'origine delle scelte dariane, che appaiono così distanti dalla contemporaneità, da quel diffuso colloquialismo che segna quasi tutti i testi accolti nel numero della Rivista, e il suo valore viene riconosciuto solo sui piani della musicalità o della «umanità». Eppure Toti aveva indicato (anche nel frammento che prima si è citato) come l'innovazione dariana non nascesse dalle scelte lessicali o dalle metafore (a volte di «sconcertante banalità»), ma da una rivoluzione di tipo grammaticale-sintattico che aveva allargato a dismisura il campo della lingua poetica, un'operazione culturale verso cui tutte le poetiche del Novecento erano debitrici²². E sarà allora Mario Benedetti (unico ad essere presente in entrambe le sezioni della rivista) a rivolgersi all'«abuelo Rubén», riprendendo in parte proprio le idee di Gianni Toti, per riconoscere un'eredità innegabile, che permette ai poeti contemporanei di dire e scrivere cose che altrimenti non sarebbe stato possibile neppure pensare:

Diríase que el tiempo es otro, que en este mundo en llaga No caben tus marquesas ni tus cisnes unánimes, que al cándido hombre de hambre no le importa la dieta frugal de miel y rosas que aconsejaste para los dromedarios.

Mas son pobres decires. Lo cierto, lo vital, lo milagroso, es que hechaste a volar un decisivo cuento de hadas verbales y no obstante tangibles.

Seamos por una vez modestamente sabios y sobre todo ecuánimes.

Junto con la justicia y el pan nuestro defendamos tu derecho a soñar la palabra,

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> In tal senso si potrebbero applicare le osservazioni di Toti all'insieme dei testi pubblicati nei numeri delle due riviste ricordati, ma evidentemente una tale analisi occuperebbe lo spazio di un altro articolo, da prevedere per studi futuri.

a expropiar diccionarios y mitos, a invadir toda la belleza posible como quien toma por asalto el polvorín del enemigo para volcarlo en la victoria propia.

Tú no lo habrías escrito.

Pero nosotros, gracias a ti,
no tenemos vergüenza de decir en tu nombre
"Un siglo es un instante",
Y menos aún de pensar, en el nuestro:
"Cien años, que locura"<sup>23</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> M.BENEDETTI, "Abuelo Rubén", Casa de las Américas, p. 90.

Centroamericana 27.2 (2017): 225-241

ISSN: 2035-1496

# HUELLA DE RUBÉN DARÍO EN LA CONCIENCIA POÉTICA DE VICENTE HUIDOBRO

# El ruiseñor está contento de ambas melodías

# PACO TOVAR (Universitat de Lleida)

Resumen: Rubén Darío ya esbozaba los términos de su poética modernista en 1888 ("Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes"), insistía en su credo estético en 1986 ("Los colores del estandarte") y confirmaba todo ello al escribir su "Prefacio" a Cantos de vida y esperanza y componer sus "Dilucidaciones" para El canto errante. Así es como Darío, asumiendo magisterios y rechazando exhibicionismos inoperantes, desvela unos principios estéticos basados en una libertad expresiva de talante particular, defendiendo siempre «íntimas ideas» y «caros ensueños». El poeta cumple así una regla de oro: «sé tú mismo». Vicente Huidobro reconoce los principios estéticos de Rubén Darío, y el valor de su correlato literario, en 1912, formulándose por entonces una preguntas: ¿Por qué sufrió ataques y menosprecios el padre de la poesía moderna?, ¿por qué tardaron tanto en comprenderlo? El magisterio de Rubén Darío es incuestionable; tampoco vale cuestionar los aciertos del vanguardismo histórico, siendo Huidobro y su creacionismo, en opinión de Saúl Yurkievich, su verdadero precursor en Hispanoamérica. La estética huidobriana, reconoce magisterios, acuña su presente y anuncia logros futuros, pulsando siempre, con verdadera libertad, el amor, la poesía y el análisis. Algo de todo eso ya suena en Rubén Darío.

Palabras clave: Estética – Literatura – Poesía – Modernismo – Vanguardia – Creacionismo.

Abstract: «Rubén Darío's Prints in Vicente Huidobro's Poetic Consciousness. The Nightingale is Happy for Both Melodies». Rubén Darío already outlined the terms of his modernist poetics in 1888 ("Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes", insisted on his aesthetic creed in 1986 ("Los colores del estandarte") and confirmed all this by writing his "Preface" to Cantos de vida y esperanza and compose his "Dilucidaciones" for El canto errante. This is how Darío, assuming guidance and rejecting ineffective exhibitionism, reveals aesthetic principles based on an expressive freedom of particular mood, always

defending «íntimas ideas» and «caros ensueños». The poet thus fulfills a goldenrule: «be yourself». Vicente Huidobro recognizes the aesthetic principles of Rubén Darío, and the value of his literary counterpart, in 1912, by then asking himself questions: Why did the father of modern poetry suffer attacks and scorn, why did they take so long to understand it? The teaching of Rubén Darío is unquestionable; nor is it worth questioning the successes of the historical avant-garde, being Huidobro and his creationism, according Saúl Yurkievic, his true precursor in Hispano-America. The Huidobrian aesthetic, recognizes teachers, coins its present and announces future achievements, always pressing, with true freedom, love, poetry and analysis. Something of all that already sounds in Rubén Darío.

**Key words**: Aesthetic – Literature – Poetry – Modernism – Vanguard – Creacionismo.

Ruiseñor primero

Eres un universo de universos Y tu alma una fuente de canciones. (R. Darío)

Guillermo de Torre afirma que Rubén Darío nunca escribió un manifiesto. Únicamente habla de su credo estético de modo implícito y fragmentario¹. El mismo Rubén dice al escribir sus "Palabras liminares" a *Prosas profanas* (1896-1901): «voces insinuantes, buena o mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea –todo bella cosecha–, solicitaron lo que, en conciencia, no he creído fructuoso ni oportuno: un manifiesto»². Darío justifica su reticencia por la nula «elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente»; porque la «obra colectiva de los nuevos de América es aún vana»; porque hay pocos talentos en América y, los que hay desconocen las entrañas del Arte al que consagran su trabajo; para respetar lo que proclama: una estética libre donde no se admiten códigos y modelos impuestos. En última instancia, hurgar en las entrañas de algunos papeles rubenianos desvela su talante

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> G. DETORRE, *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Ediciones Guadarrama. Punto Homega, Madrid 1969.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> R. DARÍO, "Palabras liminares", *Prosas profanas*, en *Obras Completas I. Poesía*, edición de Julio Ortega, Galaxia Gutemberg, Barcelona 2007, p. 157.

literario. Bastaría revisar en sus "Palabras liminares", ya citadas y, sobre todo, en las "Dilucidaciones", su prólogo a *El canto errante* (1907). También contarían sus notas en páginas dispersas. Todo ese material sirve para esbozar un perfil más que adecuado al pensamiento literario de Rubén Darío.

Remite a 1888 el primer 'manifiesto' (así lo denominan J. Saavedra Molina y E.K. Mapes al recuperarlo). Lo publicó Darío en Santiago de Chile: "Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes". El autormaneja una lengua que no tiene aún la singularidad expresiva propia que habría de identificarlo después. Allí defiende la «prosa artística» de los Goncourt y encontramos un elogio de la forma como necesaria proyección a otros terrenos del arte (visual y sonoro especialmente). Sin embargo previene sobre los artificios excesivos manipulando palabras: «no hay que afanarse por parecer brillante sin tener brillo». Su ideal está en la escritura de Catulle Mendès: «un orifice pintor, un músico que esculpe, un paisajista fotográfico y hasta químico y siempre poético y –aquí está la palabra– un poeta con el don de una universalidad pasmosa»<sup>3</sup>. En 1896, Rubén Darío publica su segundo 'manifiesto' en La Nación de Buenos Aires: "Los colores del estandarte". Así responde a otro escrito de Paul Grussac inpreso en La Biblioteca, revista del mismo Grussac. Frente a dependencias y magisterios exclusivos, Rubén airea su libertad: de todos «aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte. Los elementos que constituirían, después, medio de manifestación individual, y el caso es que resulté original»<sup>4</sup>. Juan Valera, sin negar un afrancesamiento en la escritura de Rubén, habría de atribuirle unrasgo parecido: «usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbolista, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ello una quintaesencia»<sup>5</sup>. Rubén Darío matizará sus "Palabras liminares" al escribir un "Prefacio" a los Cantos de vida y esperanza. Reconocerá entonces no

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> DETORRE, Vigencia de Rubén Darío y otras páginas, p. 65.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>*Ivi*, p. 67.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> J. VALERA, "A Rubén Darío" (Madrid, 22 de octubre de 1888), en R. DARÍO., *Azul... El Salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza. Otros poemas*, ediciónde Antonio Oliver Belmás, Editorial Porrúa, México 1979, p. 6.

ser un poeta de muchedumbres, aunque a ellas dirige sus versos; también confirma su «antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética». Por fin, corrige a quienes lo tachan de soberbio; tan sólo persigue un objetivo:

Cuando dije que mi poesía es "mía en mí" sostuve la primera condición de mi existir, sin pretensión ninguna de causar sectarismo en mente y voluntad ajena, y en un intenso amor a lo absoluto de la belleza.

Al seguir la vida que Dios me ha concedido tener, he buscado expresarme lo más noble y altamente en mi comprensión; voy diciendo mis versos con una modestia tan orgullosa que solamente las espigas comprenden, y cultivo entre otras flores, una rosa rosada, concreción del alba, capullo del porvenir, entre el bullicio de la literatura<sup>6</sup>.

Mayor entidad posee lo que Darío manifiesta en las "Dilucidaciones" con las que introducirá *El canto errante*. Quizás porque fueron pensadas con destino a un artículo para *El Imparcial*. Defiende ahí la «forma poética», negando su desaparición futura; proclama otra vez, sin embargo, su libertad creadora: «No gusto de moldes ni nuevos ni viejos (...). Mi verso ha nacido siempre bajo el divino imperio de la música: música de las ideas, música del verbo»<sup>7</sup>. Lo que importa es «lo sincero, lo consciente, y lo apasionado sobre todo»<sup>8</sup>. La poesía, expandiéndose y modificándose con el tiempo, «está por encima de las reglas y de la razón». Una cosa es cierta: no debe confundirse lo nuevo al importar otra retórica, otro «poncif, con nuevos preceptos, con nuevo encasillado, con nuevos códigos. Y, ante todo, ¿se trata de un una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo de una cuestión de ideas»<sup>9</sup>. Darío rechaza juicios vanos de profesores y cronistas, imponiendo una verdad exclusiva. Él tiene la suya en «su deliciosa interinidad». Nunca se propuso «asombrar al burgués»; tampoco martirizar sus «pensamientos en potros de palabras».

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup>DARÍO, "Prefacio", *Cantos de vida y esperanza* (1905), en *Obras Completas I. Poesía*, pp. 243-244.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> ID., "Dilucidaciones", El canto errante, en Obras Completas I. Poesía, p. 323.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> *Ivi*, p. 318.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> *Ivi*, p. 321.

No me gustan los *moldes* nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música –música de las ideas, música del verbo<sup>10</sup>.

Demasiadas militancias y teorías estéticas circulan por el mundo, «las venden al peso» y desaparecen pronto, reapareciendo bajo el palio de «la ciencia y de los conocimientos actuales». Los afiliados a esas corrientes ignoran que la novedad se alcanza venciendo el tiempo y el espacio:

Amador de la lectura clásica, me he nutrido de ella, más siguiendo el paso de mis días. He comprendido la fuerza de las tradiciones en el pasado, y de las previsiones en lo futuro. He dicho que la tierra es bella, que en el arcano del vivir hay que gozar de la realidad alimentados de ideal (...). Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad<sup>11</sup>.

Rubén Darío tampoco rinde culto al uso de la palabra por la palabra. Según él, quizás Ortega no engaña cuando afirma que «las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y por tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores, nunca como valores». No es difícil acordar con el filósofo, pero las palabras nacen juntamente con la idea, no «podemos darnos cuenta de una sin la otra».

En el principio está la palabra como única representación No simplemente como signo, puesto que no hay nada que representar (...). La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; más lo contiene todo por la virtud demiúrgica. Los que la usan mal, serán los culpables, si no saben manejar esos peligrosos y delicados medios. Y el arte de la ordenación de las palabras no debería estar sujeto a imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos<sup>12</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> *Ivi*, p. 322.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Ivi, pp. 324-325.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Ivi, pp. 325-326.

Darío tampoco asume la condición de iconoclasta, sentando unas premisas: el problema de la vida y de la muerte garantiza que la poesía continúe su itinerario. Hay poetas, no escuelas. «El verdadero artista comprende todas las maneras y halla belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad está en nuestra conciencia»<sup>13</sup>. Con perspectiva suficiente, Rubén Darío escribe Historia de mis libros (1912). En las prosas vuelve a identificar muchas de sus referencias<sup>14</sup>, incluyendo a William Shakespeare para "El velo de la reina Mab", donde tanteó el poema en prosa, el ritmo y la sonoridad verbales, buscando la trasposición musical, todavía «desconocida en la prosa castellana, pues la cadencia de algunos clásicos son, en sus desenvueltos periodos, otra cosa»<sup>15</sup>. Esas formas de contar permiten a su autor ensayar dibujos y colores; también rasgos de la propia experiencia localizados en tierras y escenarios centroamericanos. "Palomas blancas y garzas morenas", dirá el poeta, es un reflejo «fiel de mi adolescencia amorosa, del despertar de mis sentidos y de mi espíritu ante el enigma de la universal palpitación»<sup>16</sup>. En cuanto a los versos, Darío reconoce haber aplicado:

ciertas ventajas verbales de otras lenguas, en este caso principalmente del francés al castellano. Abandono de las ordenaciones usuales, de los clisés consuitudinarios; atención a la melodía interior, que constituye el éxito de la expresión rítmica; novedad en los adjetivos; estudio y fijeza del significado etimológico de cada vocablo; aplicación de la erudición oportuna, aristocracia léxica<sup>17</sup>.

Sea como fuere, *Azul...* es «una obra impregnada de amor al arte y de amor al amor». Sus páginas contienen la esencia del joven Rubén Darío exteriorizando «la íntima poesía de las primeras ilusiones». *Prosas profanas* tiende hacia el

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> *Ivi*, p. 327.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Rubén Darío reconoce sus deudas con Catulle Mendès, Gautier, Armand Silvestre, Mezero, el Flaubert de Las tentaciones de San Antonio; de Paul de Saint Victor, que «le aportó una inédita concepción de estilo». También Daudet y Zola.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> R. Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas de Rubén Darío. I. Crítica y ensayo*, edición de M. Sanmiguel y E. Gascó, Afrodisio Aguado, Madrid 1950, p. 200.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

pasado, sus mitologías y grandes historias. Incurrió en «la censura de los miopes». Tuvo sus referencias originales; también literarias<sup>18</sup>:

En el fondo de mi espíritu, a pesar de mis visitas cosmopolitas, existe el inenarrable filón de la raza; mi pensar en mi sentir continúan un proceso histórico tradicional; mas de la capital del arte y de la gracia, de la elegancia, de la claridad y del buen gusto, habría de tomar lo que contribuyese a embellecer y decorar mis eclosiones autóctonas. Tal di a entender. Con el agregado de que no sólo de las rosas de París extraería esencias, sino de todos los jardines del mundo<sup>19</sup>.

Respondiendo a «críticas de gallina ciega» y a demasiada «gritería de ocas», el mismo Rubén confirma su amor intenso a *Prosas profanas* «no tanto como obra propia, sino porque a su aparición se animó en nuestro continente toda una cordillera de poesía poblada de magníficos y jóvenes espíritus. Y nuestra alba se reflejó en el viejo solar»<sup>20</sup>. Fue *Azul...* para Rubén Darío el símbolo de su primavera poética; sería *Prosas profanas* un valioso ejercicio literario; «esencias y savias de otoño» tendrán lugar en *Cantos de vida y esperanza*. Escribió este libro, dirá el mismo autor, cuando había hurgado ya en «el campo de las poéticas extranjeras» y de los «cancioneros antiguos», descubriendo así la suficiente riqueza y gracia expresiva difícilmente alcanzada por «cantores de siglos más cercanos». Esos registros habría de sumarlos a «un espíritu de modernidad con el cual me compeneraba en mis incursiones poliglóticas y cosmopolitas»<sup>21</sup>. *Azul...*, *Prosas profanas* y *Cánticos de vida y esperanza* comparten la sinceridad, exponiendo Rubén Darío «íntimas ideas» y «caros ensueños». El poeta cumple así una regla de oro: «sé tú mismo»:

Si soy verleriano no puedo ser moreista o malearmista, pues son maneras distintas. Se conocen, eso sí, los instrumentos diversos, y uno hace su melodía

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Ya en "Dilucidaciones" Rubén confiesa sus referencias: Lope, Garcilaso; Gracián, Cervantes, Góngora, Quevedo, Santa Teresa, Quintana; Hugo, Verlaine, Dante y Shakespeare. Asume también las huellas de sangre africana y de indio chorotega o nagrandano. Y las querencias de París.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> DARÍO, *Historia de mis libros*, pp. 206-207.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> *Ivi*, p. 215.

cantando su propia lengua, iniciado en el misterio de la música ideal y rítmica (...). Cada uno es cada uno; colina o cordillera<sup>22</sup>.

### Addendas rubenianas

1) Reconociendo el valor de Marinetti como un poeta de nuevo cuño, Darío cuestiona el futurismo que abanderaba. El mallorquín Gabriel Alomar se adelantó al italiano en unos años, refutándole a este último su manifiesto de vanguardia, en cada uno de sus apartados: no es futurismo sino pasadismo cantar el amor del peligro. Eso había hecho ya Homero; en todo el ciclo clásico, el valor, la audacia y la rebeldía son elementos básicos; Píndaro y Homero quisieron exaltar en su tiempo, frente al inmovilismo literario y de pensamiento, el «movimiento agresivo, el insomnio febriciente, el paso gimnástico, el salto peligroso, la bofetada y el puñetazo». El punto cuatro del manifiesto remite a Cronwell; Belerofontes y Mercurio, sirven para ejemplarizar el siguiente apartado; el impulso, el vigor y la conciencia juvenil avalaría el punto sexto; a propósito del apartado séptimo ¿es justo interpretar que son inferiores a Herakles Apolo y Anfión cuando está probado que las «fuerzas desconocidas no se doman con la violencia. Y en todo caso, para el poeta, no hay fuerzas desconocidas?»; frente al octavo cabe otra respuesta: el automóvil es un pobre escarabajo soñado, ante la eterna destrucción que se revela, por ejemplo, en el reciente horror de Trinacria; no es la violencia destructora y acrática un privilegio del poeta innovador, según reclama el nueve, tampoco es la Guerra la única higiene del mundo; no hay comentarios para el diez y el once, ambos «hermosamente entusiásticos» y juveniles. Visto al completo, el manifiesto del italiano tiene cualidades, aunque no extraña «indispensables puntos vulnerables». Por un lado es obra de un joven poeta lógicamente inclinado hacia el ímpetu y los excesos; en otro plano, encuentra inútil Darío que Marinetti acierte difundiendo su particular credo estético

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> DARÍO, "Los colores del estandarte", *La Nación*, Buenos Aires, 27-XI-1896.

a un buen número de imitadores a hacer "futurismo" a ultranza, muchos, seguramente, como sucede siempre, sin tener el talento ni el verbo del iniciador (...). Lo futuro es el incesante turno de la Vida y la Muerte. Es lo pasado al revés. Hay que aprovechar las energías en el instante, unidos tal como estamos en el proceso de la universal existencia. Y después dormiremos tranquilos y por siempre jamás. Amén<sup>23</sup>.

2) Consejos: «Amar la lira sobre todas las cosas». «Amar el amor, y la fe, y las rosas y el vino». «Coronarse de flores y amar la gramática». «Cantar a las hermosas mujeres y ser enemigo de los tontos». «Tener el arte en su valor supremo y no como asunto de pasatiempo o industria». «No adular los gustos de la general mediocridad, ni seguir las modas». «No creas en la gloria que dan los periódicos ni en los elogios de compañeros interesados». «No seas snob, y con los innovadores y con los estacionarios, lo único que tienes que hacer es tener talento». «No dejes pasar el entusiasmo, virtud tan valiosa como necesaria». «Trabaja, aspira, tiende siempre hacia la altura...». «Y si llegas a viejo, que tu alma sea siempre florida como en primavera. Y todo lo demás es literatura»<sup>24</sup>.

# Valor de un genio

He sabido lo que son las crueldades y locuras de los hombres. He sido traicionado, pagado con ingratitudes, calumniado, desconocido en mis mejores intenciones por prójimos mal inspirados; atacado, vilipendiado. Y he sonreído con tristeza.

(R. Darío)

Todavía como Vicente García Fernández Huidobro publicó en 1912 en la revista *Musa Joven* un escrito en favor de Rubén Darío, anunciando su

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> DARÍO, "Marinetti y el futurismo", *Letras*, en *Obras Completas de Rubén Darío. I. Crítica* y ensayo, pp. 616-623.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> ID., "Consejo", *Impresiones y sensaciones*, en *Ivi*, p. 882.

presencia en Santiago<sup>25</sup>: «He aquí al heraldo del país del ensueño. He aquí al hombre-águila que viene a nosotros cargado de laureles y pletórico de poesía» <sup>26</sup>. El «poeta divino» merece todo respeto. Abanderó su individualidad: «mi poesía es mía en mí»; fue sincero al ser potente; trabajó «sin falsía, sin comedia, sin literatura»; proclamó una libertad estética necesaria, rechazando mediocridades. Logró su meta: crear cosas bellas, todavía ocultas incluso a poetas de un pasado castellano barroco y romántico. Dice Huidobro: la poesía no ha desvelado aún

los misteriosos encantos de la rima, sus magnificencias de colorido y brillantez, todas sus amoldaciones, toda la fuerza de sus palabras permanecía aún en el misterio, en el oscuro misterio de lo desconocido. Rubén Darío alumbró ese oscuro misterio. El idioma de sus labios adquiere una faz nueva y él nos muestra horizontes ignorados<sup>27</sup>.

La simpatía que Vicente Huidobro manifiesta por Rubén Darío las justificará el chileno valorando su tarea literaria: *Azul* es obra de un panteísta «por ser un libro sensual y voluptuoso, repleto de Naturaleza». Desde *Prosas profanas*, con sus «espléndidas tonalidades», muestra el autor su gran fuerza expresiva. Obra de un verdadera genio es *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, donde Rubén confirma su profundo, sincero y refinado misticismo: «llenas están sus páginas de pinceladas de luz y sombra extraordinariamente nerviosa y sobremanera límpida y transparente»<sup>28</sup>. Otras piezas literarias en prosa del

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> La revista, que Vicente Huidobro y Jorge Hübner fundaron, responde a los presupuestos del modernismo. En sus páginas colaborarían Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Pio Baroja y Azorín; Amado Nervo, Ángel Cruchaga, el mismo Huidobro y su madre, María Luisa Fernández Bascuñán. *Musa Joven* publicaría seis números, el cinco dedicado íntegramente a Rubén Darío. En 1913, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha (Carlos Díaz) fundaron *Azul*, otra revista de filiación evidente y corta vida (tres números). En sus páginas colaboraron Gabrielle d'Anunzio, Darío, Evaristo Carriego y Julio Nombela.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> V. HUIDOBRO, "Rubén Darío", en *Obras Completas*, tomo I, prólogo de Hugo Montes, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile 1976, p. 857.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> *Ivi*, p. 858.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> *Ivi*, p. 860.

mismo Darío merecerán los elogios de Huidobro, citando un fragmento significativo de *Opiniones* (1906),

libro de estudios críticos en el cual nos dice "No busco el que nadie piense como yo ni se manifiesta como yo. ¡Libertad, libertad!, mis amigos. Y no os dejéis poner librea de ninguna clase". Esto es lo que siempre ha predicado Rubén Darío: la más absoluta personalidad<sup>29</sup>.

Huidobro se formula unas preguntas: ¿Por qué sufrió ataques y menosprecios el «padre de la poesía moderna»?; ¿por qué tardaron tanto en comprenderlo? No hay explicación cuando resulta evidente, y así lo enunció ya Elizio de Carvalho: «Rubén Darío es un precursor, un creador, un predestinado». Ya es hora:

Honremos al genio y demos gracias al maestro de las nuevas generaciones. Al que tiene en su poesía todas las tonalidades posibles, desde el gorjeo divino del ruiseñor hasta el rugido del león feroz, al que rompió las cadenas de la retórica, los férreos grillos de la métrica fija, al que nos enseñó a volar libremente<sup>30</sup>.

Otro ruiseñor

Que el verso sea como una llave Que abra mil puertas. (V. Huidobro)

Saúl Yurkievich escribe sobre Vicente Huidobro adjudicándole, «ya sin mengua, la cualidad de precursor de nuestros movimientos de vanguardia»<sup>31</sup>. El chileno incorporó a su obra toda corriente vanguardista y, por «segunda vez, como antes lo consiguiera Rubén Darío, un hispanoamericano provoca una revolución literaria en España». Huidobro ayuda a sus contemporáneos a

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> *Ivi*, p. 861.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> *Ivi*, p. 863.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> S. Yurkievich, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda y Paz, Seix Barral, Barcelona 1970, p. 56.

«demoler las páginas modernistas». No traicionó, sin embargo, las huellas rubenianas.

Como tantos contemporáneos, Huidobro asume el modernismo de manera muy original. Sus productos primeros contribuyen sobre todo a una preparación técnica para el creacionismo, acondicionan una concepción del papel del poeta que quedará fijado en toda la obra posterior e insinúan algunas tendencias imaginativas que, por su persistente reaparición, podemos considerarlas como básicas, como fijaciones del poeta<sup>32</sup>.

En la herencia modernista huidobriana cuentan Herrera y Reissig, Lugones y, sobre todo, Rubén Darío; del simbolismo francés conoce bien a Verlaine, Mallarmé, Rimbaud y Kahn; de su ambiente vanguardista lo sabe todo. Y con ellos discurre su aventura creacionista, en la que habrá de luchar sin tregua. Los manifiestos aclaran su credo; la poesía confirma su itinerario. Cabe formular otra vez aquellas preguntas: ¿Por qué sufrió ataques y menosprecios quién abanderó su creacionismo (el posesivo tiene significación) ¿Por qué tardar en comprenderlo? Salvando la oportuna distancia, Vicente Huidobro tiene algo entrañable con Rubén Darío: «que no se crea que desprecio el pasado. No. Desprecio el que sólo se piense en él y se desprecie el presente, pero yo amo el pasado». Él mismo declara:

no hay escuelas, sino poetas. Los grandes poetas quedan fuera de toda escuela y dentro de toda época. Las escuelas pasan y mueren. Los grandes poetas no mueren nunca (...). Quiero ser un gran Sincero toda mi vida y vivir convencido de que yo soy tonto para los tontos e inteligente para los inteligentes<sup>33</sup>.

Mucho se ha escrito a propósito del "Non serviam" que Vicente Huidobro gritara en público el año de 1914. Negaba cualquier sumisión literaria y tampoco era una expresión caprichosa. «Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias». Conocía bien su pasado, había leído mucho y toma conciencia de su futuro, declarándose independiente «frente a la Naturaleza», esa vieja chocha y encantadora de

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> *Ivi*, pp. 60-61.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> HUIDOBRO, *Pasando y pasando*, en *Obras Completas*, p. 659.

la que tanto aprendió. Nunca olvidará sus lecciones<sup>34</sup>. Vicente Huidobro afirma que inició su aventura su creacionista en 1912, desde *Musa Joven*; tuvo unos primeros ecos en la entrevista que publicara *Ideales* (1913), continuaría en *Pasando y pasando* (1913), expresó en *Adán* (1916) y describiría ese mismo año de 1916 en el Ateneo de Buenos Aires, durante una conferencia. Todo antes de su primer viaje a Europa. Sin cuestionar el valor de los grandes: Homero, Dante, Shakespeare, Goethe, Poe, Baudelaire, Heine, Verlaine, Hugo..., «cumbres que se pierden en el Azul», y nunca mueren, busca Huidobro ser original cuando la originalidad completa no existe; sí la originalidad inteligente, la de quienes, por hurgar en su interior, hacen «sutilezas refinadas propias de espíritus ultrafinos».

Mi poesía (...) no es la poesía de un influenciado, sino la de uno que ha estudiado y sentido la poesía universal.En mis versos no hay sensaciones reflejas, recibidas por intermedio de otro autor, sino recibidas directamente de la naturaleza misma<sup>35</sup>.

Resulta oportuno declararse un pequeño dios y «condensar el caos en diminutos planetas de color». Eso, tan cercano al orgullo, está lejos de la soberbia. No se trata de imponer un credo, establecer doctrinas y plantar militancias. Huidobro quiere huir de su leyenda, «repleta de falsedades», para defender un creacionismo que gusta de sugerir en poesía. El arte del sugerimiento y la poesía metafísica tienen antecedentes: un simbolismo que no ha muerto y es «una de tantas maneras como hay en el Arte». Sugerir no es plasmar ideas brutalmente, sino «abrazarlas y dejar el placer de la reconstrucción al intelecto del lector». Es una lucha difícil abandonar los clichés, aunque

poco a poco se irá formando el ambiente, poco a poco se irá depurando el aire, cultivando el buen gusto. Poco a poco se irán sutilizando los espíritus y se les

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> ID, "Non serviam", en *Ivi*, p. 715.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> ID., "Yo", en *Pasando y pasando*, p. 657.

hará pensar y entender los refinamientos poéticos, saborear las quintaesencias exquisitas<sup>36</sup>.

Afirma Vicente Huidobro que la historia del arte «no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios»<sup>37</sup>; que dicha evolución se aleja de los antiguos mimetismos realistas, de lo superfluo y de cualquier obstáculo inútil en busca de la propia realidad. Huidobro admite su equivocación al confundir el poeta con el mago; que su tarea creadora exigía al cambio de unas leyes naturales. La verdad era otra: el poeta debía crear una «realidad paralela e independiente de la naturaleza» y eso necesita un lenguaje con «significación mágica». Es la poesía «el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador la palabra recién nacida»38. El dios huidobriano existe, sin ocupar el puesto de Dios, cuya existencia debe al poeta-hombre dispuesto a crear su otro mundo particular. El poema está «en la cabeza del poeta»; su hermosura no guarda memoria de «las cosas vistas» ni de las que «podemos llegar a ver». La debe a su naturaleza misma, «no admite términos de comparación» y «tampoco puede concebírsela fuera del libro». Nada se parece al mundo externo. «Crea lo maravilloso y le da vida propia». Importa presentar un hecho nuevo, «traducible y universal».

Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquel no pierde en la traducción nada de su valor esencial<sup>39</sup>.

Emerson ya lo expresó a su manera; Rubén Darío también supo interpretarlo: «el poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo; un

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> ID., "El arte del sugerimiento", en *Obras completas*, p. 691. Huidobro también afirma que sugerir no es la única forma en poesía de tomar en cuenta. Sí la recomienda «por prestarse a mil combinaciones más o menos originales y extrañas». Que hay otras es cierto, y más que aún desconocemos. «El arte no puede localizarse en na sola manera».

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> ID., "La creación pura", en *Obras completas*, p. 719.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> ID., "La poesía", en *Ivi*, p. 716.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> ID., "El creacionismo", en *Ivi*, p. 736.

pensamiento tan apasionado, tan vivo, que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la Naturaleza con una cosa nueva $^{40}$ .

### Addenda huidobriana

1) Vicente Huidobro, aun valorando la utilización del verso libre por el futurismo de Marinetti, que ya utilizaron María Krysinska, Gustave Kahn y Vielé-Griffin, niegan del italiano y sus acólitos la originalidad que proclaman. Cuando menos, «la temeridad, el valor, la audacia, el paso gimnástico y la bofetada» los cantaban Píndaro y Homero; Gabriel Alomar y Augusto Vasseur se adelantaron al emplear el mismo término para distintas ideas. El futurismo del mallorquín, más sólido, responde al impulso y la supersensibilidad humanos, insuflando «chispazos de vida nueva»; no es, pues,

un sistema ocasional o una escuela de momento, propia de la decadencia de las transiciones, no: es toda una selección humana, que va renovando a través de los siglos las propias creencias y los propios ideales, imbuyéndolos sobre el mundo en un apostolado eterno<sup>41</sup>.

Tampoco responde Marinetti a los principios del Vasseur: importa no «el acto de creación, de renovación, más que la cristalización, lo que va siendo, lo que va a ser, no lo que es ya»<sup>42</sup>. El futurismo y maquinismo de Marinetti no se adelantó a Hugo ni a Whitman, y menos al simbolismo.

2) Reconociendo aciertos puntuales, también niega Huidobro a los dadaístas y surrealistas. De aquellos valora su papel «absolutamente necesario y bienhechor»: demoler para despejar el terreno; de los segundos rechaza su defensa del automatismo psíquico puro: «dictado del pensar ajeno a cualquier control de la razón». Frente a esa definición, y lo que implica,

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> ID., "Prologo" a Adán, en Ivi, p. 190.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> ID., "El futurismo", *Pasando y pasando*, en *Ivi*, p. 700.

<sup>42</sup> Ibidem.

Huidobro apuesta por su creacionismo: un «estado de superconciencia» o «delirio poético», momento de alta presión cerebral y más «hermoso que el ensueño»:

El delirio es irreal, absolutamente irreal en la vida. Pero es una realidad para quien lo produce y para quienes logran alcanzarlo, impregnarse de su atmósfera.[Y mientras que el ensueño pertenece a todo el.mundo, el delirio sólo pertenece a los poetas]<sup>43</sup>.

3) Consejos: Odia «la rutina, el cliché y la retórica»; las «momias y los subterráneos de museo»; los «fósiles literarios»; los «ruidos de cadenas que atan»; a los que «todavía sueñan con lo antiguo y piensan que nada puede ser superior a lo pasado». Ama sus contrarios y «las sutilezas espirituales. Por fin: cree «que el alma del poeta debe estar en contacto con el alma de las cosas»<sup>44</sup>.

## Post scriptum

Ellos me han calumniado, escarnecido, para satisfacer su pequeño orgullo, su vanidad de inventores de bufandas para pájaros (...). Os perdono.

Te perdono, hombre débil, capaz de satisfacer tu fatuidad con tus propias mentiras.

(V. Huidobro)

La originalidad completa no existe; la belleza cuenta en palabras; no hay maestros, deudas ni sumisiones; el artificio reclama condenas. Huidobro resume todo eso en pocos términos: amor, poesía y análisis: el amor sirve para perdonar, y lo entrega desinteresadamente; la poesía le ha «prestado una enorme dosis de exaltación», permitiéndole «cubrir la fealdad y el tedio cotidianos con un ropaje maravilloso»; el análisis lo ha «convertido en un revolucionario de todos los conceptos y todos los prejuicios». Algo de todo eso ya suena en la conciencia y actos de Rubén Darío, pero al compás del tiempo

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> HUIDOBRO, "Manifiesto de manifiestos", en *Ivi*, p. 725.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> ID., "Yo", en *Pasando y pasando*, p. 658.

que uno y otro habrían de vivir..., con sinceridad: Huidobro en su creacionismo; Darío en busca de su propio estilo.

# **INSTRUCCIONES A LOS AUTORES**

## Normas editoriales y estilo

- 1 Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.
- 2 La extensión debería contenerse entre 8.000-9.000 palabras; 50.000-64.000 pulsaciones, espacios incluidos. Interlínea sencilla.
- 3 Los autores enviarán por correo electrónico a: dip.linguestraniere@unicatt.it:
  - a Carta con las siguientes información: título del trabajo, nombre del autor, ubicación profesional y dirección postal completa, dirección electrónica, resumen (en castellano e inglés, 150-200 palabras), palabras claves (entre tres y cinco, en castellano e inglés).
  - b Archivo informático del texto.
- 4 Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
- 5 Estilo:
  - a Los cuerpos de letra serán los siguientes: 11 para el texto en general; 12 para el título del trabajo, nombre y datos del autor, títulos de párrafos; 10 para el resumen y las palabras clave, ejemplos, citas espaciadas, notas a pie de página.
  - b Los estilos de letra serán los siguientes:
    - i Texto general: Times New Roman. Redonda normal.
    - ii Título del trabajo: negrita mayúscula (subtítulo eventual: cursiva minúscula).
    - iii Nombre del autor: versalita.
    - iv Datos del autor: redonda, entre paréntesis.
    - v Títulos de párrafos: cursiva minúscula.
  - c La primera línea del párrafo inicial del texto no llevará sangría, como la primera línea del texto tras las citas. Tras punto y aparte el párrafo llevará, en la primera línea, una sangría de 0,5 cm.
  - d Las notas y las referencias bibliográficas no deben estar al final del artículo sino a pie de página.

- e Los fragmentos de otros autores referidos textualmente van puestos en letra redonda, entre comillas españolas: «...». Los puntos suspensivos entre paréntesis redondos (...) se utilizan para señalar palabras o parte del textos omitidos dentro de la cita. Si el fragmento supera las tres líneas debe aparecer con margen entrante (1 cm), separado del texto de una línea sencilla arriba y abajo y de cuerpo más pequeño. Las posibles integraciones del texto o comentarios del autor van entre paréntesis cuadrados. Nunca se emplearan los puntos suspensivos al comienzo y al final para indicar lo incompleto del texto.
- f El cursivo se empleará para destacar vocablos extranjeros no incorporados al léxico de la lengua del trabajo; las comillas sencillas ('...') se reservarán para enmarcar significados o rasgos significativos.
- g Obras citadas:
  - i LIBROS: N. APELLIDO, *Título*, Editorial, Ciudad año.
  - ii ARTÍCULOS: N. APELLIDO, "Título", *Revista*, año, n. volumen, p. LIBRO COLECTIVO: N. APELLIDO, "Título", en N. APELLIDO(ed.), *Título del libro colectivo*, Editorial, Ciudad año, p.
- h Si los autores son varios estarán separados por una raya: N. APELLIDO N. APELLIDO
- i Reenvío a obra ya citada. En ningún caso se emplearán indicaciones como "op. cit.", "art. cit." sino:
  - APELLIDO, *Título* (completo o abreviado siempre que claro y utilizado de manera uniforme en todo el texto), p.
  - En citas consecutivas de la misma obra se emplearán las dos formas: *Ivi* e *Ibidem*. La primera si la obra es la misma pero las páginas son diferentes (*Ivi*, p. ...); la segunda si todos los elementos son iguales.

Para casos particulares se uniformarán los estilos.

## Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»

- 1 La publicación trata temas relacionados con la lengua, cultura y literatura centroamericanas y antillanas.
- 2 Los trabajos según las áreas de conocimiento, se enviarán, sin el nombre del autor, a dos evaluadores, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de tres semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, la Revista solicitará un tercer informe.
- 3 Sobre esos dictámenes se decidirá el rechazo, la aceptación o la solicitud de modificaciones al autor.
- 4 Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo que incluye:
  - a Indicación del plazo máximo de entrega del informe.
  - b Una evaluación final (Aceptar sin revisar; Aceptar con revisiones mínimas; Invitar a reproponer; Rechazar).
  - c Una valoración de: pertinencia del trabajo a las áreas de conocimiento; originalidad, novedad y relevancia de los resultados de la investigación; coherencia del lenguaje crítico; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso.
  - d Un breve comentario.

#### Indexación en bases de datos

La revista CENTROAMERICANA está indexada en las siguientes bases de datos:

MLA International Bibliography

# Dialnet





## Y forma parte de:

REDIAL Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina

#### Latinoamericana

A Contracoriente (Estados Unidos)
Acta Poetica (Móxico)
Alesdemos (Venezuela)
Arademos (Venezuela)
Arademos (Venezuela)
Andráca sin rombre (España)
Aletria (Brasil)
Aletria (Brasil)
Andráca sin controle (Chile)
Anales de Literatura Chilena (Chile)
Andeiga (Myradina)
Andráca sin Carlos (Brasil)
Andráca de (Brasil)
Andráca sin Carlos (Brasil)
Andráca (Brasil)
Andráca (Brasil)
Bradebec (Argentina)
Bradebec (Bradebec (B

CAFE (Francia)
Ciarbo (Ersaid)
Ciarbo (Ersaid)
Ciarbo (Ersaidos Unidos)
Ciarbo (Ersaidos Unidos)
Ciarbo (Ersaidos Unidos)
Ciarbo (Ersaidos Unidos)
Chesqui (Estados Unidos)
Conduncia (Estados Unidos)
Confluencia (Estados Unidos)
Cuadernos de Unidos, (Ersaidos Unidos)
Deimonónica (Estados Unidos)
Deimonónica (Estados Unidos)
Délagos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-scrita (Brasil)
Estudios (Menezuela)
Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
Estudios dore las culturas contemporáneas (México)
Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
Estudos de Literatura Brasileira Contemporánea (Brasil) Eutomia (Brasil)
Gestos (Estados Unidos)
Hispamérica (Estados Unidos)
Humanidades, Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay) Intersticios (Argentina) Kamchatka (España) Kipus (Ecuador) La palabra (Colombia) La paladra (Colorinda)
Letral (España)
Letras Hispanas (Estados Unidos)
Linguas & Letras (Brasil)
Lingüística y Literatura (Colombia)
Literatura, História e Memória (Brasil)
Modelinguí (Collo)

Meridional (Chile) Meridional (Chile) Mitologías hoy (España) Olho d'água (Brasil) Orbis Tertius (Argentina)

75 revistas académicas de América Latina, Estados Unidos y Europa integran



Asociación de Revistas Literarias y Culturales



### **EDUCatt**

Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215 e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione) web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-9335-411-0

ISSN: 2035-1496

