

PALIMPSESTOS MODERNISTAS. APROPRIACIÓN SIMBOLISTA
EN RUBÉN DARÍO, T. S. ELIOT, PERE GIMFERRER
Y LUIS ANTONIO DE VILLENA

By

Pablo Martínez Diente

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

August, 2012

Nashville, Tennessee

Approved:

Professor Cathy L. Jrade

Professor Edward H. Friedman

Professor William Luis

Professor Mark Wollaeger

Copyright © 2012 by Pablo Martínez Diente

All Rights Reserved

A Katie,

desesperadamente amando las frondas del ocaso.

AGRADECIMIENTOS

Lo que este estudio culmina es un trayecto hecho posible con la ayuda, apoyo y comprensión de un nutrido conjunto de personas. En lo profesional, tuve la fortuna de rodearme de un extraordinario grupo de académicos, como son la Prof. Cathy L. Jrade, y los Profs. Friedman, Luis y Wollaeger. Además de una impagable paciencia, todos demostraron constante afán por tutelar mis proyectos y dar buenos consejos. La Prof. Jrade fue una generosa, perspicaz y gentil directora, capaz de guiar una escritura en ocasiones desbocada. Siempre desde un respeto por desgracia escaso en esta profesión, me proveyó de una óptica práctica, concisa y exigente. Sin duda los logros que mi disertación pueda tener se deben en mucha medida a su ayuda.

El Prof. Friedman se reveló como una persona honrada, un excepcional académico y, ante todo, un bondadoso profesional. Siempre presto a ayudar en todo, su mano tendida significa mucho en momentos de angustia. El Prof. Luis, por otra parte, armado de su incombustible optimismo y exigente capacidad crítica, hizo de mi estancia en Vanderbilt una experiencia única. Los exhaustivos comentarios del Prof. Wollaeger, tanto como su dadivosa asistencia con todo, abrieron un camino diverso a mis reflexiones y lograron lo que esta disertación pretende: armonizar tradiciones literarias no tan lejanas como parece. Por último, debo agradecer la calida complicidad del Prof. Pablo González Rodas, mentor y amigo en la West Virginia University, y a quien debo poder haber ingresado en Vanderbilt.

El Center for Latin American Studies en Vanderbilt me otorgó dos becas de viaje a Nicaragua y México con las cuales pude reunir numeroso material utilizado en este estudio. Mi agradecimiento al centro como a la Graduate School de la universidad, sin cuyas becas de viaje no podría haber presentado mis lecturas. Sin el perenne apoyo y comprensión del Prof. Ted Cachey y de Shauna Williams en Notre Dame, la escritura de esta disertación hubiera desembocado en un caos aun mayor del que semeja: ambos procuraron siempre facilitarme un ambiente ideal para poder pensar, leer, escribir, y, no menos importante, dar clases a alumnos sobresalientes.

En lo personal, dejo constancia de mi enorme deuda con mi esposa, familia y amigos. La comprensión y amor de Katie evitó arrojar muchas veces la toalla. Al lado de Early sufrió incesantes diatribas y pataletas, y por ello, les debo todo. Quizá algún día pueda devolver toda su paciencia. Mis padres (Ángel y María de la Paz) y hermano (Sergio), junto a Pirri a lo largo de todos estos años han sabido aguantar mi temperamento siempre apoyándome y dándome un cariño que no conoce distancia. Todo mi amor para ellos. David, Joy y Janie Willison (además de Coach, Skipper y Scout) son la mejor familia política que uno pudiera desear: no conozco mejor regalo que dar luz entre sombras, y ellos han sido puro resplandor.

Del mundo de Black Snow a Antón García Fernández, *per aspera ad astra*.

CONTENIDOS

	Página
DEDICATORIA.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
Capítulo	
I. DE LA CONCEPCIÓN PALIMPSESTUOSA DEL MODERNISMO.....	1
El palimpsesto en contexto, frente a otras formas de reflexión y metáfora.....	6
Del texto al contexto: La superación modernista del palimpsesto textual.....	14
Romanticismo, simbolismo, y los caminos del palimpsesto modernista hacia la modernidad.....	23
El simbolismo como sistema cultural del palimpsesto modernista.....	36
Palimpsesto y modernidad en cuatro poetas (neo)modernistas.....	46
II. “ <i>CAR LA FRANCE SERA TOUJOURS NOTRE ESPÉRANCE</i> .” RUBÉN DARÍO Y EL AUGE DEL PALIMPSESTO MODERNISTA	52
Negociando la retórica emancipadora: De Bello y Echeverría a Gutiérrez Nájera y Martí.....	58
<i>Los motivos del logos</i> : Darío y el palimpsesto modernista dentro de la crítica de la influencia	72
“¿Qué me dices tú de esto, Víctor Hugo?:” Insolencias modernistas en un poeta en construcción. La respuesta proto-simbolista del primer Darío al agotamiento post-romántico.....	80
III. DEL PALIMPSESTO A LA «RAZÓN AUTUMNAL.» SIMBOLISMO Y MEDIACIÓN CULTURAL EN EL MODERNISMO DE ENTRESIGLOS.....	127
Palimpsesto en la cosmópolis: De la presencia de Hugo a la incursión parnasiana de <i>Azul</i>	129
Nuevo público y nuevas lecturas: De insuficiencias post-románticas, realistas y naturalistas, al giro modernista chileno a través de Mendès.....	139
Mendès en la fuente del palimpsesto: Sobreescribiendo el cuento parisién.....	152
De Verlaine al nuevo siglo: Palimpsesto y entresiglos.....	168

IV.	PALIMPSESTO, MODERNIDAD Y MODERNISMO GLOBAL EN T.S. ELIOT.....	195
	De Poe a James: Lecciones de la experiencia europea en la definición del intelectual modernista.....	199
	El debate romántico en el primer Eliot y las razones del palimpsesto francés.....	211
	Hijo del limo: De una educación (anti)romántica al hallazgo de <i>The Symbolist Movement in Literature</i>	216
	“Oh, these minor considerations:” Los «raros» de Symons y el recurso simbolista de Laforgue.....	222
	Laforgue público y privado: El Eliot <i>parisino</i> del norte de Cambridge, Massachusetts.....	232
	Inclusiones y exclusiones de un americano en París.....	239
	“En Amerique, professeur; En Angleterre, journaliste:” Interludio en Harvard y <i>callejón sin salida</i> laforguiano.....	247
	El camino a 1922: Nuevos viejos aires simbolistas en un poeta del exilio.....	252
	Tríptico francés en <i>The Waste Land</i> : Baudelaire, Verlaine, Nerval.....	257
	Prolongación y extenuación simbolista, y reflexiones sobre el palimpsesto.....	266
V.	EL PALIMPSESTO MODERNISTA CONTEMPORÁNEO EN GIMFERRER Y VILLENA.....	276
	La situación del poeta peninsular como espejo de la problemática del modernismo de entre siglos.....	276
	Coordenadas de la poesía española de posguerra: Poéticas alternativas a la normatividad franquista.....	282
	Los novísimos: Una (est)ética modernista de la disidencia.....	289
	Gimferrer y el palimpsesto como itinerario culturalista.....	295
	Voracidad literaria ante la impostura dictatorial: Claves simbolistas para un joven escritor.....	297
	<i>Malienus</i> y <i>Mensaje del Tetrarca</i> : Tanteos de construcción de un poeta culturalista vinculado a su contexto histórico.....	305
	«Ordenar estos datos es tal vez poesía:» Los poemas de <i>Arde el mar</i> y <i>La muerte en Beverly Hills</i> como eventos histórico-cinematográficos.....	315
	Cambio de lengua y desaparición del personaje poético: Gimferrer en la década de los setenta.....	337
	Luis Antonio de Villena, del júbilo a la melancolía en un poeta de la «Edad Simbolista».....	349
	Apoteosis de un libertino: Primera etapa poética en los albores de la transición democrática (1970-1981).....	364
	Ícaro melancólico: El «yo» de una poesía hacia el final de la Transición (1981-1984).....	385

VI.	REFLEXIONES FINALES. EL PALIMPSESTO COMO MARCO DE LOS ESTUDIOS MODERNISTAS.....	394
	BIBLIOGRAFÍA.....	403

CAPÍTULO I

DE LA CONCEPCIÓN PALIMPSESTUOSA DEL MODERNISMO

La escritura es un acto de solidaridad histórica.

—Barthes, *El grado cero de la escritura*

It is doubtlessly true, and all the more so since the Romantic era, that the aging of poetic forms and genres constantly increases their self-consciousness as knowledge of their own historicity. Through this progressive self-reflection, whose sphere is intertextuality, literature is in the end transformed into metaliterature, mere references to its own history—not excluding the fossils of classical mythology, of course—already sufficing to establish meaning.

—Uhlig, “Literature as Textual Palingenesis: On Some Principles of Literary History”

El interés decimonónico por la recapitulación y reevaluación del pasado, originado por el espíritu enciclopédico del XVIII culmina a lo largo de la segunda mitad de siglo con el florecimiento de ciencias, disciplinas y medios interesados en investigar un pasado y una tradición que ayude a situar al intelectual en un marco histórico caracterizado por la turbulencia política, el estancamiento estético, y el crecimiento capitalista fruto de la Revolución Industrial. Parejo a la culminación de los procesos

emancipadores de las naciones latinoamericanas (1808-1903) y al expansionismo estadounidense se desarrollan simultáneamente a ambas orillas del Atlántico actividades relativas a la extracción y explotación de todo aquello que yace bajo la superficie, hechos que van a intensificar la percepción de la modernidad.

Algunas muestras del énfasis del XIX por lo subterráneo son el perfeccionamiento de las excavaciones arqueológicas modernas,¹ el desarrollo de la extracción de petróleo en Centroeuropa, Rusia y los EE.UU., la inauguración del primer elevador moderno (1857), y la apertura del pionero sistema de transporte subterráneo eléctrico, la *City & South London Railway* en 1890. Reflejo de esa exhumación—económica o de bienes culturales—, a medida que el fin de siglo se aproxima, surgen manifestaciones en las que se agudiza, como nunca antes, la dialéctica de opuestos elaborada por el romanticismo: materialismo/espiritualidad, ciencia/arte, superficie/fondo y, sobre todo, lo oculto-latente/lo visible. Estas manifestaciones culturales encuentran su mayor desarrollo con el modernismo global,² en particular en el género poético.

Como consecuencia de este ambiente revisionista de la tradición, los procesos históricos, culturales y artísticos por los que se desarrolla el proyecto modernista global están permeados, entre otros, por un incisivo énfasis al recurso del palimpsesto y a su

¹ Sir William Matthew Flinders Petrie descubre en 1896 la “Estela de Merenptah.”

² Bajo la rúbrica de modernismo global, modernismos o proyecto modernista se incluyen aquellas manifestaciones culturales modernistas de finales del XIX y principios del XX: el modernismo de raíz hispanoamericana y peninsular (incluyendo el “català”), y el *modernism*. No obstante, cuando una característica sea más particular de cada modernismo, así se señalará. Este estudio se enmarca en la definición que Gullón hace del debate de los modernismos:

Creo al igual que Howe que las dos características de modernismo—sea en la variante anglosajona o en lo hispánico—son: el cambio revolucionario sufrido en la sensibilidad del sujeto y la correspondiente transformación en el estilo, en las formas de transmitir lo percibido. Ambas cualidades vienen tan adornadas en los escritos críticos referentes al modernismo español, que en multitud de ocasiones el modernismo hispánico aparece desligado del europeo-occidental. Tras nuestro modernismo, y a pesar de las connotaciones negativas (frivolidad, esteticismo huero) de fácil apreciación en contraste con el «sustancial noventayocho», subyace también lo moderno como progreso y el modernismo formal. (28)

metaforización como elemento literario-cultural. Entendido tradicionalmente como una manera de (re)escribir textos, o como una forma de establecer vínculos intertextuales (Kristeva, Riffaterre, y sobre todo Genette), el palimpsesto dentro del modernismo global se convierte en un recurso que deja de ser meramente literario para convertirse en cultural y hasta social. No se trata, y con especial relevancia en el modernismo, de una actividad aislada en el texto o de una práctica únicamente textual. De ser una forma—hermética en su comienzo—de entablar diálogo literario entre textos, el modernismo se apropia del palimpsesto como una manera de reescribir sobre la cultura y la tradición, como reacción a ideologías realistas y naturalistas, y como una realineación con la modernidad.

Práctica en origen literaria, las posibilidades de expresión simbólica del palimpsesto parecen expandirse a lo largo de las décadas finales del siglo XIX, como manifestación del mencionado interés por ahondar en los misterios bajo la superficie. Medios por entonces novedosos como el fotográfico o el cinematográfico y discursos incipientes como el psicoanalítico reflejan de igual forma el interés por el palimpsesto desde aproximadamente la mitad del siglo XIX, cuando el romanticismo se ve sustituido por el simbolismo, cuando nuevos lenguajes y medios artísticos comienzan a nacer; mientras que la fotografía todavía da sus primeros pasos experimentales cuya eclosión conocerá el siglo XX, el cine y la psicología comienzan a experimentar sobre las posibilidades de expresión del palimpsesto, elaborándolo más fecundamente. Como ejemplos fotográficos destacan *The Miners' Bridge, on the Llugwy, North Wales* (1857-58) de Roger Fenton, que retrata precisamente el caminar ascendente de un minero sobre un tronco, y *Fallen Statue on the Ramesseum, Thebes* (1857) de Francis Frith, que

muestra una yuxtaposición de ruinas egipcias (verticales y horizontales) e incluye la presencia del ciudadano occidental como parte del conjunto pictórico.

El cortometraje de Louis Lumière *Salida de obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir* (*La Sortie des usines Lumière à Lyon Monplaisir*, 1895) participa del palimpsesto a través de dos formas: se trata del primer “remake” de una *película* (existen hasta tres versiones del mismo film) y su argumento refleja la salida hacia la luz exterior desde el espacio cerrado de la fábrica.³ Por su parte *La interpretación de los sueños* (*Die Traumdeutung*, 1900) de Freud tratará de acceder al inconsciente por medio de sus verbalizaciones exteriores o de sus experiencias previas (lo que le acerca al palimpsesto como herramienta analítica, pero también al recurso simbólico-modernista del hermetismo). Incluso el por entonces incipiente subgénero de la ciencia ficción parece contagiarse del concepto de exhumación y palimpsesto, como demuestran las obras *Viaje al centro de la Tierra* (1864) o *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869) de Verne.

Pero aunque la propagación del palimpsesto como figura vaya en aumento con el transcurrir del siglo, su identificación con otros contextos históricos y socioeconómicos no es exclusiva del XIX. El palimpsesto, como ejercicio o como metáfora, surge en el momento mismo en que nace el acto de reescribir y de “reciclar” un medio que sirve de base para otro.⁴ En su origen clásico, la intención de quien reescribe es la de obliterar

³ A esto se debe añadir la portabilidad de su invento, lo que hace que el punto de vista sea movable, en vez de fijo. De este modo, pueden retratar los acontecimientos adaptándose al medio, y no al contrario, como solía ocurrir. Aunque se considera a Eadweard Muybridge y a Louis Le Prince como precursores del cinematógrafo, el nivel de sofisticación, tecnología, comercialización e intencionalidad estética al que aspiran los Lumière hace que se consideren los pioneros del séptimo arte.

⁴ Debido a la fragilidad de los materiales (tablilla de cera en la Antigua Roma, papiro en Egipto, pergamino en la Edad Media), mayoritariamente se conservan muestras sobrevivientes de palimpsestos a partir del siglo VI d.C.. Ello no quiere decir que los textos ocultos obtenidos (como demuestra el Palimpsesto de Arquímedes) traten de temas posteriores a la Antigüedad clásica. Para una detallada exploración del Palimpsesto de Arquímedes, consultar el estudio de Netz y Noel.

toda huella anterior como medida de carestía económica, de ahorro: se busca reutilizar el mismo medio con otro texto, quedando de lado la intención de establecer un diálogo con anteriores “subtextos.” Pese a que en esta génesis de la invención del palimpsesto como práctica aislada de re-escritura dista de las connotaciones posteriores, queda de manifiesto que autor, texto, cultura y economía son conceptos que se entrelazan en el palimpsesto.⁵ De ahí que surja y se amplifique dentro del proyecto modernista, movimiento eminentemente post-industrial, intertextual y de vocación cosmopolita. Se puede afirmar por consiguiente que la naturaleza del palimpsesto como “texto” o “espacio” sobre el cual reescribir incluye por imperativo consideraciones más allá de lo exclusivamente literario, hecho inadvertido por la crítica hasta ahora.

Si bien los modernistas no son los primeros en “reescribir” o en utilizar el concepto del palimpsesto—relacionado con la tradición o la historia—, son escritores que lo utilizan y elaboran de una manera distinta para enfrentarse a la modernidad que no existe en neoclásicos, románticos o simbolistas. A diferencia de éstos (quienes como veremos reflexionan acerca de la tradición diferentemente), los modernistas se enmarcan dentro de un sistema socio-económico y cultural en constante y rápido cambio y evolución. Además, se trata de escritores que surgen fuera de la metrópoli. Este contexto histórico y la condición de sujetos marginales provoca que la reescritura palimpsística del modernismo por un lado agudice las propuestas románticas respecto a conceptos como “pasado” o “tradición,” pero por otro, internacionalice esos mismos conceptos, llevando la reflexión sobre la modernidad a la realineación con la historia literaria universal más ambiciosa llevada a cabo hasta el momento. Mas, ¿es el palimpsesto el único recurso

⁵ Otro episodio que pone de relevancia la interdependencia de economía, cultura, literatura y sociedad es la subasta del Palimpsesto de Arquímedes el 29 de octubre de 1998, que causa un encendido debate internacional sobre su propiedad, y que alcanza la cifra de dos millones de dólares.

disponible dentro del XIX que lleva a cabo esta empresa?, ¿qué provoca que los modernistas incidan en él y que se inclinen por sus posibilidades de reescritura globalizante? Por último, ¿cuáles son los usos “extraliterarios” que se suman a un discurso en origen meramente literario?

El palimpsesto en contexto, frente a otras formas de reflexión y metáfora

Tal y como ha observado Uhlig, la relación entre historia, literatura e intelectual se manifiesta en tres conceptos—colindantes en el siglo XIX y en muchos aspectos relacionados—de los que hacen uso los escritores tanto del romanticismo como del modernismo con diverso énfasis. Junto al palimpsesto aparecen conceptos como la palingenesia y la ananké, estudiados por Uhlig y definidos tradicionalmente como “renacimiento” o “resurrección” el primero, y como “necesidad” o “inevitabilidad” el segundo. Pese a que ambas nociones—palingenesia y ananké—son una manera de mediar entre el pasado, su herencia y el presente y que poseen un ascendente notable en las primeras décadas del siglo XIX,⁶ el palimpsesto incluye el acto de reescribir sobre una materia pasada. Tanto palingenesia como ananké poseen características que impiden un pleno desarrollo de las aspiraciones del modernismo; la primera ofrece un “renacimiento” (lo que le acerca al palimpsesto y su labor de exhumación), pero no una intersección de pasado y presente o acaso una resurrección idealista de un pasado que como tal no existió. La noción de ananké, por otro lado, presenta un sesgo excesivamente

⁶ Schelling elabora su teorema de la palingenesia en *Las edades del mundo (Die Weltalter, 1811-1815)*, y Carlyle en *Sartor Resartus*, (1833-1834). Respecto a la ananké, dentro de los más destacados estudios está el de von Humboldt, *Sobre la labor del escritor de historias (Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers, 1821)*.

determinista que deja poco espacio a lo incierto, misterioso o contingente, rasgos del modernismo.⁷ Esto es, el concepto de palimpsesto no sólo involucra al intelectual en la contemplación del pasado, por lo que su agencia es mayor, sino que le obliga a realizar una labor de recopilación, selección y reescritura de ese pasado para indagar sobre las posibilidades de representación en el presente y el futuro. Además, el palimpsesto incluye el componente económico mencionado anteriormente que no se halla ni en palingenesia ni en ananké.

Hay varios autores en las que la puesta en práctica decimonónica de estos conceptos—palingenesia, ananké, palimpsesto—sirve para dilucidar la posición del escritor respecto al pasado, la tradición, y la historia dentro del marco de exhumación del que surge el interés modernista por el palimpsesto. En *Noches lúgubres* de José de Cadalso (escrita en 1771),⁸ denominada “primera obra romántica europea” (Sebold 80) no encontramos una metaforización del intelectual en busca de un pasado que le ayude a situarse en el presente o el futuro. Más bien las cuitas de Tediato, el héroe trágico que vaga por el cementerio tratando de desenterrar a su amada, sirve de patrón iconográfico

⁷ Darío titula uno de sus poemas de *Azul...* precisamente “Ananke” (de la sección “El año lírico”). En el poema, el énfasis se encuentra no tanto en la inevitabilidad del destino como en dotar a la paloma protagonista de atributos sensibles (es decir, los que posee el poeta) frente a la voracidad del gavilán que acaba devorándola (voracidad que se puede interpretar como la indiferencia materialista, positivista o simplemente capitalista). La conclusión del poema retrata a Dios contemplando el por qué de la existencia de las dos facetas (“se puso a meditar. Arrugó el ceño, / y pensó, al recordar sus vastos planes, / y recorrer sus puntos y sus comas,”) y culmina con la sentencia “que cuando creó palomas / no debía haber creado gavilanes” (144). La coda del poema no deja lugar a dudas sobre las preferencias de un Dios que tras reflexionar largo y tendido sobre su propia obra reconoce su error al haber creado un ave depredadora (un ave que, pese a todo, no muere fulminada por la ira divina). Lo que Darío transmite, no obstante, es el rechazo de la fatalidad permanente, de un destino impuesto. Como contraposición a la predestinación del concepto ananké, el poeta se inclina por un sujeto creador (Dios) que medita, piensa, recuerda y recorre “sus puntos y sus comas” para emitir un juicio a posteriori. A no ser que se indique lo contrario, todas las citas de la poesía de Darío pertenecen a la edición de Ortega de las *Obras completas* de 2007, respetándose asimismo las decisiones textuales originales darianas.

⁸ Pese a que Cadalso es uno de los escritores por excelencia del XVIII su obra va a suponer uno de los pilares del romanticismo en español, dejando clara influencia en Larra o Mesonero Romanos.

de subsiguientes protagonistas lacónicos decimonónicos. Existen argumentos a favor de considerar la breve obra cadalsiana como antecedente del palimpsesto modernista: su carácter de obra que reescribe (en su caso el poema seriado “Night Thoughts” de Young),⁹ su correlato socioeconómico (el paralelismo entre el rico protagonista y el humilde sepulturero Lorenzo), o más explícitamente el simbolismo de exhumar un objeto o cuerpo. La ambientación de las jornadas y el destino trágico del protagonista van a permanecer en obras modernistas, pero atendiendo a uno de los momentos cumbres de *Noches lúgubres*, el último párrafo de la segunda noche, se observa un énfasis diferente en el uso que el autor hace de su “desenterramiento”:

Objeto antiguo de mis delicias... ¡Hoy objeto de horror para cuantos te vean! Montón de huesos asquerosos... ¡En otros tiempos conjunto de gracias! ¡Oh tú, ahora imagen de lo que yo seré en breve! Pronto volveré a tu tumba, te llevaré a mi casa, descansarás en un lecho junto al mío; morirá mi cuerpo junto a ti, cadáver adorado, y expirando incendiaré mi domicilio, y tú y yo nos volveremos ceniza en medio de las de la casa. (386)

Primeramente, el cuerpo femenino es un símbolo de la belleza perdida que no ha de volver jamás, y que se ha tornado en putrefacta entidad: sirve como aviso barroco de lo que espera al protagonista; pero la “repetición,” el palimpsesto que resultará de recrear una nueva unión con la amada no es la base para un proyecto futuro o no deja lugar para la unión lírica eterna que se hallará en obras modernistas como el poema “Nocturno” de Silva (1892) o la novela *El triunfo de la muerte (Il trionfo della morte)* del italiano D’Annunzio (1894).

El fin que persigue Tediato no es ni realinearse como héroe con la modernidad (pues sólo busca la destrucción, la nada, las cenizas), ni tampoco implementar o

⁹ En el frontispicio de la edición valenciana de 1817 se lee “Imitando el estilo de las que escribió en inglés el doctor Young.”

modificar su situación trágica. Tediato huye de lo que define al palimpsesto: una reescritura en la que además de revelarse un subtexto, se añade algo nuevo. Se trata realmente de una palingenesia, de un “renacimiento” a poder ser sin variaciones posibles, de desenterrar a la muerta no para llevar a cabo un nuevo discurso sino para perpetuar el anterior. Pese a ser un heredero firme del romanticismo, Silva por oposición dota de una mayor agencia espiritual al objeto o cuerpo evocado, “desenterrado” o “renacido.” Se puede argüir que la idea central es la misma en *Noches lúgubres* y en “Nocturno” (muerte y unión de los amantes), pero a pesar de los puntos de contacto, uno y otro autor utiliza el/lo pasado (simbolizado en el cuerpo femenino) y lo reescribe con fines muy distintos, uno para articular su hecatombe (Cadalso) y otro para elaborar sobre él (Silva). En el devenir del siglo, en definitiva, se pasa de un escrito cuyo énfasis reside en el orden fisiológico (desenterrar un cadáver con cuya unión completar una tragedia) a otro cuyo énfasis radica en lo efímero y lo espiritual, no sólo en el usufructo corporal.¹⁰

El contraste entre estos dos escritores pone de manifiesto algunos aspectos de la diversidad en cómo movimientos previos al modernismo se acercan al pasado, y qué papel juega en su representación el palimpsesto o cualquier forma de reflexionar sobre el pasado, la herencia y la tradición. Esto es, cómo el intelectual modernista progresivamente va adaptando los postulados románticos manteniendo unos y subyugando otros como consecuencia del momento histórico que vive y representa. Esta

¹⁰ Otro nivel de complejidad textual que distancia los escritos de Cadalso y Silva (y los conceptos de palingenesia y palimpsesto) es la incertidumbre—en forma de sombra—de saber si la presencia de la amada en “Nocturno” es real o imaginaria. Tediato ansía exhumar los restos de su amada para postreramente volver al “punto cero” (la muerte) del que proviene el cadáver en descomposición. La voz poética de Silva, sin embargo, parece sugerir un final distinto al de Cadalso; de hecho, hacia la última sección de su poema, las almas se funden alejándose del “frío del sepulcro, [del] hielo de la muerte” (21) para finalmente vagar hacia un lugar indeterminado.

evolución está ligada al papel que juega la acumulación de unas épocas sobre otras y la labor del poeta como intérprete y organizador cultural dentro (o fuera) de una comunidad.

A comienzos del XIX uno de los principales escritores del romanticismo, Schelling, examina el sentido de la acumulación y la sobreimposición de épocas. Para él (hacia 1811), de una forma similar a Cadalso, la palingenesia o búsqueda de origen se presenta como firme herramienta de interpretación del pasado: “We see a succession of times, one following upon the other, and the later always superimposed upon the earlier time; *nowhere can we perceive anything original*; a mass of layers that have come into existence one after another and are *the work of millennia must be cleared away*, till we can at last reach the actual foundations” (qtd. in Uhlig 497-98, my emphasis). En Schelling la yuxtaposición y/o interacción de capas temporales no sólo no aporta originalidad, sino que es necesario regresar a la raíz original como fuente de regeneración. Durante el romanticismo, la superposición y/o concentración de épocas o eras anteriores se llega a teorizar como una posibilidad de representación artística, pero no se contempla como una realidad fehaciente, como si ocurrirá con el modernismo. Y la forma en que reaccionan románticos y modernistas frente al XVIII sirve para establecer diferencias en el siglo XIX.

Un ejemplo del escepticismo romántico ante la acumulación de épocas se revela en la reacción romántica frente a la poética de uno de los poetas-críticos del XVIII británico, Alexander Pope. El arte de Pope, que según Uhlig “at times consists in concentrating several historical layers of meaning into a single image of protean brilliance,” provoca que “the Romantics, his successors, feeling utterly determined by the course of literary history, already doubt the very possibility of ever achieving such poetic

effects” (502). La determinación histórica empuja a su vez a poetas románticos como Coleridge a agotar las posibilidades combinatorias del lenguaje poético y a quejarse de que “it is scarcely practicable for a man to write in the ornamented style on any subject without finding his poem, against his will and without his previous consciousness, a cento of lines that had pre-existed in other works” (*Collected Letters* 3:469). Como en Schelling, la multiplicidad de épocas no parece mostrarse como una vía productiva y el sentimiento generalizado es de no poder ofrecer nada nuevo dentro de esa multiplicidad, pues todo ha sido ya “inventado.” Si acaso, una idealizada raíz, un imaginado origen (greco-latino, medieval, etc.) en el que buscar inspiración. No se trata, por consiguiente, una mezcla de épocas, sino la contemplación de una sola época en relación con el presente. Para hallar la tan ansiada originalidad ¿qué otras posibilidades se le presentan al poeta romántico?

La ansiedad romántica relativa al determinismo histórico provoca que gradualmente, y según Abrams, “the stress was shifted more and more to the poet’s genius, creative imagination, and emotional spontaneity, at the expense of the opposing attributes of judgment, learning, and artful restraints” (21) de índole aristotélico-clásica y dieciochesca. Los poetas románticos comienzan entonces a formular una teoría “expresiva” (enfrentada a teorías “pragmáticas” u “objetivas”)¹¹ que da como resultado un enajenamiento del escritor ante la sociedad. Como resultado, “the audience gradually receded into the background, giving place to the poet himself, and his own mental powers

¹¹ Abrams define la teoría expresiva romántica así: “A work of art is essentially the internal made external, resulting from a creative process operating under the impulse of feeling, and embodying the combined product of the poet’s perceptions, thoughts and feelings. The primary source and subject matter of a poem, therefore, are the attributes and actions of the poet’s own mind; or if aspects of the external world, then these only as they are converted from fact to poetry by the feelings and operations of the poet’s mind. [...] The paramount cause of poetry is not, as in Aristotle, a formal cause, determined primarily by the human actions and qualities imitated” (22).

and emotional needs, as the predominant cause and even the end and test of art” (21). Esto es, el ideal poético romántico basado en una articulación de la introspección en la cual todo acontecimiento, externo o interno se basa juzgado ante su propia individualidad. En ese ideal, el público o la comunidad social toman un papel secundario, como ha observado Abrams: “There is, in fact, something singularly fatal to the audience in the romantic point of view. Or, in terms of historical causes, it might be conjectured that the disappearance of a homogeneous and discriminating reading public fostered a criticism which on principle diminished the importance of the audience as a determinant of poetry and poetic value” (25-6).

“Introspección,” “alejamiento de la comunidad” y “recelo de la concentración de épocas,” ángulos sobre los que se aposenta parte de la identidad romántica, son por tanto aspectos a los que debe enfrentarse el modernismo, sobre todo en poesía. La problemática romántica para con el arte dieciochesco simbolizado por Pope, quien recordemos concentra “several historical layers of meaning into a single image of protean brilliance,” encuentra su réplica en un poeta modernista como Darío, quien precisamente abre *Cantos de vida y esperanza* (1905) con una declaración de principios que departe del escepticismo romántico respecto a la concentración o multiplicidad de épocas:

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 sueño,
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. (245)

Entre otros elementos, es llamativa en este poema la “armonía cronológica” dariana que va desde el post-romanticismo/primer modernismo de los dos primeros cuartetos (si se atiende a los elementos más “decorativos” u “ornamentales” de la primera fase) hasta la yuxtaposición estilística del tercero. En efecto, los postulados de la tercera estrofa (la voz poética que no discrimina épocas, siglos o autores) no se enfrentan al “pasado” o lo rechazan, como el uso anafórico de la conjunción “y” demuestra. A través de una rica iconografía mezcla de romanticismo y modernismo (“azul,” “ruiseñor,” “noche,” “alondra,” “jardín de ensueño,” “rosas,” “cisnes vagos,” “tórtolas,” “góndolas,” “liras en los lagos”), Darío hace balance de su propia obra hasta el momento (sobre todo el segundo verso) y del romanticismo en general (tercer verso) sin reproche, uniéndolo a sus gustos dieciochescos y simbolistas.

Los cuartetos de “Yo soy aquel que ayer no más decía,” en especial el penúltimo verso (en el que se mencionan dos de los adalides del romanticismo, y del simbolismo), ponen de relevancia que mientras que el romanticismo seguirá proporcionando muchos alicientes al modernismo, en el cambio de siglo y en su búsqueda de la modernidad, el modernismo considere para la constitución de su palimpsesto otros movimientos que le ayuden a más efectivamente articular su alineamiento con la modernidad. La inspiración más firme será la del simbolismo francés, primer movimiento en el que cristaliza el conflicto del intelectual con la modernidad, esbozado en el romanticismo, y en el que toma lugar la ambivalente relación entre artista y sociedad post-industrial capitalista.

Del texto al contexto: La superación modernista del palimpsesto textual

Como se ha demostrado anteriormente, el palimpsesto ocupa un lugar privilegiado dentro del contexto decimonónico de reflexión sobre la tradición y de ubicación del intelectual frente a la modernidad. No obstante, y pese a manifestarse de manera oblicua (bajo la categoría de imitación, pastiche, continuación, homenaje, etc.) o de revelarse directamente (De Quincey, 1845,¹² Darío en “Recreaciones arqueológicas” 1896-1901, o Doolittle posteriormente en *Palimpsest*, 1926), ha de señalarse que el palimpsesto no se menciona críticamente con respecto al proyecto modernista. Este vacío crítico es especialmente irónico al considerar que uno de los rasgos definitorios del modernismo es su capacidad para establecer un complejo sistema de alusiones culturales y literarias sobre la que emprender su renovación, un sistema que no se inaugura o termina en el texto. En suma, se puede sostener que dicha laguna crítica—que aplica las relaciones entre obras únicamente en su vertiente textual y no cultural—es similar a la que ha acompañado a gran parte de la recepción de la renovación modernista: un proyecto artificioso, plagado de adornos y distante de su contexto histórico-social. Ello es debido, en parte, a una práctica limitada del concepto de intertextualidad.

Incluso en obras capitales que examinan someramente el fenómeno intertextual (caso de *Palimpsests: Literature in the Second Degree* de Gérard Genette, 1982), se silencia la aportación poética modernista, recurriendo generalmente al pos-modernismo (sobre todo al Borges prosista) como referente de uso palimpsístico de un texto. Respecto a aquél, destaca la abundante bibliografía en torno al cuento-palimpsesto “Pierre Menard,

¹² El autor inglés publica dentro de su *Suspiria de Profundis* el ensayo “The Palimpsest of the Human Brain,” en el que reflexiona sobre la conciencia y la memoria. Dentro del debate sobre el palimpsesto, cabe destacar el título tanto del volumen como del ensayo, al estar relacionados el hecho de recordar con un sentimiento de profundizar para alcanzar estados paralelos de conciencia y/o experiencia.

autor del *Quijote*” (*Ficciones*, 1944). Esa abundancia crítica se explica debido a la “prístina” aplicación del palimpsesto elaborada por el protagonista del relato, es decir, por poder identificar la raíz de un texto (*Don Quijote*) en otro, sin excesiva dificultad. En el caso del excelente relato borgiano, se admira su dinámica intertextual en forma de palimpsesto y la consiguiente (im)posibilidad de recreación de un texto canónico en otro posterior. Mas, como se verá no sólo textual sino culturalmente, este uso del palimpsesto y el intento de transformación de una serie de textos (y culturas) ya aparecen en poéticas modernistas, de una manera más compleja de la que la crítica ha querido prestar atención pero que Borges hace notar. Al destacar el valor de profundidad y complejidad de un poeta modernista como Darío, el propio Borges sugiere una lectura aguda del modernismo desafiante de la que, salvo excepciones, se ha perpetuado en la crítica, sobre todo hasta los años sesenta.¹³ Así, el escritor argentino comenta en 1967 de su homólogo nicaragüense: “Cuando un poeta como Darío ha pasado por la literatura, todo en ella cambia [...]. *Una transformación, misteriosa y sutil, ha tenido lugar sin que lo sepamos.* El lenguaje es otro” (qtd. in Ortega n.pag., my emphasis). Examinar la noción del palimpsesto dentro del contexto finisecular modernista no sólo permite demostrar la ampliación de un discurso textual a un proyecto cultural, sino también explicar esa transformación a la que se refiere Borges.

Como se ha demostrado en la comparación con otros conceptos relevantes del XIX (palíngenesia y ananké), el palimpsesto se destaca por ofrecer una dinámica de negociación textual entre “original” y “copia” en la que se genera un texto que contiene

¹³ Es decir, con excepciones como la de Juan Ramón Jiménez (quien publica su *El Modernismo. Notas de un curso* en 1953), la crítica suele desafiar en torno al centenario de la muerte del poeta nicaragüense los postulados anteriores que solían (des)calificar al modernismo como frívolo, ornamental o superficial. A partir de la obra de Gullón, Paz, Olivio Jiménez, Anderson Imbert, se estudia al modernismo como lo que es, ante todo una empresa cultural que engloba lo artístico, lo social, lo intelectual, etc.

huellas de otro anterior. Pero, como consecuencia de esa negociación, existen otros aspectos inherentes y periféricos al acto de “sobre-escribir,” pues el texto no es un producto aislado sino que forma parte de un sistema, o como lo define Genette, “architextualidad.” Es más, lo que hace peculiar al arte poética es según él incita a la trascendencia:

the subject of poetics [...], is not the text considered in its singularity (that is more appropriately the task of criticism), but rather the *architext* or, if one prefers, the architextuality of the text (much as one would speak of the “literariness of literature”). By architextuality I mean the entire set of transcendental categories—types of discourse, modes of enunciation, literary genres—from which emerges each singular text. (*Palimpsests* 1)

El paso de un texto a otro lleva consigo, por consiguiente, considerar toda una serie de categorías—en Genette siempre textuales—trascendentales.

Tal y como se observa en *Palimpsests*, todo palimpsesto o reescritura (*hipertexto*) por definición necesita de un original—imaginario o real—sobre el que basarse, de un *hipotexto*. Cualquiera que sea la relación establecida entre uno y otro texto (homenaje, falsificación, parodia, imitación, pastiche, etc.) o entre un corpus y otro, es una relación por tanto generativa, productiva (aun cuando se trate de casos como amputación o destrucción) o simplemente, “hipertextual” en la que “hypertexts, as is well known, generate hypertexts” (373). Dentro de esa dinámica de generación o producción, la hipertextualidad se distingue por poseer un valor de actualización de un pasado, pues “pertains to *tinkering*. [...] the art of “making new things out of old” has the merit, at least, of generating more complex and more savory objects than those that are “made on purpose;” a new function is superimposed upon and interwoven with an older structure, and the dissonance between these concurrent elements imparts its new flavor to the

resulting whole” (398). Genette une por tanto la labor de actualización a la de producción, dotando incluso de un sentido lúdico al hipertexto,¹⁴ subrayando la idea de que en toda hipertextualidad puede existir incluso un uso distinto del tono original: “the pleasure of the hypertext is also a *game*. The porosity of partitions between genres is chiefly due to the contagious potential of the playful mode in this particular aspect of literary production” (399). La porosidad de géneros literarios así como la capacidad de “contagio” (bien en el discurso médico finisecular o en el plano cultural) son, como es sabido, rasgos del proyecto modernista.

Al contrario que otras manifestaciones intertextuales como la continuación (retomar y finalizar un texto en el punto donde se concluye el original), definida por Genette como una práctica antigua y clásica, la hipertextualidad

in general, correspond[s] more to an aesthetic at once classical and modern, with a relative eclipse (in France, at any rate) during the romantic and realistic first half of the nineteenth century. [...] and we have seen in the second half of the nineteenth century of cultural banter that is still not extinct today. I have had occasion to point out, [...], that hypertextuality is obviously one of the features that enable a certain modernity, or postmodernity, to turn its back on the age of Romantic-realistic seriousness and revive a premodern tradition: *Torniamo all'antico*. (396-97)

Pese a que el teórico francés concluye sentenciando que no toda modernidad es hipertextual, es notable que el palimpsesto se corresponda con una estética simultáneamente clásica y moderna, y que se vea relegada o eclipsada por estéticas romántico-realistas. A la seriedad o *gravitas* con que Genette unge al romanticismo le

¹⁴ Una muestra del modo “lúdico” del palimpsesto modernista se halla en “Sinfonía color de fresa con leche,” poesía subtitulada “A los colibríes decadentes,” de José Asunción Silva. Compuesta apenas dos años antes de suicidarse (1894), destaca por establecer un elaborado palimpsesto: por un lado es una sátira de los excesos de los imitadores de Darío, por otro, un ejercicio de estilística rítmica y verbal de la—por entonces novedosa—renovación modernista y del parnasianismo más excesivo. A estos factores de debe añadir el diálogo intertextual e intercultural llevado a cabo por el poema con otras manifestaciones artísticas (musicales, pictóricas).

siguen otro tipo de literaturas que combinan periodos históricos para proponer otras vías de hipertextualidad moderna:

After the seriousness of the Romantics, [the] Victorian neoburlesque joined up again with the playful culturalism of the neoclassical age (by a familiar and sometimes cavalier manner of courting tradition), but it was also paving the way—via Jules Lemaitre and Girardoux—for several new tracks of modern hypertextuality. This same historical context applied [...] to the pastiche, and Proust was right on target when he named Meilhac and Halévy's jokes as the source of the "Germantes wit." That wit, casual and learned, is very characteristic of the turn of the century [...]. (67)

Ese "ingenio" finisecular (representado en autores como Wilde)¹⁵ es una de las consecuencias de la mayor libertad intertextual que alcanza la literatura del momento. Pero lo llamativo de la cronología expuesta por Genette (del romanticismo a la época victoriana, esto es, del comienzo al final del siglo) es que, en el momento en que surge el proyecto modernista y cuando el palimpsesto abunda en varias disciplinas, existe una armonía de culturalismo y neoclasicismo que no se encuentra ni en el romanticismo ni en el realismo y naturalismo; esta armonía y mayor libertad combinatoria se plasma en la porosidad de épocas, géneros y estilos antes mencionada.

Aunque el crítico francés, en definitiva, esclarece la manera en que se elabora el discurso hipertextual (su forma generativo-productiva, su flexibilidad y permeabilidad de contagio, su evolución decimonónica, etc.), el surgimiento del simbolismo sitúa a Genette

¹⁵ El autor de origen irlandés es un buen ejemplo de la adecuación finisecular de una obra anterior y de las licencias que se toman autores de la época. Como opina Genette, "Oscar Wilde is said to have written his *Salomé* (1892) after reading Flaubert's [*Hérodias*]. And yet he is in no way indebted to him. Beyond the shift to the dramatic mode, his purpose is quite different; his practice [...] is that of *transmotivation*, or one motivation displacing another" (270). Aunque sea discutible que Wilde no esté en deuda con el escritor galo, el hecho que Flaubert pertenezca por igual al romanticismo como al realismo explicaría que Wilde, más en sintonía con ideas y autores simbolista/modernistas, disida de llevar a cabo un palimpsesto fiel al espíritu, estilo o cosmovisión flaubertiana. En un ejercicio de ventriloquia textual, Genette incluso llega a proponer la idea de que la mejor versión de un escritor es aquella hecha por otro: "Proust's Flaubert may well be the best Flaubert we have" (118).

en una encrucijada interpretativa que se puede resumir de este modo: qué hacer cuando el poeta comienza a dotar al acto hipertextual de prácticas (sociales, culturales, históricas) que no se limitan al texto.

Para Genette, un paradigma de las posibilidades y límites de la hipertextualidad lo representa el poeta simbolista Jules Laforgue (1860-1887), gran influencia para los modernistas tanto por sus logros con la versificación libre, como por su uso de la máscara como elemento de expresión. Pese al gran ascendente laforguiano sobre los modernistas, la estrategia del poeta galo con respecto al usufructo de otros textos anteriores es problemática, según Genette. En el artículo de Octubre de 1886 “Sobre *Hamlet*” del número “El príncipe desdichado, maestro de todos nosotros” de *Le Symboliste*, el poeta francés se muestra en deuda con el personaje shakespeariano y de acuerdo a Genette,

Such an acknowledgement of indebtedness is *first and foremost a ploy toward appropriation* (as is always the case in such matters) and the “us all” in whose name Laforgue is making that ploy can be reduced here to the very small number of “sister souls” sharing in his “decadence.” Laforgue identifies with Shakespeare’s hero, *endows him with his own features* (“of middle size and quite spontaneously cheerful”) *without much regard for tradition*. (283, my emphasis)

Es crucial resaltar que la estrategia de Laforgue—quien al mismo tiempo que se apropia de los atributos del héroe maldito engloba a una comunidad de artistas asimismo decadentistas—parece alejarse de la tradición. Aun cuando el poeta en el artículo dota al protagonista de *Hamlet* de una actualización (rasgos físicos y sensibilidad decadentista) que no se detiene en el mero texto, esta extensión del original, esta reescritura de la obra shakesperiana no parece tener en cuenta la tradición literaria. De hecho, para Genette el propósito de Laforgue es “not to rewrite Shakespeare’s tragedy in his own fashion; nor is it to contrive a new version of the unfortunate prince’s story, which, by the way, he

situates in 1601, the year it was first performed. His object, much rather, is to let the hero (or the author, they are one and the same) maunder about in philosophic-poetic musings” (284).

El análisis genetteano de Laforgue demuestra los límites del palimpsesto textual ante una nueva forma de escritura que surge del simbolismo y que culmina con el proyecto modernista. Esto es, el crítico equipara el propósito de Laforgue (ampliar la reescritura de un texto dotándolo de otras funciones filosóficas, sociológicas, poéticas) a ir en contra de la tradición, que se puede interpretar como llevar a cabo una reescritura o nueva versión personal del texto shakesperiano. Una nueva versión que no incluyese desviaciones (entendemos que extratextuales) de lo que es el texto original. Genette no estima en consideración otros aspectos de la relación entre textos, como pueden ser cuestiones por ejemplo de influencia (entre autores, entre públicos de diversas épocas), de medio de propagación (prensa frente a edición literaria), o de relación con la tradición.¹⁶ Pero estos son sólo algunos aspectos que desafían una concepción reduccionista y limitada del palimpsesto, según es usado por poetas modernistas.

De acuerdo a Genette, “every object can be transformed, every manner imitated, and no art can by nature escape those two modes of derivation that define hypertextuality in literature and more generally define all second-degree artistic practices, or *hyperartistic* practices. [...] I do not believe that we can legitimately extend the notion of the text, and thus of the hypertext, to all arts” (384). Entonces, en esta paradójica

¹⁶ Al respecto se puede argüir que la “apropiación” laforguiana del héroe trágico forma parte de una relectura y actualización de *Hamlet* que tiene una fecunda tradición, como es el *William Shakespeare* de Hugo. La obra de Hugo se metamorfosea de ser en el plan original una introducción a las obras completas del dramaturgo británico a convertirse en una nómina de autores para Hugo canónicos. Hasta tal punto Shakespeare sirve de excusa para el autor francés que la crítica ha sugerido otro sardónico título para el texto: *Yo mismo* (Robb 400).

dinámica de transformación e imitación ¿cómo se acomodan otros discursos o inclusiones artísticas tan íntimamente relacionados con el lenguaje de la poesía modernista, caso de la música, las artes gráficas, la écfrasis, la alusión, etc.?,¹⁷ ¿qué sucede al considerar, como los modernistas hacen, no un texto en su aislamiento sino todo un sistema cultural y no únicamente textual, o usando la terminología de Genette, una “arquitectura cultural”? Si como afirma Ramos, los modernistas “were the first to exhibit the Book of Culture as a presupposed archive” en el que “reference to a specifically *artistic* past becomes a thematized device” (179), ¿cómo encaja el concepto proteico de *archivo* o Libro de la Cultura dentro de las relaciones unilaterales de Genette?, ¿dónde incluir otras prácticas palimpsestuosas no necesariamente literarias, sino históricas, artísticas, culturales, sociales, especialmente al considerar el devenir de la historia literaria?, ¿cuál es el rol del comentario crítico—para Genette no un palimpsesto, *sensu stricto*—en la intertextualidad modernista?, ¿en qué categoría ubicar textos modernistas como *De sobremesa* de Silva, cuyo original existió efímeramente, pues se perdió en el naufragio del vapor *América* y fue reescrito de memoria por el poeta?, ¿qué implicaciones y consecuencias posteriores dentro de la obra total de un poeta modernista tiene la reescritura de todo un movimiento artístico como el simbolista francés?

Son estos y otros desafíos implícitos de hipertextualidad post-romántica con los que ha de enfrentarse la crítica de los estudios modernistas, desafíos que vienen condicionados por el cambio del estatus del artista dentro de una comunidad social y por

¹⁷ Incluso cuando se intentase “reducir” al proyecto modernista primariamente como un ejercicio lingüístico—más cercano a los análisis textuales genetteanos—, se debe tener presente que los modernistas pugnaban “for an unfettered, fluid, musical language [que] reflects a view of literature that [...] reaches beyond the aesthetic into the realm of the epistemological and the political. This view of literature becomes the foundation of the modernista project” (Jrade, *Modernismo* 24). Esto es, aun siguiendo la línea analítica textual de Genette, para nada los modernistas tenían en mente crear un lenguaje exclusivamente textual, sino uno rico en matices extratextuales (lleno de musicalidad, cromatismo, etc.).

la forma en que el poeta modernista reelabora la tradición. Este cambio histórico, del héroe romántico al poeta modernista, y más específicamente su relación con el entorno social, tiene como paralelo un cambio en la hipertextualidad y el palimpsesto como fenómenos: del modelo individualista se pasa al modelo colectivo. Ya no se encuentra el escritor finisecular ante una relación “causa-efecto” entre autores, sino entre entidades colectivas o movimientos histórico-artísticos en conjunto. Para Genette, ampliar la inspiración de un solo escritor (Homero, Shakespeare, Cervantes) a un colectivo, representa un atolladero por el que no parece querer transitar: “When the model is not an individual author but a collective entity (a group or a school, a period, a genre), the contract is generally more difficult to stipulate and perhaps also to conjecture in the absence of a stipulation” (130).

Como se verá en la lectura modernista de autores simbolistas, el “contrato,” por *difficil* que sea, que establece el proyecto modernista con sus modelos ya no se estipula únicamente con un texto anterior como puede ser el poema “The Raven” de Poe leído por Baudelaire, Pérez Bonalde, Mallarmé y Darío, sino con todo un sistema de referencias culturales y de prácticas sociales que el poema y el poeta conllevan, algo que en el caso de las teorías de Genette no es valorado o explotado. Considerar como “modelo” el simbolismo francés como sistema cultural, como reflexión ante la modernidad, como base sobre la que desarrollar una renovación es no sólo volver a la manera en que así mismo se ve el (neo)modernismo, si no acercarse la relación entre movimientos culturales desde una perspectiva global.

Romanticismo, simbolismo, y los caminos del palimpsesto modernista hacia la modernidad

Si en cuanto a la reflexión sobre el pasado se ha visto cómo el modernismo se va alejando paulatinamente del romanticismo y opta por utilizar el palimpsesto con el simbolismo de referencia, lo mismo va a ocurrir respecto a la reflexión del poeta frente a la modernidad y su alineamiento con ésta. Pese a que compartan factores comunes, tanto romanticismo como modernismo han de responder a un contexto histórico diferente, lo que va a provocar reacciones diferentes.

Contemporáneo al florecimiento del romanticismo, durante la primera mitad del siglo XIX ocurre una escisión en la modernidad como tal, dividiéndose, según Calinescu, en dos modernidades opuestas:

between modernity as a stage in the history of Western civilization—a product of scientific and technological progress, of the industrial revolution, of the sweeping economic and social changes brought about by capitalism—and modernity as an aesthetic concept. Since then, the relations between the two modernities have been irreducibly hostile, but *not without allowing and even stimulating a variety of mutual influences in their rage for each other's destruction.* (41, my emphasis)

En efecto, se puede afirmar que la relación entre esas dos modernidades y más específicamente la inclusión o exclusión del escritor en su conflicto, es uno de los principales tópicos del siglo XIX. Como resultado de los avances de la Revolución Industrial, la difícil tensión entre modernidad económica y estética en relación al concepto de progreso va a evolucionar situando al intelectual en un nuevo escenario cada vez más condicionado por el orden económico capitalista y por su contrapartida socialista-marxista.¹⁸ De una concepción romántica (pre)industrial (es decir, en la que los

¹⁸ Asistido por Engels, Marx publica el primer volumen del *Capital* en 1867, apareciendo las dos entregas que le siguen en 1885 y 1894.

avances industriales se encuentran aún germinando) se pasa a una plenamente industrial con nuevas clases sociales, nuevos medios de producción y nuevas mercaderías en las que los cambios se suceden vertiginosamente. En esta evolución, mientras que el modernismo halla en el romanticismo una voz en contra del utilitarismo científico (originado en la Ilustración pero agudizado en el XIX), sobrepasa el punto de vista romántico para expresar la angustia finisecular en la que se ve inmerso.

El romanticismo, como primera reacción a la doble condición de la modernidad, “challenged the hegemony of the scientific and economic in modern life” y permitió representar para modernismos como el hispanoamericano una protesta al “technological, materialistic and ideological impact of positivism that swept Spanish America as it entered the world economy during the nineteenth century” (Jrade, *Modernismo* 3).¹⁹ En un comienzo el romanticismo ofrece para los modernismos un discurso estético paralelo al materialismo y al positivismo que se van abriendo paso como manifestaciones de progreso. Un acontecimiento inexistente en el romanticismo, no obstante, es que según el ocaso del siglo y dentro del contexto positivista por crear “arte útil o veraz” aparecerán nuevas estéticas realistas y naturalistas, alejadas de las propuestas mucho más simbolistas como las ofrecidas por el modernismo.

Este clima de crisis y cambios decimonónicos provoca que el intelectual modernista, como su homólogo romántico según Jrade “longed for a sense of wholeness, for innocence, for the paradise from which they had been exiled by the positivist and bourgeois emphasis on utility, materialism, and progress” (*Modernismo* 19) y que se

¹⁹ El impacto positivista y la respuesta estética de románticos y modernistas hispanoamericanos no es, por otra parte, único de las metrópolis latinoamericanas. También se halla en autores como Poe, Emerson y Whitman, influyentes en los modernismos y pertenecientes así mismo de una nación—pese a las diferencias socio-económicas—que igualmente entra la economía mundial.

incline por una concepción existencial alternativa al materialismo positivista, “alternative that was primarily ‘spiritualist,’ predicated on changes in consciousness and values” (*Modernismo* 4). Por tanto, el modernismo obtiene del romanticismo una forma de enfrentarse al positivismo (y en cierta medida al realismo), proponiendo una nueva epistemología basada en la libertad combinatoria de símbolos que provoca una mayor riqueza de lenguaje, al existir—como oposición a la tradición realista y naturalista—una amplitud de connotaciones entre significado y significante, entre símbolo y referente, entre superficie y fondo, noción esta última relacionada con el palimpsesto. Como observa Jrade, “in their search for knowledge, modernista writers explored numerous religious, mythic, and symbolic systems. The *interplay* of these various referential codes also opened new linguistic possibilities. *No longer fixed*, signs and symbols gained greater and greater independence, *increasing the free play between signified and signifier*” (*Modernismo* 138, my emphasis). Una literatura como la naturalista o un discurso como el positivista, postulan por una representación lo más exacta posible de la realidad y por una relación de causa y efecto sin fisuras, sin el “free play” entre significante y significado aludido por Jrade. Al respecto, de usar el palimpsesto (lo cual es difícil de sostener en proyectos que se interesan más en el presente y en el futuro que en el pasado), tanto naturalismo como positivismo buscarían una causalidad totalizadora entre realidad y arte, entre objeto y ficción.

Una obra de teatro social-realista como *Juan José* (del español Joaquín Dicenta, 1895) pone su énfasis en la denuncia—podría argüirse que fotográfica—de la precariedad laboral y la explotación de los personajes mediante la ambientación costumbrista y el uso del lenguaje casticista de las clases bajas. Por otra parte, términos como “pasado” o

“tradicición” no se muestran en ningún momento en la obra. El objetivo único es denunciar catárticamente el presente de una manera veraz y feroz, más que buscar en la tradición un espejo comparativo o un vehículo para resituar al intelectual finisecular, como lleva a cabo el proyecto modernista. Darío, cuando lleva a cabo una denuncia social (caso del cuento “El fardo” de *Azul...*) lo hace sobre un fondo descriptivo mucho más rico que el costumbrista, incluyendo un lenguaje lírico y mostrando el ambiente porteño de Valparaíso como topos de una nación y un momento en que se debate entre el pasado y la nueva economía mercantilista y sus consecuencias. “El fardo” es parte de una serie de cuentos en los que se reflexiona, entre otros tópicos, sobre el papel del artista frente al orden burgués, pero la riqueza de lenguaje, el marco textual donde está inscrito (*Azul...*), el tono y, sobre todo, la interacción de los códigos referenciales simbolistas, hace que el relato sea mucho más que un intento realista-positivista de denuncia social. En definitiva, pese a ser anterior a Dicenta, la reflexión de Darío incluye otros niveles textuales y culturales (como la influencia de Mendès) que no existe en la obra del dramaturgo español (inspirada a su vez en el teatro de Ibsen y Hauptmann). Mientras que en *Juan José* se combina melodrama, neoromanticismo y naturalismo, los cuentos de *Azul...*, además de hacerse acopio de elementos románticos, poseen un nivel más profundo de intertextualidad,²⁰ estableciendo un diálogo con el simbolismo francés para articular explícitamente una denuncia social (caso de “El fardo”) o, más ampliamente, de reflexionar sobre el papel del intelectual frente a la sociedad mercantilista.

Aunque la presencia del romanticismo llega a convertirse en un símbolo y fuente de inspiración y debate dentro del proyecto modernista, a partir de mediados del XIX (y

²⁰ Para una lectura de cómo Darío parte de la fuente Mendès para elaborar sobre intertextualidad e ironía, ver “The Function of Irony in ‘El rey burgués’,” de Segall.

como consecuencia del contexto socio-económico) el poeta comienza a reflexionar sobre el papel de la literatura y del propio intelectual. Esta reflexión provoca una reconsideración dentro del romanticismo, no de sus ideales tanto como de sus excesos o desviaciones, que se traduce en la aparición de movimientos que progresivamente disiden de aquél, como el parnasianismo y el simbolismo en Francia. Dichos movimientos van a sentar la base sobre la que se aposenta el palimpsesto modernista. ¿Qué consecuencias trae la evolución del romanticismo al simbolismo en el proyecto modernista? Más específicamente, ¿por qué el palimpsesto modernista surge y se decanta por estos movimientos en particular? En definitiva, ¿qué provoca que una serie de poetas, en épocas distintas, busque en el simbolismo francés—más que en el realismo y naturalismo—una manera de establecer un diálogo entre tradición y modernidad?

Según Barthes, “la escritura realista no puede nunca convencer; está condenada únicamente a pintar en virtud de ese dogma dualista que quiere que no haya sino una sola forma óptima para “expresar” una realidad inerte como un objeto y sobre la cual el escritor sólo tendría el poder de acomodar los signos por medio de su arte” (70-71). La poesía moderna, es decir la que surge a partir del post-romanticismo y el simbolismo, como nota Barthes, entra en consonancia con la dialéctica de redescubrimiento y reescritura palimpsística, y la palabra poética se vuelve un objeto que «hunde sus raíces» en una suerte de totalidad cultural:

Abolidas las relaciones fijas, la palabra solo tiene un proyecto vertical, es como un bloque, un pilar que se hunde en una totalidad de sentido, de reflejos y de remanencias: es signo erguido. La palabra poética es aquí un acto sin pasado inmediato, un acto sin entornos, y que sólo propone la sombra espesa de los reflejos de toda clase que están vinculados con ella. Así, bajo cada Palabra de la poesía moderna yace una suerte de geología existencial en la que se reúne el contenido total del Sustantivo, y no su contenido electivo como en la prosa o en la poesía clásica. [...] La

Palabra es aquí enciclopédica, contiene simultáneamente todas las acepciones entre las que un discurso relacional hubiera impuesto una elección. (52-53, my emphasis)

Si uno de los aspectos más llamativos de esta definición es que Barthes dota a la poesía moderna de atributos enciclopédicos, destaca también la iconografía utilizada por el crítico a la hora de caracterizar la palabra poética moderna (simbolista): “signo erguido [...] que se hunde [sobre] una suerte de geología existencial [y que] contiene simultáneamente todas las acepciones [...] sin un pasado inmediato [...] sin entornos.”²¹ Esta definición arroja una importante conclusión: el modernismo se construye entonces sobre una “totalidad de sentido, de reflejos y de remanencias” en las que el entorno no existe. Esto es, como contrapartida de su “entorno” (entendido como el post-romanticismo, naturalismo y realismo), el modernismo “sólo propone la sombra espesa de los reflejos de toda clase que están vinculados con ella.”

Como contestación a ese modelo mecanicista y localista del realismo, un primer paso que da el poeta modernista en su realineamiento con la modernidad es crear, no ya un sistema literario renovador, sino

Un modelo de vida asociado a la cosmópolis comercial y suntuosa, burocrática y monumental, [que] es un modelo transferible de lugar. Este modelo se difunde por todas las grandes capitales en que prospera el modernismo [...]. Al nacionalismo idealista de los románticos, con su culto al espíritu popular y al terruño, seguido por el amor al detalle lugareño del naturalismo, los modernistas oponen un arte universal, que se conecta con las expresiones avanzadas de Europa y Estados Unidos. (Matamoro 28, my emphasis)

²¹ En otro momento, Barthes relaciona naturaleza con palabra poética, utilizando el mismo léxico palimpsístico: “El estallido de la palabra poética instituye entonces un objeto absoluto: la Naturaleza se hace sucesión de verticalidades, el objeto se yergue de golpe, lleno de sus posibles: no puede sino jalonar un mundo no colmado y por ello, terrible” (55).

Es decir, pese a los grandes avances de renovación que trae el romanticismo,²² dichos avances están condicionados por limitaciones provinciano-populistas como el *Volkgeist* o el detallismo naturalista que le sigue. Poetas del proyecto modernista como Darío y Eliot, pero también Gimferrer y Villena, observan con escepticismo los “excesos” o “defectos” que del romanticismo, naturalismo y realismo han traído a la escena literaria finisecular y de cambio de siglo y que tienen como origen la medianía del siglo XIX. Esta reflexión sobre otra manera de representar la realidad va pareja con el interés sobre volver la mirada a la tradición universal y cómo ésta puede ayudar a fabricar un modelo moderno de literatura a través del palimpsesto.

Como se ha comprobado anteriormente, por definición el palimpsesto contiene unas connotaciones económico-literarias muy definidas que no por accidente se revelan en las últimas décadas del siglo XIX. El palimpsesto conlleva un esforzado acto de selección, de reescritura, de ahorro, pues dos “textos” deben coexistir y dialogar en un mismo espacio. En este sentido, la condición económica del escritor de mediados del XIX es un espejo del palimpsesto, al negociar un espacio en la tradición entre sus contemporáneos por medio de una profesión en redefinición como es la de escritor.²³ De acuerdo a la tesis de Barthes,

²² Epitomizados según Calinescu en autores como Stendhal—quien según el teórico “embodies the notions of change, relativity and, above all, presentness”—y explotados por Baudelaire (quien los adapta para definir “*la modernité*”) (40).

²³ Ese espacio de negociación alcanza su clímax según va avanzando el siglo. Martí, en su célebre prólogo al “Poema del Niágara” de Pérez Bonalde (1882) enfatiza la democratización de la inteligencia y el cambio del romanticismo al modernismo, del aislamiento del héroe romántico a una mayor concienciación social:

Los genios individuales se señalan menos, porque les va faltando la pequeñez de los contornos que realizaban antes tanto su estatura. Y como todos van aprendiendo a cosechar los frutos de la naturaleza y a estimar sus flores, tocan los antiguos maestros a menos flor y fruto, y a más las gentes nuevas que eran antes cohorte mera de veneradores de los buenos cosecheros. Asítese como a una descentralización de la inteligencia. Ha entrado a ser lo bello dominio de todos. Suspense el número de buenos poetas secundarios y la escasez de poetas eminentes solitarios. El genio va pasando de individual a colectivo. El hombre pierde en beneficio de los hombres. Se diluyen, se expanden las cualidades de los privilegiados a la masa; lo que no placera a los

hacia 1850 comienza a plantearse a la Literatura un problema de justificación: la escritura se busca excusas; pero precisamente porque la sombra de una duda comienza a elevarse con respecto a su uso, toda una clase de escritores preocupados por *asumir a fondo la responsabilidad de la tradición*, va a sustituir el valor de uso de la escritura con un valor-trabajo. Se salvará la escritura, no en función de su finalidad, sino por el trabajo que cuesta. (66, my emphasis)

Algo novedoso como es la profesionalización de la escritura, como consecuencia del nuevo orden capitalista, está por tanto íntimamente ligada a la labor del escritor en términos de palimpsesto: “asumir ‘a fondo’ la responsabilidad de la tradición.” Si bien es hacia 1850 cuando este proceso comienza a germinar, son los escritores post-románticos (con el parnasiano Gautier a la cabeza) los que para Barthes representan el “valor-trabajo” frente al “valor-genialidad” romántico, de igual manera que para Flaubert, en una carta a Mille Leroyer de Chantepie, de 1857, “feeling does not make poetry; and the more personal you are, the poorer you will be” (qtd. in Kolokotroni 98).

Pero el sentido de la literatura dentro del orden industrial decimonónico no es la única preocupación del poeta modernista en su relación con la tradición y la cultura global. Como ha examinado Mattalía, el

logro más concluyente de los modernistas, [...], es su preocupación, auténticamente moderna, *sobre el “efecto” de lo literario*, [...]: los modernistas son los primeros en preguntarse por el método de inventar. Y su respuesta está en consonancia con la excentricidad de los países desde los cuales producen: el método de inventar en las culturas periféricas es yuxtaponer, desjerarquizar y sintetizar. Y el modernismo no es otra cosa que la yuxtaposición de estéticas disímiles y de diferentes periodos sucesivos de la cultura occidental desjerarquizadas y puestas en contacto en una labor, primero de sutura, luego de síntesis. (40, my emphasis)

privilegiados de alma baja, pero sí a los de corazón gallardo y generoso, que saben que no es en la tierra, por grande criatura que se sea, más que arena de oro, que volverá a la fuente hermosa de oro, y reflejo de la mirada del Creador. (*Obra* 209)

Pese a que es problemático considerar que los modernistas sean “los primeros en preguntarse por el método de inventar” (cualquier movimiento de renovación cultural lleva consigo un estímulo inventivo), es relevante destacar que, en efecto, el modernismo parte de la excentricidad de países colonizados y/o al margen de la modernidad, como es el continente americano de entre siglos. Además, se desarrolla en el modernismo una mayor libertad de yuxtaposición que no existía en el romanticismo (como se comprobó con Schelling), pues su “sistema admirativo-defensivo [de los románticos] pone una escala para alcanzar la Cultura [...] cede ante la obscenidad modernista que coloca en un mismo nivel, en un gran “patch-work” cultural, todas las estéticas precedentes” (Mattalía 64). ¿Quiere decir esto que de alguna forma en el modernismo cualquier postulado estético está tan al mismo nivel como sostiene Mattalía? Aun siendo cierto que el proyecto modernista hace acopio de la yuxtaposición como elemento distintivo, de igual manera, unas estéticas tienen más peso que otras, como veremos en figuras pioneras de la modernidad e influyentes en el modernismo global, Arnold y Baudelaire.

Otro factor influyente en el desarrollo del modernismo es su distanciamiento del romanticismo respecto al valor de “lo clásico” como punto de referencia o elemento sobre el que (re)escribir, y que no se reduce únicamente a la literatura. Encontramos varios ejemplos a finales de la década de los cincuenta del XIX (años en los que surge el interés por el palimpsesto como hemos visto en sus múltiples facetas), que ilustran la manera en que clasicismo y romanticismo se enfrentan, pero dos profetizan especialmente el proyecto modernista. Por un lado Arnold (“On The Modern Element in Literature” de 1857) y por otro de forma más vinculada con el modernismo, una de las

figuras claves del simbolismo, Baudelaire (“El pintor de la vida moderna,” “Le peintre de la vie moderne” de 1859-60).

Para Arnold, lo que distingue a las diferentes épocas, entre la que incluye la suya es “the presence of a significant spectacle²⁴ to contemplate [and] the desire to find the true point of view from which to contemplate this spectacle” (qtd. in Kolokotroni 99). Es decir, que su época contemporánea incluye una suerte de recapitulación de la Historia Cultural de Occidente hasta ese momento, además de un deseo por encontrar un punto desde el que contemplar el devenir histórico. En Arnold, quien ha encontrado y comprendido ese punto de vista “has risen to the comprehension of his age,” y quien es capaz de comunicarlo a su época, “he who interprets to it that spectacle, is one of his age’s intellectual deliverers” (99). Pero como contraposición a la opinión de Mattalia, para quien el modernismo dispone “horizontalmente” de toda estética anterior, Arnold sugiere una verticalidad que entra en sintonía con el palimpsesto que, merece la pena recordar, es una práctica que se refina en el momento en que se empieza a desarrollar el germen del modernismo. Se pregunta Arnold qué literaturas pasadas son las que presentan más atractivos a la suya contemporánea, opinando que son aquéllas,

Evidently, the literatures which have most successfully solved for their ages the problem which occupies ours: the literatures which in *their* day and for their own nation have adequately comprehended, have adequately represented, the spectacle before them. [...] Such an epoch and such a literature are, in fact, modern, in the same sense in which our own age and literature are modern; they are *founded upon a rich past and upon an instructive fullness of experience*. (100, my emphasis)

²⁴ Arnold define *spectacle* como “the events, the institutions, the sciences, the arts, the literatures, in which human life has manifested itself up to the present time: the spectacle of the collective life of humanity,” para concluir afirmando que en dicho espectáculo “everywhere there is connexion, everywhere there is illustration: no single event, no single literature, is adequately comprehended except in its relation to other events, to other literatures” (99).

Son las literaturas (y Arnold da preeminencia a la poesía como género literario) que se han enfrentado a los mismos desafíos, a las mismas experiencias aquellas que son cercanas a lo contemporáneo; aquellas que han comprendido y representado con idéntico fin el “espectáculo” de la Historia Cultural. Pese a que las reflexiones de Arnold están enmarcadas en un momento histórico en el que el intelectual se está comenzando a resituar socio-económicamente, sus opiniones arrojan luz sobre el debate romanticismo-clasicismo y sobre varios aspectos del modernismo. Como contraste a lo que el romanticismo parecía haber derivado (desequilibrio, sentimentalismo, exageración, irracionalismo) las características del arte “moderno” (resonante del clasicismo) son “the growth of a tolerant spirit; that spirit which is the offspring of an enlarged knowledge; a spirit patient of the diversities of habits and opinions [siendo otras características] the multiplication of the conveniences of life, the formation of taste, the capacity for refined pursuits. And this leads us to the supreme characteristic of all; the intellectual maturity of man himself” (101). Un arte tolerante, paciente, basado en el conocimiento, refinado, enmarcado en las comodidades de la vida moderna, y ante todo, maduro intelectualmente. Un arte que, por añadidura, sea consciente y esté conectado con un proyecto supranacional, al contrario que el nacionalismo romántico.

Pero cabe preguntarse, además de elevarse como exégeta del “espectáculo” y de proveer a su civilización de un “punto de vista verdadero” ¿qué papel juega el intelectual del momento en relación con el presente? Para un escritor como Baudelaire, pasado y presente están íntimamente ligados, existe una relación entre un periodo histórico como fuente artística pero también como reflejo de su momento; momento socio-cultural y estético van por consiguiente unidos: “The past is interesting, not only because of the

beauty that the artists for whom it was the present were able to extract from it, but also as past, for its historical value. The same applies to the present. The pleasure we derive from the representation of the present is due, not only to the beauty it can be clothed in, but also to its essential quality of being the present” (qtd. in Kolokotroni 102).

Es más, el pasado como tal no puede examinarse de una manera aislada, contemplativa o fosilizada en el tiempo. Como advierte el poeta francés: “*Woe betide the man who goes to antiquity for the study of anything other than ideal art, logic and general method! By immersing himself too deeply in it, he will no longer have the present in his mind’s eye; he throws away the value and the privileges afforded by circumstance; for nearly all our originality comes from the stamp that time impresses upon our sensibility*” (107, italics in original). Incluso para Baudelaire, el pasado, “whilst retaining its ghostly piquancy, will recapture the light and movement of life, and become present” (103). En esta coexistencia heterodoxa de temporalidades (que todavía se registra como inicial, pues Baudelaire escribe en una época de “resaca” romántica), el poeta comienza a cobrar consciencia como árbitro estético de la modernidad capaz de negociar lo que es el clasicismo. En el turbulento cambio de siglo, el poeta mira al pasado buscando inspiración, pero también materia sobre la que elaborar su discurso moderno. Esa reelaboración de una fuente, ese palimpsesto cultural no se reduce, como hemos venido indicando, a un ejercicio literario en exclusiva, sino que se trata de englobar toda una actitud vital (social, histórica, estética). Como en el caso de Laforgue, Baudelaire extiende su reflexión sobre la modernidad de una forma trascendente, más allá del texto, dotando al intelectual de una voz articuladora de las crisis finiseculares en las que se ve inmerso como sujeto histórico. Como ha observado Salvador, la reflexión en torno a la

modernidad artística comenzada por Baudelaire (y que el crítico concluye en Darío) no trata sino de ser un “continuous attempt to transcendentalize, to *resacralize* life” (83).

Que el modernismo como proyecto de renovación vuelva una y otra vez al simbolismo como movimiento, y que éste sea una constante no se limita a su revolución rítmica o lingüística característica. Poetas simbolistas como Baudelaire y Laforgue importan tanto para el modernismo porque sus son unas poéticas que no sólo reflejan un ideal moderno de poetizar el mundo y la tradición, sino que también sientan la base del palimpsesto modernista.²⁵ En otras palabras, el sistema cultural simbolista sobre el que construye su palimpsesto el modernismo poético está integrado por escritores cuyas poéticas en cierta medida también se interesan por la revisión palimpsística decimonónica. El acercamiento de Baudelaire a Poe o Laforgue sobre *Hamlet*, lecturas que sobrepasan el texto e incluyen la cultura y sociedad, son un precedente fecundo sobre el que elaboran los modernistas.

Mas, por ser extranjeros (en el más amplio sentido de la palabra), por su situación socio-histórica, por la sofisticada y compleja reescritura de la tradición, y por sus experimentos con el lenguaje, veremos que los poetas modernistas amplían los límites del simbolismo y combinan a éste con otras apuestas estéticas de la historia en su intento por alinearse con la modernidad.

²⁵ Como es característico de las literaturas finiseculares en las que se solapan autores y poéticas (el propio debate sobre el modernismo y el 98 es un ejemplo), dentro de lo que se denomina “simbolismo” o ampliamente “edad simbolista” (Villena, *Diccionario* 14), a no ser que se especifique lo contrario, incluiremos a autores pertenecientes al post-romanticismo, parnasianismo y simbolismo, teniendo en común un distanciamiento de lo que es el romanticismo. Ello obedece tanto a la propia historia literaria como a la crítica académica; respecto a la primera, las tres antologías de *Le Parnasse contemporain* (publicadas en 1866, 1871 y 1876) incluyen de Baudelaire a Leconte de Lisle, o de Mendès a Verlaine. Respecto a la cuestión académica, el volumen de Balakian *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages* (en especial su segunda parte, “The French Cénacle”) expone los conflictos e intersecciones que caracterizan la literatura francesa finisecular y que dificultan una separación mas allá de la estética de cada movimiento.

El simbolismo como sistema cultural del palimpsesto modernista

Por lo vistoso de su huella, la influencia francesa y el gusto modernista por la relectura y reescritura de la tradición han sido objeto de estudio prácticamente desde el mismo momento en que el movimiento de renovación comienza a desarrollarse, en ocasiones con la participación activa de los escritores modernistas. Como contrapeso a la enormidad de la bibliografía que trata estos dos vértices modernistas—tradicción y simbolismo—, no existen estudios que examinen la presencia y utilización de simbolismo francés y reescritura en un modo contextualizado, dentro de las obras analizadas o en cotejo con el devenir de la historia literaria, la sociedad y/u otras manifestaciones artísticas del modernismo. Tampoco en relación con las diferentes combinaciones de sedimentos culturales de los que hacen gala los modernismos. En definitiva, es una manera incompleta de examinar un proyecto tan complejo e intrincado como el modernista, un proyecto que constantemente niega cualquier reduccionismo, localismo o simplificación y que boga por situarse en un contexto global. Un reflejo de esa alineación modernista globalizadora en base al simbolismo lo encontramos en Herrera y Reissig (1899), quien hace hincapié en la amplitud de miras, la atemporalidad y la universalidad del movimiento: “[...], el simbolismo parece ser un *largo crepúsculo*, una hermosa aurora polar que hace del firmamento de su escuela una paleta confusa, *un derroche desordenado de flores exóticas de todos los países y de todas las latitudes*. No se sabe si ha nacido o está por nacer. Lo ridículo se muestra al lado de lo sublime” (549, my emphasis). En efecto, como señala Balakian, el arte deja de entenderse como una expresión regionalista o nacionalista: “art ceased in truth to be national and assumed the

collective premises of Western culture. Its overwhelming concern was the non-temporal, non-sectarian, non-geographic, and non-national problem of the human condition” (10).

Haciendo caso omiso de reflexiones como la del poeta uruguayo y espejo de una visión formalista de la influencia francesa en el modernismo, los estudios darianos de Mapes (*L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, 1925 e “Innovation and French Influence in the Metrics of Rubén Darío,” 1934), entre los más canónicos en cuanto a los préstamos galos en el poeta, se limitan a situar la obra de Darío como un trasfondo en el que resalta la influencia francesa. Por un lado, Mapes revela la utilización de metros franceses en el verso dariano (algo que el propio poeta insiste en dilucidar en prácticamente toda su carrera), pero por otro no continúa a un nivel hipertextual, descubriendo otros ángulos de esa influencia. Es decir, Mapes se detiene en el natural análisis de la influencia simbolista francesa con la identificación de versos de Mendès, de Lisle, Kahn o Laforgue, para demostrar el uso que de ellos hace Darío. En este aspecto, Mapes se detiene en la forma, en aquellos aspectos “fisiológicos” de las figuras retóricas o textuales, no siendo único su caso en la crítica dariano-simbolista; estudios como el de Saavedra Molina (*Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*, 1935) o el editado por Albaladejo, de la Fuente y Blasco en 1990 perpetúan la visión formalista de la influencia poética en el escritor. Más allá de la identificación simbolista, caben por consiguiente preguntarse varias cuestiones, cuestiones que han sido postergadas pero que en gran manera facilitan una contextualización de los modernismos y un entendimiento más claro de sus funcionamientos como respuestas socio-culturales en tiempos de crisis.

Una de esas cuestiones, no por banal menos importante, es relativa a la propia presencia del simbolismo, y al uso paralingüístico que del mismo hacen escritores como

Darío y sus sucesores. Está abundantemente probado que una de las razones por las que el poeta modernista adapta e imita los metros franceses es bien por innovación o renovación, o por la (en ocasiones polémica o dudosa) inexistencia de dichos metros o ritmos en la lengua española. Pero tomando como ejemplo los mismos autores analizados por Mapes, existen ulteriores consecuencias de importar, adaptar, imitar, homenajear e incluso negociar con los maestros franceses.

¿Qué papel juega el simbolismo, como estética y como epistemología dentro de la evolución poética de un poeta, que como el caso de Darío, constantemente vuelve a la fuente francesa, incluso hacia el final de su carrera como demuestra el caso del poema “France-Amérique”? ¿cuál es el motivo de utilizar una genealogía simbolista o una nómina de escritores frente a otra, y cómo se relacionan los diversos discursos literarios (poesía, narrativa, ensayo) en base a un mismo autor, caso de Mendès o un precursor del simbolismo como Poe?, ¿cómo y con qué finalidad se transmite la utilización de imágenes poéticas en determinados momentos de crisis culturales y sociales? ¿qué relaciones dialécticas e intertextuales (selección, ampliación, reducción, comentario, alusión, etc.) se establecen entre el simbolismo y las poéticas modernistas?, y por último, ¿a través de que filtros *palimpsísticos* se construye la identidad del intelectual de entre siglos?

Si anteriormente con el caso de Cadalso y Silva—en el que se ilustraba la evolución romántico-modernista respecto al palimpsesto—se vio cómo el escritor decimonónico realizaba una meteorización del palimpsesto a través de un cadáver femenino, existe asimismo una evolución o, mejor dicho, una reelaboración de “cadáveres ilustres” en el contexto simbolista-modernista, como en la fijación por

músicos como Wagner o literatos como Poe. La perenne presencia del escritor maldito norteamericano—quien es introducido en el contexto cultural occidental por Baudelaire—tanto en el simbolismo como en el modernismo, se debe a su filosofía de artista, pero también a su diferencia o evolución con el tipo de escritor producto del romanticismo. Al situar a Poe en contexto, Wellek aporta unas características que van a marcar la línea del simbolismo y sobre las que se apoyará en cierta medida el modernismo:

[Poe's] case most clearly demonstrates the difference between French Symbolism and Romanticism. Poe has been described as an "angel in a machine"; he combines a faith in technique and even technology, a distrust of inspiration, a rationalistic eighteenth-century mind with a vague occult belief in "supernatural" beauty. Baudelaire quoted him as if he were Poe himself, sometimes dropping all quotation marks. Mallarmé translated the poems. Valéry wrote admirably even about the cosmological fantasy *Eureka*. All the French writers accepted *The Philosophy of Composition* and *The Poetic Principle* almost as gospel. There could not be anything less romantic than the elaborate hoax describing the supposed stages in which Poe composed *The Raven*. French Symbolism differs from Romanticism—if we mean by it the exaltation of imagination and the worship of an organic nature—precisely in its admiration for Poe. (24)

Si dichas características rebelan la influencia de un artista como Poe en el simbolismo, ¿cómo elabora la renovación modernista sobre el autor norteamericano su palimpsesto y qué rol toma el tratamiento simbolista de Poe en dicho palimpsesto? Existen dos ejemplos que parten del orden textual y superan el mismo para ilustrar el palimpsesto modernista; uno es el poema mencionado en la cita de Wellek, "The Raven," el otro siendo el propio escritor, o mejor dicho, la negociación palimpsística que recibe tras su fallecimiento.

Quizá el poema más célebre de Poe, "The Raven," posee la particularidad de ser al mismo tiempo objeto de estudio y justificación creadora por el propio poeta en su

ensayo “The Philosophy of Composition” (1846). Enfrentándose a la idea de que según Genette el comentario crítico no forma parte de la intertextualidad, la idea de Poe era componer un texto que “should suit at once the popular and the critical taste” (163). Esta noción, enfrentada a la accidentalidad o intuición románticas, demuestra que el poema y su uso como ejemplo de creación poética sienta un precedente tanto para los simbolistas como para modernistas: es el poema una obra de arte que requiere una elaboración y justificación concienzuda, elaborada para una audiencia que abarca tanto alta como baja cultura. Pero, como se constata en el desarrollo del modernismo, existe un uso mucho más elaborado de estas ideas inexistentes en el simbolismo, que tienen como raíz el poema de Poe y que se encuentra en la traducción del texto por el venezolano Pérez Bonalde y el juicio que de ella hace posteriormente Darío.

Señala Henríquez Ureña que “La preferencia que Baudelaire y Mallarmé tuvieron por Poe pudo, sin duda, ser un *incentivo para los modernistas*, pero es a Pérez Bonalde a quien se debe el mayor auge de la obra poética de Poe en la América española” (*Breve Historia* 30, my emphasis). Aun sin explicitar a qué tipo de incentivo se refiere el crítico, la cita pone de manifiesto que el modernismo se aprovecha de la puesta en funcionamiento de las dinámicas burguesas de libre circulación de comercio en el continente americano, en la que el antiguo monopolio peninsular es relegado frente a la pujante importación de bienes cosmopolitas, entre ellos la literatura. Esto es, los poetas finiseculares modernistas pueden acceder por vía triple a la obra de Poe: por su propio medio (leyendo el original), con la traducción de “The Raven” (1845) realizada por Pérez Bonalde (1887) y alabada por Darío (“Prólogo de *El cuervo* de Edgar Allan Poe,” 1909), o con la traducción francesa de Mallarmé (“Le Courbeau,” 1875).

En la cita de Henríquez Ureña, ¿en qué se basa ese “*incentivo para los modernistas*”? Darío nos ofrece una explicación al comentar las habilidades traductoras del autor venezolano y su homólogo francés, Baudelaire. La soberbia traducción de Pérez Bonalde, fruto de su múltiple competencia lingüística—según el poeta nicaragüense—“no sólo ha conservado la idea, sino que ha logrado mantener la cadencia y el ritmo, de modo tal, que aun sin entenderla, pudiera un inglés conocer la composición, si la oyese bien leída en castellano” (*Prólogos* 81). Pero es Baudelaire, al comienzo del prólogo, quien

Ayudó [a la fama de Poe] poniendo sus escritos al alcance de todo el público que lee en el mundo, *que los vertió al francés, vehículo que llega a todos los cerebros educados*. La traducción fue obra de cariño. *Entre el autor y el traductor existían lazos de afinidad mental, que dieron por resultado el que la obra del escritor francés tuviese la elasticidad y el nervio de la creación propia*. Los cuentos de Poe, que sin duda era estilista, son tan buenos en francés como en el original inglés. *Mucho de análogo tenía que haber entre dos mentes* de una de las cuales brotó el “Gusano Vencedor” y de la otra “Las flores del mal.” (72, my emphasis)

Baudelaire y Pérez Bonalde conservan la prosodia del original de tal manera que su lengua pueda ser obviada al escucharla o leerla un extranjero, siendo la traducción igual de buena que el original. En este caso, la cualidad de reescritura del palimpsesto se ve reducida a un “simple” trasvase entre lenguas. El *incentivo* de Baudelaire va más allá de utilizar una lengua no materna para Pérez Bonalde y Darío (con lo que se añade un nivel lingüístico), sino que según Darío, la lengua que permite alinear a la intelectualidad de fines del XIX es “el vehículo que llega a todos los cerebros educados.” Existe tal nivel de compenetración entre el autor-texto original y su traducción-traductor, que Darío define esa relación en términos simbióticos de atemporalidad: “existían lazos de afinidad mental [...] Mucho de análogo tenía que haber entre dos mentes.” Pero acaso lo más relevante es

que “la obra del escritor francés tuviese la elasticidad y el nervio de la creación propia.” Es decir, que aun partiendo de una premisa textual fidedigna (copia y original indiferenciables) el resultado diside del original, incluyendo su propia “elasticidad” y “nervio.” En resumen, las alabanzas darianas desvelan, si no una preferencia por uno u otro traductor (aunque la presencia de Pérez Bonalde sea infinitamente menor a la del simbolismo o a Poe en la obra de Darío), una manera de entender las relaciones entre texto, autor, y temporalidad que maneja el proyecto modernista, en la que el poeta se convierte en mediador entre producciones literarias en un nuevo mercado internacional como es el de entre siglos.

El culto post-mortem (palimpsístico) que el simbolismo profesa a Poe como escritor maldito e ideal literario, pionero junto a Whitman de la literatura *autóctona* del continente americano, supone un molde para el acercamiento modernista a la figura del escritor al margen. Además de coadyuvar la renovación simbolista, se da el caso de que Poe es el primer poeta no-europeo cuya obra y actitud vital es capaz de cambiar el curso de la literatura del Viejo Continente, algo que sucede con la obra de modernistas como Darío y Eliot. Su importancia e influencia hace que se venera todo acontecimiento de su vida, sin excluir las vicisitudes que ha de padecer en los convulsos años en que vive, tras la independencia estadounidense.

Ubicar uno de los topos tardo-románticos más utilizados por el modernismo, el sepulcro, lugar de exhumación por excelencia, contextualiza el concepto de palimpsesto ignorado por críticos como Mapes, en lo que compete a la utilización del simbolismo, y más específicamente en la forma en que se construyen textos que constituyen el sistema literario sobre el que se aposenta el palimpsesto modernista. Escrito por encargo y ex

profeso para la erección del monumento a Poe, “Le tombeau d’Edgard Poe” de Mallarmé (1877) ejemplifica de manera sobresaliente el tipo de texto al que recurren los modernistas, por la materia, la forma, la estructura y el tono.

Dentro de la retórica decimonónica de la exhumación y como poema elegíaco que es, el soneto de Mallarmé rememora o recrea las virtudes del poeta norteamericano teniendo como antecedente, justamente a su maestro y fuente de inspiración, Baudelaire, quien como hemos visto a través de Darío, sirve a su vez de heraldo europeo de Poe. Mallarmé, por tanto, enfrenta la escritura de su poema por una parte con la tradición baudelaireana, y por otra con el tiempo transcurrido entre la muerte de Poe y la segunda ubicación de su tumba. Por añadidura, Mallarmé imagina el lugar del sepulcro (no llega a visitar en persona la tumba) dotando a la composición de lugar de unos atributos auxiliares (cambiando el material original, mármol, *marbre*, por *granit*, granito) de los que en sí carece. En definitiva, “Le tombeau d’Edgard Poe” invoca un cúmulo de lugares comunes de los que el modernismo va a hacer acopio y que va a desarrollar a través del palimpsesto.

El conocido soneto no se reduce a un simple homenaje a uno de los malditos del XIX, objeto de atención y figura paternal del simbolismo francés y del modernismo. Los modernistas están ante un texto que por medio de su discurso metapoético imagina y sitúa a unos poetas en la tradición y la modernidad (Poe como homenajeado y Mallarmé mismo como escritor), al mismo tiempo que abre la puerta a futuras generaciones de poetas que se identifiquen, a través del soneto no ya con Poe sino con su trascendencia como artista. Primero, la *materia* del poema de Mallarmé es un homenaje a una figura fundacional que a la vez es “inestable” o “transportable,” por el misterio que rodea tanto

su vida como su muerte, llegando al extremo de que en la tumba que glosa el poeta francés (o el entierro que simboliza) es el segundo lugar del reposo final de Poe; es en definitiva una reescritura del primer entierro, es decir, un palimpsesto. Subyace, además, la ambigua relación de dependencia económica en la que se ve sumergido el poeta finisecular, como demuestra la colecta para pagar los fastos del sepelio de Poe. Por último, como el famoso sexto verso revela (“dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”), el íntimo vínculo entre simbolismo y lenguaje del que se aprovecharan los modernistas aporta unicidad entre forma y contenido del soneto, ampliando la significación de los versos, que pasan de ser texto a convertirse en una reivindicación social, cultural e histórica.

La voz lírica que homenajea a Poe, lo sitúa en los cuartetos dentro de un XIX que progresivamente margina a sus profetas, culminando el poema con unos tercetos que no hacen sino proponer una estirpe de poetas del porvenir y su función frente a la sociedad que los enajena:

Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s’orne

Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur,
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur. (70)

Este colofón del soneto es especialmente esclarecedor si lo entendemos dentro del homenaje transatlántico mallarmeano. Dentro del poema estos versos finales funcionan meta-culturalmente, al mostrarse como sustitutivo mismo del bajo relieve que hubiera de adornar el sepulcro de Poe, lápida que en definitiva será un “aviso” o advertencia al público poético venidero, es decir, poetas “dispersos en el futuro” que sigan los “negros

vuelos del Blasfemo [Poe]” como pudieran ser los modernistas. ¿Es blasfemar, en definitiva, como en el soneto de Mallarmé “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”?

Como han demostrado estos breves ejemplos de contaminación textual y cultural tomando a Poe como referente sobre el que reelaborar—el Darío que usa la traducción de Pérez Bonalde y de Baudelaire y el testamento poético mallarmeano—, los modernistas encuentran en el simbolismo un sistema literario y artístico que va más allá del mero texto, ampliando la propia hipertextualidad genetteana, único vínculo válido entre textos, no entre culturas o escritores. Como ejemplifica el poeta nicaragüense con sus dos primeros escritos de *Los raros* (1896) (“El arte en silencio” y “Edgar Allan Poe”), para hablar de su experiencia neoyorquina busca el antecedente de Poe en la ciudad estadounidense, busca un lugar donde situarse y sobre el que escribir, y lo hace con el simbolismo por pórtico. No es accidental, por tanto, que al relato de Poe le preceda un encomio del simbolismo y de los artistas que en él han sabido orientar la sensibilidad finisecular dentro de un convulso sistema socio económico e histórico.

Palimpsesto y modernidad en cuatro poetas (neo)modernistas

Si poetas finiseculares como Laforgue y Mallarmé amplían el discurso literario al dotarlo de prácticas sociales, y “extraliterarias” (musicalidad, escultura, etc.), ¿quiere significar ello que el simbolismo no se diferencia del modernismo, y que en aquél ya encontramos manifestado lo que venimos denominando como “palimpsesto cultural modernista”? Tal y como se puede deducir del análisis llevado a cabo hasta ahora, los modernistas se inspiran en el simbolismo no únicamente por la renovación versolibrista, rítmica y conceptual. Lo que aportan los simbolistas, además, es una proximidad, una contemporaneidad histórica dentro de la modernidad post-romántica, son poetas que surgen cuando la sociedad se ha impregnado plenamente de las consecuencias de la revolución industrial. Es válido argüir (y de ahí el interés que tienen los simbolistas para los modernistas) que “Le tombeau d’Edgard Poe” es un palimpsesto cultural: es un texto que toma un tema de exhumación basado en un poeta marginado con el intento de alinearse estéticamente con el poeta y así crear un sentimiento de comunidad histórica frente. Mas, sin enfrentar radicalmente simbolismo y modernismo, y no obstante la riqueza de dicho soneto, lo que el modernismo aporta, entre otras muchas facetas, es una mayor experimentación lingüística, una diferente experiencia de la modernidad derivada de la extranjería (entendido el término no sólo geográficamente) de sus autores y una aguda capacidad de entablar diálogo y negociar entre tradición y modernidad.

Dentro de este contexto finisecular, y como ha observado Calinescu, el intelectual modernista se diferencia del simbolista galo, en que en su aplicación del palimpsesto le permite percibir las similitudes entre escuelas diversas y a menudo enfrentadas (“*Parnasse*,” “*décadisme*,” “*symbolisme*,” “*école romane*”), “as foreigners, even though

some of them spent long periods in France, they were detached from the climate or group rivalries and petty polemics that prevailed in the Parisian intellectual life of the moment, and *they were able to penetrate beyond the mere appearances of difference to grasp the underlying spirit of radical renovation, which they promoted under the name modernismo*” (70, my emphasis). La distancia que como extranjeros o sujetos periféricos gozan los modernistas provoca que tengan una mayor movilidad o flexibilidad estética dentro del discurso poético del cambio de siglo, pues no sólo consiguen mezclar sus fuentes autóctonas a las europeas, sino que llegan incluso a “imaginar” estas últimas. Es el caso de Julián del Casal, quien nunca llega a arribar a tierras francesas (y se consuela opinando que de haberlo conseguido, hubiera sufrido una desilusión) o de Silva, quien escribe un denso fresco de la experiencia migratoria esteticista latinoamericana a través de su protagonista José Fernández en *De sobremesa*.

Si el palimpsesto cultural modernista comienza a desarrollarse sobre el simbolismo, el primer poeta en el que fructifica es Rubén Darío (1867-1916), cuya obra va a marcar las tendencias de reescritura y alineamiento con la modernidad al margen del positivismo, como se plasman en las poéticas de T. S. Eliot (1888-1965), Pere Gimferrer (n. 1945) y Luis Antonio de Villena (n. 1951). En efecto, y como se puede deducir de los numerosos ejemplos expuestos hasta ahora, el poeta nicaragüense posee una relevancia capital, importancia que por otra parte ni se reduce a la tradición hispanoamericana y peninsular, ni se limita a la excelencia de su poética o a la renovación que ésta ejemplifica. En el contexto del modernismo global, Darío ocupa un lugar de fundación, al ser el primer poeta que surgiendo de la periferia se convierte en el centro de su canon literario, y en el que la presencia del simbolismo se torna un sistema sobre el que

reescribir dentro de un contexto dominado por estéticas positivistas, naturalistas y social-realistas. En este sentido, la obra de Darío y el papel que cobra en los estudios modernistas es un antecedente de la obra de Eliot, poeta que como aquél va a elaborar el palimpsesto modernista partiendo del simbolismo, como respuesta al anquilosamiento que el post-romanticismo había postrado la literatura no ya de su tradición literaria sino de la tradición occidental. Lejos de restringirse a unos límites espacio-temporales concretos, la puesta en marcha del palimpsesto modernista llevada a cabo primero por Darío y después por Eliot proporciona a poetas posteriores—Gimferrer y Villena—una manera de entender la modernidad en función de una reescritura de la tradición a través del simbolismo. Una reescritura que como ejemplifican sus obras, es capaz de ser reapropiada y examinada en un contexto histórico dominado por estéticas realistas y naturalistas. El estudio contextualizado de estos cinco poetas en base al palimpsesto modernista arroja luz a la hora de “explore the cultural bearings of literary modernism across multiple fields, geographies, symbolic forms, and media”²⁶ que es crucial para examinar al modernismo global desde una perspectiva común.

En efecto, la multitud de cercanías entre las poéticas de Darío y Eliot—su excentricidad como poetas americanos, su manera de reflexionar sobre la tradición desde la periferia, su labor como intelectuales dentro de la renovación modernista, su renovación lingüística—ofrece un espacio de interpretación del proyecto modernista que permite “ver conexiones entre textos generalmente estudiados aparte por pertenecer a autores de «generaciones distintas»” (Santiáñez 127). Una muestra de ello lo atestigua el papel que su presencia juega en las poéticas de autores posteriores. La obra poética y

²⁶ Cita extraída del folleto publicitario de la serie *Modernist Literature and Culture*, de Wollaeger y Dettmar, publicada por Oxford UP.

ensayística de Darío y Eliot está plagada de referencias a la tradición—literaria, cultural—, y sobre todo al papel del intelectual como intérprete del pasado dentro del contexto de la modernidad. Pero, en una ironía que podría calificarse de *palimpsestosa*, la crítica generalmente o ha obviado una lectura “profunda” de la obra de Darío y Eliot en conjunto. Podría argüirse que textos como “Palabras liminares” (1896) o “Tradition and the Individual Talent” (1919) han obnubilado un acercamiento comparativo a otros aspectos relativos a la reescritura como elemento de búsqueda y alineamiento de la modernidad en el periodo de entre siglos.

Los dos poetas americanos son vistos por la posteridad (Gimferrer y Villena) no sólo por sus logros ensayísticos o su renovación poética que marca un antecedente de palimpsesto sobre el simbolismo. Para estos, tanto la obra como el rol intelectual de Darío y Eliot es una muestra del nuevo poeta cosmopolita, exitoso a la hora de armonizar y revitalizar sus tradiciones literarias como enclavar las mismas dentro de un contexto internacional. A pesar de que todos estos poetas recurriesen en sus comienzos a la lengua francesa y la literatura simbolista (y en el caso de Gimferrer y Villena, a la figura de Darío) como un aspecto para alinearse con la modernidad y para entablar dialogo con otras tradiciones, mucha de la crítica ha insistido tradicionalmente en no valorar los contactos e influencias entre estos poetas más allá de la renovación lingüística o estética. La aparición de las obras de Darío y Eliot en un contexto socio-histórico muy particular (cambio de siglo, preludio de guerra mundial, cambio de hegemonía capitalista entre el Imperio Británico y EE.UU., postcolonialismo, dominio del imperialismo estadounidense, etc.) y el diálogo que establecen con la historia literaria y la apropiación del simbolismo, amén del papel que cobra el intelectual en esos contextos, son algunas

áreas del modernismo que como proyecto totalizador de la cultura no han sido tomadas en cuenta en conjunto. En este aspecto, los (post)novísimos Gimferrer y Villena han de bregar con una atmósfera histórica que es cercana al contexto histórico de sus maestros.

Que fuerzas culturales de la envergadura de un Darío y un Eliot se vean limitadas generalmente a aspectos estrictamente textuales no ayuda a esclarecer el complejo uso que de ellas hacen poetas como Gimferrer y Villena, poetas sobresalientes en su uso de la erudición y cultura universales. En definitiva, Darío y Eliot no son, para ellos dos, una mera respuesta poética cosmopolita al social-realismo de posguerra, sino que se elevan a la vez como antecedente en la práctica del palimpsesto y como guías culturales ante la modernidad.

Si dentro de la—escasa—crítica comparativa el paralelismo entre Darío y Eliot no parece tener la importancia que debiera a tenor de su capital valor como estandartes del modernismo,²⁷ la presencia del modernismo en dos de los poetas más relevantes de los últimos cuarenta años en España, Pere Gimferrer y Luis Antonio de Villena generalmente es reducida marginalmente a sus primeras obras, libros en los que es más aparente el léxico e imagería modernistas, tildado el proyecto de renovación casi en exclusiva como un exceso lingüístico visto con escepticismo por sus contemporáneos. Tanto *Malienus* o *Mensaje del Tetrarca* (Gimferrer) o *Sublime Solarium* y *El viaje a Bizancio* (Villena) utilizan el modernismo, pero no como una simple contestación estética a la poesía social del momento, sino como una forma de realineamiento cultural en la España

²⁷ Uno de los más completos estudios de la influencia del poeta anglo-americano, *T.S. Eliot and Hispanic Modernity, 1924-1993*, como el título indica, restringe el impacto del poeta angloamericano a una época determinada (la de la diseminación de sus traducciones) y sobre unos autores en etapas tardo-modernistas (Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado) o incluso no relacionados estrictamente con el modernismo (Jaime Gil de Biedma). El volumen no analiza el contexto histórico-cultural que produce un poeta como Eliot, sino únicamente la influencia sobre poetas españoles y latinoamericanos.

del tardo-franquismo y la transición. De ahí su énfasis por el proyecto modernista, y su plan alternativo al positivismo científico, la poesía social y a los procesos de alineación de economías periféricas, como son el continente americano y la España de los sesenta y setenta. En este aspecto, la labor de Gimferrer y Villena es resonante de la del modernismo originario y deudor de las poéticas de escritores que abren el modernismo o reflexionan sobre él, entre los que ocupan un lugar preeminente Darío y Eliot.

A través del modernismo dichos poetas reflexionan sobre la forma en que el palimpsesto cultural puede ser actualizado y usado en la construcción de una identidad intelectual. En el caso de los poetas españoles, la renovación modernista se les presenta como un antecedente sobre la que reescribir, una empresa artística de transición que examina el papel del intelectual en medio de una época de crisis enmarcada en el contexto prevalente de la poesía socio-realista; de hecho, esta transición no es exclusiva del contexto latinoamericano, pues afecta a la poesía española también, lo que demuestra el íntimo vínculo transatlántico.

Si bien los primeros modernistas son cronológicamente más cercanos al contexto socio-cultural del simbolismo finisecular (a menudo incluso entablan contacto físico con sus protagonistas, como el caso de Darío y Verlaine), Gimferrer y Villena elaboran un palimpsesto neo-modernista, acceden a la raíz de la modernidad (inaugurada por el post-romanticismo y el simbolismo) con una participación o mediación modernista que se origina en Darío.

CAPÍTULO II

“*CAR LA FRANCE SERA TOUJOURS NOTRE ESPÉRANCE:*” RUBÉN DARÍO Y EL AUGE DEL PALIMPSESTO MODERNISTA

Y salir de los escombros, / Volando las
mariposas.

—Martí, *Versos sencillos*

La vastedad, variedad e influencia de la obra dariana, que incluye crónicas, cuentos, novelas, prólogos, discursos, reseñas, teatro, y ante todo, poesía, sitúa al poeta nicaragüense en el centro del canon modernista en lengua española. Por su labor de recopilador de influencias y herencias culturales que van del mundo greco-latino a la problemática relación con los EE.UU. como potencia imperialista, por la variedad y riqueza de registros, estilos, metros y medidas dentro de su obra, y por su valor como propagador de la renovación modernista, Darío ocupa un lugar de privilegio en las letras hispánicas. Representante de la transición entre post-romanticismo y cambio de siglo y continuador de los primeros modernistas (Gutiérrez Nájera, Martí, Silva y del Casal), a través de su perpetuo peregrinar supo alzarse como máximo exponente del proyecto de renovación de entresiglos, ejerciendo un fraternal impulso sobre la segunda hornada de modernistas a ambos lados del Atlántico (Agustini, Lugones, Rueda, Jiménez), cambiando tanto la faz de la literatura en español como tornando el timón hegemónico que representaba España hasta la aparición del modernismo.

Ante el siglo XIX, que ve la aparición de grandes figuras nacionales (Hugo en Francia, Whitman en los EE.UU., Leopardi en Italia, Zorrilla en España, Tolstói en Rusia, Ibsen en Noruega, Goethe en Alemania, etc.), Darío es el primer caso en que un poeta se alza como representante no ya de su continente, sino como estandarte renovador de una lengua y una cultura como la hispánica en un momento de crisis entre dos momentos, desde el auge de la burguesía finisecular a la Primera Guerra Mundial; tal es la proximidad entre artista, estilo y época que del poeta se ha afirmado que “de cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él” (Henríquez Ureña, *Corrientes* 167).

No obstante, una consecuencia primaria que se estriba de la enormidad de la obra del poeta es la dificultad para ofrecer análisis que se acerquen a la misma de una forma “unificada,” en la que rasgos de su poética se mantengan constantes; de hecho, una de sus cualidades más sobresalientes como poeta es su heterodoxia, su capacidad para constantemente adaptarse a su entorno socio-cultural e histórico y para debatirse dialécticamente entre oposiciones.²⁸ Ejemplos de estas tensiones son la relación entre la carnalidad y el espíritu, entre un catolicismo zigzagueante y heterodoxos accesos al más

²⁸ La dimensión dialéctica dariana ha llevado a estudiosas como Molloy a sostener hipótesis como la siguiente: “Dos movimientos animan la poesía de Darío, escritor binario por excelencia: voracidad y solipsismo. Por un lado, la necesidad de penetrar y de incorporar; por el otro, la necesidad de cerrarse, de no dejarse incorporar.” (“Voracidad y solipsismo” 7). Obvia y fecunda es la voracidad del poeta, pero no queda clara la actitud aislacionista y en exceso hermética que otorga a la poesía de Darío, poesía que en todo momento entra en diálogo con su sociedad y la literatura local y universal. Otro ejemplo sumario de Molloy, en el que se analizan las reflexiones de Martí y Darío respecto a Wilde, es su conocido “Too Wilde For Comfort,” el cual pretende entre los dos poetas “to measure significant changes in what, *rather loosely*, might be termed a Latin American perception of Wilde” (189, my emphasis). Dicha percepción de Molloy, en efecto “*rather loosely*,” ignora tanto encuentros (literario-personales) e influencias de Wilde en Darío como en el modernismo latinoamericano. Basta con examinar la relación entre ambos que señala Marasso (47) o como observa Max Henríquez Ureña en *Breve Historia* la presencia del poeta irlandés en Vasseur (traductor de *De profundis*, 208), Pérez Petit (*La evolución de la lírica en Francia*, 240), López Decoud (*Atlántida*, 382), Cestero (*Sensaciones estéticas*, 447), Pedro Henríquez Ureña (*Ensayos críticos*, 450), Nervo (quien llega a conocer al propio Wilde en la Exposición Universal de París de 1900, 475) o Rebolledo (traductor con *Intenciones y El crimen de Lord Arturo Saville*, 483).

allá, entre la cultura popular y la elitista, y entre las dimensiones empírico-positivistas y el conocimiento intuitivo. A esa capacidad dialéctica que Darío ejercita en toda su obra, de debe sumar la excelsa riqueza de imágenes y dificultad a nivel gramatical, léxico y sintáctico que ejemplifica su literatura.

Pese a su enorme relevancia y como resultado de la dificultad lingüística de su verso (juicio que acompaña a los modernistas desde su aparición) Darío ha sido comúnmente enclaustrado al dominio académico hispánico.²⁹ Como González Echevarría hace notar, respecto a una de las recientes antologías de Darío en inglés (*Rubén Darío: Selected Writings*),³⁰ “there are poets condemned to remain within their own language” (“The Master”). Pero como ha demostrado la crítica revisionista de los estudios del modernismo (iniciada hacia 1970 por, entre otros, Ellis, Gullón, Schulman, Onís, Paz, y continuada desde entonces por Rama, Ramos, Jade, González, Acereda), existe en la obra de Darío un proyecto de reflexión y renovación dentro de un marco de crisis que va más allá de una revolución lingüística o estética.

La representación textual de las ideas darianas, estereotipada desde su aparición como exclusiva de torres de marfil, cisnes, palanquines y demás ornamentos, es la

²⁹ Como ejemplo de la marginalidad dariana, Bloom en su colosal *The Western Canon: The Books and School of The Ages*. (1994) incluye al poeta anecdóticamente como parte de su apéndice “The Chaotic Age.” En clara minoría frente a Borges y Neruda (con cinco títulos cada uno y componentes junto a Pessoa del capítulo precisamente subtulado “Hispanic-Portuguese Whitman”), Rubén Dario [sic] aparece representado por una nebulosa antología: *Selected Poetry*. Las recientes antologías de Kolokotroni (et al.) o Leitch (et al.) contienen mención alguna a Darío o el modernismo, pese a su infatigable labor propagandista de las ideas y estética modernistas. Otro libro de divulgación, *501 Great Writers* (2008), no incluye al poeta entre su colección, si no citándolo tipográficamente mal en la entrada dedicada a Juan Ramón Jiménez.

³⁰ Editado por Ilan Stavans para Penguin en 2005, contiene traducciones de Andrew Hurley, Greg Simon y Steven F. White. La queja de González Echevarría estriba del hecho que el volumen de Stavans comete graves errores tanto de edición y traducción como de biografía. Otros representantes de la escasa traducción de Darío en lengua inglesa son *Songs of Life and Hope. Cantos de vida y esperanza. A Bilingual Edition. Rubén Darío* (Duke UP, 2004) y *Selected Poems of Rubén Darío. A Bilingual Anthology* (Lewisburg: Bucknell UP, 2001), que incluyen traducciones de Alberto Acereda y Will Derusha. Para una lista con las traducciones del poeta a dicha lengua hasta 1975, ver *Rubén Darío, una bibliografía selectiva, clasificada y anotada*, de Woodbridge.

“superficie” o manifestación de un proyecto mucho más complejo que incluye un diálogo entre textos, pero también entre culturas, autores y prácticas sociales que van a conformar el modernismo y que se ejemplifica en el balance que de su carrera hasta el momento hace Darío en un momento clave del desarrollo modernista (finales de 1896): “Y he aquí como *pensando en francés y escribiendo en castellano*...publiqué el pequeño libro [*Azul...*] que iniciara el actual movimiento literario americano,” (qtd. in Gomes 74, my emphasis). La presencia gala en Darío, una constante con gradaciones en toda su vida, la cuestión de la renovación lingüística, las tensiones de “fondo” y “forma,” las alusiones intertextuales, el diálogo entre tradiciones culturales y su uso dentro de un proceso de alineación social, son elementos que hacen que Darío ocupe un lugar de privilegio dentro de la constitución del palimpsesto modernista, lugar que no se limita a la literatura iberoamericana. A través del uso y reapropiación de fuentes y escrituras francesas, Darío no sólo actualiza la manera de escribir poesía en español, sino que progresivamente construye un nuevo “yo” cultural que, de cara a un tipo de público cambiante (del localismo de Nicaragua al internacionalismo de Buenos Aires) evoluciona de los agotados postulados post-románticos hacia el simbolismo. Poetas como Hugo y Verlaine le proporcionan mucho más que un auxilio en la renovación estética finisecular. La simbiosis entre literatura y sociedad, cultura y público llevada a cabo por los dos escritores franceses sirve de precedente, de base sobre la que elabora su palimpsesto Darío. Un estudio de cómo el autor de *Azul...* utiliza el proceso de reescritura cultural frente a una época de crisis permite observar las tensiones propias del modernismo global, tensiones que se manifestaran y serán objeto de reflexión progresiva en

intelectuales de la tradición modernista a lo largo de los siglos XX y XXI como son Eliot, Gimferrer y Villena.

Relacionar procesos de reescritura, alineamientos marginales con la modernidad y el devenir de la historia literaria modernista enmarca la poética de Darío como pionera del palimpsesto, al evolucionar y superar las limitaciones independentistas y románticas de intelectuales del XIX (Bello, Sarmiento, Echeverría) y convertirse en una forma alternativa de escribir en tiempos de transición. Como observa el propio González Echevarría (y como advirtió Borges en 1967), remarcando la estatura de Darío en el “antes y después” que menciona Henríquez Ureña, el papel del poeta nicaragüense es similar al de un palimpsesto en el que coexisten pasado, presente, y de forma implícita, un futuro en el que se recurra a la reescritura cultural. Más en concreto, el de un umbral entre dos planos, pasado y futuro:

In Spanish, there is poetry before and after Rubén Darío. [He] was the first major poet in the language since the seventeenth century, the end of the Golden Age whose masters included Garcilaso, Saint John of the Cross, Fray Luis, Góngora, Quevedo and Sor Juana. And despite an abundance of great poets in the twentieth century on both sides of the Atlantic—García Lorca, Alberti, Salinas, Cernuda, Neruda, Vallejo, Paz, Palés Matos, Lezama Lima, to name a few—his stature remains unequaled. (“The Master”)

Pese a diferencias cronológicas, artísticas y de índole socioeconómica e histórica, la obra de Darío se puede contemplar como una recopilación de las características estéticas de los autores anteriormente mencionados, como un punto de inflexión entre las literaturas pre-fin de siglo y las nacientes de las vanguardias. Entre otras, la hibridez italo-española de Garcilaso, el misticismo y religiosidad de San Juan y de Santa Teresa, el ingenio y humor de Quevedo y Sor Juana, la búsqueda de experimentación lingüística, la poesía popular, y la tensión romántico-clasicista de la Generación del 27, la conciencia

americanista en Vallejo, Neruda, Paz, el barroquismo de Lima, etc. Pero como la obra dariana ejemplifica, a esta nómina se han de añadir por un lado los movimientos socio-culturales que dichos escritores representan (renacimiento, barroco, vanguardias, poesía contemporánea, entre otros...), y por otro, influencias que no se circunscriben a las fuentes culturales hispanoamericanas y peninsulares. Estas incluyen a Virgilio, Dante, Shakespeare, Poe, Whitman, quienes además de la enormidad de la influencia francesa, son algunos de los nombres que forman parte del panteón intercultural de Darío. Leer la poesía dariana, como representante máxima del modernismo y de la modernidad hispanoamericana, es por tanto aproximarse a la manera en que el poeta entra en diálogo con tradiciones culturales dentro de contextos históricos determinados, y la forma en que el propio intelectual elabora dichas fuentes para obtener lo que en su momento Valera percibió como la “rara quintaesencia” de *Azul...* en su célebre primera “carta americana” de 22 de octubre de 1888 (qtd. in Mejías-López 87).

La “quintaesencia” a la que Valera hace referencia—una de las primeras formas con que se intentó definir la manera de escribir modernista más allá de la mera imitación extranjera—, esto es, la armonía entre tradiciones de origen español y novedades foráneas, había sido desde los procesos de independencia latinoamericanos una de las cuestiones cruciales a la hora de definir la identidad cultural del continente. Los intelectuales de la primera hora independentista, habitualmente con cargos políticos, se enfrentaron al hecho de disponer por primera vez en su historia de una oportunidad a través de la cual reflexionar y tratar de definir el “ser” americano. Las generaciones previas a Darío, aunque pertenecientes a un contexto económico diferente al del poeta nicaragüense, suponen un precedente de planteamientos relativos a todas las tensiones

con las que debe bregar el intelectual finisecular: su rol como árbitro de la cultura, su labor como mediador entre lo autóctono y lo extranjero, sus ansiedades por alinearse con la elite cultural mundial, etc. Examinar las décadas antecedentes al modernismo, incluyendo la transición entre éste y el romanticismo, ilustra cómo un poeta como Darío se sirve del ejemplo romántico para superarlo por medio de una armonía entre culturas a que los poetas anteriores no habían aspirado, una armonía llevada a cabo por el palimpsesto cultural modernista.

Negociando la retórica emancipadora: De Bello y Echeverría a Gutiérrez Nájera y Martí

El periodo que cubre los procesos emancipadores de las naciones latinoamericanas hasta el surgimiento del modernismo ve aparecer una serie de intentos por definir la identidad cultural de las nacientes patrias, intentos que son verbalizados por intelectuales que se enfrentan—como lo harán los modernistas—con cuestiones de idioma, tradición, influencia extranjera, lo autóctono o la naturaleza. Al escenario socio-político de principios del XIX, que producirá figuras como el mexicano Miguel Hidalgo (1753-1811), el ecuatoriano José Joaquín de Olmedo (1780-1847), y el venezolano Andrés Bello (1781-1865), le seguirá una generación de escritores adscritos al romanticismo liderada desde Argentina por Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), Juan bautista Alberdi (1810-1884), y como máximo representante de la Generación del 37, Esteban Echeverría (1805-1851). La evolución entre estas dos generaciones—de las independencias al romanticismo—, y los debates que generan sus protagonistas, sirven de punto de partida para analizar hasta qué punto un poeta como Darío desarrolla y supera

las ideas de la primera mitad de siglo, caracterizada por crisis políticas y por planteamientos de proyectos nacionales y culturales.

Una de las primeras similitudes que se hallan entre los modernistas y los primeros decimonónicos es la tensión entre el valor de la literatura europea y la búsqueda por una forma de expresión autóctona, tensión que se inaugura con la emancipación política y que continuará en la obra de modernistas como Gutiérrez Nájera o Martí, éste último en quien más se perpetúa la dicotomía arte-política (más específicamente, arte-lucha por la independencia nacional).³¹ La primigenia generación de escritores decimonónicos, como sucediera durante la Colonia, está ampliamente familiarizada con autores y escritos internacionales, como demuestran las traducciones de Hidalgo de Molière y Racine, la traducción en verso de Olmedo de las tres primeras epístolas de *An Essay on Man* de Pope, o la lectura de autores estadounidenses (Paine, Smith, Washington, Jefferson, Madison, Adams, etc.). Irónicamente (como sucederá en la generación subsiguiente), el intelectual latinoamericano, en su búsqueda por el reconocimiento de su autonomía, comienza a moverse por círculos europeos, viajando a Inglaterra, Francia y España, surgiéndole en el camino reflexiones sobre la posibilidad de crear un arte americano propio, reflejo de la independencia política.³²

³¹ La obra del escritor cubano, textos como *Pájaros libres* (1894) de González Prada, la obra del primer Lugones (“Un poeta socialista,” lo glosa Darío en mayo de 1896 en el diario *El Tiempo*) o el poema “A un jornalero” (de *Lascas*, 1901) de Díaz Mirón continuarán esa veta reivindicativa del arte político y aun socialista.

³² Refugio de disidentes políticos españoles a lo largo del XIX (Blanco White, el Duque de Rivas, Espronceda, Larra) la capital británica es testigo de intercambios culturales entre exiliados peninsulares y latinoamericanos que compartían, pese al cambio de estatus diplomático que sufren las colonias, un patrimonio cultural similar. Un símbolo de la ambigua relación de Bello con la ex metrópoli (resonante de las ambigüedades que caracterizan a los afrancesados liberales españoles) se encuentra en su colaboración londinense con Blanco White en diario *El Español*.

Así, en dicho contexto europeo surgen obras que intentan ofrecer aspectos de esa autonomía, como la “Alocución a la Poesía” (1823) y la “Silva a la agricultura de la zona tórrida” (1826) de Bello, intelectual en quien se plasman diáfananamente los fervores emancipadores, como conocidos versos de la primera corroboran:

tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena.
[...]
¿Qué a ti, silvestre ninfa, son las pompas
de dorados alcázares reales?
¿A tributar también irás con ellos,
en medio de la turba cortesana,
el torpe incienso de servil lisonja? (20)

A pesar del contenido que revela una idea de “vuelta a lo propio,” en rima, metro, vocabulario y retórica, las dos estrofas no suponen una ruptura radical con, o una renovación de la tradición española, problemática que se explica por el momento histórico por el que atraviesa Bello. Es importante señalar que el humanista venezolano, quien como miembro de la delegación venezolana en Londres (1810-1829) publica dichos poemas en la capital inglesa (en *El Censor Americano*, 1820, *La Biblioteca Americana*, 1823, y *El Repertorio Americano*, 1826), y traduce a Byron, elabora tras su experiencia europea una suerte de palimpsesto, la traducción libre del poema de Hugo “La prière pour tous” (“La oración por todos (*Imitación de Víctor Hugo*),” 1843) una excepción en su obra que ilumina la relación entre fuente y elaboración, clave en Darío.³³

³³ A esta versión de Hugo se le han de sumar otras muestras del interés traductor de Bello por el poeta francés. Janik (235) ha señalado “A Olimpio” (de 1842, basado en “Voix Intérieures” de 1837), “Las Fantasmas” (de 1841, basada en “Fantômes” de *Les Orientales*, 1829), “Los Duendes” (de 1843, basada en Djins, también de *Les Orientales*, 1829) y “Moisés salvado de las aguas” (de 1844, inspirada en “Moïse sure le Nil,” de *Odes et Ballades*, 1828). Obras todas que pertenecen a la primera etapa de Hugo, «antes del exilio» (1824-51) de casi dos décadas (1851-70), exilio que ve la publicación de obras capitales como *Les Châtiments* (1853), parte de *Les Contemplations*, y el comienzo de la saga *La légende des siècles*.

En esta “adaptación más que una versión” (Anderson Imbert y Florit, *Literatura* 206) destacan varios elementos intertextuales, como ha notado Henríquez Ureña: “[Bello] no parafrasea el poema verso por verso, ni siquiera estrofa por estrofa; compone su obra con pensamientos e imágenes tomados del francés y a menudo colocados en diferente orden, añade multitud de detalles nuevos con continuas referencias a su propia vida [...] y concluye con dos estrofas muy personales. [...] El tono del poema es enteramente distinto” (*Historia* 124). En efecto, pese al éxito que consigue la versión de Bello, sus “inventions rythmiques n’ont pas u des conséquences immédiates pour l’évolution de la poésie hispano-americaine” (Janik 235).

Pese a que la reescritura que Darío lleva a cabo de Hugo difiere en muchos aspectos de la de Bello—tanto a nivel de composición como de innovaciones gramaticales, sin obviar lo que representa Hugo para un poeta finisecular, pero sobre todo en adaptar la cosmología de un sistema cultural en otro—, es relevante señalar que aun en los primeros estertores de la independencia se armonicen “experimentaciones” y apropiaciones tanto en lengua extranjera como española, publicaciones en el extranjero, y en definitiva una inclinación por identificar renovación cultural con renovación social y política.³⁴ A pesar de esos primeros intentos de búsqueda de una voz propia, van surgiendo progresivas oposiciones a lo que representa Bello como proyecto emancipador, simbolizadas en el ataque al intelectual venezolano por parte de escritores como Sarmiento, Alberdi y López quienes lo tachan de clasicista, a pesar de compartir muchos

³⁴ Además de su labor como filólogo “tradicional” (*Gramática de la lengua española*, 1847), Bello combinó, en un gesto que recuerda una de las características del modernismo, la erudición con la experimentación: “Andrés Bello había ya planteado, en Chile, la necesidad de eliminar la “Y” substituir la “G” delante de E (ge) y de I (gi) por la J (je-ji) a fin de tener una ortografía más concreta, lógica y segura. Domingo Faustino Sarmiento había sido más extremista aún, puesto que reemplazó la X por la S, suprimió la H muda, la “n” en la partícula *trans*, la “u” muda [...] y aceptó las otras innovaciones de Bello. (Sánchez, *Páginas* vii)

de los rasgos que aquél representaba (aprendizaje de literatura europea en su lengua original, conflicto entre lo autóctono y lo importado, validez de las premisas revolucionarias, etc.). Los nuevos poetas recriminan el exceso de europeísmo en intelectuales que precisamente luchaban por desprenderse de influencias foráneas, apuntando que la mera inclusión de vocablos o referencias a lo autóctono no es suficiente para conformar una poesía americana. Por otra parte, el tinte político que para los románticos debe poseer la poesía debe ir unido a la novedad formal, apareciendo por vez primera el interés por el ideal de renovación que tanto interesará al modernismo:

Los poetas de las guerras de independencia habían descubierto la utilidad pública de la poesía, y hasta las odas en que Bello proclamaba nuestra aspiración a la autonomía intelectual fueron una manera de actividad política. Para la generación que vino después de 1830, aquella proclamación resultaba demasiado incompleta: Bello, Olmedo, Heredia y Juan Cruz Varela eran demasiado europeos en las formas que adoptaron para expresar a América. No bastaba la novedad del asunto; imponíase también la novedad de la forma, de una forma adaptada estrictamente (tal era el sueño) a los nuevos asuntos. (Henríquez Ureña, *Historia* 143)

El nuevo tipo de escritor personificado por Echeverría hubo de enfrentarse a un panorama socio-económico que gradualmente va agudizando las reflexiones de la generación de Bello, desarrollando algunas de sus propuestas y (más en intención que en realización) rechazando otras.³⁵ A pesar de que se considere parte de su producción como un trasunto de la literatura europea, se ha de reconocer en Echeverría su papel de pionero dentro del romanticismo latinoamericano y por dibujar líneas que elaborará el modernismo.³⁶

³⁵ Las consiguientes secuelas de los procesos revolucionarios, que habían dejado vacías las arcas estatales y diezmada la población, provoca que el arte esté condicionado por la falta de fondos. Como observa Henríquez Ureña, la literatura no sufrió la austeridad impuesta en arquitectura, escultura o pintura, pues nadie vivía de ella y sirvió fines políticos que las otras disciplinas artísticas no llevaron a cabo (*Historia* 139-40).

³⁶ Respecto a la “autenticidad” del autor argentino, Henríquez Ureña considera que “[*Elvira*, primera obra de Echeverría, de 1832] había fracasado en su propósito: Echeverría sólo había orientado hacia otra nación,

En su “Discurso de introducción a una serie de lecturas en el Salón Literario” (1837) el autor de la realista *El matadero* lamenta que “Todo el saber e ilustración que poseemos no nos pertenece; es un fondo si se quiere, pero no constituye una riqueza real, adquirida con el sudor de nuestro rostro, sino debida a la generosidad extranjera. [...] Tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra tierra” (154). En otras palabras, la materia obtenida de Europa (“todo lo que poseemos”) es un trasunto o adaptación impuesta en la que el artista debe elaborar, pues otra posibilidad no le cabe.

Echeverría, al contrastar el binomio “fondo [europeo]-riqueza real [autéctono]” y al profetizar una suerte de ansiedad socio-cultural híbrida (manteniendo “un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra tierra”) ejemplifica sobremanera las tensiones incipientes hacia mediados del XIX que encontrarán eclosión en escritores modernistas. Atendiendo al léxico utilizado por el escritor argentino (“fondo,” “riqueza,” “sudor,” “clavado,” “entrañas”) se puede observar que ya desde el romanticismo—y para definir y situar sus rasgos—, se recurre a imaginería característica aunque primitiva (como en el caso de Bello) del palimpsesto: literatura como esfuerzo, como reelaboración, como debate. Textos como el de Echeverría sugieren, no obstante, que el intelectual del momento no ha de “sudar” para obtener su fruto europeo, pues éste le viene “generosamente” donado. Parece indicar, en definitiva, que la “riqueza real” es definida en términos de conquista revertida, anticipándose en cierta medida a la labor de los modernistas en décadas posteriores.

también europea, nuestro vasallaje. Su poema es una historia a la manera de las baladas de Bürger [...]; no tiene de sudamericano más que el subtítulo, *La novia del Plata*” (*Historia* 145). Mejor recepción sufre *La cautiva* (1837). Según Jitrik, en el poema “Advertimos en esa tensión entre localismo y universalismo, lo cual traducido a términos culturológicos implica una tensión, no resuelta, entre lo directo y lo predeterminado significativamente, entre lo primitivo y lo culto, entre América y Europa” (256).

Aunque en Echeverría y los escritores románticos se van a delinear síntomas de cambio, se halla en sus obras parte del lastre con el que no se identificará la renovación modernista, entre las que sobresalen el excesivo apego a la naturaleza como única fuente regeneradora y la mirada hacia el territorio interior, ejemplificada por el habla popular y el uso de expresiones autóctonas. En primer lugar, y como resultado del individualismo propio del movimiento, pero también de la cuestión identitaria del criollo se valora un sentido anárquico del arte en el que se prima la desestabilización del canon clasicista, como nota Pedro Henríquez Ureña. Salvo excepciones (Gonçalves Dias, Gutiérrez González, o Calcaño) se va en contra del rigor erudito, perdiéndose “el apego a los usos normales del idioma y el conocimiento de todo lo que razonablemente debía conocerse acerca del tema por tratar. El descuido se hizo moda, y el poeta se sintió con libertad para permitirse cualquier ‘licencia poética’ que le viniera en gana” (*Historia* 157). Algo crucial en el imaginario modernista, como la mitología, “dejó de ser el marco del universo: el sol ya no es un dios ni los bosques están habitados por ninfas; los mitos antiguos se emplean como tales mitos: Prometeo, Hiperión, Endimión. Pero al mismo tiempo, y como un deber del nuevo culto de la imaginación y de la emoción, los poetas románticos abandonan el intento de alojar su poesía dentro de un mundo construido con los materiales de la ciencia moderna” (*Historia* 159-60). Por último, durante el romanticismo “el culto del pasado no fue tan prolífico en la América hispánica como en Europa. Rara vez se tocaron los asuntos bíblicos o de la antigüedad clásica. La Edad Media [...] y los comienzos de la Edad Moderna [...] aparecen con frecuencia en nuestros dramas, pero muy ocasionalmente en nuestra novelas” (*Historia* 160).

Sintetizando el imaginario romántico (anárquico, anti-clasicista, sin intereses mitológico-arcaicos, de espaldas a los materiales de la ciencia moderna y obsesionado por lo autóctono y la naturaleza), y uniéndolo a la difícil relación con la presencia de influencias europeas arroja un panorama rico en propuestas culturales, pero escaso en proporcionar respuestas a las crisis que se van sucediendo desde mitades del siglo XIX y que tienen como símbolo el auge del orden burgués. Tanto en la primera generación de la Independencia como en los románticos, por tanto, se le plantean al intelectual latinoamericano cuestiones que van a marcar el debate sobre la influencia extranjera como parte de la idiosincrasia latinoamericana, un debate abierto con la emancipación política, pero como se ha comprobado, no resuelto. Este debate arroja un panorama desolador: el estigma de verse como trasunto europeo y la incompleta emancipación y/o asimilación del bagaje cultural europeo.

Ante esta crisis, la actitud del nuevo tipo de intelectual modernista representa una forma novedosa de encarar problemas desencadenados con las independencias de principios de siglo y la reacción romántica ante las mismas y de habilitar la influencia extranjera en un nuevo contexto socio-económico. Haciendo énfasis en la evolución modernista, Rama comenta que

aun en aquellos casos en que las similitudes son muy flagrantes entre los modelos franceses y las imitaciones hispanoamericanas, cabe reconocer que en estas últimas *se registra un acento de autenticidad* que faltaba en sus antepasados. En los hechos el poeta *no copia fórmulas verbales: también acomete experiencias concretas, reales de tipo similar; se enfrenta a situaciones semejantes*, aunque más pálidas que las primigenias del otro lado del océano; *comienza a tener una creación más perdurable por más verdadera.* (36, my emphasis)

¿Que tipo de “autenticidad” o de variación, de experiencias similares existe entre fuente francesa (y/o europea) y elaboración americana? La más importante es la nueva experiencia de la modernidad, experiencia que incluye una rapidez en el intercambio de la cultura y por consiguiente, mayor capacidad de contestación de la autoridad europea. Pese a que “The experience of the modern may have been stronger in London than in Bogotá or La Paz, it was also certainly stronger in Buenos Aires than in Madrid, Dublin, or Bordeaux” (Mejías-López 33). Es decir, por vez primera las ciudades latinoamericanas, hasta entonces en profundo retraso frente a la metrópoli, pueden acomodar un programa de renovación cultural sin depender económicamente de la antigua capital del imperio. A pesar de que la importancia de Madrid como “estándar” cultural se mantendrá (en ocasiones simbólicamente), el intelectual finisecular latinoamericano puede optar (y de hecho lo realiza) por dejar de lado el clásico vasallaje a la potencia colonizadora peninsular, potencia en aguda decadencia desde su pérdida de liderazgo en el XVII.

Como consecuencia de esta nueva experimentación de la modernidad (mayor acceso a las fuentes, más rápido reciclaje de las mismas, mayor capacidad económica para la importación y exportación de bienes ultramarinos), y en oposición a la *ansiedad* de Echeverría respecto a la influencia europea, los modernistas actuaron a la inversa. Es decir, dentro de los materiales europeos encontraron un espacio de representación superior (o cuando menos diferente) a su condición de sujetos colonizados. Como indica Schulman, “en una estrategia inversa, [los modernistas] supercodificaron los objetos de otras culturas, creando, en un nivel lingüístico, una abrogación de la cultura dominante o la del sujeto colonizado” (*El proyecto* 17). Pero dentro de esos objetos ha de incluirse el

sistema cultural francés en evolución, es decir, el cambio—con la excepción de Hugo—que va desde autores predilectos de la anterior generación (Molière, Racine, del siglo XVII o Chateaubriand, primera mitad del XIX) a la eclosión parnasiana y simbolista. Esto es, las fuentes sobre las que se basa la abrogación a la que se refiere Schulman ya no es una literatura adscrita a un estilo clasicista o romántico, sino simbolista.³⁷ Ello no crea solamente un nivel lingüístico, sino una manera de entender la modernidad y de situar al intelectual de acuerdo a ella.

En otras palabras, la nueva literatura modernista, dentro de un nuevo contexto económico, pudo ofrecer propuestas de integración cultural en un ámbito universal inexistente para los primeros independentistas y los románticos. En esta encrucijada histórica, cabe preguntarse (como lo llevan a cabo los escritores finiseculares) qué tipo de propuestas son herencia de la primera parte del siglo y hasta qué punto la influencia europea coadyuva a materializarlas. Para ello es necesario recurrir a dos representantes de la primera hornada de modernistas (Martí y Gutiérrez Nájera) que tanto ascendiente poseen sobre Darío, quien a su vez lograra elaborar muchas de sus ideas y propuestas en un momento de transición que ni el cubano ni el mexicano llegaron a vivir: el cambio de siglo.

Como ha estudiado Schulman en *Génesis del modernismo*, diversas vertientes confluyen en los antiguamente denominados “precursores” del movimiento de renovación, que son simbolizadas por Martí y Gutiérrez Nájera y que continúan el debate

³⁷ Un ejemplo del cambio de influencia, y del uso que hacen los modernistas de lecturas francesas es proporcionado por Martí en la siguiente reflexión de raigambre simbolista: “Poetas, músicos y pintores, son esencia igual en formas distintas: es su tarea traer a la tierra las armonías que vagan en el espacio de los cielos, y las concepciones impalpables que se agitan en los espacios del espíritu. Formalizan lo vago: hacen terreno lo divino. Es mejor el que más cantidad de cielo alcanza” (qtd. in Schulman, *Génesis* 38). Como remarca Schulman (38), Verlaine había entendido el arte poético en similares términos en *Romances sans paroles* (1874).

decimonónico. Dichas vertientes son una conciencia social del arte, la búsqueda por una originalidad, autenticidad y sinceridad en la poesía, una intensa experimentación formal, la adecuación de fuentes europeas, el anticonvencionalismo, o la organicidad de las artes. Subyacente a todos estos aspectos es la concepción de comunidad que comparten, pese a las manifestaciones externas (mayor uso de extranjerismos en Gutiérrez Nájera, ardiente defensa de lo americano en Martí) y que se ilustran en textos clásicos como “El arte y el materialismo” (1876) y el prólogo al “Poema del Niágara” de Pérez Bonalde (1882). Mientras que en el primero el poeta mexicano justifica el valor de la poesía—espiritual (y, por ende, bella)—dentro de un contexto positivista que la define como inútil, el célebre proemio de Martí examina las bases del nuevo arte enfrentado al proyecto inconcluso de generaciones pasadas. Se trata ante todo de

asegurar el albedrío humano; dejar a los espíritus su seductora forma propia; *no deslucir con la imposición de ajenos prejuicios las naturalezas vírgenes; ponerlas en aptitud de tomar por sí lo útil, sin ofuscarlas, ni impelerlas por una vía marcada.* ¡He ahí el único modo de poblar la tierra de la generación vigorosa y creadora que le falta! *Las redenciones han venido siendo teóricas y formales:* es necesario que sean efectivas y esenciales. Ni la originalidad literaria cabe, ni la libertad política subsiste mientras no se asegure la libertad espiritual. *El primer trabajo del hombre es reconquistarse.* Urge devolver los hombres a sí mismos; *urge sacarlos del mal gobierno de la convención que sofoca o envenena sus sentimientos,* acelera el despertar de sus sentidos, y recarga su inteligencia con un caudal pernicioso, ajeno, frío y falso. Sólo lo genuino es fructífero. (qtd. in Gomes 43, my emphasis)

Definir el nuevo arte en base a una libertad que se libre de imposiciones, es decir a una negociación de fuentes propias y externas en la que sólo lo útil, lo no retórico o lo no impuesto, y decantarse en términos de una reconquista paralela a los convencionalismos y a lo “ajeno, frío y falso” es en cierta medida incluir parámetros de definición del palimpsesto. Frente a la asfixiante imposición europea que siente un romántico como

Echeverría, Martí propone una libertad en base a la intuición personal que asegure la sinceridad. La reconquista del hombre, según el autor de *Ismaelillo*, se da en una época de transición, tiempo en el que “No hay obra permanente, porque las obras en los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes, vislumbrándose apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques. De todas partes solicitan la mente ideas diversas [...]” (*Obra* 207).

Dentro del proceso de reenquiciamiento martiano, esto es, de realineación, surge como desafío, y dentro del discurso modernista del palimpsesto, la cuestión de elaborar el pasado, o de reflexionar sobre el mismo (y sobre quienes lo elaboraron con anterioridad) en función de la modernidad. Para Martí, “El siglo pasado aventó, con ira siniestra y pujante, los elementos de la vida vieja. Estorbado en su paso por las ruinas, que a cada instante, con vida galvánica amenazan y se animan, este siglo, que es de detalle y de preparación, acumula los elementos durables de la vida nueva” (*Escenas* 272). Aunque sea debatible que el XVIII “aventase la vida vieja,” es relevante señalar que para un modernista, la mirada a, y uso de los elementos del pasado incluye la apreciación por el detalle, la preparación (esto es, la erudición hasta cierta parte rechazada por los románticos) y, ante todo, la acumulación (o en términos de reescritura, superposición) como concepto clave. Acumulación en búsqueda de una fuente original, pues “ya lo de Bécquer pasó como se deja de lado un retrato cuando se conoce al original precioso” (qtd. in Schulman, *Génesis* 69).

En este proceso de escritura nueva no hay cabida para la imitación automática de los modelos externos, para un injerto sin más:

[...] con ser siempre una en esencia la poesía, va siendo con las épocas múltiple en formas. Dejan los hombres culminantes, *huellas sumamente peligrosas*, por esa especie de solicitud misteriosa que tienen a la imitación. *Polvo de huesos y sedimento de humus* habrán sido ya muchas veces los restos de Anacreonte y Virgilio, y aún hay en la expresión rimada del sentimiento poético, tintes de aquellos conceptos sentenciosos de los dos latinos. El estudio es un mérito; pero la imitación es un error; más que un error, una dejación de la dignidad de la inteligencia... (qtd. in Schulman, *Génesis* 36, my emphasis)

Martí sugiere, por tanto que la apropiación o adaptación de lo foráneo ha de llevar implícita una elaboración intelectual, no su simple y directa inclusión (tal y como venía sucediendo en las generaciones anteriores, con la excepción del poema huguesco de Bello). De importancia en el comentario de Martí, así mismo, es el concepto de representación formal de una idea, esto es, la heterodoxia y renovación en la nueva poesía en el que prime la voz interior del poeta frente a imposiciones externas (nación, estilo, moda). Como advierte Gutiérrez Nájera, en su ensayo “Literatura propia y literatura nacional” (1885), “en mi humilde sentir, debemos poner en lugar del vocablo nacional la palabra propia. Las literaturas nacionales no son más que un subgénero de las literaturas propias” (1:84). Esta noción de dar primacía a lo “propio” o en términos martianos, “lo sincero” abre la puerta por vez primera al cruzamiento cultural, a una ampliación del discurso poético al adaptar de una manera libre, elaborada, pensada, no imitativa, las corrientes culturales a las que tiene acceso el intelectual finisecular latinoamericano. En “El cruzamiento en literatura” (1:1894) el poeta mexicano a la vez que preconizaba el cambio geográfico de hegemonía cultural (“la decadencia de la poesía lírica española, depende por decirlo así, de falta de cruzamiento,” 1:102) abogaba por un librecambismo intelectual, en ventaja sobre el cambio mercantil en que “podemos establecerlo hasta con pueblos y naciones que no existen ya” (1:102).

El enorme cambio que supuso para los debates del XIX la aparición de nuevos intelectuales de sesgo modernista entre los que destacan Martí y Gutiérrez Nájera, en el que se proponía una mirada diferente al pasado junto a una libertad de miras hacia Europa dentro de un contexto económico de cambio, hizo que la labor del intelectual se acentuase en varios aspectos. Más específicamente, como mediador de fuentes foráneas y autóctonas, como guía de costumbres estéticas importadas y como representante del cambio de hegemonía respecto al pasado. Las ideas de esos primeros modernistas, “quienes en textos contrahegemónicos anhelaban des-centrar la modernidad institucionalizada y reconstruirla desde otro centro: el de su interior” (Schulman, “La polifonía” 91), alcanzarán su cenit en la obra dariana. Pero lejos de limitar la reconstrucción de la modernidad a un plano “interior” sugerida según Schulman por la primera hora modernista, Darío armonizará mediante el palimpsesto cultural los discursos textuales y sociales del imaginario modernista.

Los motivos del logos: Darío y el palimpsesto modernista dentro de la crítica de la influencia

Continuador de la labor originaria de la vanguardia modernista, vemos en Darío, como en Martí o Gutiérrez Nájera, que “en lugar de normas y de reglas, aplicados estos de modo heterogéneo a los géneros de un arte tradicional o académico, [se observa] la transferencia del acto creador del terreno de los criterios externos al de la imaginación individual” (Schulman, *El proyecto* 135). El autor de *Azul...*, y más concretamente su capacidad para sobrecribir y ampliar el simbolismo como sistema cultural, ocupa un lugar de privilegio en el debate de la “imposición” tradicional y la elaboración/imaginación individual.

Dotado de una proteica capacidad para escribir bajo una multiplicidad de discursos, la obra de Darío encaja dentro de las numerosas formas que adquiere la intertextualidad como la examina Genette, pero sobrepasándola en múltiples aspectos, como se podrá comprobar al reescribir a Hugo y a Verlaine. Al contrario de la elaboración de las fuentes durante el romanticismo latinoamericano, y como producto del fin de siglo en el que se aglutinan bajo la trepidante modernidad tecnológica una miríada de escuelas, estilos y medios, el poeta americano sobresale por “un temperamento creador de extraordinaria plasticidad, que demostró una sorprendente habilidad para la imitación y para el “pastiche” literario” (Rama 94). Dicha plasticidad sitúa a Darío plenamente en las categorías hipertextuales descritas en *Palimpsests*, si nos atenemos estrictamente a lo textual (con excepción de la categoría “falsificación” genetteana), con la particularidad de que en Darío llegan a aparecer simultánea e íntimamente ligadas al contexto social, cultural e histórico en el que vive, y no aisladas en el campo de la renovación métrico-sintáctica.

Genette divide las concomitancias entre textos anteriores-posteriores, es decir, de palimpsesto, en relaciones (de imitación y/o transformación) y modos (lúdico, satírico, serio), resultando de la combinación de ambas la parodia, la farsa, la transposición, el pastiche, la caricatura, y la falsificación (28-29). A añadir a estas categorías, el crítico francés incluye variaciones entre las mismas, como el tono humorístico, irónico, y/o polémico del que participa la obra dariana casi desde su comienzo (poemas amorosos, satíricos, políticos, etc.). En cuanto a las prácticas de relación textual, Darío asimismo escribe *continuaciones*, *extensiones*, *reducciones*, *traducciones*, *trans-estilizaciones*, *condensaciones*, y un sin número de *amplificaciones* de muchas relaciones estudiadas por Genette y de las que se pueden destacar varias a lo largo de su vida, del tono solemne de “Lo fatal” al humorístico de “La negra Dominga” o la composición ad hoc “El jesuita.” Lo relevante en Darío es que, al contrario que la mayoría de los ejemplos de *Palimpsests*, en los que las relaciones textuales no dan pie a un análisis cultural de texto o escritor, en el autor de *Prosas profanas* son parte de un proyecto de alineación con la modernidad, es decir que el recurso a la reelaboración cultural está ligado a un proyecto de integración con el progreso al haber fracasado los intentos románticos de cosmopolitanismo.

Si aplicamos el modelo de análisis intertextual de Genette a Darío, tal y como el teórico francés lo desarrolla en *Palimpsests*, existen ejemplos de la calidad palimpsestuosa de los textos darianos a varios niveles que permean su escritura a lo largo de su carrera. Se pueden nombrar innumerables ejemplos dentro de las vastas concomitancias intertextuales, de las reducciones, aumentos, continuaciones, alusiones, inclusiones, exclusiones, etc., características de la obra de Darío. La organicidad dariana no viene como sorpresa si se recuerda que el poeta pertenece al fin de siglo, época según

Genette que sucede a la “seriousness of the Romantics” y en la que estilos como lo “Victorian neoburlesque joined up again with the playful culturalism of the neoclassical age” (66). Como se señalará a continuación, un aspecto sobresaliente dentro de ese contexto histórico finisecular es la extraordinaria organicidad intertextual del autor de *Prosas profanas*. Se puede concluir, en definitiva, que desde el Darío de la época de sus primeros estertores literario-editoriales, culminados en *Poesías y artículos en prosa* (1881) se revela un poeta íntimamente ligado a la intertextualidad y en concreto a la sobreescritura, al palimpsesto.³⁸

En la obra de Darío existen una gran cantidad de muestras que posicionan al poeta dentro de la intertextualidad, en la mayoría de las ocasiones superándola. Ejemplos son las subsiguientes ediciones—aumentadas y reducidas—de *Azul...* publicadas en Guatemala (1890), Buenos Aires (1905) y Barcelona (1907), o la edición aumentada de *Los raros* (Barcelona 1905), *Prosas profanas y otros poemas* (París, 1901) y de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (Barcelona, 1916) además de la última parte de la novela *Emelina*, en colaboración con Eduardo Poirier (1887). Allende el discurso estrictamente literario, encontramos los poemas en los que se incluyen recursos relativos a otras artes (“A un pintor,” “Lied,” “Balada en loor del «Gilles» de Watteau”), las réplicas a críticas (a Paul Groussac, “Los colores del estandarte”) o respuestas a

³⁸ Me refiero al volumen manuscrito editado en 1966 por Coloma González para la U.N.A.N. y generalmente ignorado por la crítica por su juventud y aparente inmadurez. Además de proporcionar una visión primigenia del poeta en su incipiente inclusión de influencias foráneas (“Bajo el retrato de Espronceda,” “Al ver el retrato de Milton, ciego,” “A Víctor Hugo”) el libro es valioso por mostrar a un Darío que es a la vez editor, linotipista aficionado, ilustrador gráfico y, en suma, en control de todo el proceso ecdotico y mercadotécnico de un libro.

maestros (“Víctor Hugo y la Tumba,” “Responso a Verlaine,” “Sinfonía en gris mayor”).³⁹

El resumen anterior revela, en suma, que Darío sobresale y excede el momento finisecular en el que las relaciones intertextuales se intensifican como consecuencia del avance en las comunicaciones y la mayor amplitud de intercambio de bienes culturales. Pero, como pone de manifiesto un análisis del palimpsesto, el poeta, en momentos muy particulares del devenir literario de entre siglos, recurre a la influencia de la literatura gala—del post-romanticismo al simbolismo—como base de su palimpsesto cultural. Dicha influencia ilustra la evolución de un escritor que no se limita a homenajear un panteón o un estilo determinado, sino que utiliza la reescritura de la cultura francesa como una base sobre la que elaborar una estrategia de alineación con la modernidad de cara a circunstancias socio-culturales específicas, como son la elaboración de la escritura de Hugo (distinta a la llevada a cabo por Bello), el desarrollo de las primeras importaciones parnasianas, la eclosión verlainiana de 1896, y el cambio literario respecto al impacto de lo francés que Darío muestra en su última etapa literaria parisina. Frente a

³⁹ Sin enumerar exhaustivamente la capacidad intertextual dariana, caben mencionar ejemplos de la misma que ilustran su virtuosismo: los poemas dedicatorios (más de ochenta), los prólogos en cierta medida autoreferenciales, los ejercicios de ventriloquía poética (“Amado Nervo,” “Campoamor”), los *manierismos* (los poemas «a la manera de» Santa Ffe, en *Prosas*), los poemas titulados o escritos en francés (“Para Suzette,” “France-Amérique,” “Garçonnère”), o la traducción de la poesía “Pensé d’automne” de Armand Silvestre y de la novela de Gorki *Tomás Gordeieff*. A todas estas muestras de la permeabilidad dariana han de sumarse la íntima relación genérica (entre prosa y poesía) o de medios de reproducción (diario, volumen, revista, álbum, pedestal, abanico) en los periódicos en que Darío colaboró o los volúmenes que publicó. Por último, caben incluirse proyectos abandonados en los que el poeta elabora fuentes culturales. Según Torres, al mencionar la labor que como docente desempeñó Darío en un centro educativo de San Salvador (1882) “emprende la hazaña intelectual de narrar en verso la evolución de la poesía castellana, siguiendo el ritmo de la evolución del vocabulario y de la forma como enseñanza objetiva de sus jóvenes alumnos del Instituto.” (41), hazaña que como prueban los numerosos poemas con que el poeta homenajea la historia de la poesía, lleva a cabo a lo largo de su vida: las poesías anteriores al periodo de *Azul...*, netamente becquerianas, o el romance “En la última página de «El Romancero del Cid»” donde imita la sintaxis y vocabularios medievales. La frustrada traducción de “Les Quatre jours d’Elciis” (de la serie final de *La Légende des siècles* de Hugo, 1883), contemporánea de la composición de “El salmo de la pluma” (de marzo de 1889) constata el interés perenne de Darío por incluir literatura extranjera en su obra, o al menos intentarlo.

la impresión de aparente desorden o heterodoxia incontrolable que los ejemplos de reescritura antes mencionados puedan dar, el palimpsesto cultural dariano aparece en momentos íntimamente ligados con crisis y transición. Usar el palimpsesto como recurso no es únicamente incorporar lo nuevo a lo que considera agotado, sino construir de cara a un público cada vez más amplio un nuevo “yo” cultural tras las insuficiencias post-románticas.

Tres estudios capitales de la cuestión de la influencia y reelaboración cultural de Darío (*La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*, de Mapes, *Rubén Darío y su creación poética*, de Marasso, y *La formación literaria de Rubén Darío*, de Watland) examinan con profundidad el mapa de obras y autores que proporcionaron a Darío inspiración desde la época de *Azul...* a *El canto errante*. Recalcando la excelencia de los volúmenes, llama la atención que, pese a estar diseñados como un recorrido cronológico, no incluyan referencias al contexto histórico que produce ese contacto entre textos, entre culturas, y el papel del poeta como mediador o árbitro entre las mismas. Revisando tales aproximaciones críticas, y refiriéndose específicamente a las obras de Mapes y Marasso, Ellis ha notado una tendencia, establecida por el estudio del primero (original en francés de 1925, traducción al español de 1966) que dicta que:

The more usual position [...] has been to determine influence on the basis of similarities on such a way that it reflects well on the erudition of artist and critic alike. Darío himself did, on several occasions, acknowledge French influence; and of course, there are other sources of his work, [como ilustra la obra de Marasso]. But *one may still ask of what significance is the attributed influence*. To say, for instance, that Parnassianism is revealed in some of the works of *Azul* (sic) and to mention some French exponents of the practice without showing in what precise way it is used with regard to the structure and meaning of the Darío work under consideration is to make a superficial comment. This remains so, however detailed and painstaking the job of establishing the

similarities between images, sentences, words and metre may be.
("Concerning" 341, my emphasis)

Sin entrar a valorar las obras criticadas como *superficiales*, aun en el sentido que les da Ellis, es llamativo que las mismas no se pregunten por la significación del ascendente de las fuentes que inspiran a Darío—dentro de la obra completa del poeta o dentro del contexto que la produce. Como sugiere Ellis, los estudios de Mapes y Marasso ofrecen una imagen de un Darío erudito pero encerrado en su "museo ideal," si utilizamos el léxico casaliano.

Por el contrario, ¿es posible analizar la obra del poeta obviando el tema de la influencia y por consiguiente concentrarse en su obra "en sus propios términos"? o como se pregunta Ellis, "[does Darío] employ the devices possible to [his] art in such a way that analysis of [his] work on its own terms reveals something that is unique in [his coherence]?" (342). La provocativa conclusión a la que llega dicho crítico es que "because we can answer this question positively, [...] because [he has] produced art that is eminently worthy of comment in itself, we can call them distinguished American and universal artists" (342). Esto es, la americanidad/universalidad de Darío está basada en la autonomía, y aun en una problemática "autosuficiencia" artística. En definitiva, la reflexión de Ellis no se aleja de su contrario (Mapes y Marasso): Darío como autor de una obra hasta cierto punto "aséptica," impermeable a un juicio o consecuencia de sus influencias. Esta vía interpretativa conlleva un doble riesgo: por una parte, es obvia la importancia de la cultura extranjera en Darío; por otro, como sujeto de la modernidad, no permanece dicha cultura como un artefacto de coleccionista sin relación con el mundo exterior.

Para entender la cuestión de la influencia dentro de los procesos de alineación con la modernidad es preciso reconducir la interrogante de Ellis, en la que la combinación de recursos artísticos darianos, relacionados al contexto que los produce, revela la coherencia del palimpsesto cultural del poeta. Esto es, ubicar la relevancia de las fuentes literarias y culturales de las que se hace acopio Darío como parte de una estrategia de reescritura de las fuentes francesas enfrentada a la sociedad de su momento. Estrategia que incluye un diálogo constante entre la obra literaria y la periodística y que refleja el grado progresivo de publicitación que va construyendo Darío.

Según Mapes, “Esta masa de materiales [periodísticos], aunque de excelente calidad literaria, posee un interés muy limitado para la crítica y casi ninguno para un estudio como el presente” (*La influencia* 25), demeritando el hecho que la mayoría de los textos del poeta aparecen en primicia en la prensa del momento. No sólo los materiales periodísticos son considerados por el autor como parte de un mismo discurso de alineación con la modernidad como ha estudiado González (1983), pues son usados como justificación y expansión de sus ideas, sino que el espacio público que caracteriza al periodismo es un lugar en el que se constata la evolución dariana del post-romanticismo al último tramo de la carrera del poeta.

Dada la precocidad del poeta para escribir y adaptar cualquier libro que cae en sus manos, se puede afirmar que su labor de reescritura comienza casi desde el mismo momento en que sus primeras composiciones toman forma. Del grupo de sus primeras lecturas, pertenecientes a la limitada biblioteca familiar, resultan premonitorias como únicas obras extranjeras dos traducciones de la literatura francesa del cambio de siglo XVIII al XIX, obras que preconizan la transición entre neoclasicismo y romanticismo: *La*

caverna de Strozzi (*La Caverne de Strozzi* 1798), de Regnault-Warin y *Corina* (*Corinne ou l'Italie*, 1807), de Madame de Staël, lecturas que junto al *Quijote*, la Biblia, *Las Mil y Una Noches*, obras de Moratín y los *Oficios* de Cicerón, conforman según el propio Darío una “extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño” (*Autobiografía* 21). Serán, no obstante, obras del romanticismo español y de Hugo, las primeras lecturas que proporcionan a Darío de interlocutores, siendo esta última una de las influencias más importantes del escritor a lo largo de su vida. Es en la primera etapa literaria hasta *Azul...* en la que la presencia del poeta galo se muestra más intensa y en la que se puede observar en funcionamiento el diálogo y sobreescritura dariana frente a la fuente francesa. Simultáneamente esta etapa, además de mostrarse una evolución y distanciamiento del romanticismo primigenio de *Les Orientales*, se constata en Darío la construcción de un discurso de palimpsesto cultural, al poner en funcionamiento una serie de “gestos” literario-sociales frente a un contexto concreto: la conquista de un público y la creación de opinión.

“¿Qué me dices tú de esto, Víctor Hugo?:” Insolencias modernistas en un poeta en construcción. La respuesta proto-simbolista del primer Darío al agotamiento post-romántico

Como he señalado anteriormente, Hugo se yergue como uno de los iconos literarios del XIX latinoamericano y como acaso la principal referencia para los vates-políticos del romanticismo. No obstante, el Hugo que admiran los Bello y Echeverría—tanto como el siglo en el que viven—ha evolucionado hasta caer en las manos del primer Darío. Como señala Janik, no es el mismo Hugo que se muestra accesible a la generación de Echeverría que a la de Darío, esto es, el transcurrir desde *Les Rayons et les Ombres* (1840) a *Les Contemplations* (1856).⁴⁰ Ello es no solo aplicable a las innovaciones técnico-temáticas que Hugo elabora durante el siglo XIX, sino a las circunstancias vitales por las que atraviesa el autor y que van del éxito de su primer romanticismo (las obras de teatro *Cromwell* y su célebre prefacio, 1827, *Hernani* y el escándalo entre románticos y clasicistas que simbolizó su estreno, 1830, o la novela *Notre-Dame de Paris*, 1831) al exilio y regreso del mismo (los poemas satíricos *Les Châtiments*, 1853, *Les Misérables*, 1862 o *La Légende des siècles*, edición completa de 1883).

Si Hugo ha evolucionado, igualmente lo ha hecho su entronización como referente literario. Al Hugo inicial, reverenciado como icono romántico, le van naciendo imitadores de estilo, “caricaturistas profesionales” como los define Genette.⁴¹ Al Hugo

⁴⁰ “Etant donné que les recueils poétiques de Hugo s’espacent sur plus de six décades—avec une rupture significative entre tout Hugo ni le même Hugo qui a été présent et accesible à la génération romantique d’Echeverría et à celle de Rubén Darío” (234).

⁴¹ Whether they deal with Boileau, Crébillon, Diderot, or Balzac [...] caricatures [...] are exercises performed by *amateurs* who indulge in imitation in passing, in their correspondence or through the words of their fictional characters. Until the end of the nineteenth century, this marginal status was to remain the lot of caricature and the pastiche, which had not yet become canonical genres capable of giving rise to autonomous publications, produced by quasi-professional specialists. [...] this sort of professionalization

inicial, reverenciado, corresponde un Hugo cuya autoridad aparece debatida, “negociado” complejamente o caricaturizado por escritores de finales del XIX. Dentro de este debate finisecular, en el que de la reverencia hacia Hugo se pasa a la experimentación, es donde se emplaza el palimpsesto dariano. Común a ambos proyectos renovadores (romanticismo y modernismo) es lo que simboliza el poeta francés: libertad, monumentalidad, referencia socio-cultural. Diferente es de qué manera se apropia Darío de la “materia Hugo,” evolucionando de una adoración primigenia (con ecos del romanticismo) a una sensación de límite que el nuevo poeta debe superar. Para cuando comienza a recibir la influencia del poeta galo a finales de la década de 1870, Darío cuenta con la ventaja de ser testigo de la evolución intelectual, no sólo estética, de Hugo a través del siglo, pero también de célebres “adaptaciones” de éste, como las de Bello u Olegario V. Andrade.⁴² Cuenta, por tanto, con antecedentes que han calado hondo en el subconsciente literario de su cultura y ante los que solo puede imitar u ofrecer algo nuevo. Hugo le proporciona renovación métrica y nobleza espiritual, pero también es un espejo en el que mirarse, un intelectual al que emular y aun superar.

Sin olvidar la riqueza estilística de Hugo, existe un motivo de máximo interés para el joven poeta: la capacidad de Hugo por enfrentarse a momentos histórico-culturales de impasse por medio de un instrumento literario como es la poesía. Barthes, quien ahonda en este aspecto “social” de la literatura al hablar de la relación de Hugo con

began during the Second Empire, when the glory of Hugo—a prime target by virtue of his poetic idiosyncrasies and monumental visibility—generated an unprecedented wave of imitators. (94)

⁴² En las *Obras poéticas* de Andrade (1887), además del consuetudinario “A Víctor Hugo,” se hallan “El banquillo. Imitación de Víctor Hugo,” “El Crepúsculo. Traducción de Víctor Hugo,” y “Stella. Traducción de Víctor Hugo.”

el clasicismo y el orden burgués, dota de unos atributos a Hugo que importan tanto o más que los logros técnicos en Darío. Comentando la excepcionalidad de Hugo, observa que

sólo Hugo, sacando de las dimensiones carnales de su duración y de su espacio una temática verbal particular que ya no podía leerse en la perspectiva de una tradición, sino en relación al formidable revés de su propia existencia, sólo Hugo, por el peso de su estilo, pudo presionar la escritura clásica y ponerla en vísperas de un estallido. De tal modo el desprecio de Hugo sigue avalando la misma mitología formal, a cuyo abrigo aparece siempre la misma escritura dieciochesca, testigo de los fastos burgueses y que sigue siendo la norma del francés de buen tono, lenguaje cercado, separado de la sociedad por todo el espesor del mito literario, especie de escritura sagrada retomada indiferentemente por los más diversos escritores como ley austera o placer sensual, tabernáculo de ese prodigioso misterio: la Literatura francesa. (63-64)

Si aplicamos esta lectura al contexto dariano, a la renovación técnica fruto de su exposición a Hugo le acompañan otros valores en alza que se asemejan al fenotipo de poeta romántico: el poeta con una “temática verbal particular” al margen de una tradición, el concepto de “estilo” frente a la rigidez de un clasicismo “separado de la sociedad.” En otras palabras, Hugo es relevante por haber creado un lenguaje propio que vuelve a tener conciencia social, hecho clave en un poeta en tiempos de crisis como Darío. Pero ello, y su constante reivindicación del (neo)clasicismo es prueba, no es proporcional a sostener que tenemos en Darío un irredento escritor romántico, enfrentado a un asfixiante y rígido clasicismo. Más bien estas tensiones son un punto de partida, una base para un poeta joven en busca de su lugar en la sociedad y en la tradición cuando justamente ve insuficiencias en ambas. Este proceso de reflexión en torno al romanticismo, y más específicamente a su estancamiento postrero, comienza con los primeros escritos de Darío: *Poesías y Epístolas*.

Una de las primeras sobreescrituras darianas de Hugo está relacionada con su fallida publicación ante el limitado y provinciano mundo literario de la Centroamérica de la época; desde el principio, labrarse un porvenir literario para el joven poeta está relacionado con incluir un retórico homenaje a Hugo. Ya en su primer volumen de escritos (*Poesías y artículos en prosa*) abunda la referencia y adaptación de Hugo, entre las que destacan varios gestos literarios que tratan de situar a Darío de cara a la tradición literaria de su continente, al mismo tiempo que busca su propio estilo frente a un público hartado conocedor del autor francés y de sus “adaptadores.” En primera instancia, el volumen—por organización e innovaciones un antecedente de *Azul...*—, se abre y cierra en torno a la figura del autor francés. De hecho, la primera sección poética (“Tú y yo” / “Fantasía. Sollozos del laúd”) intenta, según Mapes (*La influencia* 56-57), adaptar la métrica del poema “Les Djins,” perteneciente a *Les Orientales* (fechado el 20 de octubre de 1828). Al respecto de introducir métrica huguesa en forma castellana, Darío no es completamente innovador. Al igual que la anterior tentativa de Bello (la *imitación* “Los Duendes,” de 1843), “Tú y yo” se destaca por ajustar el contenido a la forma: un poema cuyos versos van progresivamente creciendo en sílabas para implosionar tal y como comienza (versos llanos de dos palabras como máximo). Mientras que Bello es fiel a la temática romántica de Hugo (la irrupción de un lúgubre locus nocturno por unos seres de ultratumba), Darío en ningún momento incluye referencia alguna a los duendes, y en su caso el yo poético toma total protagonismo y control; no se trata de narrar un episodio con tintes sobrenaturales, sino más bien dar expresión a la melancolía y tristeza de un amado abandonado. El poema, que sirve de prólogo al resto del libro, parece indicar que desde el primer momento, Darío no se va a limitar a permanecer apenas distante al

sentido y forma original del poema como en el caso de Bello. La voz poética—consciente tanto de previos experimentos literarios de adaptación (Bello), como de un público ávido de novedades—toma una mayor agencia en el acto de reescribir.

“A Víctor Hugo,” poema que concluye la «Primera parte. Poesías varias» de *Poesías y artículos en prosa*, ejemplifica la importancia de esa voz poética que no se conforma con hacer las labores de narrador/espectador o con únicamente adaptar una fuente original. Comparando la poesía, precisamente con el texto de Andrade de igual título, se puede observar la diferencia existente entre el tardo romanticismo y la evolución dariana. En Andrade, Hugo no aparece hasta la novena y última sección del poema, el cual ha transcurrido por una extensa descripción historiográfica de la humanidad desde la Creación a Dante. No es sino hasta el final cuando surge Hugo como salvador del orbe, encomiado en un tono panegírico similar al utilizado por Darío. Dirigiéndose al poeta, Andrade exclama “Todo lo tienes tú! todo lo fuiste: / Profeta, precursor, mártir, proscrito—” (133) para concluir con un

Astro que bajas al ocaso,
Envuelto en torrentes de llama brilladora,—
Entonando tus cantos seculares
Te saludan los hijos de la aurora! (134),

verso este final el único en el que se revela explícitamente la presencia comunal de la literatura latinoamericana. Hasta el postrero corolario no se descubre la presencia física del poeta, quien a lo largo de las anteriores ocho secciones se ha encargado de recopilar momentos históricos de relevancia cultural que eclosionan con Hugo; Andrade, respetando la magnitud colosal del escritor francés, permanece al margen y su voz poética en una actitud veladamente pasiva.

Por el contrario, el “A Víctor Hugo” nicaragüense, desde su primera estrofa sitúa en paridad espacial la voz poética con su admirado maestro, pese a la captatio benevolentiae de situarse como sujeto cultural implícitamente inferior:

Deja que admire, oh Genio sin segundo,
un triste trovador del Nuevo Mundo
tu gloria sin igual. Deja te envíe
las humildes canciones
que te brindo yo acá, en estas regiones. (877)

Darío no parece cavilar mucho para dar entrada a su yo en su homenaje al poeta. De igual forma, y pese al tono panegírico que le es propio de la época, el poema está estructurado en una cronológica mirada a los logros de la historia, sino que sitúa desde el comienzo al poeta francés en el centro. En efecto, Hugo en el poema, así como los atributos con que le dota Darío (libertad y progreso) se convierte en unidad de medida, no como un eslabón más de la estirpe de los genios como aparece en Andrade.

A la centralidad de Hugo en el poema dariano ha de sumársele una “puesta al día” con los ingenios más notables de la modernidad: sugiere Darío que la maestría de Hugo, su genialidad, no reside únicamente en su arte literario. Digno de ser admirado por Venus, Júpiter Tonante, Apolo, Erato, Thalia, Leucipo, Descartes, Menandro, o Praxiteles, simboliza Hugo el progreso como lo entienden Jesucristo y Colón, pero también figuras de una contemporaneidad más cercana al poeta como Franklin, Fulton, Lesseps o Hoffer. Consciente de que cualquier encomio es insuficiente para capturar el genio huguesco, Darío concluye su oda con un guiño a la estrofa inicial, evolucionando desde la modesta inclusión del yo hacia una sorprendente seguridad en sí mismo:

¡Ay, pero ya a mi lira falta aliento
para seguir cantando,
y en las ondas del viento
suspiros mis acentos van dejando!

Salud, genio inmortal; salud profeta,
a cuya voz sonora y prepotente
tiemblan los opresores en sus tronos.
La gran idea de tu justa fama
reverbera en mi mente
y con ardor mi corazón inflama... (881, my emphasis)

Estos versos finales del poema llaman la atención en que incluso en los momentos iniciales de la carrera literaria de Darío (finales de la década de 1870, apenas un adolescente), éste se vea a sí mismo en posición de incluirse en el homenaje a un coloso literario mundial de la talla de Hugo. Como culmina Darío, la fama del poeta francés—no únicamente sus innovaciones como literato o intelectual—comienza a ocupar, a reverberar en su mente. A la hora de encontrar un intento de emular la fama huguesa, no es necesario alejarse demasiado en este primer libro de poesías. Compuesto de cien secciones, el extenso poema que cierra el volumen (“El libro”) se revela como un primer intento de escribir una épica literaria a la manera de los grandes volúmenes de Hugo, como por ejemplo, *La Légende des siècles*. Entre los personajes que ya son familiares al lector de los textos de *Poesías y artículos en prosa*, (Colón, Jesucristo, Dante, etc.) vuelve a aparecer como referente contemporáneo Hugo, implícita o explícitamente.⁴³

⁴³ Las estrofas específicas sobre Hugo nos demuestran que Darío estaba familiarizado no sólo con la obra inicial del poeta, sino también con sus hitos más recientes:

Aquí nos muestra el sendero
de regiones inefables,
de goces interminables;
y regenerando vidas,

las páginas encendidas
surgen de *Los miserables*. (749)

y

El libro es hoy ese viejo
corazón, joven y ardiente,
que va mostrando en la frente
de lo divino el reflejo; que de su alma en el espejo

“El libro” tiene capital importancia dentro de la obra primigenia de Darío por varias razones, además de constatar una vez más la importancia de la literatura extranjera en su obra. En primer lugar, el poema simboliza un punto de encuentro entre sociedad y literatura, en contra de una concepción cerrada de la filología como disciplina, o de lo literario alejado de la sociedad como pudiera indicar el poeta romántico. En segundo, sugiere una evolución entre un romanticismo a lo Hugo y los primeros estertores simbolistas.

Ideado inicialmente para loar la apertura de la Biblioteca Nacional managüense el uno de enero de 1882, dicho poema fue finalmente leído en ocasión de la inauguración del Congreso Nacional a finales del mismo mes, apareciendo en prensa poco después.⁴⁴ A tenor de la importancia que va a cobrar la Biblioteca en la educación autodidacta de Darío (sobre todo a partir de su estancia como empleado en 1884 y en particular la sección de literatura francesa contemporánea) es importante señalar que para tan importante evento, frente al *establishment* político nacional y la prensa del momento, elija un objeto que se revela como punto de intersección entre la cultura y la sociedad: el libro, y por extensión, la literatura.

“El libro” que canta Darío no se clasifica con facilidad, pudiéndose tratar de la Biblia (“la palabra de Jesús. / Base y sostén de la Cruz,” 742) o de cualquier escrito que haya guiado a la humanidad. Asimismo, es polisémico al ser “luz,” “bien,” “redención,”

se retrata lo infinito:
es ese apóstol bendito,
Víctor Hugo, el pensador,
de *Hernani* inmortal cantor
y de *Guernesey* proscrito. (752)

⁴⁴ Sequeira comenta que “Los principales periódicos de la capital: “El Ferro-Carril” y “El Porvenir de Nicaragua,” traían en su primera página la crónica de aquel acto. [...] Lo mismo hizo “El Centro-Americano” de Granada [...]” (51).

“brújula,” “palabra,” “principio,” “destello,” “ley eterna,” “guía,” y/o una serie de fenómenos de la naturaleza tales como “hirviente catarata,” “verde loma” o “noche serena.” La siguiente estrofa sirve de ejemplo de la pluralidad de sentidos con que dota

Darío al libro, el cual es

Trabajo, luz, pensamiento,
libertad, razón, amor,
lucha sin igual, valor,
expansión y sentimiento;
esperanza y ardimiento;
lo terreno y lo infinito...
Religión, creencia, mito,
lo compresible, el arcano...
Tal es el conjunto humano
y así el hombre lo vio escrito. (747)

La idea central del poema, la literatura como símbolo de progreso y de libertad y como concepción sumaria de antropocentrismo está expresada en un lenguaje y métrica románticos. Mas, bajo la iconografía romántica en la que se mezclan la pasión, el exceso de imágenes, la tensión entre lo divino y lo humano y la naturaleza como símil de la idea central se halla, aunque tímidamente, el germen de una idea central del simbolismo y que se resume en el título del poema. Si en “A Víctor Hugo,” como es lógico el maestro ocupa el centro (con excepciones en que la presencia de Darío se inmiscuye), “El libro” o más específicamente, lo literario, ocupa el lugar del maestro homenajeado, adquiriendo las cualidades de plural, definible pero orgánico por su polisemia anticipándose, aun primitivamente a las metas del simbolismo. Si como ha analizado McGuirk, “Yo persigo una forma...” entabla un fecundo diálogo con “Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos” de Mallarmé, respecto al concepto de “lo indecible,” ya en este primer libro se constatan los primeros pasos de Darío por superar tanto los límites espaciales de su región como las imposiciones de una tradición literaria en desgaste.

Pese a que la eclosión simbolista en Darío se revele con una presencia más intensa a partir de sus primeros viajes al exterior (El Salvador y Chile), “El libro” y el volumen de poesías inéditas de tan temprana producción demuestran una evolución de los postulados (post)románticos a un *habitus* simbolista, al adquirir la voz poética una presencia nueva, consecuencia de la labor de Darío por incluirse en los procesos de la modernidad, en un principio tan solo imaginándola en su diálogo con (y reescritura de) Hugo.

Como se indicó antes, a las composiciones poéticas de Darío y a la construcción de palimpsesto sobre Hugo, acompañan otros gestos culturales en los que el poeta se va progresivamente ungiendo a sí mismo como vocero del cambio inminente que se cristalizará en la tradición literaria de su lengua. En otras palabras, ¿qué labor es pareja a la de componer poemas y hacer ejercicios de palimpsesto sobre Hugo? En *Rubén Darío Criollo* recoge Sequeira innumerables ocasiones en las que Darío, tan pronto como en 1882, se ve en capacidad de asumir la responsabilidad como portavoz de cambio, al mismo tiempo que reescribe al poeta francés. Un ejemplo es el artículo publicado el 23 de abril de 1882 en *El Termómetro* sobre la diversidad lingüística nicaragüense, en clara oposición al supuesto “purismo” de la Real Academia de la Lengua (*Rubén Darío Criollo* 65-66). A simple vista, la llamada hacia la integración de expresiones lingüísticas marginales (no es arriesgado decir que también del propio Darío como sujeto) frente al casticismo inamovible de Madrid quedaría en una simple denuncia “teórica,” en una patalleta nacionalista. Pero Darío, poco tiempo después en San Salvador da otra muestra de su capacidad de recopilación literaria como guiño a los académicos que vieren en un poeta de Centroamérica un vulgar imitador de literatura europea (o incluso, un mero

resentido de la tradición literaria colonialista). Así, a los pensamientos teóricos de Darío, acompaña un ejercicio de praxis, como se puede observar en dicho poema, “La poesía castellana.”⁴⁵ Y entre ambos gestos de denuncia y reescritura, (reivindicación de la marginalidad nicaragüense en abril y demostración del dominio del discurso literario canónico en octubre) se encuentra “Ingratitud” (publicado el mes de junio), poema en que Darío se (d)escribe así mismo en tercera persona:

Melancólico y sombrío
Allá va. ¿Sabéis quién es?
Oíd, si lo ignoráis, pues:
El poeta Rubén Darío. (727)

Como en el caso de “El libro,” la estructura romántica alberga un mensaje que a través de la voz poética ansía por escapar del localismo asfixiante de su región, anhelando otros horizontes:

Busca su planta otro suelo:
aquella atmosfera quiere,

donde el talento no muere
sin espaciarse en su cielo. (727)

Esto es, entre la respuesta al dogmatismo académico de Enrique Guzmán, autor en primera instancia del artículo que critica Darío (respuesta que en cierta medida es un palimpsesto, pues es una réplica expandida) y la puesta en práctica de una apabullante

⁴⁵ Este poema—inaugurador el 15 de octubre de la revista capitalina *Ilustración Centro-Americana*—continúa la técnica de Darío vista en “A Víctor Hugo” o “El Libro” (estimar el poema como una saga en miniatura o una oda elegiaca). Digno antepasado de los “Dezires, layes y canciones” de *Prosas profanas* en cuanto a que recrea el poeta el estilo de los poemas medievales, “La poesía castellana” no sólo relata el devenir de la poesía desde el Cid a los Marroquín, sino que cada sección cronológico-literaria está escrita en la variedad lingüístico-dialectológica en que los originales fueron concebidos. Con este gesto Darío no se conforma con hacer historiografía literaria, sino que imita el estilo y la lengua originales, proveyendo por consiguiente al lector de una “cercanía” histórica a los textos a medida que los fuese leyendo.

erudición (“La poesía castellana”), el poeta aparece una y otra vez progresivamente constituyéndose, alzándose como mediador y árbitro de los gustos artísticos de su época y región. A medida que va reelaborando y reescribiendo sobre la guía de Hugo, va creando una imagen sobre la que reescribe.

Prestando atención al primer libro de Darío y a la posición del poeta de cara a su sociedad se pueden obtener, como se ha comprobado, varias conclusiones que esclarecen el uso del palimpsesto cultural. Pese a que la presencia del romanticismo es abrumadora en los primeros pasos poéticos de Darío (Zorrilla, Bécquer, Espronceda y el Hugo de *Les Orientales*), el poeta comienza a evolucionar hacia posiciones que se podrían denominar como pre-simbolistas; su experimentación se basa ya no en lo gastado del romanticismo, sino en tímidos avances hacia lo que va a conformar uno de sus ejes poéticos. La diferencia entre la adaptación de “Les Djins” por Bello (“Tú y yo,” poema en que sólo se adapta forma, no contenido), la inclusión del yo poético y el diálogo con el maestro en “A Víctor Hugo” o la centralización de la literatura frente al poeta en “El libro” son ejemplos de dicha evolución del romanticismo y de los procesos de reescritura en los que se ve envuelto Darío. Fuera de considerar estos poemas como “divertimentos” herméticos cerrados en el plano textual, Darío establece un diálogo constante con su sociedad, en la prensa y en los actos y conmemoraciones en los que es invitado a participar, estableciendo una conexión entre (re)escritura literaria y (re)escritura del yo. En Darío, a cada ejercicio de sobreescritura de Hugo acompañan intentos por definirse como intelectual, dentro de su obra pero así mismo como parte de una sociedad de la que es mediador cultural. Si bien Hugo es de los únicos escritores que aparecen a lo largo de toda la obra del escritor nicaragüense, va a sufrir una evolución dentro de la misma,

continuando en el primer libro publicado por Darío (*Epístolas y poemas*) y que culmina con el cuento “El sátiro sordo” de *Azul...* A partir de ese momento, una vez reivindicada la figura del autor de *Les Misérables*, su lugar lo ocupará de lleno el panteón de poetas parnasianos y simbolistas, y más concretamente, la segunda figura “paternal” sobre la que Darío reescribe: Verlaine.

Epístolas y poemas (1885), junto a diversas opiniones y eventos contemporáneos aparecidos en prensa constituyen un ejemplo de los ejercicios intertextuales darianos y de lo que Ortega denomina “[el cultivo] de esa imagen del pasado (esa documentación del progreso del Genio)” (1295) que practica Darío y que vimos comienza en cierta medida con *Poesías y primeras notas*. Publicado en 1898 con el título de *Primeras notas*, el libro presenta, además de la problemática de fechar sus composiciones (pues el propio Darío incluye poemas escritos al tiempo de *Azul...*) una ocasión para estimar la trayectoria de la reescritura de Hugo y hasta qué punto esta evoluciona.

Con anterioridad a *Epístolas* ha tenido Darío la ocasión de poder experimentar de primera mano, si no la modernidad, sí la labor de un poeta de igual forma interesado en las innovaciones huguescas: Francisco Gavidia. Por medio de su amistad con el poeta salvadoreño, quien adapta el alejandrino terciario en su traducción de la “Stella” de Hugo (publicada en *Versos*, 1884),⁴⁶ Darío por vez primera experimenta un contacto con un contemporáneo suyo interesado en la renovación métrica y más específicamente en Hugo.⁴⁷ Sin duda ve en Gavidia un colega con metas similares en cuanto a la

⁴⁶ Una segunda versión (casi idéntica a la de 1884) aparecerá publicada en 1904 en *La Quincena* junto a un ensayo sobre la adaptación del alejandrino. Para un análisis verso a verso de la traducción de Gavidia, ver el trabajo de Jiménez-Cervantes Arnao.

⁴⁷ Respecto al casi legendario encuentro Gavidia-Darío, abundantemente documentado, es problemático mantener que este último era apenas un neófito en materias huguescas, como hemos demostrado. Sí se puede considerar que, si bien la competencia lingüística de Darío aun está lejos de ser meritoria, el

incorporación de fuentes galas, pero debe indicarse (hecho ignorado por la crítica) que pese a tratarse de una traducción bastante fiel, se halla en Gavidia una razón de peso en su predilección por dicho poema de Hugo. Como ha dilucidado Jiménez-Cervantes Arnao, la importancia del poema atrae a Gavidia tanto por su calidad métrica como por tratarse de una colección de poemas (*Les Châtiments*, 1853) en los que Hugo verbaliza desde su destierro la ira por el golpe de estado de Louis-Napoleón Bonaparte, coyuntura similar a la de Gavidia y su exilio guatemalteco de 1890. Este hecho es ilustrativo que la importancia de Hugo no se reduce, ni en Gavidia ni en Darío, a una adaptación formal de un metro extranjero. No obstante, en el momento de escribir las composiciones de *Epístolas y poemas*, la fuente huguesa que prevalece es *Les Orientales* y no *Les Châtiments*, libro satírico y de denuncia por excelencia. Una explicación se puede encontrar en que Darío para entonces ya ha dado (como seguirá haciendo) suficiente salida a sus denuncias y exaltamientos de índole política en composiciones anteriores.

Es interesante observar que a medida que va planeando e imaginando sus libros, Darío va diseñándolos con una estética muy consciente de su público, estilo que alcanzará su apoteosis primera en *Azul...* En el poema que abre *Epístolas* (“Introducción”) además de profundizar en la retórica de celebración de las excelencias del yo poético (“Los que tenemos por don / de suprema excelsitud, / de la cuna al ataúd / el ser de la inspiración” 496), inaugurada en *Poesías*, culmina el poeta con una invitación a su público para que pase al recinto de su fantasía: “Ya habéis visto la portada / de mi

encuentro con Gavidia ahonda en los conocimientos poéticos de Hugo, que no se limitan a métrica únicamente. Respecto a la capacidad innata de Darío para aprehender un ritmo y métricas que le resultan apropiadas para su idea, Torres comenta que “Su oído todavía no puede apreciar esa armonía del alejandrino francés, [...] pero su intelección aprehende al momento la excelencia del metro huguesco y su modalidad estructural [como el verso Rebruniquerait, Nabuchodonossor] “No le temas, oh yerba que desconoce el prado! / témele tu, robusto monocotiledon” (43).

mansión, entrad pues...” (503). Este gesto de invitación de alguna manera preconiza la tensión modernista respecto a la mercadotecnia del arte. A nivel de estructura, *Epístolas* y *poemas* continúa con el estilo editorial de *Poesías* en su división temática, llamando la atención un uso mayor del endecasílabo (fruto sin duda de su contacto con Gavidia) y ante todo, la presencia abrumadora de Hugo en la segunda serie, “poemas.” Como se puede inferir de los análisis anteriores, no viene como sorpresa que Darío dé un paso más en su evolución de reescritura huguesca, partiendo de textos del maestro francés (“La cabeza del Rawí. Oriental,” “Alí. Oriental”) y elaborando una estrategia de inclusión del yo en medio de dicha reescritura: el paso de “Víctor Hugo y la Tumba” a “Ecce Homo.” Deudoras del exotismo romántico practicado por Hugo y Zorrilla, las dos poesías explícitamente denominadas «Orientales» anticipan algunos de los temas post-románticos de *Azul...*, preconizando las pugnas del artista frente a la sociedad y la transgresión social, religiosa y aun racial.⁴⁸ Como en ejemplos anteriores, la estructura y elementos

⁴⁸ Aparte de la rima en romance, los finales de sendos poemas bien podría haberlos firmado el Bécquer de las *Leyendas*:

Al otro día la hermosa
de parte de él recibió
una caja que la envió
[...]
abriola presto curiosa
y lanzó, fuera de sí,
un grito; que estaba allí
[...]
lívida y ensangrentada
la cabeza del Rawí.
En medio de su locura
y en lo horrible de su suerte,
avariciosa de muerte
ponzoñoso filtro apura.
Fue el Rey donde la hermosura:
y estaba allí la beldad
fría y siniestra, en verdad;
medio desnuda y ya muerta,
besando la horrible y yerta
cabeza de Balzarad.” (“La cabeza del Rawí” 599-90)

y

Cuando los visires fueron

decorativos cubren un progresivo distanciamiento entre los recursos técnicos románticos y una evolución proto-modernista. Si a primera vista Darío “repite una retórica vacua” al escribir “poesía convencional que reproduce sin mayores cambios un discurso poético estereotipado” (Molloy, “Conciencia” 443), es relevante tener en cuenta el libro que inspira los dos poemas para ver hasta qué punto el poeta reelabora la fuente. Es importante examinar, por consiguiente, sobre qué tipo de texto (y escritor) elabora su palimpsesto Darío.

Al contrario que el primer tomo que publica Hugo (*Odes et Ballades*, 1826), en *Les Orientales*, la presencia del escritor es mucho más intensa y existe una coherencia novedosa, como indican Blackmore y Blackmore:

[Hugo’s] personal voice is constantly audible, and his personal way of doing things [...] is constantly visible. The *Odes* had been compiled more or less haphazardly, on any and every subject that caught their author’s

al espantoso recinto,
aquel cuadro en sangre tinto
en medio la estancia vieron. (“Alí” 633)

Los dos poemas de *Epístolas* encuentran un antecesor en “Serenata,” declamada por Darío según Sequeira (61) en abril de 1882 con motivo de una velada en la Cámara de Diputados. De contenido igualmente orientalista, (se mencionan “rawies” (sic) y otros elementos palaciegos), no se publica sino como anécdota en *El Porvenir de Nicaragua*. Para ver otro motivo de resonancia entre *Epístolas* y *Azul...*, basta con dirigirse a las conclusiones de “La cabeza del Rawí,”

El Rey se puso a pensar
en lo que la pasión es;
y poco tiempo después
el Rey se volvió a enfermar. (590)

y “Ananké”

Entonces el buen Dios, allá en su trono
mientras Satán, para distraer su encono
aplaudía aquel pájaro zahareño,
se puso a meditar. Arrugó el ceño,
y pensó, al recordar sus vastos planes,
y recorrer sus puntos y sus comas,
que cuando creó palomas
no debía haber creado gavilanes. (144)

Mientras que en el primer caso Darío recurre a una circularidad a través de la figura que imparte (in)justicia y no parece aprender de sus excesos (románticos), ya en *Azul...* contemplamos a la divinidad máxima capaz de humanizarse y reflexionar sobre sus errores.

attention; here, for the first time, Hugo has constructed a whole volume around a coherent theme. The *Odes*, for the most part, echoed the common beliefs and opinions of the Royalist Roman Catholic environment in which the poet had been raised; here, for the first time, he is consistently voicing his own distinctive worldview. [...] in *Les Orientales* page after page speaks with the confidence of a master. (*Selected* 15)

Una comparación con la carrera dariana, salvando las distancias espacio-temporales, dilucida el interés de Darío por trabajar y adaptar el libro de Hugo a su circunstancia. De un comienzo abrumadoramente imitativo, resonante de las creencias y opiniones de su región (catolicismo, pero también liberalismo) pasamos a un (intento progresivo de) cosmovisión propia, y quizá igualmente relevante, a una voz “magistral.” *Les Orientales* se caracterizan, pese a la presentación de Hugo en cuanto a unidad temática y estilo, por una paradójica invisibilidad del mismo poeta. Es decir, en el poemario se identifica por vez primera una sensación de presencia en cuanto a estilo y estructura: Hugo como “escritor” o “constructor/editor.” No obstante esa presencia estilística, “in no other book of Hugo’s does the poet himself seem so invisible; no other is written from a position so largely above (or at least outside) the conflict” (Blackmore and Blackmore, *Selected* 17). En otras palabras, las erotizantes y exóticas descripciones del legendario oriente ocupan el lugar central de los poemas, textos donde el yo poético carece de protagonismo convirtiéndose en un excepcional cicerone. Tras 1829, la actitud de Hugo cambia, estando el poeta francés “always writing under the pressure of some private trouble or grief” (Blackmore and Blackmore, *Selected* 17).

Con timidez, como hasta ahora ha llevado su reescritura de Hugo, comienza Darío a proponer nuevos rumbos que disidan de la más *fidel* adaptación del maestro, al estilo de sus antepasados literarios (Bello, Andrade) o contemporáneos (Gavidia). Tanto “La

cabeza del Rawí” como “Alí” conforman el homenaje más diáfano a *Les Orientales*, sin por ello dejar de representar un desarrollo frente a Hugo. En ambos poemas (bien pudieran ser cuentos) tenemos a la figura del poeta—metafóricamente representado por dos disidentes: uno religioso y otro racial—plenamente en el centro de la acción. Frente a la “invisibilidad” de Hugo, responde Darío con una visibilidad plena al otorgar al poeta el papel de símbolo de aquellos valores con los que se siente identificado. En el primer poema, a través del rawí en una inversión del mito de Salomé, y en el segundo, en el desdichado etíope enamorado de la bella Zela. Enmarcado por fastuosos paisajes y excesos de lujo, el poeta aparece como lo hará en los cuentos de *Azul...* (específicamente en “El rey burgués,” “El sátiro sordo” o “La canción del oro”): como portador de atributos no materialistas (belleza, talento, juventud, fuerza) y pagando un alto precio por su sinceridad de sentimientos y arte. Otro aspecto de evolución frente al primer romanticismo huguesco se halla en la breve nota que encabeza “Alí.” Esta pequeña introducción que abre el penúltimo poema de *Epístolas* abre también las puertas a la cada vez más incisiva presencia de diferentes modos de expresión:

A usted [doctor Jerónimo Ramírez] que tanto gusta de las cosas del misterioso Oriente; amigo de todo lo lujoso e imaginativo; a usted que tanto se engríe saboreando ese estilo mitad perlas, mitad mieles y flores, de las leyendas del Maestro Zorrilla; a usted mi querido doctor que es tan benevolente con todo lo que sale de mi pobre pluma, dedico este poemita. Ya recordará usted cuando me indicó que escribiese algo como lo presente. Ahí va, pues. *Siento que no haya resultado como yo quisiera....; pero desgraciadamente, no he podido encontrar en ninguna parte el haschis de Théophile Gautier. ¡Qué vamos a hacer!* (609, my emphasis)

El tono jocoso de la última parte revela una vez más el paso de la tradición oriental zorrillesca a un intento de evadirse hacia nuevos rumbos poéticos. Parece indicar Darío que el éxito de su creación va indefectiblemente unido a la inclusión de nuevas corrientes

estéticas, tales como el parnasianismo de Gautier; secundariamente, la alusión es obvia a *Les Paradis artificiels* (1860) de Baudelaire, que tanta importancia cobrarán en jalonar la estética finisecular del poeta maldito. Sea como fuere, la insinuación dariana manifestada en su “fracaso” al no poder escribir “bajo los efectos” de Gautier nos muestra a un poeta cada vez más ansioso por experimentar en propia carne aquello que hasta el momento tan sólo discurre en su imaginación. Parece reflexionar Darío sobre un anhelo de vivir algún día, de poner en la práctica visiones que hasta el momento son teoría, imaginación. Reflejo de lo que aconteció con su fallida publicación inicial, esta tensión entre deseo y realidad, de incluirse dentro de la modernidad no sólo a través del texto, encuentra trasunto tanto en poemas de *Epístolas* como en episodios de su vida contemporánea al poemario.⁴⁹

Si “La cabeza del Rawí” y “Alí” reescriben los poemas orientalistas de Hugo al situar centrípetamente la presencia del poeta, autocensurándose incluso el segundo como “no lo que el poeta hubiera querido,” son tres poemas, o mejor dicho, el tránsito entre uno y otro lo que va a marcar la mayor reescritura de Hugo hasta la fecha; reescritura en la que el yo dariano va a tomar una centralización total, insinuada hasta el momento. La elección de los temas, así como la estructura y tono netamente modernos con que culmina el tríptico de poemas (“El Porvenir,” “Víctor Hugo y la Tumba” y “Ecce Homo”) están

⁴⁹ La primera vez que Darío sabe de su “fama” en territorio europeo es consecuencia de la mención oblicua que de él se hace en París en la gacetilla *Le Moniteur de Consuls de Paris. El Porvenir de Nicaragua* publica una mención a dicha publicación el 11 de noviembre de 1884: “En el ilustrado periódico, con cuyo nombre encabezamos estas líneas, encontramos la relación del banquete que tuvo lugar en esta ciudad, el 14 de julio del corriente año, para celebrar la toma de La Bastilla, en donde se hace mención muy honorífica del poeta Don Rubén Darío y del Lcdo. Don Modesto Barrios, nuestros colaboradores, por la inspirada improvisación que hizo el primero y el hermoso discurso del segundo...” (Sequeira 172-3). La reacción del poeta es que “desde aquel día se entrego Rubén, con mayor ahínco y entusiasmo a la lectura y estudio de las obras de Víctor Hugo y de los autores franceses que se encontraban en los anaqueles de la Biblioteca Nacional de Nicaragua” (173). Lista que de acuerdo al propio Sequeira incluye a Gautier, Feydeu, Mendès, la Fontaine, Lamartine, los Hnos. Goncourt, Villemain y Montes de Oca (173). Para una lista completa de las lecturas francesas de Darío hasta este momento, ver el estudio de Watland.

de igual forma ligados al contexto socio-cultural por el que transcurre Darío, sobresaliendo ante todo el óbito del 22 de mayo de 1885 de quien hasta el momento ha servido de guía. Los tres poemas aglutinan, de manera climática, la evolución que anteriormente se ha analizado: el paso de Darío desde unos comienzos románticos, su distanciamiento de los excesos y desgastes del post-romanticismo, un simbólico “enterramiento” de Hugo en el segundo poema, y la toma de protagonismo total por parte de Darío en “Ecce Homo,” culmen de sus opiniones hasta *Azul...* y revelador de un incipiente simbolismo. Todos estos elementos permeados por un discurso bíblico-épico de proporciones megalíticas, un discurso por el cual Darío aúna su particular visión del pasado y la humanidad para culminar con una visión de futuro que se desarrollará en su obra posterior.

Los tres poemas tienen en común el tono profético-apocalíptico según las escrituras de San Juan: en “El Porvenir” nos encontramos a un sujeto poético que es ungido de una visión por el “Ángel del Señor” que tañe un “clarín de oro” (545) para terminar con un calco del Apocalipsis en el que el poeta contempla el futuro o lo porvenir (es decir, América).⁵⁰ Tras la pugna entre la muerte y los defensores de Hugo, el último de los poemas recibe el título del episodio evangélico en el que Jesucristo es presentado por Pilato ante la sociedad: “he aquí el hombre.” Brevemente, se puede resumir el

⁵⁰ La *raison d'être* del poema pone de relevancia una vez más la íntima relación entre el poeta y la sociedad. Ante las desavenencias del vate por no hallar su lugar en un mundo que le rechaza, es lo espiritual (lo religioso o lo poético) lo que le empuja a buscar el progreso, el porvenir. La primera estrofa tras el pórtico reza:

En medio de la duda que he vivido,
pensando siempre en el destino obscuro,
en ansias misteriosas encendido,
por fuerza espiritual fui conducido
a tener la visión de lo futuro. (545)

contenido unitario de los poemas como una visión de futuro en la que, tras dar sepultura al maestro, el discípulo ocupa su lugar.

Darío comienza su estrategia de reescritura en “El Porvenir” de manera cronológica, haciendo hablar al pasado, presente y futuro de la Humanidad. Pero el poeta no comienza la saga poética directamente, algo que a estas alturas como se ha demostrado deja de ser algo anómalo. A modo de introducción, Darío se nos presenta una vez más asediado, más que por la falta de inspiración y ante el abismo del proceso de escritura (idea que desarrollará en *Prosas profanas* con “La página blanca”) por la presencia de un enigmático astro que obnubila todo esfuerzo poético:

*Musa de la verdad, Verbo infinito,
dad vuestro apoyo al que demanda aliento;
[...]*

*Temo que se me ofusque la mirada
si estoy de cara al sol; pero más temo
que vacile mi voz debilitada
al cantar el ideal de lo supremo. (544)⁵¹*

Tras pedir auxilio a las musas, la voz poética nos dice que

*Siento que en mi cerebro forcejea
y relucha mi idea
por cobrar forma, por hallar salida:
esa insondable claridad me atrae;
pero al volar el ánimo decae
y no sale la voz desfallecida... (544)*

Una de las posibilidades de identificación de esa “entidad iluminadora” o sol cegador, atendiendo a la abrumadora presencia de Hugo en la obra anterior de Darío, es la del propio poeta francés: una vez más, Darío frente a su maestro, para quien tiene palabras de

⁵¹ La sección introductora de “El Porvenir,” 31 versos en total, se encuentra en cursivas en la edición de Ortega.

elogio pero también ante quien es el momento de elaborar su propia poesía. A modo de Ícaro, y deseando “perseguir una forma” (como concluye *Prosas profanas*) se ve atraído por la claridad deslumbrante de Hugo. Darío, lejos de “sumirse” o imitar “fielmente” una vez más a su ídolo, o de quemar sus alas como el mito griego, toma una resolución práctica:

*Pero... ¡valor! ¡arriba, pensamiento!
vuela, atrevido acento;
alma ansiosa, sacude la cabeza
y a la altura los ojos endereza.
Basta de vacilar. Con ansia ardiente
daré forma a la idea que concibo.
Basta de vacilar. Alzo la frente,
tomo la pluma, y lo que pienso escribo (544-45)*

Este proemio, toda una declaración de principios poéticos (anticipador de las “Palabras liminares” futuras), va a marcar la estrategia de distanciamiento tanto de Hugo como de los excesos del post-romanticismo, alejamiento encarnado por una invocación antropomórfica del pasado, presente y futuro. Para la exhumación del “pasado” (retratado éste como un anciano⁵²), Darío recurre a imágenes de desolación que no desentonan con el imaginario romántico:

»En mi sombrío imperio,
¡qué de vacilaciones, qué de luchas
se confundieron en informe oleada:
de la pasión el largo cautiverio,

⁵² »Yo soy un esqueleto
misterioso y escueto;
guardián de mis abismos y mis sombras,
dormía oculto y quieto;
más ya que tú me nombras,
me levanto y me humillo
ante tu excelso brillo
y pues que tú lo impones,
rasgaré el negro manto
que oculta mis regiones
llenas de obscuridad y de hondo espanto. (552)

los estremecimientos infinitos
del alma aprisionada
bajo el peso de incógnitos delitos;
el ansia roedora
del corazón que busca un ser primero;
la pena que devora;
y el destino severo,
ante el brillar de la temprana aurora
marcando de la sombra el derrotero! (547-8)

De igual forma, uno de los antihéroes románticos por excelencia, Satanás, también tiene lugar en esta sección:

»En la sombra invisible
bate Satán sus palmas; en la niebla
sagrada de los cielos se oye un grito
de horror; la cuerda santa
del arpa que resuena en lo infinito
gime herida, y su nota se levanta;
y después de tristeza y lucha tanta
la raza de Caín el mundo puebla. (548)

La caída del hombre (o la pugna del ángel caído) desemboca en un cúmulo de penurias en las que el ser humano se torna bestia ávida de belicosidad. Al preguntar el anciano/pasado a Dios sobre el destino del hombre, («Señor, ¿qué quieres que haga / el hombre, prisionero / del mal que le consume y que le amaga?» (549)), la respuesta se torna una apoteosis de destrucción en la que el ser humano comete atrocidades entre los de su propia familia y llega a usurpar las potestades divinas cual Prometeo:

»Ensangrentose el mundo
al grito de las huestes
dominadoras; aguerrido y bravo,
tras un luchar prolijo,
el hijo al padre convirtió en esclavo,
dio muerte el padre al hijo.

»¡Qué de horrores oculto
entre mi obscuridad! El hombre ciego,
desbocado y feroz entre el tumulto,

se proclamó señor a sangre y fuego;
y haciéndote, Señor, grosero insulto,
con sacrílega voz e infame lengua,
se llamó Dios, dio leyes a millares
y levantose altares
del ser humano para oprobio y mengua. (549)

Sorprende que para alguien tan vinculado a la antigüedad como fuente regeneradora de cultura no dedique un sólo verso a ofrecer un equitativo retrato del pasado. La única salvedad la representa el mundo grecolatino, el cual es el único descrito con cierta extensión a la hora de describir su devastación, la cual culmina con una exaltación significativa del tono pesimista de la primera sección:

¡Grecia y Roma!... ¿y su alto poderío,
y su regio atavío
en dónde están? Los dioses las dejaron,
y al morir Pan, los bosques suspiraron. (551)

Por tanto, para Darío en su recapitulación cronológica, el pasado es equivalente a una sangrienta oscuridad, poblada por hombres malditos y transgresores, usurpadores de la divinidad e incapaces de apreciar (respetar) la cumbre de la cultura occidental: Grecia y Roma. En cierta medida, el esquelético y decrepito pasado se corresponde con imágenes emblemáticas del romanticismo más exagerado o estereotipado.

Para su contemporaneidad —el presente “fecundo” (555)—, escoge Darío una personificación dotada de atributos temperados y fabriles, es decir, tangibles o materiales, y alejados de la lúgubre atmósfera epitomizada por el pasado “tenebroso y cruento” (555). El presente es un

rudo obrero
vigoroso y pujante,
de músculos de acero
y mirada radiante. (546)

que se llega a definirse como un portento de equilibrio: “»Yo soy el mediodía” (555). Ante Dios, este obrero simboliza no únicamente los avances de la clase trabajadora en clave marxista, sino que es polivalente:

»Señor, yo soy el número que mide,
la balanza que pesa;
la fuerza del trabajo en mí reside,
que cambia, que ilumina y que progresa. (553)

Este hombre contemporáneo parece haber aprendido de los errores del pasado, haciendo una labor de selección y rechazo de lo que considera negativo:

»Yo de la entraña del Pasado exiguo
arranqué la raíz envenenada;
de cada templo antiguo
he formado una escuela iluminada. (554)

Asimismo, este obrero-ilustrado quien ha derrotado los absolutismos (“»Señor, yo soy el pueblo soberano / que derroca al tirano;” 554) pone su fe en los avances científicos que fundamentan el progreso y que entran dentro de la retórica positivista que cada vez se hace más presente en los círculos intelectuales finiseculares. De ello nos da Darío dos ejemplos de este obrero/presente que

»Horada el duro monte,
domina el rayo, borra el horizonte;
y analizan sus ojos humanales
por leyes poderosas y completas,
a través de los límpidos cristales,
las entrañas del mundo en los metales,
las entrañas del cielo en los planetas. (556)

En este mundo, altamente tecnificado y que ofrece sus esperanzas a la fuerza física, cuando aparecen atributos menos prosaicos pero igualmente constitutivos del hombre

ideal, dichos atributos están al servicio de la conquista y dominio de los bienes naturales, tratando de explicar este hombre/presente positivístamente todo lo que le rodea

»Señor, yo soy el pensamiento humano
que quiere domeñar los elementos,
que tiene como siervo al océano
y que manda a los rayos y a los vientos.
Con el cálculo, frío en su medida,
en las regiones de la luz penetra,
y el libro inmenso de la eterna vida
pretende adivinar letra por letra. (554)

¿No hay espacio para la literatura en este mundo materialista (el suyo), como pudiera insinuar Darío? La respuesta se circunscribe, como es de anticipar, en Hugo.

Los tiempos posteriores a los excesos de la Revolución Francesa encuentran en Hugo—único poeta mencionado en toda la sección del presente— al verdadero representante de la libertad:

»Tras el concilio en donde rudo brota
sacrílego anatema
que la conciencia azota,
la hermandad que proclama
a la razón suprema;
después de horrenda esclavitud que mata,
la Libertad que rompe todo yugo,
y el raudal de armonías que desata como una catarata,
de su arpa gigantesca, Víctor Hugo. (555)

Pero consciente de haber dialogado con Hugo y de utilizar su escritura abundantemente, la reacción de Darío es depositar sus anhelos en la tercera estación humana que da título al poema. En otras palabras, el mesiánico vate que sea capaz de representar y desarrollar los ideales poéticos de su época, al margen de un voraz utilitarismo, no se encuentra ni en

el pasado/post-romanticismo ni en el presente/Hugo.⁵³ Es más, todavía no ha aparecido poeta en su contexto—nos dice Darío—que vaya más allá de una mera imitación de una fuente, que su proyecto de renovación supere visitar *ad infinitum* una tradición dada. En este aspecto, una de las estrofas más esclarecedoras sobre el palimpsesto de Darío en su primera obra se halla en el paso entre presente y futuro, hacia el final de la sección sobre aquél:

»*Mas aún falta*, Señor, al hombre osado
que recorrer un campo dilatado;
aún hay en los abismos algo obscuro
que el hombre no conoce, aunque presiente:
ésa, Señor, es obra del futuro,
no es obra del presente. (556, my emphasis)

En este nuevo mundo futuro, la humanidad no se representa por luchas cainitas, o retratada en delirios positivistas, sino que tiene como credo el arte. Por boca de Pan, en una arcádica América (tierra del progreso) el hombre se ha liberado de todo mal para dedicarse al arte:

»Y luego Pan con la armoniosa flauta,
la dulce flauta de oro;
y un universo, en gigantesca pauta
a su melifluo son formando coro.
La nueva humanidad vese que aclama
tu divino poder en toda parte;
purifica su ser vívida llama;
tiene por sola religión el Arte. (559)

Además del énfasis palimpsístico que utiliza Darío en las primeras dos partes del poema (evaluación y reescritura del pasado, insuficiencia de la misma sino se le añade algo

⁵³ Un posterior texto finisecular que en muchas formas desarrolla la actitud mesiánica del poema es *El que vendrá* (de Rodó, 1897), en el que de igual forma se da repaso del siglo XIX, en clave de denuncia del positivismo y partiendo de la centralidad de Hugo y la evolución de los nuevos poetas desde el romanticismo al parnasianismo-simbolismo.

nuevo, Hugo como anterior ejemplo sobre el que elaborar) destacan dos imágenes de contenido relacionado con el palimpsesto. Una es la de incluir una suerte de árbol del bien y del mal bíblico y la otra, la de imaginar una América en la que se perfeccione el pasado europeo. Este árbol, “emblema fiel del Porvenir luciente” (559) cuyas “raíces se enredan al granito” y cuyos “cogollos se pierden en las nubes” simboliza la labor del poeta en cuanto a la reescritura de sus fuentes hacia proyectos propios; de lo material, sugiere la imagen, hacia lo espiritual. De las raíces enredadas en el granito (elemento rocoso utilizado ampliamente en la construcción de espacios ciudadanos), las fuentes escritas en piedra se tornan orgánicos vegetales donde “anidan aves y querubes” (559). Siguiendo el patrón bíblico, otra imagen de reescritura relacionada con un plan de porvenir/futuro completa el poema:

»Señor, yo siembro en surcos inmortales
la semilla del ser, y el verbo brota;
y me asomo del mundo a los umbrales;
del bien elevo la sublime nota,
y surgen a mi voz, bellos, terribles,
esos alucinados tenebrosos
que husmean en las sombras invisibles,
en Patmos o en Florencia... ¡qué colosos! (560)

Esto es, la semilla del arte dariano se “planta” no sobre un vacío cultural, sino una vez hechos los surcos de la inmortalidad, una vez habiendo extenuado su fuente, como en el caso de Hugo. Por si quedase alguna duda del plan profético de Darío, imagina una América que “tendrá Partenón y Coliseo, / y Musas que vendrán a saludarte; / y Píndaro y Tirteo / hijos tuyos serán,” sólo que según Darío, “con mejor arte” (562), esto es, añadiendo un sedimento más al original.

Por consiguiente, las ideas que hasta 1885 habían conformado el palimpsesto dariano en el que a una sobreescritura acompaña la construcción de un yo, culminan con

“El Porvenir” y continuarán con los otros dos poemas del tríptico de *Epístolas*. Como en el caso de anteriores poemas, su ideario poético entra en contacto con acontecimientos externos al texto. Textos por lo general periodísticos que rescatan a un Darío preocupado por el desarrollo de su sociedad. Por ejemplo, “El Siglo XX” (publicado en junio de 1885 en el diario managua *El Porvenir*) es un alegato a favor de los avances que según el curioso poeta traerá el inminente cambio de siglo y entre los que destacan el desarrollo de los transportes aéreos y submarinos, la aparición de una suerte de medio televisivo y de ciudades flotantes sobre un marítimo Sahara, pero sobre todo la salubridad e higienización de su entorno (León y Granada). Mas, aún cuando celebre todos estos prodigios de la ciencia, para el poeta son instrumentos, no fines de un mundo futuro mejor, y por lo tanto “El Siglo XX” no es contrario a las ideas expuestas en la última parte del poema.

La labor clarividente de Darío (ungido por sí mismo como el poeta del porvenir y pitoniso de los avances tecnológicos) revela un poeta que progresivamente se alza ante su sociedad como árbitro del gusto artístico y como portavoz de la masa ante los grandes desafíos de la Humanidad. La muerte de Hugo le presenta una ocasión de despliegue poético del palimpsesto, como ejemplifican “Víctor Hugo y la Tumba” y “Ecce Homo.” La apoteosis huguesa dejará vacío un espacio que Darío se muestra presto en intentar llenar.

La necrológica poética que supone el primer poema va precedida (además de implícitamente por todas las alusiones de Hugo hasta el momento) por una aparición en prensa en la que Darío comienza su particular “despedida” del maestro—“El último poema de Víctor Hugo” (publicado en *El Porvenir de Nicaragua*, el 21 de diciembre de

1884). Esta crónica de los días finales del maestro incluye una reveladora cita en latín con tintes bíblicos que vuelve a insistir en la dinámica de influencia «maestro-discípulo»: “Intellectum tibi dabo, et instruum te in via hac, qua gradieris: firmabo super et oculos meos” (Sequeira 178). La traducción de la cita en latín, “Yo te instruiré, / te enseñaré el camino que debes seguir; / con los ojos puestos en ti, seré tu consejero,”⁵⁴ posee una gran ambigüedad en el contexto de la relación entre Hugo y Darío, y no es arriesgado considerar que el poeta nicaragüense se refiera a dicha relación. Prestando atención a los análisis anteriores, no es arriesgado incluir una referencia a dicha dinámica Hugo/Darío pese a que el maestro en el artículo es Dios y el discípulo Hugo. Según Darío, “Dios envióle al mundo con alto fin” (Sequeira 178). “Víctor Hugo y la Tumba” al mismo tiempo que desarrolla la relación entre los poetas supone un punto de inflexión en la influencia del maestro francés sobre Darío, quien como se puede comprobar en “Ecce Homo” evoluciona en su estilo dando la bienvenida a una nueva manera de poetizar el yo.

En “Víctor Hugo y la Tumba” Darío va a maridar los conceptos de homenaje y demostración de fuerza técnica, al hacer balance de la obra y vida de Hugo utilizando por primera vez el alejandrino. Como ha señalado Mapes, dentro del poema, a diferencia de textos pasados en los que el volumen de inspiración es uno solo, los personajes que tratan de evitar la entrada de Hugo hacia el reino de los muertos dan una idea de la riqueza de textos huguescos que inspiran la poesía:

La identificación de estos personajes nos permite saber cuales eran las obras de Víctor Hugo que más interesaban a Darío. Los poemas contra la tiranía, contra la esclavitud de los negros, el artículo en prosa sobre John Brown, *Les Raisons de Momotombo*, los poemas que mencionan astros, como *Booz endormi*, los poemas sobre la infancia en general, y sobre

⁵⁴ Salmo 32:8 de la *Biblia*. La cita tiene cabida también en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, autor conocido por Darío y que reivindica—como observa Maeztu (126)—en sus “dezires, layes y canciones” de *Prosas profanas*.

Georges y Jeanne en particular; las obras sobre París, sobre los reyes de Francia, sobre la Francia misma, sobre el mar, sobre el Oriente. (*La influencia* 58)

En efecto, este panegírico a mayor gloria de Hugo permite a Darío lucir su erudición y lecturas así como su técnica y adaptación del metro francés al castellano. En este sentido el poema es resonante del “A Víctor Hugo,” con la salvedad de haber transcurrido varios años entre ambas composiciones, tiempo suficiente para que el poeta amplíe sus conocimientos y reescritura sobre Hugo frente a un público que le ha visto evolucionar. El poema, además de servir a Darío de espacio donde verter sus adaptaciones rítmicas e identificar a Hugo con los valores de justicia, libertad e inmortalidad, sirve de “escaparate” en donde el autor incluye su propio mundo circundante y en donde una vez mas se sugiere así mismo como relevo de la tradición de Hugo.

Al panteón cósmico, animal, geográfico y humano que aboga por la inmortalidad de Hugo, y que incluye a águilas, alondras, astros, auroras, Homero y Jesucristo, suma en el poema Darío prosopopeyas volcánicas, como las del nicaragüense Momotombo (y por extensión “la hermosa tierra del viejo Nicarao,” 570), y los ecuatorianos Chimborazo y Cotopaxi, dignos según el de homenajear al poeta tanto o más que los cráteres italianos Etna y Vesubio:

«¡Yo pido la palabra!», dijo Etna. Chimborazo,
estirando a la altura como fornido brazo,
arguye que la América debe primero hablar,
Vesubio alza la frente con altivo rimbombo,
y en medio a dos océanos se eleva Momotombo,
diciendo es él quien debe su acento levantar. (569)

Esta personificación multinacional y el tono de pugna entre quienes se creen con mayor derecho de cantar a Hugo, constante en el poema, prepara el terreno para una serie de preguntas en las que implícitamente se halla la voz poética como respuesta.

Como en los poemas anteriores de Darío en los que la presencia de Hugo es más directa, de un elogio se pasa a una pugna por ocupar un espacio, por continuar una tradición llevándola más lejos. La labor del nuevo poeta, como se advertía en la última sección de “El Porvenir,” no puede ser reducida al campo de la literatura; el poeta no debe permanecer indiferente a su labor como defensor de los oprimidos, sean gentes de naciones explotadas, de razas castigadas o simplemente niños : “

«¿Quién llora nuestras penas?», dijeron los esclavos.
« ¿Quién ve nuestras cadenas?» dijeron los esclavos
[...]
«Muerto Hugo, ¿quién implora por hombre y por leyes?,
¿quién pide por las víctimas delante de los reyes? /
¿Quién rogará por ellas a las plantas del Zar?»

Y dijeron los negros: «¡Si Víctor Hugo muere!
¿quién contendrá ese látigo que a nuestros hijos hiera?
¿quién verá por nosotros gritando ¡libertad!?
[...]

Y dijeron los niños: «¡Con que te vas al cielo!
¡Con que quedamos solos, sin el amado abuelo!
Cabe la blanda cuna, ¿quién nos arrullará? (570-1)

Como confirma la estrategia de reescritura de Darío, el futuro vate debe aunar denuncia social, ser consuelo de los derrotados tanto como creador de una poesía épica:

»¿Quién como tú, más alto que los más altos montes,
conmoverá con su arpa todos los horizontes,
y todos los espíritus bañará con su luz?
¡Ah!, ¿quién hará tus versos ricos, esplendorosos,
ya insondables, ya dulces, a tomillo olorosos;
flores de loto azules, lindas perlas de Ormuz?»

»¿Quién bajará los iris del alto firmamento?
¿Quién al Niágara undoso le robará su acento?
¿Quién tajaré peñascos con su hacha de titán?
¿Quién, ¡guerrero sublime!, levantará la maza,
y ajustará a su pecho luminosa coraza,
su corcel de batalla tornando a Leviatán? (572)

La identidad de esa voz en este amplio interrogatorio poético, que no queda revelada pero que implícitamente señala a Darío, obtiene como respuesta inmediata el sintagma “»Ecce lumen!” (he aquí la luz), que si bien se refiere a Hugo como cegador astro, conecta la idea de la autoreferencialidad (esto es, Darío como ese nuevo “quien” heredero de Hugo, pero también portador de su luz) que culmina con el siguiente y final poema del tríptico de *Epístolas*, “Ecce Homo.”

Es difícil encontrar en la producción de Darío un tránsito tan brusco como el que representa la poesía que completa las ideas de “El Porvenir” y “Víctor Hugo y la Tumba.” Si en los dos primeros textos el tono épico-encomiástico se ajusta relativamente a las normas poéticas post-románticas, incluyendo renovaciones profundas, como hemos visto, “Ecce Homo” rompe con esas normas creando un tono novedoso, irónico, alejado de la gravitas romántica y cercano a un nivel de experimentación mayor; en otras palabras, un poema que se acerca a la influencia parnasiana y simbolista. De la presencia huguesa en “El Porvenir” y “Víctor Hugo y la Tumba” (poeta del presente en busca de heredero, poema como acumulación de méritos humano-estéticos), se pasa al “he aquí al hombre” dariano. De las profecías de los dos primeros poemas (“quién” será el vate que ahonde en lo desconocido, que proteja a los desamparados), “este es el hombre” encargado de tal empresa. Pese al título religioso, nada tiene que ver con una epopeya de la vida de Jesucristo, sino con la culminación de la sustitución de Hugo por el poeta del porvenir.

La progresiva influencia del parnasianismo, en un escritor tan ansioso de novedad como Darío comienza no obstante en el anterior poema, aunque se manifieste más reveladoramente en “Ecce Homo.” Como señala Sequeira, “antes de escribir “Victor Hugo y la Tumba” Rubén lee y relee “Croquis y Aguas Fuertes” de Theophile (sic) Gautier” (190).⁵⁵ Mezcla de mofa del sentimentalismo post-romántico, el poema nos presenta una voz poética más cercana al flâneur callejero de un Baudelaire que a la solemnidad de Hugo. El hastío a modo de *spleen* finisecular permea toda la poesía, verbalizando un agotamiento de los temas y recursos que le habían asistido al poeta hasta el momento y que alcanza a la estructuración deslavazada, hasta ilógica, del poema. El lamento del poeta no deja esfera de la humanidad por dilapidar, por un lado criticando duramente el estancamiento de la naturaleza como recurso en el imaginario romántico, y por otro, tratando de despertar la conciencia de sus semejantes.

Elocuentemente, la primera estrofa del poema contextualiza el tono de la composición dentro de un cansancio vital que se expande por doquier, en una repetición ad nauseam de los procesos naturales, de un cielo, floresta y mar que no pueden ofrecer nada, cuyos valores se han agotado:

Siempre la misma aurora por oriente,
hoy como ayer, y como ayer mañana;
siempre bañada en luz la blanca frente,
las mismas perlas y la misma grana.
Señor, ¿habrá mujer más indolente?
El cielo siempre azul, el mar sonante
[...]

⁵⁵ Como el propio Sequeira observa, Darío se apoya en numerosas obras del poeta parnasiano—*Voyage en Italie*, 1872 y *Historie du Romantisme*, 1877—, sobre todo en lo referente a descripciones de lugares que obviamente el poeta nicaragüense aún no ha visitado. En el libro que le asiste para componer “Victor Hugo y la Tumba” (de 1885) se hallan breves bosquejos escritos por Gautier sobre temas y artistas diversos, como Baudelaire y el propio Hugo, y en especial un ensayo que por su contenido pudiera atraer sobremanera a Darío: “De L’Originalité en France.” Tanto el contenido como el estilo son más contemporáneos a la generación de Darío, pues la primera obra de Gautier se publica en 1831 (*La Cafetière*).

¡Oh qué fastidio, pesia tal! ¡Qué pena!
Natura, ya te has vuelto repugnante.
¡Eh, baja ese telón: cambia de escena! (573-4)

La tónica general que envuelve las descripciones de la naturaleza, una en la que se añora la novedad frente al agotamiento, se ensaña con dos espacios de vital importancia en la poesía inmediatamente futura de Darío (sobre todo en la *plaquette* “El año lírico” de *Azul...*): la selva y el mar. Tal y como ha estudiado Trueblood, el arte de Darío, “a zone where nature, man’s sentient life, and its creative impulse become coordinated in a kind of symbiosis from which the poem takes its life” (431) y que coincide con el contacto del poeta con los parnasianos, aún está en desarrollo en “Ecce Homo.” Nada más alejado de la comunión con la naturaleza que sugiere Trueblood, en la que el poeta establece un íntimo ritmo común.

Respecto a la jungla, interpela la voz poética a que la selva deje de existir:

¡Oh selva! Estás horrible:
[...]
Estás ya muy anciana,
te agotas de contino;
vegetación que

fingen extraños seres espantosos
que semejan espectros evocados. (575)

Ya no es la natura un reino de armonía y paz con tintes idílicos característicos del romanticismo, sino un locus habitado por

Verdes lagartos en tus troncos huecos
tienen lugar; abajo hay una alfombra
de hojas caídas y de juncos secos;
y por doquier, la sombra.
Bruja siniestra de cabellos blancos,
ya la mortaja ponte:
apoya tu bordón en los barrancos,

y mira al horizonte.
El arroyo no canta; está dormido.
[...]
Oye lo que te digo en el oído:
échate a descansar, ¡ya estás muy vieja! (575-6)

Similar tratamiento despreciativo recibe el mar, quien encuentra en la tormenta el único fenómeno atmosférico capaz de derrotarlo o aplacar su ferocidad.⁵⁶ Pero pese a la sorprendente ira hacia los elementos naturales del mundo, es la denuncia de los caracteres humanos lo que ocupa la centralidad de “Ecce Homo,” confirmando una vez más el vínculo entre la labor del poeta como arbitro estético y como agudo censor de lo que ve como vicios de la humanidad. Todos los tipos sociales están representados, desde el pío católico a la prostituta, desde el obrero al aristócrata, del fenotipo individual al colectivo.

La estrategia de Darío, sorprendente por su brutalidad, se distancia sobremanera de los anteriores poemas: “Ven acá, sociedad, quiero mirarte; / voy a descuartizarte” (577).

El dechado de virtudes católicas, el “hombre honrado [...] buen varón, buen cristiano; / santo en ciernes” (577-8), pese a todas sus virtudes protocolarias

Das limosna por uno y otro lado,
te golpeas el pecho,
rezongas en latín, ante una imagen,
y sufres con paciencia, aunque te ultrajen;
[...]
no comes carne en viernes...;

⁵⁶ Y tú, monstruo amarrado,
colérico de siempre; mar hinchado,
hipócrita, feroz y traicionero,
que borracho de sal ruges airado,
queriéndote tragar al mundo entero:
calla, ¡pardiez!, que tu rugir espanta,
canalla agitador del universo;
tienes siempre repleta la garganta,
y siempre quieres devorar. ¡Perverso!...
¡Calla!... [...] (576)

o, de otro modo, vives como bueno;
sientes el mal ajeno;
[...]
la sociedad te aplaude:
nada de mala fe; nada de fraude (577-8),

no encontrará en el más allá consuelo, pues la vida de ultratumba ni siquiera existe (“y te echan a podrir, y te haces polvo”). La voz poética, manteniendo un tono vocativo sustituye a aquella del sacerdote: “¿Mueres?... *Ego te absolvo*. / Te inflas, te pones feo... / *Gloria in excelsis Deo!*” (578). Cuando es hora de revelar los desmanes de la aristocracia o la inoperancia del pueblo, Darío no cambia el tono agrio:

Vosotros los de arriba, la nobleza,
poderosos, tiranos,
usáis mucho las uñas y las manos
y venís a quedaros sin cabeza.
¿Qué es vuestro poderío?
Tener aduladores mercenarios
que os quiten el hastío
manejando olorosos incensarios;
comer bastante y bueno,
tener el intestino bien relleno,
y vivir en el trono, en alto rango,
como el cerdo en el fango. (578)

La amargura ante la tiranía, característica de Hugo (con especial énfasis en *Les Châtiments*), ¿empuja a la voz poética a situarse ideológicamente de parte de los explotados? La respuesta es clara: tanto la clase obrera como la población en general no merecen admiración. El obrero es una “acémila” cuyo deber es

[...] aguanta[r],
que para eso has nacido...
Llevas el cuello una perenne argolla;
vives con un dogal en la garganta;
no quieras levantarte: está prohibido;
come quieto tu pan y tu cebolla. (579)

En cuanto al pueblo, no es más que una

[...] bestia
que es a veces feroz, siempre de carga.
¿Quiere alzar la cerviz? ¡Cuánta molestia!
Palo con ella, pues. ¡Verdad amarga!
El pueblo es torpe, sucio, feo, malo;
que se le ponga el yugo.
¿se queja del verdugo?...
denle palo y más palo... (578)

Cuanto más esclarecedora de la actitud despectiva dariana por su prójimo es la aparición sumaria de Hugo (una vez más, único poeta en el poema), como ha quedado demostrado, cálamus usado por Darío en momentos clave de su obra. Rebajando el tratamiento encomiástico de “El Porvenir” y “Víctor Hugo y la Tumba,” interpela al maestro: “¿Qué me dices tú de esto, Víctor Hugo?” (578). Hugo, la voz hodierna de “El Porvenir,” el cadáver exquisito del segundo poema, calla. Aun “huérfana,” la voz poética continúa con su diatriba.

El tratamiento de la figura femenina ocupa, dentro de la radiografía de la humanidad, un lugar de privilegio como símbolo del nuevo arte post-romántico. Pide el yo poético explicaciones a la decadencia de algo tan puro atribuido a lo femenino, como es la belleza, la pureza o la maternidad. En su encuentro con una meretriz, el hablante poético exige

¡Acércate, ramera!
¿Por qué de esa manera
comercias con tus carnes, insensata?
Responde: la escarlata
de tus labios, ¿qué se hizo?
¿Por qué has botado al lodo tanto hechizo? (579)

Por dar de comer a su hijito, nos responde la mujer, algo noble pero cuya perversidad no tolera su interlocutor, quien se dirige a Dios buscando consuelo:

¿ves esto?
Pero ¿el Bien?... —Fe de erratas: Hoy en día,
donde «bien» está escrito,
léase «tontería»—.
Esto hace estremecerse a lo infinito. (579)

Las mujeres, “que no son otra cosa / que un rebaño de lindos luciferes!” han adulterado su fisonomía hasta un límite que emborrona toda belleza, toda hermosura que equivale a toda pureza. Los accesorios estéticos “ese corsé de barbas de ballena; [...] aquesta trenza obscura que es ajena, [...] ese falso carmín de las mejillas, [...] estas plumas, encajes y trencillas” deben ser arrojados “a la calle,” “¡Al cesto de la basura!” pues lo que el poeta anhela es “la hermosura verdadera” (580-1). Una hermosura, una pureza ignota que las ciencias positivistas, pese a sus avances de observación telescópica o de cirugía plástica no pueden explicar *poéticamente* los misterios tras los que va el poeta. La mujer-imitación que emula el canon clásico (“ya Venus, ya Diana”) cuyas “curvas que son de plástica modelo” se presenta a ojos del cirujano no como un misterio insondable, sino como una muestra de laboratorio, clavándose

en el seno la cuchilla ruda,
y se miran los músculos y arterias,
y todo, y todo, y la verdad desnuda
mostrando sus miserias... (582)

Al fin y al cabo, en tono irónico para el poeta la mujer “no [es] más que un costal de carne y huesos” (582). Una interpretación secundaria, en la que la mujer simbolice la poesía y el escritor naturalista el portador de la “cuchilla ruda,” supone un precedente del

enfrentamiento (y rechazo) dariano con las corrientes literarias con las que experimentará en su paso por Chile.

Otro momento anticipatorio de las incipientes tensiones entre mercantilismo y pureza se revela en la aguda yuxtaposición de las esculturas grecolatinas y los cuerpos licenciosos de un burdel. En esta yuxtaposición de vida y arte, una vez más Darío enfatiza el sinsentido de intentar una empresa estética condenada a servir los más bajos instintos morales, en lo que se puede interpretar como una incipiente crítica hacia los postulados del naturalismo. Lo que el mundo clásico sugería, insinuaba, —algo ciertamente cercano a la *nuance* simbolista— hoy día está tan banalizado que se encuentra en cualquier rincón de los bajos fondos. Para el *flâneur* de “Ecce Homo,”

hoy las viejas creaciones
de las antiguas eras,
sirven en los salones
para muestras de torsos y caderas,
siendo torpe incentivo de pasiones.
No gastemos el mármol de Carrara
en labrar lindo cuerpo o linda cara,
que lo que hacen martillos y cinceles
lo vemos a lo vivo en la algazara
de orgías y burdeles. (583)

El arte nuevo no ha de ser, por consiguiente, ni imitación, pastiche o remedo del clasicismo grecolatino, ni uno que se solace en la vida vulgar.

Hay en el poema, a pesar de la galería de tinieblas por las que camina el poeta, motivos (simbolistas) que le sirven de consuelo, de esperanza. Fuera del mundo terrenal—naturaleza caduca, humanidad deplorable—, encuentra el instrumento para al menos dar forma a sus inquietudes, tanto en la divinidad como en el universo. Este es un factor importante a la hora de subrayar la creciente importancia del parnasianismo y ante

todo del simbolismo en la escritura de Darío. Sugiere como salida a sus penurias terrenales, en las que lo ambivalente, lo misterioso, lo puro, se ha desvanecido (por la falta de imaginación en un mundo mecanizado) un mundo nuevo, en el que la duda, lo desconocido y en definitiva la dificultad de encontrar un referente a las imágenes se presente como alternativa.

Por medio de las constelaciones (descritas en una forma claramente parnasiana),⁵⁷ de lo más alejado al mundo como son los astros, imagina una suerte de “juicio planetario” en el que el mundo se muestra lleno de lóbreguez; así, los astros,

¡Decoración antigua
que, infundiéndose ansias, nos enseña
que mientras nos envuelve la basura
en la existencia exigua,
miserable y pequeña
que llevamos aquí, de privaciones,
esas constelaciones,
con sus millones de pupilas bellas,
ven con curiosidad nuestros rincones.
¡Burla de las estrellas! (576-77)

Pero acaso es la presencia de Dios (o mejor dicho, su ausencia) lo que perturba a la voz poética. Una vez más encontramos un poema donde el hablante poético, ante la insuficiencia de una figura paternal, decide unirse por sí mismo como el poeta del porvenir.

La rebeldía romántica ante Dios oscila en “Ecce Homo” entre irreverencia jocosa y la amargura vital, casi siempre acompañada del *spleen* decadentista. Como se vio anteriormente, el poeta no parece hallar en la naturaleza algo nuevo que rompa la retórica

⁵⁷ “¡Ah, los astros, los astros! / ¡Ah, carbunclos y perlas y alabastros! / ¡Infinito joyel; grandiosa altura!...” (576).

de las estaciones y ciclos temporales, ampliando su queja a una comunidad imaginaria⁵⁸ y haciendo obvia su mofa a la solemnidad romántica: “No podemos *mirar con tanta flema* / esas evoluciones / que llaman estaciones: / son variaciones sobre el mismo tema” (574, my emphasis). Dios, por otra parte, es una entidad cuasi invisible que se muestra indiferente a los sufrimientos humanos, e inconsolable con el poeta:

¡Oh Dios! ¡Eterno Dios, siempre soñando,
siempre soñando, que jamás te vimos!...
¿no te duele el estado
fatal en que vivimos? (574)

Este Dios aparentemente indiferente “está en lo inmenso, / en la altura, ¡quién sabe!...” (583) cuya morada “Por ahí debe estar, tras esas nubes” representa tanto abismo en el que mirarse (“Me abismo si en él pienso; / en ese hondo misterio todo cabe!) como luz que ciega

muy más allá del sol que nos calienta;
no en un trono rodeado de querubes,
que su ser no se asienta
en un solo lugar; allá en lo hondo,
del abismo en el fondo;
es una inmensa luz, fuerza invisible;
es radioso, apacible... (579-80)

Como en el caso de la representación de Hugo, Dios posee una ubicuidad, una universalidad y un ascendente capaz de reflejar el abismo, como también iluminar con inmensidad.

⁵⁸ Ya estamos aburridos
de mirar tanta flor y tanta nube.
Los pájaros aturden en los nidos,
y los céfiros mal entretenidos
no cesan de jugar al baja y sube,
y al pasa y vuelve. Son unos perdidos. (574)

El escepticismo de ecos tomistas, clara resonancia del positivismo científico pero también de la rebeldía romántica, aparece como contraposición de Dios. En clara defensa de la divinidad, la voz poética entabla un diálogo con la duda empírica quien intenta arrinconar la fe en Dios:

[...] (*y se alza ruda,*
en tanto, una visión como de infierno...)
—Y bien, y bien, ¿cómo es?... —Cállate, Duda.
Es el que existe; el que es, es el que ayuda
—¿Y quién es? ¿y quién es? —Es el eterno... (580, italics in original)

A pesar de la defensa de la divinidad, “Ecce Homo” no es un poema católico, y a la defensa de Dios como lo eterno, radioso, apacible, van unidas cualidades menos dignificantes, como son la indiferencia o la pereza. Sugiere Darío una divinidad cuyo acceso es arduamente difícil, y cuya relación con el hombre del porvenir ha de cambiar, tomando este una agencia mayor. De la contemplación, por tanto, se urge a la acción. En un tono familiar, rozando la insolencia, la voz poética trata vis a vis con lo divino, llegando a exigir actos sobrenaturales que rompan con el *spleen* asfixiante:

El *spleen* nos invade, nos sofoca,
esta tu humanidad se vuelve loca,
y a fuerza de sufrir tantos reveses
y tanto desengaño.
Señor, entra en razón y seamos lógicos:
siquier cada seis meses,
o al comenzar cada año,
danos un espectáculo
mudando los períodos geológicos; (574)

Si Dios, a través de la naturaleza no desea revelar su poder, pide el poeta que, al menos,

déjanos abierta
entre ratos la puerta
por do se pueda ver tu tabernáculo;
o da una recepción en tu palacio

y ala veloz y fuerte
nos des para cruzar por el espacio,
para llegar a verte con despacio
y tener el honor de conocerte. (574)

Como en el caso clarividente de “El Porvenir,” en el que se clama por una revelación del nuevo hombre/poeta, el tiempo ha llegado para que surja tal figura:

Tiempo es ya de que todas tus criaturas
rompan estas terrenas ligaduras
en que la voluntad se encuentra atada;
preciso es ya que tu hijo se subleve,
porque es mayor de edad, de edad sobrada.
Como quien no dice nada,
estamos en el siglo diecinueve. (575)

La reacción de la divinidad ante los deseos del poeta, similar al “¿Qué me dices tú de esto, Víctor Hugo?” arroja un parecido silencio: “Pero bien, ¿tu respuesta?... / Tu boca no contesta.” Resta a la humanidad una resignación ante la falta de animo divino:

Encojámonos de hombros
y esperemos la muerte.
Está visto, Señor: es nuestra suerte
vivir como reptiles entre escombros.
Oye, naturaleza:
¿Quién es Dios? —La pereza—.
Gran ruido de mandíbulas escucho.
¿Qué es la felicidad? —Engordar mucho—.
La Humanidad bosteza. (575)

Estos versos, situados al comienzo de “Ecce Homo” no van a desarrollar la idea de que la única salida es una muerte, pues pese a la atmósfera nihilista del texto, este concluye con una visión de futuro que aglutina el nuevo ideal dariano:

Visión pura de amor; dame consuelo:
corramos esta noche la cortina;

abre tus ojos, quiero ver el cielo,
visión pura de amor, visión divina. (584)

Si a lo largo del poema el poeta ha dado cuenta de las miserias de la humanidad y del estancamiento de la naturaleza, agotados ambos como temas de inspiración, la sección final de “Ecce Homo” prepara al lector hacia las bases de lo que conformaran el credo dariano a puertas de su inmersión simbolista y de su primer viaje hacia un contexto moderno (Chile) apenas unos meses después de *Epístolas*. Al dirigirse tanto al pueblo como a la naturaleza, decide el poeta entregarse a la causa poética como tal, causa que es idea de amor puro y que no se verá afectada por las mediocridades de su entorno social:

¡Humanidad! Camina
con tu vieja doctrina:
yo me muero de *spleen*... (¡Oh Poesía!...
¡Tuya es el alma mía!)
Mientras, el haragán y cachazudo
sol, sale cada día,
dora el árbol copudo,
dora la montañosa crestería,
y se acuesta en ocaso
adonde la decrepitud que le amilana,
y torna a aparecer por la mañana. (583)

La estrofa final del poema nos arroja una imagen realmente profética de la problemática que Darío desarrollará en sus escritos inmediatamente posteriores (con excepción de *Abrojos* y *Canto épico a las glorias de Chile*, ambos de 1887) bajo la influencia de nuevas corrientes simbolistas en su poesía. Temas como el del reino interior, la ambigüedad del lenguaje y la riqueza de matices, o la poesía como entorno idílico frente a las crisis finiseculares, quedan resumidos en dicha estrofa:

Aquí en mi corazón tengo guardado
un mi pequeño edén iluminado
por la luz de una aurora indefinida,

donde, en la tempestad, hallamos calmas
recogidos yo y *Ella*,
mi adorada, mi bella...
Se besan dulcemente nuestras almas,
y me refresca el rostro mansa brisa,
y me inunda de gozo
de mi amada la cándida sonrisa. (584)

Como se ha podido demostrar en el análisis de los textos de 1881 a 1885, es decir, de las primeras publicaciones del poeta hasta su primer contacto real con la modernidad, la presencia de Hugo va unida a la aplicación del palimpsesto dariano. Hugo como ejemplo de virtudes, como maestro de éxito literario, y como centro de la literatura de su momento, es un sujeto cultural que es emulado por Darío, pero también representa un sistema cultural al que el poeta nicaragüense añade su propio arsenal de inquietudes y sugerencias de mejora. De los primeros poemas (“Tú y yo” / “Fantasía. Sollozos del laúd,” “A Víctor Hugo,” “El libro”) a las secuencias de *Epístolas*, la voz poética representa un escritor al que se le presenta un desafío—imitar o evolucionar sobre Hugo—, el cual produce como respuesta un plan de poeta del porvenir, tímida aunque firmemente basado en postulados simbolistas. De la “fidelidad” romántica hacia el maestro, Darío ofrece una actitud (insolente en ocasiones) de reapropiación combinada con una mayor presencia de su propia voz y su propio estilo. Esta sobreescritura, como vimos, no se circunscribe a un simple “juego” textual por el cual Darío entra en diálogo o compite con Bello o el propio Hugo. Cada adaptación textual de Hugo viene acompañada de reflexiones sobre la sociedad, de decisiones mercadotécnicas y editoriales, de denuncias públicas, en fin, de estrategias que al igual que las poesías jalonan la figura del intelectual que quiere de sí mismo Darío.

Hugo continuará siendo para Darío un guía, un símbolo visionario de justicia y verdad, pero no aparecerá tan presente como en el momento inicial en el que el poeta se debate entre lo que Vargas Llosa denomina “la indecisión inicial” (44). A medida que el poeta tome contacto con la modernidad, la reelaboración y reescritura de Hugo va a ser menos intensa, sugiriendo, si no un abandono de Hugo tras su enterramiento en “La Tumba,” sí la invitación a otros *padres putativos* simbolistas que sustituyan el agotamiento post-romántico y le auxilien en su verbalización de la modernidad, del porvenir tal y como indican los finales de “El libro,” “El Porvenir” y sobre todo, “Ecce Homo.”

CAPÍTULO III

DEL PALIMPSESTO A LA «RAZÓN AUTUMNAL.» SIMBOLISMO Y MEDIACIÓN CULTURAL EN EL MODERNISMO DE ENTRESIGLOS

No single text can create a public. Nor can a single voice, a single genre, even a single medium. All are insufficient to create the kind of reflexivity that we call a public, since a public is understood to be an ongoing space of encounter for discourse. No texts themselves create publics, but the concatenation of texts through time. Only when a previously existing discourse can be supposed, and when a responding discourse can be postulated, can a text address a public.

—Warner, “Publics and Counterpublics”

He demostrado en el capítulo anterior que para el momento en que Darío va a realizar su primer viaje a una sociedad modernizada (1886), el palimpsesto de Hugo le ha servido de punto de comienzo a la hora de sobreescribir una tradición extranjera y utilizar la presencia del poeta francés como punto de partida de construcción de un yo cultural frente a un público y una sociedad decimonónica familiarizada con el gigante de la literatura francesa. Este proceso de palimpsesto tenía en su comienzo y articulación en *Poesías*, *Epístolas*, apariciones sociales y escrituras periodísticas, y como escenario una Centroamérica que no había evolucionado excesivamente desde su Independencia de la Península. Por contraste, el contacto con una sociedad modernizada va a proporcionar al

poeta de un escenario cultural hasta el momento únicamente imaginado, por lo que el acceso directo a abundantes fuentes estéticas va a intensificar la forma en que Darío utiliza el palimpsesto en función de su ubicación como intelectual frente a un público alejado del provincianismo nicaragüense. Si la experiencia parisina *real* aún está lejana tanto en Nicaragua como en Chile—experiencia que complejizará la poética dariana toda vez que visite Francia (1893)—, el acceso a materiales, cenáculos y profesiones ligadas a la literatura proporcionará al poeta en su estancia chilena de un contexto que poco tiene que ver con los límites de su patria.

Partiendo de una base cercana al post-romanticismo, Darío progresivamente va abriéndose a otras influencias que se acercan al simbolismo, realizándose su palimpsesto cultural sobre nuevas bases, alejadas paulatinamente de Hugo (y de lo que representa éste como intelectual hacia el fin de siglo), y cercanas a la contemporaneidad de las publicaciones francesas. Un acercamiento a la manera en que Darío sobreescribe la influencia gala pasa por analizar los contextos y estrategias literarias de sus dos primeras obras mayores, *Azul...* y *Prosas profanas y otros poemas*, y más específicamente las estrategias de Darío que aúnan reescritura y ubicación del intelectual, es decir, las estrategias de palimpsesto cultural a partir de su entrada en las avenidas de la modernidad. Un postrero análisis de su obra periodística parisina de 1901 a 1912 (especialmente a través de las *Crónicas desconocidas* editadas por Schmigalle y la labor compiladora de Zanetti) demostrará una evolución de la actitud dariana frente al palimpsesto, diferente a su primera época nicaragüense o a sus periplos durante la última década del siglo: una actitud basada en el abandono de la sobreescritura como consecuencia de su triunfo como motor del modernismo y de la modernidad literaria.

Palimpsesto en la cosmópolis: De la presencia de Hugo a la incursión parnasiana de
Azul...

Tout homme de coeur en ce siècle a deux
patries, la Rome d'autrefois et le Paris
d'aujourd'hui.

—Hugo, *Histoire d'un crime: déposition
d'un témoin*

El camino hacia la modernidad y la articulación del modernismo que culmina con uno de los libros más emblemáticos del modernismo se inicia, o mejor dicho, se presiente, en la última fase de la vida nicaragüense de Darío, meses antes de partir a Chile. Uno de los rasgos de cambio frente a la vasta influencia y reelaboración de Hugo en sus primeros escritos es la bienvenida a otras figuras «paternales», de iconos que representen una novedad o contemporaneidad, como es el caso de los parnasianos Coppée y Mendès o, en plena apoteosis bonaerense, Verlaine. El tránsito entre *Épistolas* y *Azul...*, es decir, entre el localismo y la cosmópolis, trae consigo la evolución entre una elaboración más intensa de Hugo hacia una posición de testimonio en la inclusión del gigante literario. Es decir, de una elaboración extensa de Hugo en la primera literatura dariana se pasa con el advenimiento del simbolismo a una presencia anecdótica, totémica y presencial más que de elaboración, toda vez que el autor de *Les Contemplations* ya ha sido abundantemente tratado; este cambio sugiere que se halla en Darío una equidistancia entre reescritura (palimpsesto) y situación del intelectual frente a la modernidad. Antes de analizar la forma en que Darío se enfrenta a la modernidad a través del palimpsesto en/con *Azul...*, es necesario observar la evolución de su sobreescritura huguesa, examinada en el anterior capítulo, evolución que culmina con el último poema de

Epístolas (“El arte”), el cuento “El sátiro sordo” y un sinnúmero de referencias entre ambos volúmenes.

Si como examinamos anteriormente “Ecce Homo” sirve de tercer estadio en el tríptico “El Porvenir” y “Víctor Hugo y la Tumba,” al ofrecer un hablante poético que, toda vez “enterrado” el maestro, cuando menos anhela un nuevo poeta que tome su testigo, “El arte” mantiene esa idea de continuación, haciendo una referencia si cabe más clara al palimpsesto per se, como recurso literario. El poema conserva la idea central de *Epístolas*: el clamor por un advenimiento poético que llene el espacio dejado por la maestría de Hugo; pero avanza más agudamente en una concepción plural y simbolista del arte, en la que el arte poético se asemeje a otras disciplinas como la pintura o la escultura.

Dando un paso más, Darío incluye en “El arte” como epígrafe el último verso de “Joyeuse vie” del tercer libro (“La famille est restaurée”) de *Les Châtiments* (1853), “Soit: le tonnerre aussi [sic]. / V.H.”⁵⁹ y elabora su poema en el punto en el que Hugo finaliza el suyo. Para fuente del poema que cierre su libro (pero que irónicamente abra el futuro) ya no estima oportuno Darío beber de las fuentes del Hugo romántico (*Odes et Ballades*, *Les Orientales*, etc.), sino de textos de tema socio-político como *Les Châtiments* o épico-histórico (en el caso de *Azul...*, *La légende des siècles*). Lejos de plasmar impresiones exóticas, el poema de Hugo es según Barnett uno de los

most scathing indictments of the costs tyrannical rulers exact from working people and the natural environment in order to build their empires. Here Hugo condemns Napoleon III’s Second Empire. He satirically and ironically encourages the wealthy to exploit the poor and contrasts rich noble’s luxurious lives with the reality of such slums as the Caves de Lille, where in 1851 Hugo, with economist Adolphe Blanqui, saw the desperate lives of workers who actually lived underground. Later

⁵⁹ El verso original reza “Soit. Le tonnerre aussi” (*Œuvres* 2:83).

in the poem, he juxtaposes the horrors of poverty with the treasure evident in the Louvre and Saint-Cloud palaces. (367)

Mas, ¿quiere decirse que nos encontramos en “El arte” ante un alegato a favor de la justicia social, es decir, un poema de raigambre realista o naturalista? El texto de Darío parece elaborarse a través del trueno mencionado en el verso final, más que en una reivindicación de los derechos de las clases bajas, sugiriendo tomar como base la materia social de Hugo y partir de ella, construir una oda a las bondades divinas del arte. La estrofa final de “Joyeuse vie” nos presenta al poeta vilipendiado por los poderosos, alejado “dans les nuages” (83), en las nubes, como si su labor no importase para la sociedad. Pero como advierte el verso final del que parte Darío, también el trueno mora en las nubes.

Frente a las escenas tremebundas de angustia social en “Joyeuse vie,” “El arte” se muestra como una conciliadora oda final a la tríada belleza-bondad-verdad que ha permeado los poemas de *Epístolas*, pero también como una vía de escape ante la problemática de mediados del XIX presentada en el poema de Hugo. La denuncia social en “El arte” es sutil cuando menos, estilizada en el devenir histórico—devenir característico de la poesía dariana hasta el momento—del que el poeta como sujeto social forma parte. Como en poemas anteriores, Hugo aparece como única referencia “contemporánea” como heredero de la tradición de Homero, Virgilio, Jeremías, Juvenal, Dante, y subido a los altares como vimos en “Víctor Hugo y la Tumba,” pues “es otro de los tales / que se andan por allá arriba” (638). Por consiguiente, ¿es “El arte” una vuelta al Darío de 1882, quien idolatra al maestro francés sin haber evolucionado en tal admiración? Pese a la perenne admiración por Hugo, y como sería de esperar prestando

atención a la evolución sobreescritorial dariana, el poema concluye con una llamada al poeta del futuro:

Que cuando llegue el momento
postrero y quiera formar
el Señor, para su altar
un glorioso monumento;
[...]
el artista siempre en pos
del infinito progreso
sentirá el ardiente beso
del espíritu de Dios. (642)

Como comprobamos en la producción anterior a *Azul...*, una vez más culmina Darío con una llamada hacia el poeta del porvenir, hacia quien recoja el testigo de Hugo.

A pesar de las alusiones a Hugo, “El arte” sitúa al maestro francés de la forma en que aparecerá a partir de los primeros conatos de modernidad chilena, como una figura totémica, referencial, y por tanto “estandarizada” dentro del discurso poético dariano, pero ya no como una base sobre la que elaborar su palimpsesto cultural. Parece sugerir Darío, en efecto, que el ciclo de elaboración del poeta francés de referencia para la literatura de su momento se está agotando. La presencia de Hugo—así como la categorización divina que obtiene con su muerte—va dejando paso a otros experimentos de palimpsesto, a otras sobreescrituras más acorde con la experiencia de la modernidad que llega con su estancia en Chile y la publicación de *Azul...* Cabe preguntarse, ¿además de no entrar en los «medallones» de 1888, es la presencia de Hugo abandonada, como sugiere la abundancia de fuentes simbolistas? Un análisis de las huellas huguescas en *Azul...* ilustra que, aunque Hugo permanece, no es tan intensa la elaboración que de él lleva a cabo Darío, sobre todo comparada con el nuevo grupo de escritores que llaman su atención.

Como ha observado Mapes, la utilización de la métrica y sintaxis huguesa no desaparece en *Azul...*, cobrando importancia en lo relativo al uso del adjetivo como parte constitutiva de la renovación poética, con especial énfasis en *La légende des siècles* (*La influencia* 69). Los sintagmas adjetivales, que según Lanson combinados con voces técnicas permiten “ensanchar la realidad, [y] desarrollar imágenes que se prolongan en símbolos fantásticos” (qtd. in Mapes, *La influencia* 69), son usados profusamente a lo largo del volumen. No obstante, como vimos las adaptaciones en cuanto a la métrica huguesa no comienzan en 1888, sino que son anteriores (recuérdese “Tu yo yo”/“Les Djins”), aunque “la tendencia predominante en [Darío hasta *Azul...*] es imitar el fondo antes que la forma” (Mapes, *La influencia* 58). Sugiriendo una distancia discursiva entre lo que Darío ha llevado produciendo hasta ahora (diálogos poéticos con Hugo y el público como interlocutores) y lo que se propone hacer con su nueva obra, dicha tendencia se va a alejar tanto en forma como en contenido.

El giro entre Hugo y la influencia parnasiana-simbolista se da, curiosamente, no en el espacio de un poema, sino—subrayando su diferencia—en el ámbito del cuento. Es el relato “El sátiro sordo. *Cuento griego*” donde se observa la culminación del palimpsesto dariano de Hugo y a través del cual se pueden auscultar las diferencias frente a otros textos que reescriben la influencia parnasiana y simbolista y aun naturalista. “El sátiro sordo” se sitúa como una reflexión ante el camino que la nueva poesía debe tomar: el parnasianismo de Leconte (quien es medallón en *Azul...*), el post-romanticismo de Hugo (quien no lo es), y la incipiente renovación del propio Darío como portaestandarte del modernismo (el texto no aparece en la primera edición, sino que es añadido en la segunda edición guatemalteca de 1890). El cuento *parisien* es un texto que se mueve

entre el parnasianismo de los *Poèmes antiques* (1852) de de Lisle y la vasta epopeya de Hugo, y por lo tanto es un relato en el que se debate el tema de la influencia francesa en plenitud: Darío entre dos de las tradiciones literarias decimonónicas (post-romanticismo y parnasianismo) sobre las que tomar como base su sobreescritura.

Cercano al poema “Le Satyre”⁶⁰ de la epopeya sobre la Humanidad, el relato de Darío difiere del de Hugo precisamente en relación con lo que es fundamental al palimpsesto que venimos examinando: reescritura equivalente a construcción y ubicación del sujeto finisecular. Mientras que la obra de Hugo—a la vez inspirada en el poema “Khirôn” de Leconte de Lisle, como ha estudiado Maiorana (113)—la monstruosidad satírica posee cualidades órficas, en Darío permanece la separación entre el sátiro y Orfeo, es decir, entre el poeta portador de nueva sensibilidad y la cerrada mente de quienes no lo aceptan como tal. Frente a la conciliación utópica de bestia-poeta que ofrece Hugo, el Darío que escribe en Chile parece reflexionar sobre la imposibilidad de tal simbiosis.

El tema central de los tres textos (la marginalización del artista frente al poder totalitario) se plasma a través del destino de sus protagonistas, con diferencias que indican un mensaje diverso entre “Khirôn,” “Le Satyre,” y “El sátiro sordo.” Frente a la longitud y dificultad técnica de los poemas galos,⁶¹ Darío parece cuando menos reservar

⁶⁰ Probablemente la obra más ambiciosa en extensión y propósito de Hugo, *La Légende des Siècles* se escribe de 1855 a 1876 (con la edición final viendo la luz en 1883). El poema que sirve de fuente a Darío pertenece a la octava sección de la primera entrega (Seizième siècle - Renaissance. Paganisme), que también incluye otro poema que atrae su atención por hacer referencia a su región: “Les raisons du Momotombo.” Además de los mencionados poemas, la obra de Hugo contiene “Les quatre jours d’Elciis,” obra que Darío tratará de traducir ya en El Salvador (1890, proyecto que no se lleva a realizar) y que es contemporáneo a su poema de influencia hebrea “El salmo de la pluma” (fechado el 14 de marzo de 1889).

⁶¹ Pese a resaltar el perfil humano del sátiro huguesco, inexistente en Leconte, ambos poemas poseen un íntimo vínculo léxico-textual. Baste contrastar versos como el de Leconte “Un chant majestueux, qu’on dirait éternel, / Enveloppe la lyre entre tes bras vibrante” con Hugo “... Et se mit à chanter un chant mystérieux” (qtd. in Maiorana 113).

por el momento la complejidad léxica y el componente dialógico de de Lisle (y que florecerá en “Coloquio de los Centauros” de *Prosas*) e invertir o separar los atributos de nobleza entre el sátiro y Orfeo, al contrario de Hugo. A estas diferencias con los originales (o mejor dicho, “Khirôn” como hipotexto genetteano y “Le Satyre” como primer hipertexto) se debe añadir el novedoso tono distendido, caricaturesco del relato dariano, y la hábil capacidad de adaptación de las corrientes finiseculares inexistentes en la «majestuosidad» de Hugo y de Lisle, corrientes que se resumen en el imaginario de escritores como Mendès.

Algo que a estas alturas no ha de parecer novedad, una primera lectura del cuento invita a contemplar una fiel adaptación de Hugo. Esta pauta—cercanía al original y progresivo distanciamiento—no es ajena a “El sátiro sordo.” Siguiendo el concepto de palimpsesto, el texto de Hugo presupone una base para Darío, un punto de partida sobre el que asentar (elaborar o refinar) sus ideas. Se da la particularidad de que en este momento Darío está en disposición de juzgar lo que considere apropiado para su obra, al tener frente a sí a la fuente original de de Lisle y el *subproducto* de Hugo, a los que se han de sumar la propia tradición grecolatina con que todos estos poetas cuentan. Por tanto, a la hora de elaborar su palimpsesto (reescritura y ubicación del intelectual) Darío así como su obra se ven inmersos en un diálogo intercultural y en posibilidades de (s)elección nunca antes provistas. Darío se enfrenta, por consiguiente, a un texto (“Le Satyre”) que es eco de uno anterior pero que agudiza las crisis del original parnasiano y que añade un nivel más de lectura. Es decir, en el Hugo de “Le Satyre” tiene Darío un precedente, un antepasado literario con un plan diferente de reescritura con el que ha de

enfrentarse y obtener conclusiones que aceptar o rechazar. ¿Cómo *varía* Darío, por tanto, la *variación* de Hugo?

Si como se indicó sucintamente, el tema de las tres obras es similar, Hugo se desmarca de Lisle en que propone, de acuerdo a Maiorana

elevarlo [al sátiro], redimirlo [...] Este monstruo anuncia [...] el triunfo del Espíritu [...] La explosión de su rebeldía se atreve a todos los poderes y su vaticinio fija la victoria de la inteligencia, las conquistas que han de realizar un día los humildes, los desheredados, los que padecen la oprobiosa opresión de los déspotas. Víctor Hugo forja así un mito nuevo que trastorna la concepción del destino y la capacidad de los sátiros. El suyo revela fundamentales diferencias con sus predecesores aunque sus rasgos se conformen al prototipo del arcaico linaje. (118-9)

El magnetismo de Hugo, capaz de reciclar el mito clásico al tiempo que lo dota de novedosos atributos ofrece a Darío una “experiencia ajena para asentar sobre base firme su propio impulso” (Maiorana 119). Pero la capacidad de Hugo (en la que el sátiro ya no es bestia sino portavoz de los desvalidos) da como fruto en Darío un protagonista diferente: Orfeo como símbolo del arte nuevo (no necesariamente de los desvalidos), y su antagonista quien no pretende prestar oído (el sátiro/burgués positivista). Si la forma de reelaborar un original es próxima a Hugo (quien añade algo nuevo al mito clásico) los resultados son inversos. Siguiendo a Hugo con fidelidad, Darío debería realizar una vuelta de tuerca donde lo deja aquél, pero como se puede discernir de “El sátiro sordo” hace lo inverso a Hugo ya que “disocia los elementos combinados y los recobra en sus valores prístinos” (Maiorana 121). Por un lado, Darío realiza una labor similar a la de Hugo (reciclaje de la tradición + novedad), pero por otra demuestra un “respeto” por los valores originales de los mitos más allá de la suplantación per se.

El camino hacia Hugo no seguido por Darío, según Maiorana se debe a diversas razones: “[Darío] advierte el riesgo de seguir muy de cerca el modelo, [...] no se siente con fuerzas para intentar, en el mismo plano, otro golpe de idéntica audacia [y] porque, habiendo penetrado la restricción figurada en el préstamo de la lira, se ha propuesto ahondarla” (121). Estas razones indican un hecho crucial: que Hugo deja de ser una fuente o base de palimpsesto para ser un instrumento del mismo para acceder/ahondar en la fuente. Pero esta observación crítica, aun válida, vuelve a posicionar a Darío dentro de su laboratorio literario, dentro de los límites de una reescritura sin conexión con una conciencia de público, mercado y constitución de yo cultural. Seguir a de Lisle en lugar de Hugo no es solamente decantarse por la estética y temática parnasiana frente al post-romanticismo. Es alinearse con una postura estética en auge. El riesgo de “seguir muy de cerca el modelo” (algo que veladamente hace hasta 1888) parece estar fuera de lugar en la nueva literatura que pretende encabezar, más proclive a reelaboraciones y reciclajes más complejos y simbolistas. No tiene sentido “intentar un golpe idéntico en el mismo plano,” que sería poco original y no demostraría nada nuevo ni al voraz Darío ni a su público—lo cual va en contra de la propia naturaleza del palimpsesto y de la relación de éste con la modernidad.

En el coloquio intertextual, el “otro ejemplo” (de Lisle) por el contrario “estimula [a Darío] a mantenerse en límites estrictamente tradicionales para lograr, sin exceder el campo que ellos determinan, creación de mérito. Aquella restricción y este ejemplo deciden su actitud. Abandona a Víctor Hugo el derecho de trastocarlo todo en el tablero mitológico; apenas en el comienzo de su carrera, él se atiene a otras normas, no por medidas, menos fecundas” (Maiorana 121). Dichos límites tradicionales no son los

únicos que se impone Darío: de la vasta magnificencia épica característica de Hugo, del plan por reivindicar al humillado por la tiranía, Darío se enfoca en un proyecto *menos* ambicioso y mucho más relacionado con el contexto en el que se desarrolla como escritor y que se manifiesta en la elección del medio (el poema en prosa). De la *grandeur* romántica (en extensión, en lo apabullante de las imágenes, en lo trágico del protagonista) pasamos con Darío a una economía irónica, a una “esencialidad” de denuncia (la estulticia del rico que no quiere/puede oír), ironía que se resume en la humorística frase final del cuento: “No se ahorcó, pero se casó con Eurídice” (71).

Que incluya Darío a de Lisle como primero de sus «medallones» no hace sino reafirmar la idea de que para el momento de escribir *Azul...* el ascendente de Hugo va cambiando cuando menos. Que el segundo «medallón» sea “Catulle Mendès”—influencia discursiva mayor que Hugo en la elaboración de “El sátiro sordo”—indica que el giro dariano hacia el simbolismo, dentro del contexto de la nueva hallada modernidad chilena, incluye otras bases de elaboración de palimpsesto. En suma, a las razones del desapego de Hugo expuestas por Maiorana anteriormente (riesgo de ser acusado de imitador, incapacidad o falta de voluntad para intentar un golpe de igual audacia, intención por ahondar en el original) se debe unir una razón de máxima importancia que Maiorana no observa: un nuevo público (erudito y popular) y la situación socio-económica que define el cambio de siglo, quienes van a condicionar la manera en que Darío entiende el palimpsesto como recurso de sobreescritura y de ubicación del sujeto moderno.

Nuevo público y nuevas lecturas: De insuficiencias post-románticas, realistas y naturalistas, al giro modernista chileno a través de Mendès

Si bien la presencia de Hugo va a sobrevolar la totalidad de la producción dariana desde su comienzo, la influencia del autor francés paulatinamente se ve, si no suplantada del todo, sí ensombrecida por una serie de escritores de nuevo sesgo. Este cambio—iniiciado con los escritos de *Azul...* y cuya expresión vimos en “El sátiro sordo” hacia 1890—se inicia, no obstante, con anterioridad, como se puede observar en el juicio que hace Darío de otro poeta parnasiano, Coppée.

Ya en un artículo julio de 1885 (“La Pesca de Núñez de Arce”) influenciado por sus incrementadas lecturas francesas, Darío parece hablar frente a su público en términos de relevo literario, como consecuencia de la muerte de Hugo.⁶² Este cambio no se circunscribe a lo estético, sino que hace referencia a un inminente relevo cultural-económico: la fuente original sobre la que sobreescibir trae consigo una manera diferente de enfrentarse a los avances de la modernidad. A la admiración mayestática ya tradicional en Darío, se le unen el concepto de “marca registrada,” de originalidad, éxito y lujo que serán fundamentales a partir de este momento en el poeta:

Françoise Coppée en la actualidad es quien lleva el cetro de los poetas líricos de la Francia. Es el encanto de los parisienses, y sus versos son repetidos por todos. Poeta lujoso y brillante, sus libros no faltan en los altos salones. [...] Los poemas de Coppeé tienen sobre todo el *sprit* francés; ese tinte nacional que hace que sus obras lleven el sello de una originalidad inimitable; esa ‘*marque de fabrique, pour eviter les contrefaçons*’.” (qtd. in Sequeira 208)

⁶² Como ha recogido Watland (86-87), la literatura francesa sobresale en la educación de Darío. Hasta su llegada a Chile el poeta menciona (superficialmente o en sus múltiples referencias literarias) a un gran número de autores galos, que segura o posiblemente leyó en cierto grado Darío. A los incluidos en nuestra aproximación: Aimé-Martin, Balzac, Le Brun de Charmettes, Chénier, Comte, Coppée, Cormenin, los Hnos. Corneille, Girardin, los Hnos. Goncourt, Heredia, La Harpe, Lesage, Lucas, Mendès, Molière, Pelletan, Poitevin, Renan, Saint-Pierre, Sand, Stendhal, Taine, Voltaire, Baudelaire, Bousset, Buffon, Chaudon, Flammarion, Flaubert, Freppel, Garnier, Laurent, Levallois, Littré, Malebranche, Michel, Mirabeau, Rabelais, Rousseau, Saint-Victor, Saumaise, Scarron, Turguenev, Veron y Zola.

Resulta sorprendente que un lector tan avezado como Darío, califique la obra de Coppée (suponemos que tanto la contemporánea como la primera) como lujosa y brillante, siendo sus dos primeros poemarios (*Le Reliquaire*, de 1869 y *Les Intimités*, de 1868) los únicos de magisterio parnasiano, los únicos que se ajustan al oropel de la exclusividad, de la «marca registrada». A partir de dichos volúmenes, Coppée se caracterizará por un lenguaje prosaico y común, alejado de los excesos parnasianos. ¿Quiere decir esto que Darío no está informado de las novedades que vienen de Francia o que ha *malentendido* la literatura de Coppée? Ello sería anómalo en alguien tan capacitado para leer tan aquiescentemente todo lo que cae en sus manos, por lo que una explicación recae en el énfasis que Darío da al concepto de originalidad inimitable, aquello que ha tratado de articular hasta el momento bajo la sombra de Hugo. El individualismo característico que profesa en el célebre “palabras liminares” (“mi literatura es *mía* en mí,” *Obras completas* 157) se manifiesta en el umbral de su contacto con la economía de mercado y el capitalismo moderno en términos económicos, no sólo estéticos: “marca de fábrica para evitar las falsificaciones.” En definitiva, a la subjetivación artística que persigue Darío, va indefectiblemente unida el cuidado por sus privilegios o derechos socio-económicos. Lejos de enfrentarse a los límites provincianos (y hasta endogámicos) de su público centroamericano, el nuevo escenario le va a dotar de oportunidades de construcción de un yo, de una subjetividad dentro del contexto cosmopolita de la modernidad chilena.

Según Rama, “la subjetivación refuerza el criterio de la semejanza de los hombres, abre el camino hacia la originalidad como principio—o como incendio—de la creación, y aspira a que ella, funcionando como verdadera “patente de fabricación” sea

preservada de toda imitación, resulte irreplicable en el mercado” (16). La subjetivación y originalidad—en suma, la constitución del yo—, codiciadas como bien de mercado van a proporcionar a Darío de una doble condición dentro de la modernidad. Por un lado se va a enfrentar a unas reglas de mercado que problematizan el mantenimiento de esa subjetivación, de esa originalidad, pues la literatura se lleva a cabo en diarios y medios bajo las normas capitalistas finiseculares de cara a un público concreto cuyos gustos determinan la producción literaria: de lo íntimo de la publicación de un volumen de poesías al estilo romántico se pasa a la conquista periodística. Por otro, la necesidad de crear una comunidad, la consciencia de ser parte (o líder) de un movimiento de renovación modernista que pugna por alejarse del materialismo positivista. A través del palimpsesto, Darío constituye su yo, su subjetivación dentro de la coyuntura socio-económica de su entorno a la vez que se alza como importador/mediador de fuentes extranjeras, como creador de opinión. Este proceso alcanza su cenit entre los meses previos a la publicación de *Azul...* y el decisivo 1896, año de *Prosas Profanas*, *Los raros* y del fallecimiento de Verlaine.

Resulta inevitable examinar, respecto a la estancia chilena del poeta, varias cuestiones que son relevantes en cuanto a que ayudan a entender el palimpsesto dariano: ¿cómo condiciona el contexto literario, económico y social la sobreescritura de la materia francesa?, ¿más allá de lo estético, a qué obedece la selección de unos autores sobre otros, teniendo en cuenta la “voracidad” de Darío?, ¿por qué la reelaboración del simbolismo frente a otras corrientes finiseculares en auge, como el realismo y el naturalismo?

Frente al limitado núcleo de intelectuales de su país, Darío entabla contactos con un grupo de literatos acostumbrados a experimentar diariamente las tensiones de una economía cosmopolita y capitalista, y entre los que destacan Pedro Balmaceda Toro (quien le proporciona ejemplares de la *Revue des Deux Mondes* y la *Revue Bleue* y le invita al suntuoso palacio presidencial), Narciso Tondreau, Manuel Rodríguez Mendoza, Emilio Rodríguez Mendoza, Alejandro Parra, o Abelardo Varela (Henríquez Ureña, *Breve Historia* 353). Al contrario que el poeta centroamericano, estos escritores modernistas están habituados a convivir con uno de los rasgos definitorios de la presencia del modernismo en la literatura de su época: la competencia “with both foreign and national products” (Mejías-López 64). Pero con ellos comparte el poeta las ansias de alineamiento con la modernidad y lo cosmopolita, es decir, el isocronismo “por obra del cual la transformación literaria hispanoamericana sigue de muy cerca la que se produce en los centros culturales del mundo. La conciencia dolorida de estar relegados con respecto a los europeos, que era perceptible en los jóvenes del Salón Literario, ahora cobra mayor intensidad” (Rama 36).

No sólo el ansia por pertenecer al concierto literario mundial les es propia, sino paralelamente el distanciarse de la manera de entender la literatura en su entorno e inmediato pasado. Como ha observado Mejías-López, el tipo de novelas contemporáneas a la aparición del modernismo comparten al menos dos elementos, uno “the emphasis on representation: most are realistic fictions of some sort” y el otro es “that all of them find their representational horizon is in the realm of the nation. [...] If readers from Mexico, Colombia, Peru, and Argentina met, they were more likely to share their admiration for Chateaubriand’s *Atala* or Sue’s *Les Mystères de Paris* than for novels by authors from

their own countries” (74). El avance del orden capitalista permite unas nuevas leyes de mercado que facilitarán dicho isocronismo, pero que al mismo tiempo suponen nuevas tensiones del intelectual con su mundo inmediato. Si bien mediante el atesoramiento de materiales exóticos—entre los que se incluye la literatura importada— el artista finisecular halla “soportes ideológicos y emocionales” (Schulman, *El proyecto* 78) en la anárquica contemporaneidad, estos soportes traen consigo la difícil integración del artista en el contexto económico del capitalismo. Esto es, el escritor modernista debe aprender a situarse a través de aquello que le “desestabiliza” como sujeto: los bienes de mercado importados del extranjero. Como lo ha expresado Rama,

los escritores hispanoamericanos se sienten llamados [a imitar la poesía francesa] en la medida en que viven, servicialmente, experiencias emparentadas a los centros industriales y culturales. Para poder actuar, el capitalismo debe imponer a las regiones sobre las que se ejerce, su sistema de valores: su subjetivismo económico, la división del trabajo, los principios de racionalidad de la producción, su concepción del objeto económico y de las leyes de circulación del mercado. [...] Al hacerlo, procede a universalizar las condiciones peculiares de su sistema económico, instaurando en todas partes formas similares. (24)

A pesar de lo ominoso del panorama, estas tensiones capitalistas permiten al escritor modernista, por otra parte, desarrollar estrategias mercadotécnicas y artísticas absolutamente novedosas. Pero quizá, y más relevante, es que el poeta “hace suyas, no sólo las leyes del mercado, con su circulación de productos, sino también la estructura subjetivista de la economía que acaba imponiéndosele al mundo hispanoamericano” (Rama 25-26). Es decir, el nuevo contexto económico permite una nueva subjetividad marcadamente consciente del mercado que va a provocar tensiones pero también oportunidades de desarrollo de esa subjetividad. Dentro de este proceso de búsqueda de lugar, de papel en la sociedad y en la cultura, cobran intenso protagonismo el público y el

medio de publicación. Ambos—público y medio—, suponen una ampliación del contexto centroamericano de primeros y mediados de la década de los ochenta, pero así mismo ofrecen de un nuevo escenario de elaboración del palimpsesto en Darío.⁶³

Abundantemente documentada por González (especialmente en sus estudios de 1983 y 1993), la crónica modernista se eleva como el espacio de representación literaria de autores como Darío, para quien el salto de Nicaragua a Chile va a suponer nuevos retos al enfrentarse a un público muy diferente del acostumbrado, retos que necesitan de una manera que ayude al poeta a distanciarse de sus correligionarios periodísticos. Reflejo de las contradicciones de la modernidad, la crónica es capaz de captar “el proceso de la modernización de la cultura citadina in media res en rápidas pinceladas como un proyecto inacabado y en el borde de la hecatombe” (Schulman, *El proyecto* 66). Por otra parte, las características del periodismo, que Rama equipara a las del modernismo, “son a su vez rasgos que pertenecen al nuevo mercado, y, simultáneamente, formas de penetrarlo y dominarlo” (77).⁶⁴ Los rasgos vertiginosos del medio que ve aparecer la escritura de *Azul...* (novedad, audacia, consciencia de mercado) tienen como testigos a un tipo de público consumista burgués y citadino, poco que ver con el provincialismo de Centroamérica. Medio y publico son diferentes, como lo es el estilo de Darío, caracterizado por

⁶³ A pesar de las diferencias entre los cronistas modernistas, Ramos considera común la dimensión de añadido, de sobreescritura que los escritores proveen al hecho relatado. El cronista, “in the act of informing, he *overwrites*: he writes *over* the newspaper in a kind of palimpsest, which he continually reads even as he undertakes the task to verbalize in an entirely emphatic manner—a characteristic that the news bulletin did not possess” (107).

⁶⁴ “novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad, sensación, [...] la búsqueda de lo insólito, los acercamientos bruscos de elementos disímiles, la renovación permanente, las audacias temáticas, el registro de los matices, la mezcla de las sensaciones, la interpretación de distintas disciplinas, el constante, desesperado afán de lo original” (*Circunstancia* 76).

una temática ciudadana, frecuentemente de interiores, que correspondía a la sensibilidad de un estrato social cultivado; un “tempo” estilístico mucho más ágil, variado, incitante, acorde con un refinamiento expresivo tesoneramente buscado; la aprehensión de todo el mundo contemporáneo dentro del arte, y no sólo de la realidad comarcal, proporcionando una interpretación explicativa del fenómeno universal y aspirando a una homogeneización con los centros mundiales irradiadores de cultura. (Rama 83)

Aunque es discutible que la temática del poeta en Chile sea exclusivamente “ciudadana” o “de interiores” (como demuestran los textos impresionistas de “En Chile”), a esos rasgos ha de unirse una agudización de la manera de sobrecribir la materia francesa. Es decir, la experiencia chilena va a expansionar lo que hasta el momento se ha mostrado como básico, a nivel de público, de medio, de fuente extranjera y ante todo, de aspiraciones y metas. Lejos de explorar a Hugo como una base sobre la que dialogar su palimpsesto, Darío recibe la influencia de, entre otros, Mendès, quien supone una puerta para constituirse como mediador de la modernidad, como introductor de influencias simbolistas, y que reflejan la búsqueda por encontrar la ubicación del intelectual en medio de las tensiones del mercado capitalista.

Compilados por Silva Castro, los escritos inéditos del poeta ofrecen una contextualización del Darío que opina sobre temas contemporáneos utilizando en gran medida a la literatura francesa como modelo o patrón. Los textos de *La Época*, *El Mercurio*, *El Heraldo*, *La Libertad Electoral*, *Revista de Artes y Letras*, o *El Sud-Americano*, tratan de satisfacer una doble misión: ser un espacio en el que se den pinceladas impresionistas de ecos sociales al mismo tiempo que son una tribuna de opinión, y por tanto, de arbitrio. Sin señalar todos, hay varios ejemplos que demuestran la interconexión de la literatura francesa con la constitución de una voz que se alza como

juez de las tendencias culturales de la época a través del recurso del palimpsesto. Bajo la apariencia de relatar un episodio contemporáneo o al emitir juicios sobre otros escritores (un leitmotivo en sus crónicas), lo que en realidad elabora Darío es un discurso del yo. Existen tres ejemplos de ello en las crónicas desconocidas: Juan de Santiago, Manuel Fernández y González, y sobre todo, Narciso Tondreau.

Las opiniones contemporáneas a la escritura de *Azul...* mezclan hábilmente el tono sarcástico y la falsa modestia, la denuncia del imperialismo anglosajón, y la presencia del orden capitalista en el arte para ensamblar un discurso orientado a destacarse dentro del grupo de intelectuales chilenos de una manera más compleja de lo que lleva a cabo en Nicaragua. Así, al opinar de Juan de Santiago (pseudónimo de Rafael Egaña) lo define como “ese parisiense de Chile [...] *el croniqueur* de capa y espada, el que se entra por el campo de la política y canta claro y es audaz y es firme, [y que] tiene ya buena suerte, me decía” (111-12).⁶⁵ Lo que podría asumirse del propio Darío (“parisiense” en Chile, cronista, comprometido políticamente, cantor claro, audaz y firme) sorprendentemente halla un rechazo en el propio autor: “pero para mí está vedado ese campo. Me defiende de entrar en esas luchas mi santa coraza de extranjero cumplido” (112). Esta *distancia* (difícilmente sostenible, pues Darío no hace otra cosa que llevar al límite las características de Egaña) pone de manifiesto el intento del poeta para privilegiarse como “agente externo” a la hora de relatar un acontecimiento.

En velada crítica al sentimentalismo post-romántico, ante la muerte de Fernández y González, “ese Dumas hispánico,” escribe Darío que además de que “oh, sufría, sufría mucho,” sabe de él que “tenía todas las ambiciones que puede sentir un hombre de

⁶⁵ De no indicar lo contrario, todas las referencias pertinentes a Darío en la prensa chilena pertenecen a la edición de obras desconocidas de Silva Castro.

talento, y que le dolía no verse en donde le colocaban sus deseos.” ¿Habla Darío de ambiciones exclusivamente artísticas? Fernández y González “ansiaba saber bien francés, porque tenía la convicción *justísima* de que la Gloria habla esa lengua y que *la Gloria francesa da escudos*” (122, my emphasis). Al unir sin tapujos gloria literaria a holgura económica, Darío reivindica frente a un público burgués la recompensa de la que se cree merecedor. En cierta manera pone de su lado al público lector, por una parte enajenando el estereotipo de escritor romántico alejado de la praxis de la economía moderna. Y lo hace insistiendo en Francia como ideal, convenciendo los gustos chilenos por medio “del carácter esencialmente vibrante y luminoso de [los franceses], para quien el sol parece que tuviera más luz” (177), ya que—y ahora deja de ser “extranjero” Darío—, “vamos quedando con nuestro modo de ser amenazados por la raza férrea anglo-sajona, al menos en América, raza que ha hecho de sus puños martillos, que habla una lengua férrea también, ruda, erizada, rápida y casi eléctrica” (158).

Tanto el artículo sobre Egaña como el de Fernández y González revelan una escritura por la que Darío, amplía el mero elogio para constituirse a sí mismo como intelectual galófilo, ambigualmente “extranjero” y que trata de ubicarse en el contexto capitalista en el que el sentimentalismo post-romántico no tiene cabida. No obstante, es posible afirmar que el mejor ejemplo de esa escritura se halla en las opiniones sobre su colega Narciso Tondreau, del 14 de enero de 1887. La lectura dariana de *Penumbbras*, además de suponer una serie de loas a Tondreau, está escrita en una forma que aparte de reivindicar el nuevo arte, ofrece al lector una familiaridad o cercanía con los círculos europeos, al equiparar (alinear) a Tondreau con los autores franceses. Pero lo que en realidad está haciendo Darío es utilizar el limitado espacio de la reseña para,

veladamente, proponerse a sí mismo como continuador de la labor iniciada por los simbolistas.

En efecto, en “Apuntaciones literarias” se hallan aquellos aspectos que en ese momento interesan más a Darío, lo cual es crucial para tomar el pulso de la formación de *Azul*.... En el artículo hay varios aspectos: el uso de galicismos (*étrenne, forestier*), los guiños a elementos simbolistas como la musicalidad (“Hay que leerle en voz alta,” 89), la evocación sensorial (“Siéntese, al leer una estrofa de Tondreau, necesidad de respirar a pulmones llenos el olor a ramaje,” 90), o la dislocación verlainiana (“las mejores composiciones del libro están escritas en estrofas asonantadas,” 90), y el énfasis en aspectos claves del modernismo como la unión de sinceridad y sufrimiento (“canta con una dulce franqueza todo lo que ha sufrido,” 90) o la concepción de mezcla de disciplinas artísticas (“[estrofas] hechas a cincel en un trozo de alabastro; collar de bruñidas cuentas, engarzadas con arte plausible y exquisito,” 90; “diríase un pintor que poetiza paisajes con la pluma,” 91). Otros “logros” de Tondreau que se pueden aplicar al propio Darío son la identidad exógena a Chile (“es un poeta tropical; su poesía hierve,” 91) y el cuidado por los clásicos (las traducciones de Homero).⁶⁶ Mas, aunque Tondreau se presenta colmado de virtudes, como hace resaltar Darío, son sus “defectos” los que le impiden alzarse como poeta líder, labor reservada al propio poeta nicaragüense. Defectos que, implícitamente no posee Darío: no estar a la altura de un Hugo o no saber explotar o elaborar las experimentaciones francesas de Núñez de Arce.

Tondreau no es equiparable a Hugo, sino a nuevos escritores galos de segundo orden y contemporáneos, como André Theuriot (de quien cita Darío en original,

⁶⁶ El hecho de que Tondreau nazca en La Serena (Chile) y de padres franco-canadienses no parece impedir la *adecuación* estilística que realiza Darío.

asumiendo la competencia lingüística y literaria de su público), Jean Aicard o el propio Coppée, quien como se recordará, sirve en 1885 de símbolo de marca registrada.⁶⁷ Al hablar de palimpsesto, es interesante la referencia que de este último hace Darío, pues se sirve de la “imitación” de Núñez de Arce para opinar sobre la influencia del francés en la poesía en español. Según Darío,

la moda francesa invadiendo la literatura ha hecho que la lengua castellana se convierta en una jerga incomprensible. La tendencia generalizada es la imitación de escritores y poetas franceses. Puesto que muchos hay dignos de ser imitados, por razones de escuela y de sentido estético, sígaseles en cuanto al sujeto y lo que se relaciona con los vuelos de la fantasía, pero hágase el traje de las ideas con el rico material del español idioma, adunando la brillantez del pensamiento con la hermosura de la palabra.
(92)

Para Darío, Núñez de Arce supo con su poema “La Pesca” llevarlo a cabo, pues “tan grande es el brillo de la forma que los rasgos de [Coppée] *desaparecen envueltos en la pedrería de las estrofas*, en la magnífica expresión del vate hispano, *oro purísimo que aquilata un profundo conocimiento de la patria lengua*” (92, my emphasis). Sin entrar a cuestionar el modernismo de Núñez de Arce, es llamativa la idea que aquí propone Darío, y sobre todo el léxico que usa para expresar las tensiones entre arte y bienes económicos: una poesía cuyas fuentes “desaparezcan” entre “oropel dorado”—veremos con el análisis del contexto de 1896 que esas tensiones se agudizan.

Si la estructura de “Apuntaciones literarias,” tan cercana a la retórica del Darío de *Epístolas* (loa, examen autorreferencial, mohín, anhelo y relevo estético), ¿quiere decir lo

⁶⁷ Nótese que en ningún momento Darío decide situar a Tondreau por encima de la fuente francesa. Así, el chileno “hace recordar a” o “sus nieves cantan como.” Por el contrario, véase cómo Darío atenúa la distancia entre sí mismo y la escritura francesa, por medio de los recursos de familiaridad y traducción: “recordé lo que dice Armand Silvestre, el amable maestro y amigo: ‘las lágrimas verdaderas, como las alegrías verdaderas, son fugaces, pasan repentinamente’” (115). Esta cita entra en contacto con la traducción de Silvestre “Pensamiento de otoño” que Darío incluye en *Azul...*, sugiriendo que la traducción como ejercicio literario es importante a la hora de entrar en sintonía con los escritores franceses.

anterior que pese a todo ha encontrado Darío en su camarada Tondreau al poeta de “El porvenir,” ese “Ecce Homo” modernista que al fin y al cabo se equipara con sus homólogos franceses, siembra su poesía de elementos simbolistas? Atendiendo a la crítica de lo que le “displace,” no viene como sorpresa que dicho espacio queda reservado para el propio Darío. Sin duda, la queja primordial de Darío está relacionada con la incapacidad de Tondreau por desarrollar la unión de forma y contenido. Para Darío, Tondreau se inclina más en el desahogo del egotismo que en (y aquí cita al propio autor chileno), “poemitas «que no tocan al corazón ni llegan a la mente»” (94). Hubiera gustado de encontrar Darío en *Penumbbras* “la unión de esa idea digna de Leconte de Lisle, con esos versos hermosos, bruñidos, escultóricos” (94) que Tondreau desarrolla en poemas como “Lo que va de ayer a hoy.” En definitiva, Darío “goz[a] mil veces más con esas cortas estrofas que con los inútiles caprichos que la musa de las horas extravagantes ha hecho escribir a [su] estimado poeta” (94). El juicio al post-romanticismo tondreauista culmina cuestionando la capacidad del escritor para renovar la materia original (leyendas románticas) y añorando (una vez más) una escritura verdaderamente modernista:

su leyenda *El suicida* que, [si] como versificación es merecedora de elogio, por su argumento es pobre y por su desarrollo desmayada. [...] Ese notabilísimo cincelador no es para los engarces de una trama complicada. Al menos, de las del género a que se aficiona, a aquellas leyendas de viejo cuño, a las cuales no le aconsejaría dedicar ni uno solo de sus felices momentos de inspiración. [...] Que nos dé cantos de esos en que se acompaña con su lira nueva, flamante, armoniosa. [...] Denos amargura, sentimientos profundos, llanto y pena, [...] pero denos todo eso con el lustre de metal recién vaciado y pulido; vaciado en el consagrado molde del precepto; pulido con el rico y poderoso arte nuevo. (94)

La reivindicación de elementos parnasianos, inseparable del recelo por el agotamiento post-romántico tiene como demostración práctica precisamente las dos siguientes

entregas periodísticas de Darío (en marzo, apenas dos meses después de su artículo sobre Tondreau), quien no hace sino insistir en una renovación profunda de las letras finiseculares frente al sentimentalismo pero también frente al materialismo tecnológico. La publicación de estas tres piezas de manera consecutiva (“Apuntes literarios,” “En el álbum de Pedro Nolasco Préndez” y “Aviso del porvenir”) sólo hace que confirmar una estrategia muy bien estudiada por Darío, lejos de ser accidental. Y dicha estrategia no es otra que la de unirse a sí mismo como árbitro de la modernidad poniendo de manifiesto las limitaciones del post-romanticismo (y como veremos del naturalismo) y advirtiendo de los riesgos del positivismo al mismo tiempo que sobreescribe sobre la literatura finisecular francesa.

Como vimos en el capítulo anterior, Andrade había sido objeto del dardo crítico dariano como ejemplo de fallida reescritura tardo romántica. Volviendo al debate, “En el álbum de Pedro Nolasco Préndez” reivindica el valor de la nueva literatura, simbolizada por Préndez y Darío, en detrimento de la incapacidad de un autor como Andrade quien no sabe pulsar la lira de Apolo para escapar de la incompreensión social. Así, en el poema de Darío el dios olímpico somete a un interrogatorio a Andrade, preguntándole: “¿do está / la lira que te dí yo?, a lo que responde Andrade, “Se me quedó... [...] Por allá” (97). En el poema la lira-legado apolínea pertenece, como es obvio, al nuevo tipo de escritor.

Por último, “Aviso del porvenir” es otro colofón dariano (resonante de *Epístolas*) que el poeta utiliza para culminar una vez más su argumento, enfrentando su arte al romanticismo final con sus sentimentalismos retóricos y al científicismo con su jerga de estadística. La renovación que supone el modernismo ni viene de ese romanticismo estancado ni de “la ciencia hipnótica [que] le ha tocado las barbas al buen Dios”

practicada por un tal Peter Humbug, dirección “30, Franklin Street [...] Nueva York” (98).

Contemporáneos a estas crónicas/poemas, los escritos de *Azul...* van a realizar tal renovación, bajo la influencia y superación consiguiente de Catulle Mèndes.

Mendès en la fuente del palimpsesto: Sobreescribiendo el cuento parisién

De sobra debatido por la crítica (inaugurada por Valera en sus cartas) resalta el hecho de que *Azul...* presenta una renovación más palpable en los cuentos que en los poemas, siendo la influencia parnasiana la que domina el volumen.⁶⁸ Darío mismo en *Historia de mis libros* se ocupa de despejar dudas sobre la fuente de su renovación: “el origen de la novedad fue mi reciente conocimiento de autores del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida ... en nuestra América. Fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés todavía era precario” (170). Aunque es debatible que el conocimiento de Darío del parnasianismo se deba a su estancia chilena (como demuestra Watland), sí supone este movimiento una inspiración para experimentar y un auxilio ante la encrucijada post-romántica, naturalista y realista. Cabe preguntarse, por tanto, qué supone la elección tanto del parnasianismo—más allá de la ornamentación—como más específicamente de su prosa en el proceso de sobreescritura dariana.

⁶⁸ Respecto a la adaptación de los parnasianos en poesía, Torres observa que “en sus versos santiaguinos obedece a la nueva concepción del poema que ha adquirido mediante la lectura de aquellos poetas. Son poemas breves, ya no tiradas de seiscientos versos como hacía en Nicaragua. Pero sobre todo son poemas en que si la forma es todavía clásica, por los versos y estrofas circula un hálito nuevo” (71).

Tanto en las poesías como en los relatos de *Azul...*, como han estudiado Marasso, Mapes y Watland, pueden hallarse rastros de parnasianismo y de literatura francesa en general y que van de Perrault, los Goncourt, Judith Gautier, Pierre Loti o Louis Hyacinthe Boulhet.⁶⁹ Estos autores, especialmente los Goncourt, Gautier y su esposo Mendès poseen una consciencia de grupo cohesionado, habitualmente cronista de su sociedad, como se desprende de obras como el *Journal des Goncourt* (1851-96) o *La Légende du Parnasse contemporain* (1884), lo cual indudablemente atrae a Darío, quien como hemos visto lleva a cabo parecida labor en la prensa. Otro factor secundario es la labor como compiladores y traductores de obras extranjeras (por lo general asiáticas), es decir, como mediadores de una cultura exógena de la cual son bien introductores o embajadores culturales. De los autores parnasianos, Mendès ocupa un lugar privilegiado por servir de inspiración en la técnica de los cuentos y por una serie de paralelismos que se repiten en Darío y entre los que destacan el origen provinciano, la hibridez cultural, la defensa de Wagner, la variedad de géneros literarios cultivados, y la labor como cronista de una época. Pero el factor más importante es que en Mendès existe una manera de comunicarse con su sociedad a través del arte, de constituirse como sujeto moderno frente a un público, que para Darío no existe en otras corrientes finiseculares post-románticas como el realismo o el naturalismo.

Se vio en su lectura de *El suicida* de Tondreau que Darío se había mostrado reacio a explotar la veta “legendaria” de raíz romántica, sin duda agotada para su arte como para

⁶⁹ Según Mapes, del parnasianismo toma Darío, además de la riqueza estética, el interés por los temas exóticos (*La Influencia* 68). Así, “La muerte de la emperatriz de la China” recibe gran influencia del “Cabinet de l’Extrême Orient” de *La Maison d’un Artiste* (de Edmund de Goncourt, 1881), y otras fuentes pueden ser Judith Gautier (*Le Livre de Jade*, bajo el pseudónimo Judith Walter, *Le Dragon imperial*, *Les Peuples étranges*, publicados antes de 1880), el Loti de *Madame Chrysanthème* (1887) o el Boulhet de *Dernières chansons* (1872).

sus lectores, y que como Mapes analiza se materializa en las extensas frases utilizadas por Zorrilla—frases de decenas de palabras—frente a la economía sintáctica de Darío (*La influencia* 71-72). Por otra parte, bien por el “excesivo desahogo” o por lo limitado de su estructura, la escritura romántica no tiene cabida en el vertiginoso sistema capitalista. En los cuentos de *Azul...*, según Rama “no presenciamos una literatura confesional, de tipo romántico, sino ya un esfuerzo de creación artística que comienza a responder a las imposiciones del débil público existente que a su vez traduce las condiciones espirituales del medio.” Estamos por tanto “lejos del universo dicotómico, en blanco y negro, de las oposiciones románticas, dando paso a una consideración más crítica de las partes enfrentadas, que abren la perspectiva rubeniana” (98).

Darío había intentado, sin éxito, adecuarse a su público potencial casi inmediatamente al llegar a Chile, es decir, al tomar contacto con una sociedad moderna. *Rimas*, presentado al concurso Certamen Varela, que esencialmente era una prueba imitatoria de Bécquer, “se apartaba no poco de la manera becqueriana que se dio como modelo. Darío, como americano, hace gala en ellas de un estilo considerablemente más corpóreo y hasta más mórbido que el de Bécquer. Por esta razón, o por cualquier otra, la colección de quince *Rimas* de Darío no fue premiada sino con un accésit” (Silva Castro xxix).⁷⁰ Esto es, la captación de un público, la presentación en sociedad de un artista que se distancia del modelo al incluir su propia estética tiene como resultado, si no el rechazo, al menos un premio de consolación. Este episodio describe muy elocuentemente la circunstancia de la escritura de *Azul...*, una de búsqueda de un arte que verbalice tanto la imaginación estética como la situación en que se encuentra el intelectual frente al

⁷⁰ Recodemos que Martí ya había preconizado que “ya lo de Bécquer pasó como se deja de lado un retrato cuando se conoce al original precioso” (qtd. in Schulman, *Génesis* 69).

mercado. Si el estancamiento romántico no parece ser una solución, ¿lo son el realismo y/o el naturalismo?

Por el propio Darío sabemos del rechazo que siente por *Abrojos*, libro que junto a *Rimas* conforman las dos primeras publicaciones chilenas.⁷¹ Ese rechazo, según Vargas Llosa, “sumamente importante,” se debe a que las poesías del volumen “se traducían cierto realismo” (111). Por el contrario, con *Azul...* “ya sabe que acercarse demasiado a la realidad es sacrificar el arte como él lo concibe; acercarse a la realidad es, en cierta forma, traicionar su vocación, apartarla de su rumbo” (116). No cabe duda que las aspiraciones del poeta en cuanto a belleza, sinceridad, pureza no incluyen una representación “directa” de la realidad, de que la vocación de Darío está lejos de la literatura realista que, por otra parte, dominaba el panorama finisecular. Pero el realismo no supone ni un desafío estético (o novedad) ni una vía de ingreso-importación de bienes lujosos para un público ávido de dichas emociones. Según Mejías-Lopez, el tipo de público que *Azul...*, así como personajes como José Fernández en *De sobremesa* “required a significant transformation of traditional reading practices, particularly in a field dominated by realism, and so it is not surprising that modernistas complained time and again about the lack of such reading public” (82). Esto es, el vínculo entre escritor modernista y su público se limita a desarrollarse dentro del realismo o buscar nuevas perspectivas literarias renovadoras. Ejecutando un golpe maestro, Darío con “El fardo” se instala momentáneamente en el naturalismo, exprime sus posibilidades y lo abandona, proceso realizado frente a los ojos de su público. Para transformar las prácticas lectoras del público, es decir, para atraerlo hacia el modernismo, Darío lleva el debate entre realismo (específicamente el naturalismo) y modernismo a sus páginas, demostrando su

⁷¹ *Obras escogidas* (3:46-47).

capacidad para asimilar y experimentar con cualquier estética que se le presente e invitando a los lectores como testigos. Posicionar un público, parece indicar Darío, no consiste en “alienarlo” ofreciéndole como únicas salidas lo imperante (el realismo) o lo novedoso (el modernismo). Con “El fardo,” la narración más naturalista de Darío, el poeta no esconde la “queja” modernista de no tener un público lector que haga el esfuerzo de transformar sus prácticas lectoras. A través del cuento, el público es testigo tanto de los límites del naturalismo como de la capacidad de un escritor por superarlo.

Quizá como consecuencia de sus experiencias previas (*Rimas, Abrojos*), o mejor dicho de su carencia de éxito, unida a la curiosidad por experimentar con todo lo nuevo, “El fardo” supone uno de los intentos por escribir un relato naturalista, aunque la influencia del Daudet bucólico de *Lettres de mon moulin* también sea presente, como ha notado Mapes (*La influencia* 66). La muerte del hijo del tío Lucas, el escenario arrabalero, la veracidad de la fuente (recuérdese que Darío trabaja brevemente en el muelle de Valparaíso) y la denuncia social, sin duda pertenecen al naturalismo. Hasta las tres breves notas que Darío añade en la edición guatemalteca de *Azul...* ponen énfasis en explicar etimológicamente palabras de “El fardo” que en disertar sobre el cuento (algo que hace habitualmente).⁷² Pero bajo esa impresión naturalista, Darío está elaborando una estrategia de sobreescritura, de palimpsesto, que hace imposible que prospere en la corriente naturalista como la entiende Zola.

⁷² Una hace referencia a las “tristes,” canciones populares que Darío semeja a los yaravíes, otra al nombre del cementerio de los pobres, Playa-Ancha y la tercera, aun no siendo etimológica, sirve para dar veracidad al relato: “un episodio verdadero, que me fue narrado por un viejo lancharo en el muelle fiscal de Valparaíso, en el tiempo de mi empleo en la Aduana de aquel puerto. No he hecho sino darle una forma conveniente” (*Obras completas* 1275-76). En un gesto consciente de su público, gesto que repetirá Eliot con sus notas sobre *The Waste Land*, Martínez opina de Darío que “resulta evidente, en primer lugar, que ningún autor añade este tipo de aclaraciones si no está pensando en su público y en la recepción de su libro como algo prioritario. Al mismo tiempo, la ‘vanidad’ de presentar su trabajo como un texto necesitado de explicaciones, parece pretender la consideración de su autor a la altura de los clásicos y la su obra a la de las obras también consagradas, merecedoras de ediciones críticas y de la atención de los eruditos” (187).

En un nivel técnico, como ha advertido Vargas Llosa en su aguda lectura del cuento, Darío ve inevitable el uso de riqueza verbal para escribir(se):

al ceder inconsciente y constantemente en su relato a esa tentación puramente verbal, Darío, sin saberlo, se estaba descubriendo a sí mismo la verdadera índole de su vocación literaria. La seducción por el lenguaje, la combinación brillante de las palabras, la elaboración de inteligentes y sorpresivas imágenes, resultaron a la postre el factor primordial de su relato y tras esa pulida y brillante máscara expresiva, el tema, el drama que se propuso pintar quedó atenuado, disimulado, opacado, relegado a un segundo plano. (72)

En efecto, pese a tener muy presente la denuncia de los sufrimientos laborales de los desfavorecidos, el poeta—al contrario que un naturalista—, “no se ha aproximado a la realidad como [ellos], con esa preocupación «científica» de «investigación», no ha buscado los temas para mostrar lacra social, un drama, sino como simples pretextos para escribir” (Vargas Llosa 73). Esta reflexión, avalada por la escasez en las crónicas y cuentos de ambientes proletarios, sugiere una conexión obvia con el público: Darío no se va a conformar con *documentar* la realidad si no es según sus propias condiciones, su propio estilo. Practicar el naturalismo significa “borrar” o disminuir cualquier elaboración estética, cualquier sobreescritura como la entiende Darío, de ahí que no prospere en esta corriente, por lo que como señala Vargas Llosa, “al naturalismo, o al realismo, que contaminan la poesía o la prosa con elementos anti-estéticos, es decir, impuros, Darío enfrenta la pureza, el ensueño” (118).

Aunque sólo sea por el cuidado que emplea en sus ediciones, es discutible aceptar que Darío, por otra parte, halle en la tragedia del tío Lucas un “simple pretexto sobre el que escribir”: el interés de Darío por denunciar la injusticia permea toda su obra. Pero ha de admitirse que para el poeta el naturalismo se presenta como demasiado dogmático y

programático en la denuncia de una tesis. Con “El fardo,” según Vargas Llosa, se propone en última instancia “no *utilizar* la realidad como un pretexto literario, sino, en cierta forma, *utilizar* la literatura como un instrumento para revelar aquel ambiente, para despertar en otros la inquietud y la emoción que el autor sentía [...] y en última instancia, para *actuar* sobre ella” (105). Si, insistimos, la primera parte de esta reflexión es problemática, acierta Vargas Llosa al revelar la literatura como instrumento a través del cual atraer atención sobre, en este caso, la miseria, y actuar en consecuencia. Al escribir “El fardo” consigue Darío varias metas, de las que destacan dos. La primera, mostrarse ante su público como un escritor ampliamente dotado de numerosos recursos y discursos, e inconformista con únicamente “aplicar” un modelo literario como el naturalismo, el cual supera al poner en evidencia sus limitaciones estéticas. La segunda, exhibir credenciales como abanderado de las causas justas a la vez que (y el desenlace del relato pone énfasis en un accidente) no aliena a su público lector.

Bien por las limitaciones retórico-expresivas del post-romanticismo (desahogo, estancamiento) o del naturalismo (cientifismo, dogmatismo), manifestadas en *Rimas*, *Abrojos*, “El fardo” o sus opiniones como cronista, Darío encuentra en el parnasianismo una forma de expresar sus ideales artísticos, pero también una manera de conectar con su público y de constituirse como intelectual frente a éste. En efecto, además de significar una renovación y un refinamiento estético, el parnasianismo (y principalmente la prosa) ofrece a Darío una materia sobre la que elaborar y que se puede resumir en la plasmación de un ambiente “conversacional,” de salón, que otras corrientes contemporáneas carecen. Darío, consciente de su labor como pionero, desarrolla el potencial que esa dimensión conversacional parnasiana sugiere en autores como Mendès, no sólo “importando” el lujo

de unos salones europeos, sino incluyendo a sus lectores en la conversación. El palimpsesto dariano, por consiguiente, es una manera de alinearse/competir con, y superar una literatura francesa que, recuérdese, es de común acceso para la burguesía chilena.⁷³

La elección de Mendès dentro de la plétora artística finisecular demuestra el interés dariano por el parnasianismo a la vez que trata ofrecer a sus lectores una cautelosa distancia del sesgo decadente de la poesía francesa contemporánea. En las glosas a *Azul...*, confiesa admirar “el delicado procedimiento de esos refinados artistas que hoy tiene Francia, *pero bien sé hasta dónde llegan sus exageraciones y exquisiteces*. Entre José María de Heredia, parnasiano, y Mallarmé, Valabrègue, u otro de los decadentes, me quedo con el rey de los sonetistas” (*Obras completas* 1272, my emphasis). Esa equivalencia simbolismo-decadencia, es engañosa, como lo demuestra el interés dariano por el simbolismo y por su poca claridad a la hora de diferenciar parnasianismo y decadentismo, vista en “Catulo Mendez. Parnasianos y decadentes” (7 de abril de 1888). Pero es interesante notar que Darío “se quede” [por el momento] con la estética de Heredia (cubano de nacimiento pero francés de adopción) o de Mendès, revelando un apego por adscribirse (esencialmente en *Azul...*) a una importación *escalonada* del producto extranjero: primero el parnasianismo y después el simbolismo. Es decir, primero la sobreescritura de una estética parnasiana que, pese a romper con el post-romanticismo, se muestra clásica en sus formas e imágenes, o mucho menos experimental y densa que el simbolismo de Verlaine o Mallarmé. La gradual ampliación del

⁷³ Mejías-López conecta la idea de competición con la de cosmopolitanismo: “with modernismo’s advent, readers who wanted to know about France could certainly read French authors, but they could also now read Spanish American authors. Cosmopolitanism [...] did not contradict Spanish Americanism, but rather complemented it. In order for Spanish American literature and culture to make any sense at all, it had to be as part of a global literature and culture and in equal dialogue with others” (76).

simbolismo y el abandono de la estética parnasiana durante la década posterior indican que Darío no se inclina por mezclar corrientes aleatoria o caóticamente, sino que cada autor tiene su momento, su lugar y su recepción. Esta cronológica de palimpsesto—post-romanticismo con Hugo, parnasianismo con Mendès, simbolismo con Verlaine—, sugiere en el escritor una consciencia de orden o, cuando menos, de presencia del público receptor que paulatinamente ha visto evolucionar al poeta, pudiendo asimilar la forma en que elabora la materia francesa. Invertir el orden de la importación supondría enajenar a su público y mostrarse de una forma caótica, imprevisible, inaceptable.

Bien en su ensayo, en notas o en el medallón, Mendès reúne dos requisitos fundamentales para Darío, además de su abrumadora y variada producción literaria: continúa como heredero de Hugo y aparece dentro de un contexto de refinamiento estético y económico. Así, Mendès es “rubio, joven, gallardo, que a los postres solía hacer lindas fábulas en verso, en las que casi siempre llamaba al gran Hugo águila o encina” (*Obras desconocidas* 166), capaz de explotar una veta antigua (“el cuento francés, de antiguo abolengo, [...] un tesoro,” 167), cuya marca registrada o “sello brillador” escribe “como un buril, como en oro, como en seda, como en luz” (167), y es en definitiva un “maravilloso *conteur*” digno de sabérsele hasta el cotilleo mundano: “se casó con una hija de Théophile Gautier y se divorció al poco tiempo [y que] vive en París” (*Obras completas* 1283). Hasta aquí la definición de quién es Mendès para Darío, pero como en el caso de Hugo, es necesario cuestionarse cómo el autor de *Azul...* sobreescribe un escritor y una corriente diferente a la huguesa, mucho más contemporánea a su circunstancia.

Siendo el ensayo de abril de 1888 la primera referencia explícita a Mendès, es posible delimitar el corpus de textos potencialmente disponible a Darío, limitándonos a la prosa.⁷⁴ Comúnmente accesibles en revistas, los cuentos del autor galo se publican también en colecciones de amplia difusión, siendo las principales *Monstres parisiens* y *Le crime du vieux Blas* (1882), *Les boudoirs de verre* (1884), *Le Rose et le noir* (1885), *Lesbia* (1886), *Pour lire au couvent* (1887) y *Les Oiseaux bleus* (1888), a las que debe añadirse el grupo de novelas formado por *La Vie et la mort d'un clown* (1879), *Les Mères ennemies* (1880), *Le Roi Vierge* (1881), *Zo'har*, (1886), *L'Homme tout un*, *Le Roman Rouge* y *La Première maitresse* (1887), y *Grande Maguet* (1888). Como ha advertido Mapes, las referencias más explícitas de personajes o temas de Mendès se notan en sus personajes (Puck y los gnomos) en cuentos como “Le lit enchanté,” “Puck dans l’orgue,” “Le Ramasseur des bonnets,” “Les fleurs et les pierreires” (*La influencia* 67). Se da la circunstancia adicional que el Puck shakespeareano representa una suerte de personaje intertextual por medio del cual Mendès elabora una fuente extranjera, patrón que recuerda al caso de los sátiros de Hugo y Leconte de Lisle.

Estos cuentos poseen un gran ascendente sobre *Azul...*, pues a través de ellos Mendès ofrece pequeñas críticas a las costumbres sociales y a los estragos económicos del artista finisecular. Temas como la oposición entre sinceridad y artificio, lo sensual y lo moral, la vanidad y la humildad o el efímero paso de la inspiración son comunes en los relatos parisienses, todos ellos adornados por una pulcritud lingüística y una efectividad

⁷⁴ Siguiendo la compilación de José Manuel Ramos, Mendès escribe además de prosa, poesía y teatro. Indicando hasta 1888, en poesía publica *Philomèla* (1865), *La colère d'un franc-tireur* y *Odelette guerrière* (1870), *Hespèrus* y *Contes épiques* (1872), *Les Poésies de Catulle Mendès* (1876, ampliada en 1885 con 72 nuevos poemas), *Un miracle de Notre-Dame* y *Les Trois chansons* (1886), y *Les Plus jolies chansons de France* (1888). Respecto a las artes escénicas (teatro y ópera), *Le Roman d'une nuit* (1863), *La part du Roi* (1870), *Le capitaine Fracasse* (1871), *Les Frères d'armes* (1873), *Justice* y *Le Châtiment* (1877), *Les Mères ennemies* (1882), *Gwendoline*, (1886), e *Isoline* (1888). Por último, indicar que el propio Darío usa con mismo título de un cuento de Mendès, “Metempsychosis,” uno de sus poemas de *El canto errante*.

narrativa que sin duda atraen a Darío. Pero los cuentos del autor francés también ofrecen escenarios e historias que forman parte de *Azul...* y que no se reducen a la fantasía de Puck; son giros narratológicos o mezclas de discursos que hacen a Mendès un escritor atractivo a Darío. Un ejemplo es el tono humorístico que adorna muchas narraciones, en las que tras una elaborada descripción trágica o de suspense, se culmina con un toque de ironía, sátira o parodia. “Le lit enchanté” es un ejemplo, finalizando la narración de Puck con una prosaica alusión a la fogosidad de un amante, don Juan quien básicamente estandariza y banaliza la pérdida de virginidad femenina. “Chemise noire,” por otra parte, deja en suspense la infidelidad de una mujer, propietaria de una camisa de luto (prenda que podría ser de un amante). Otro cuento, “La Momie,” concluye con el escarnio de un amante, quien tras haber invertido su fortuna en un engaño, es consolado por el amor de su prima/amante.

El argumento de este cuento es ilustrativo en el marco de palimpsesto que estamos discutiendo: un joven es embaucado por un estafador que se dedica a coleccionar momias internacionales a la vez que trata de inventar un embalsamamiento perfecto para el cual requiere una inversión monetaria. Es decir, el cuento se desarrolla en base al mantenimiento de una materia antigua (momias de diversos siglos), transnacional (momias egipcias, españolas, mexicanas), y de su usufructo como inspiración actual. Pero la gravitas romántica—en realidad, la mayoría del cuento es un relato pseudo-gótico poblado de pesadillas y monstruos—resulta ser una estafa: la “momia” final llena de vida no es sino la prima del incauto protagonista. Ha perdido el dinero, cierto, pero les queda un amor de dudosa honra como legado.

Una virtud sobresaliente de los cuentos de Mendès (sobre todo los de *Monstres parisiens*) es radiografiar a la sociedad burguesa parisina con sus excesos y veleidades al mismo tiempo que equilibra el ambiente citadino de contrastes campestres. Los textos/pintura de la sección “En Chile” hacen una misma labor, “oxigenando” el ambiente cerrado de salón con retratos frescos de la naturaleza austral. También, resonantes del origen de sus autores como escritores originarios de provincias, es común en Mendès y Darío la inclusión de un personaje “externo” que rompe la armonía de una reunión elitista o cerrada: bien sea Puck, un gnomo, un mendigo o, en definitiva, un marginado, un artista. Todos estos elementos *mendesianos* se pueden localizar expandidos en *Azul...*, y es difícil sostener que, por ejemplo, “La ninfa” sea el único cuento parisién del volumen, según Mapes (*La influencia* 62). Pero si es importante indagar en lo que Darío sobreescribe siguiendo fielmente las metas del original, igualmente lo es en aquellos aspectos que evita del mismo, aspectos que no son únicamente de estilo y que tienen presente el tipo de público y las tensiones del mercado.

Es preciso insistir en la coyuntura comercial en que se ve inmerso el poeta: debe competir con los originales franceses que, aunque minoritariamente, se venden en Chile, con lo que una “adaptación fiel” de Mendès se convertiría cuando menos en un subproducto o aún en una copia infructuosa. Pero esta coyuntura le da igualmente un espacio del que aprovecharse: sobreescribir al poeta galo supone mostrarse como un escritor al día de las corrientes europeas, capaz de asimilarlas y de ofrecer un producto original. Es decir, a través del palimpsesto Darío puede “ampliar” el público de Mendès en Santiago, diseminando sus ideas y estética, a la vez que se revela como un poeta

original y contemporáneo de los europeos. En ese proceso de palimpsesto, Darío toma una serie de decisiones textuales que se hacen eco del tipo de recepción y mercado.

Un elemento llamativo de los “cuentos en prosa” azulinos es la total ausencia de elementos eróticos explícitos como los muestra Mendès, con la excepción de “Palomas blancas y garzas morenas,” si bien altamente estilizados. Así, hasta el emotivo “Lesbia” incluye descripciones de la decadencia romana, excesos de los que no se libran los cuentos del citado *Monstres parisiens*: prostitutas, infidelidades, violaciones, vigor sexual, consentimientos, y desviaciones genéricas que retratan a la burguesía parisina como un cúmulo de depravaciones entre las que destaca el rumor como canal de transmisión. Muchos de los relatos tienen como mensaje central la inhabilidad, incapacidad o falta de coraje de unos personajes por cambiar una situación, siendo central el conformismo que revelan. Ocasionalmente, en la rica mezcla discursiva que elabora Mendès, triunfa la violencia (“Justice après justice”), el erotismo (“Vieux meubles”), o se culmina con la imprecisión, enajenando al lector in albis (“L’autres”).

Otro elemento que desarrolla Darío es la cuestión de la condensación, producto de su labor como introductor de corrientes artísticas novedosas. Si la colección de cuentos más breve de Mendès hasta la fecha (“Pour lire au couvent”) contiene dieciocho relatos, *Azul...* contiene trece, número que no desecha una enorme variedad—naturalismo, neoclasicismo, post-romanticismo, impresionismo—conectada a la idea de isocronismo, de alineación con la modernidad que no sufre Mendès de igual forma.⁷⁵

⁷⁵ Haciendo hincapié en la condición del escritor latinoamericano, Rama comenta que

el isocronismo cultural que se instaura en la época tiene inmediata consecuencia sobre los escritores. Estos se ven impelidos a recoger en una sola brazada una multiplicidad de caminos, estilos, temas, y un amplio sector cronológico de la segunda mitad del XIX, donde se han ido sucediendo diversas corrientes. En los hechos se produce una repentina superposición de estéticas. En el periodo de las dos últimas generaciones, la de 1880 y la de 1895, encontramos reunidos el

Pero el salto más significativo de los cuentos europeos a los latinoamericanos lo representa precisamente el cambio de relación entre lector y narrador, lo cual es crucial a la hora de relacionar sobreescritura y constitución del yo frente a un público. Del narrador mendésiano que presenta en primera o tercera persona unos hechos, pasamos a un narrador que obliga una implicación mayor por parte del lector. Sin establecer una comparación entre los dos escritores, Sorensen Goodrich ha analizado con éxito la condición dialógica de *Azul...*, libro en el que “entra en indudablemente en juego un número de estrategias que apelan al lector implícito con el urgente propósito de conjurar su presencia justamente porque ésta se ha vuelto tan problemática” (6-7). La conjuración a la que se refiere Sorensen Goodrich es inexistente en Mendès, y proporciona Darío de un espacio de diálogo, pero también de una problematización de la relación entre productor-texto-receptor, siendo este último el encargado de otorgar al escritor un lugar comunitario. Las estrategias textuales de Darío parecerían

delatar dos lógicas diferentes y hasta, quizás, contradictorias, ya que por un lado se busca incluir a través de las marcas de la oralidad [deíctica, apelativa, demostrativa] y, por otro, se puede excluir por medio de las referencias cultas. El contexto de lectura de *Azul...* parecería, entonces, promover un equilibrio algo inestable entre el adentro y el afuera, como buscando un borde que se esfuma según el lado desde el que se opera. Por eso, esta oposición adentro/afuera se mueve en un eje oscilante: el que está adentro en el texto está afuera en el mercado. (9)

¿Cómo opera dentro de ese eje oscilante el palimpsesto de Mendès? Enfatizando la tensa relación entre autor y lector, queda manifiesta la intención dariana por incluir a un lector en los relatos, lector que por otra parte deba necesariamente permanecer “excluido” por

último romanticismo, el realismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el positivismo, el espiritualismo, el vitalismo, etc. que otorgan al modernismo su peculiar configuración sincrética, abarrotada, no solo en cuanto periodo de la cultura, sino, inclusive, en el desarrollo de la obra de los escritores individuales. (42)

las referencias cultas. De hecho, a través de sus crónicas periodísticas, Darío no hace sino incluir, una y otra vez, referencias al arte o la cultura universal, y esa es la esencia de su estrategia: no enajenar al receptor, sino hacerlo total partidario de sus ideales. El ejemplo que usa Sorensen Goodrich (el pintor François Boucher de “El rey burgués”) obvia de alguna manera el nivel de culturalización que posee el orden burgués citadino, así como los numerosos accesos a las fuentes que Darío incluye en sus obras, lo que amplía adicionalmente el campo receptor. Primero, Boucher es uno de los más conocidos pintores del rococó, y no es arriesgado suponer que sus reproducciones (y su notoria relación con M^{me} de Pompadour) fuesen conocidas por el ávido y viajero público santiaguino; segundo, para el momento en que Darío llega existen instituciones públicas que proveen de fuentes documentales: la Biblioteca Nacional (1813), la Universidad de Chile (1842), la Academia de Pintura (1849), y el Conservatorio Nacional de Música (1850), además del Museo Nacional de Pinturas (1880); finalmente, el propio Darío prepara el terreno disertando sobre Boucher, rehabilitándolo en sus “Apuntaciones y párrafos” de septiembre de 1886, en un interesante retrato que ofrece elementos de sobreescritura y autoreferencialidad dariana:

el célebre artista que concibió sus obras maestras entre el lujo de los blasonados alcázares del monarca francés, había sido echado en olvido muy justamente. Se le achacaba al pintor el contagio de la corrupción reinante en aquellos días en que Madama de Pompadur, la elegante y alegre señora, era el lujo y gala de la corte frívola de su tiempo. El pintor de *Las Gracias* ha sido colocado hoy en el trono a él perteneciente de derecho [...] Watteau, con su fama y todo, queda a la par, si no bajo la egregia figura de Boucher; y Chardin mismo luce ante él con iguales brillos. (*Obras desconocidas* 53)

Este texto, reseña de “un libro de André Michel” (50) presenta en la contemporaneidad de la escritura de *Azul...*, rasgos de la estrategia de palimpsesto dariana. Se desconoce el

título de la obra de Michel (Darío nunca lo da), obra que a través de Darío no es una simple descripción del texto, sino una ampliación de su contenido, un juicio, una comparación, un despliegue de erudición, sobre un artista que se sobrepone a las adversidades (acusaciones de corrupción) para ser alabado a través de la literatura por generaciones venideras. Como en los cuentos de *Azul...*, incluye también una apelación al lector (“¿Quién no conoce aquello...?” 52, “Demos un pequeño salto,” 53, “Lectora amable, o discreto lector: hasta la vista,” 59).

Un primer nivel de originalidad percibido desde Valera en los cuentos proviene de la capacidad de trasladar al español tanto el rico lenguaje mendesiano como la belleza de las imágenes utilizadas. Pero Darío, consciente de la competencia gradual con los autores que admira y que paulatinamente van siendo disponibles en Santiago, debe actuar en consecuencia: una imitación sin ampliar la discursividad, la imagería, la apelación/inclusión de su público corre el riesgo de ser fagocitada por la vertiginosa lógica del capitalismo al no ofrecer “nada” nuevo ni a “nadie” nuevo. Ante los lectores burgueses, el palimpsesto dariano ofrece algo más: un nuevo tipo de escritor capaz de importar novedades superándolas, un nuevo sujeto que al sobreescribir despliega una deslumbrante creatividad basada en la erudición tanto como en la codiciada originalidad.

Si con su elaboración de Hugo, coincidente con sus vivencias nicaragüenses precosmopolitas, Darío se fue distanciando de lo obsoleto del romanticismo a la vez que sugería la identidad del poeta del porvenir de cara a un público, en Mendès halla una nueva figura paternal sobre la que continuar su palimpsesto. Más contemporáneo, cercano a su estética y proveedor de estrategias narrativas que retratan la sociedad burguesa parisina, el autor carece de la apelación al lector, de la capacidad de los

diálogos originales en Darío. Esta evolución dentro de la estética parnasiana, de la presentación a la involucración, toma cuerpo en plena modernidad santiaguina. Veremos a continuación la evolución que sufre el palimpsesto dariano con la última figura sobre la que elabora, Verlaine/el simbolismo, y los contextos de una nueva modernidad: Buenos Aires, 1896.

De Verlaine al nuevo siglo: Palimpsesto y entresiglos

A pesar de diversos puntos de contacto entre la experiencia santiaguina y rioplatense—la vivencia de la modernidad en una gran ciudad, la importancia del público en el devenir literario—, tanto Darío como el contexto económico-cultural han sufrido evoluciones. Tras la experiencia chilena por la cual Darío experimenta como escritor, y hasta la aparición de *Prosas profanas* y *Los raros* en 1896, el desarrollo de un parnasianismo más palpable hacia un simbolismo de corte verlainiano toma cuerpo. Igualmente, entre los casi diez años que separan *Azul...* de 1896, el escritor ha podido visitar Nueva York, París, España, interactuar con sus *maestros* y recoger los frutos de (a la vez que revisar) su revolucionario libro.

El tiempo desde la salida de Chile (1889) a la llegada a Buenos Aires (1893), permeado por la presencia de la cultura gala, nos muestra un Darío halagado por sus hallazgos artísticos, e intensamente preocupado por el camino a seguir tras el éxito de *Azul....*⁷⁶ De lisonjas como las de Gómez Carrillo o del “raro” Augusto de Armas,

⁷⁶ Torres ofrece un retrato del Darío de El Salvador en 1889, quien en la casa del Dr. Rivera lee *Flores de la poesía francesa* y compone versos en francés. En un gesto idéntico al del Eliot parisino, “quiere ser poeta francés, un Heredia, el de *Los trofeos*, y ¿por qué no?. Pero el francés indómito, si se deja moldear en estrofas, no resultan estas recipientes adecuados de su inspiración, ni logra darles siquiera corrección

Fernández Guardia—quien le denomina “el poeta exquisito, el parisiense trasplantado, el rival de Catulle Mendès” (qtd. in Torres 104), a las impresiones de Valera o Unamuno, incapaces de explicar(se) la renovación dariana, al público diario testigo de sus escritos se le suma la crítica erudita, perpleja en España.⁷⁷

El cenáculo austral que recibe a Darío tras su periplo europeo, por otra parte, es diferente al chileno, más extenso, más refinado en las ideas finiseculares, como recoge Henríquez Ureña, y que suponen en ocasiones (Rodó, Groussac o Lugones) juicios severos desde su propia facción cultural, inauditos para Darío. Los intelectuales que asimilan las ideas de *Azul...* y de la materia francesa, dan la bienvenida a una ciudad definida en términos por los que transcurre el palimpsesto dariano. En su llegada a Buenos Aires, Julio Piquet lo enmarca como parte de la renovación citadina: “Buenos Aires, que es artista aunque se la tache de comercial y prosaica; Buenos Aires, que ha modelado su espíritu sobre el de París” (“Rubén Darío. Bienvenida,” qtd. in Barcia 27). También, el diario por excelencia de esta época, *La Nación*, no sólo comporta para Darío una fuente de ingresos hasta su muerte, sino también una impagable publicidad. En suma, el Darío del Ateneo argentino recién vuelto de París debe tener presente un público y medio de comunicación mayor, más crítico-erudito, contexto que es testigo de sus

formal. Quiere hacer versos en francés como desde la infancia los hizo en español, instintivamente, y se equivoca hasta en la medida, porque ignora el rudimento métrico de que en francés la e muda se cuenta para escandir el verso” (82). Las intermitentes “inseguridades” darianas en cuanto al uso del francés seguirán en el futuro, como demuestra la eliminación de tres poemas en francés de la segunda edición de *Azul...* o del epígrafe en francés a su cronológica de Martí en *Los raros* “Toi dont les yeux, alterés de lumière, / de la couleur divine al contour inmortal, / et de la chair vivante à la splendeur du ciel, / dors en paix dans la nuit qui scelle ta paupière” (qtd. in Zanetti 25).

⁷⁷ Además de las ilustres dos cartas-prólogo de *Azul...*, Valera enfatiza a Menéndez y Pelayo su perplejidad por Darío y su “rareza” quien : “no es como Bello, Heredia, Olmedo, etc., en quienes todo es nuestro y aun lo imitado de Francia ha pasado por aquí, sino que tiene bastante de indio sin buscarlo, sin afectarlo, y además no le diré imitado, sino asimilado e incorporado de todo lo reciente de Francia y de otras naciones” (*Epistolario* 12:446-7). Unamuno, en carta a Darío le confiesa que “lo que yo veo, precisamente en usted, es un escritor que quiere decir, en castellano, cosas que ni en castellano se han pensado nunca ni pueden, hoy, con él pensarse” (qtd. in Torres, 165).

progresos artísticos en la trepidante modernidad finisecular y que da como fruto los textos de 1896.

Como recuerda Darío, “casi todas las composiciones de *Prosas profanas* fueron escritas rápidamente, ya en la redacción de La Nación, ya en las mesas de los cafés, en el Aue’s Keller, en la antigua casa de Lucio,” o en el caso del “Coloquio de los centauros,” “en la misma mesa en que Roberto Payró escribía uno de sus artículos” (*Autobiografía* 144). Es en el diario donde el poeta ve sus poemas difundidos, a la par que continúa su labor de proselitismo artístico denunciador de los excesos post-románticos, a través de la defensa de Moréas y los decadentes, defensa con tintes humorísticos heredera de la ambigüedad dariana para con aquellos, como vimos en “Parnasianos y decadentes”: “Gustaban del buen vino y eran poco afectos a las caricias de la diosa Morfina;... preferían beber en vasos, como el común de los mortales, y no en el cráneo de sus abuelos; y..., por la noche, en vez de ir al sábado de los diablos y las brujas, trabajaban” (“Poetas jóvenes de Francia,” qtd. in Zanetti 16). Opiniones como esta, familiares a estas alturas para el lector de Darío, vienen enmarcadas por la presencia de un nuevo tipo de escritor y de escritura simbolista que, como Darío, ha bebido de las fuentes huguescas y parnasianas, citado por primera vez en los cuentos centroamericanos “Rojo” e “Historia de un sobretodo” y conocido en persona: Verlaine.

Si la monumentalidad, versatilidad, visión y presencia de Hugo habían impactado al joven Darío, y el preciosismo parnasiano, el retrato burgués, o la contemporaneidad de Mendès fueron focos de atención en Chile, Verlaine va unido al uso del simbolismo en entresiglos. Por Lepelletier se conocen datos íntimos de Verlaine que generan una cercanía entre los dos poetas. Esta cercanía se basa en las fuentes bibliográficas de

Verlaine, en una parecida actitud frente a las acrobacias intertextuales finiseculares mencionadas por Genette, en su relación y *distanciamiento* con Hugo (más virulento en Verlaine), su contacto con el catolicismo, la presencia de la naturaleza, su papel de tutelaje de nuevos poetas (Rimbaud, Lugones) y sus recopilaciones sobre nóminas de poetas al margen: *Les poètes maudits* y *Los raros*.

Por Lepelletier se conoce que entre quienes lee Verlaine están Hugo, Calderón, Pétrus Borel, Barbey d'Aurevilly, Rousseau, Dr. Büchner, Balzac, Cadot, Flaubert, Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle, Banville, y Glatigny (2, 55), todos autores de referencia para Darío. Como Darío, Verlaine proyecta fallidamente numerosos textos entre los que destacan obras teatrales, y farsas operísticas como *La Famille Beautrouillards*, fruto de poseer “a great taste for parody,” por los amaneramientos literarios de sus contemporáneos. Por otro lado, el apetito paródico de Verlaine le empuja a escribir textos como “L’Ami de la Nature,” canto escrito “in realistic slang” (63), impulsos estilísticos que permanecen incluso hacia el final de su carrera (*Jadis et Naguère* se subtitula *À la Manière de Plusieurs*). Otra resonancia del primer Darío, quien se imagina émulo de Hugo, la vemos en la declaración de Verlaine, quien anhela “with rude irony, that it would have been better if Victor Hugo had died in 1845, and allowed him three ballads only on which to rest his fame (‘Les Bœufs qui Passent’, ‘Le Pas d’Armes du roi Jean’ y ‘La Chasse du Burgrave’)” (378). Por último, estos paralelismos ya de por sí significativos, deben completarse con la atractiva renovación que realiza Verlaine como poeta simbolista, renovación semejante a la de Hugo, quien “was equally unwilling to abide by the old regime’s rules in matters of rhythm and rhyme. [Hugo’s] versification was the most irregular that had ever been used in French, and it remained so

till Verlaine's *Fêtes galantes* appeared half a century later" (Blackmore y Blackmore, *Selected* xviii).

Quizá más palpable en las poesías de *Prosas*, la evolución parnasiana-simbolista experimentada por Darío se basa en un uso sutil de la imagería, una *nuance* que trata de profundizar en la tupida estilización parnasiana. En este aspecto, el poemario es un desarrollo, un palimpsesto de la renovación formal parnasiana de *Azul....*, como reflexiona Mapes: "ocurre que a menudo la imagen se convierte en algo mucho más sutil. Ya no se emplea para expresar el pensamiento en todos sus detalles. Darío supone al lector suficientemente enterado del objeto o de la idea que quiere representar. Basta, entonces, con evocar imágenes que ya existen en su espíritu. En otros términos, se trata de la sugerencia antes que de la expresión detallada" (*La influencia* 92). Darío mismo en *Historia de mis libros* rememora la evolución en estos términos: "abandono de las ordenaciones usuales, de los clisés consuetudinarios; atención a la melodía interior, que contribuye al 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" (177).

Como en el caso de *Azul...*, es difícil separar los textos poéticos de los periodísticos, pues ambos comparten medio de publicación, con lo que la concomitancia es inevitable. Pero una lectura de textos como "Del Tigre-Hotel" sugiere otro tipo de relación entre los poetas-influencia franceses, su público, y Darío. Tras una descripción evocativa de un anochecer estival, ("introducción lírica/en la terraza") en la que se presenta a una pareja "¿feliz?..." de amantes, un "señor de buena edad, serio como un artículo editorial, [quien] se pasea fumando su excelente cigarro habano" o "gentes

inglesas” (qtd. in Mapes, *Escritos* 171) el último terceto del “En bateau” de *Fêtes galantes* encabezan la divagación dariana en la que el yo se intenta situar entre la multitud burguesa: “como no miro a mi redor ni una sola cara conocida; sin charla, sin *flirt*, sin nada más que mi Verlaine bajo la luz temblorosa de las lámparas, cierro el libro, voy hacia el río y navego camino de las islas, en la frescura de la noche” (172). El trayecto en bote sirve al poeta para reflexionar nuevamente sobre las cuitas del artista, sobre el ajetreo de la vida urbana (“¡Oh, qué lejos de Buenos Aires, Dios mío, y tan cerca!” 172), y sobre una falsa soledad la cual es contrarrestada por el poder convocatorio de la poesía: “No en soledad, no. Esta deliciosa poesía es para ser compartida” (172). Como coda, Darío “finaliza” otra poesía verlainiana, el cuarteto final de “Claire de lune” (también de *Fêtes galantes*) con una *enigmática* reflexión que sirve de colofón a la crónica: “oigo la conversación de los indolentes; y al cantar un ruiseñor invisible, me llegan los ecos del más sentimental de los coloquios, del cual solamente la noche y yo escuchamos las palabras” (173).

La crónica anterior mantiene algunos aspectos vistos previamente en Nicaragua y Chile: las tensiones del refinamiento económico y estético, la elaboración a partir de unos epígrafes de un yo enunciativo, y, dentro de la modernidad, la inclusión de un público receptor ciudadano. Pero la elección de Verlaine arroja otras consecuencias. En su lectura del texto, Colombi asegura que pese a que Darío “establece complicidades con un lector culto, ante quien despliega múltiples referentes [...] no le basta con la cita o el pastiche, debe además incorporarse al texto citado” (63), como demuestra el “yo” de la frase-colofón de la crónica que no existe en el original de Verlaine: “Et la nuit seule entendit leurs paroles” (*Œuvres* 121). Esta elaborada inclusión del yo, según la estudiosa “puede

leerse como el hallazgo de su propio lugar de enunciación. El texto produce una fusión de las voces, determinando una solidaridad estrecha entre el decir dariano y el saber verlainiano [...] La crónica se vuelve no solo la confesión de la historia de una lectura, sino también una escena de asimilación desglosada y abierta al público” (Colombi 63-4). Es muy acertado que Colombi use el término “hallazgo,” pues aunque Darío practique la “confesión” a la vez que la “asimilación desglosada y abierta” casi desde su época leonesa, es cierto que hay un notable cambio de estilo (rico en matices, caótico en ocasiones) y una inclusión equitativa del “yo” que coinciden con su conocimiento—físico y artístico—de Verlaine.

Si en las crónicas chilenas (y “Catulo Méndez” es buen ejemplo) o a través de los cuentos de *Azul...*, Darío había simbolizado su “yo” oblicua o indirectamente, a través de los personajes de “El rey burgués,” “El pájaro azul” o “La ninfa” (sobresaliente éste por mostrar al intelectual que se distancia de su círculo), o como un cronista que “compite” con, e “importa” las novedades francesas, el Darío rioplatense se inscribe de lleno hábilmente en el texto, igualando y superando a su maestro. En “Tigre-Hotel,” Verlaine no aparece sólo como auxiliar ante el enajenamiento de Darío por no reconocer “una sola cara conocida”: no es un guía horaciano para un Dante que recorre los círculos penitenciales. El gesto de “cerrar el libro y navegar” plantea una actitud diferente en Darío, próxima a los postulados simbolistas de *nuance*. Las citas explícitas e implícitas de poemas son un marco de referencia secundario que ubique al lector, como hasta ahora ha venido haciendo. Lo que ocupa primacía en la crónica para Darío no tanto es informar “rigurosamente” (es decir, ofrecer al lector de “algo” identificable y comparable con las fuentes francesas), sino fusionar veladamente su voz con la de Verlaine, fusión que viene

precedida de una previa asimilación del poeta francés ya que: “cierto es que Pauvre Lélian había preparado mi espíritu con sus mágicas y exquisitas fiestas” (172).

Les Poètes Maudits, cuya edición definitiva data del mismo año que *Azul...*, es junto a *Fêtes galantes* otro de los textos verlainianos de cabecera para Darío, y son obligadas las relaciones entre ambas obras y los libros de 1896. Pese a conocer menor apoteosis crítica que *Prosas*, *Los raros* ejemplifica sobremanera el palimpsesto dariano de Verlaine, en lo que a constitución del sujeto frente al público se refiere. Pertenecientes a una tradición impresionista, ambos libros de perfiles conjugan subjetividad, contemporaneidad, y en ocasiones conocimiento físico de los autores incluidos, lo que les hacen valiosos casos de estudio dentro del contexto económico finisecular.⁷⁸ De acuerdo a Díaz-Plaja, refiriéndose a los retratos de Gourmont, “no son ni biografías, ni estrictamente estudios críticos. Siguiendo una cierta técnica impresionista, el escritor parte de una noción, de una «representación anímica», para construir su personal visión de la figura elegida” (42). En su prefacio, Gourmont mismo, además de insistir en ese personalismo y la no imposición de un talento sobre otro—“l’esthétique est devenue, elle aussi, un talent personnel; nul n’a le droit d’en imposer aux autres une toute faite” (14)—llega a establecer una correlación entre el simbolismo y la historia del hombre: “l’histoire du symbolisme, ce serait l’histoire de l’homme même, puisque l’homme ne peut s’assimiler une idée que symbolisée” (10).

Además de la manera simbolista de enfrentarse al retrato, existe una dimensión mistagógica de *Los raros*, desde el título (Arrieta 276) a la carga autorreferencial que

⁷⁸ En apenas una década surgen *Le livre des masques* (de Gourmont, 1896), *Vies imaginaires* (de Schwob, también de 1896) o *The Symbolist Movement in Literature* (de Symons, 1899), como veremos de crucial valor para el primer Eliot. Capítulo aparte merece el gran *croniqueur* guatemalteco Gómez Carrillo, verdadero vademécum de la vida finisecular con *Esquises. Siluetas de escritores y artistas* (1892), *Literaturas extranjeras* (1895), y *Almas y cerebros* (1898).

según Lepelletier permea las “biografías” verlainianas, “in which there is a great deal of autobiography” y que incluyen poetas “more afflicted with strangeness than abuse” poetas descritos según sigue: “quotations abounded. Praise, sometimes hyperbolic, supplied the place of criticism, and Verlaine’s personality peeped through” (382-3). Simbolismo, autobiografía, rareza, y sustitución de un análisis “puramente” crítico por el encomio hiperbólico son aspectos que de igual manera se encuentran en *Los raros*. Por consiguiente, ¿en que forma se distancia Darío del original y como elabora su palimpsesto?

Tal y como se observó con Mendès, tan importante es acercarse a la presencia verlainiana en el libro como a sus “ausencias.” En un primer nivel debe tenerse presente que ambos escritores utilizan a las figuras retratadas como subterfugio para conectarlas con otros autores de similar sesgo, siendo más profusa esta estrategia en Darío, como ha advertido Arellano (*Contexto* 50-51). Así, aunque no contenga una entrada dedicada a Rimbaud, Baudelaire o Mallarmé, estos se revelan como una constante en *Los raros*. En el caso del último, Darío dará extensa cuenta con motivo de su fallecimiento en 1898, ofreciendo un sistemático contrapunteo al Mallarmé de *Les poètes*. Pero son dos perfiles—consecutivamente ubicados—, los que se repiten en ambos: Villiers de L’isle Adam y el propio Verlaine, con una diferencia entre *Los raros* y *Les poètes*. Darío invierte el orden de situación, colocando su disertación sobre Verlaine antes de la de Villiers. ¿Se trata de una arbitraria decisión editorial? Habiendo comprobado una y otra vez la importancia del orden en Darío, parece problemático aceptar esa arbitrariedad.

El Villiers de *Les poètes* está descrito utilizando llamativos sintagmas que sin duda resultan atractivos para Darío porque describen la condición marginal del artista

finisecular, pero también porque juegan alusivamente a proyectos de continuidad, llegando a traducir Darío la misma cita que usa Verlaine de la *La Révolte* villiersiana: “«¿Qué nos importa la justicia? Quien al nacer no trae en su pecho su propia gloria no conocerá nunca la significación real de esa palabra»” (65). Para Verlaine, Villiers obtiene de los círculos artísticos parisinos, si no el amor, sí el respeto. Al marcharse, Villiers deja tras de sí “¡algo como una negra atmósfera que permanece en los ojos, como un simultáneo recuerdo de fuegos artificiales, de un incendio, de fogonazos, y del sol!” (64).⁷⁹ Comentando las credenciales “malditas” de Villiers, Verlaine opina que, comparada con el hombre “la obra es mucho más ardua de describir, [...] excesivamente difícil de encontrar. Queremos decir que casi imposible, pues este poeta-caballero, consecuencia de su desdén hacia el ruido y por su elevada indolencia, ha negado la banal publicidad ante su propia gloria” (64), y enfatiza con sus características mayúsculas que la razón de incluirlo entre los malditos es la de “no haber sido glorificado lo suficiente en estos tiempos que deberían postrarse a sus pies” (64). En la línea sucesoria de L’Académie Française (Hugo-Leconte, es decir, romanticismo y parnasianismo), Verlaine propone como poeta laureado a Villiers, para concluir *Les poètes* con su semi-autobiográfico *Pauvre Lelian*.

En breves pinceladas de su vida cabe el recuento de su infancia, sus excesos, sus tensiones frente a la sensualidad y el catolicismo, sus propias colecciones de poesía, una referencia a la primera parte de los *Les poètes (Les incompris)* y que culmina nostálgicamente con el soneto de Rimbaud “Tête de faun” y en los siguientes términos: “tiene muchos otros proyectos. Sólo que está enfermo y un poco desanimado, y pide vuestro permiso para irse a dormir. —¡Ah! después, descansado, escribirá y va a—o tiene

⁷⁹ Todas las traducciones de *Les poètes* editado por Décaudin son mías de no indicarse lo contrario.

intención de (es lo mismo)—vivir en dichosa *Beatitud*” (76). Que la beatitud mencionada no es una realidad (se refiere Verlaine realmente a su poemario de 1891 *Bonheur*) la representa el rosario de hospitales y calamidades que acompañaran al poeta hasta su muerte. Es relevante este colofón al libro, pues representa la imagen que Darío conserva de su encuentro con el maestro, y de la que parte para escribir su inversión de Villiers-Verlaine. Una inversión basada en el énfasis por la llamativa caída de Verlaine y la luminosidad de Villiers, en la que éste posee atributos que en Verlaine parecen no reinar: poesía de estilo refinado, “marca registrada,” continuación de Hugo y pujanza entre sus contemporáneos.

La *Autobiografía* dariana, profusa en exactitudes y en reescrituras históricas relata el legendario encuentro con un Verlaine ebrio ante el cual Darío murmulla “en mal francés toda la devoción que [le] fue posible” y que concluye con la palabra «gloria». Verlaine, “volviéndose hacia [él], y sin cesar de golpear la mesa, [le] dijo en voz baja y pectoral: *La glorie!... La glorie!... M. M... encore!*” (120) Los sucesivos avistamientos de Verlaine, condicionados por su malogrado estado, evita otro encuentro fructífero, algo “triste, doloroso, grotesco y trágico” (120), pero no lo suficientemente como para que Darío busque—tal y como ilustra el siguiente capítulo de su autobiografía—otros contactos parisinos menos “degradados” y más beneficiosos para su carrera (Charles Morice y Jean Moréas). Los dos finales verlainianos, el de *Les poètes* y el polisémico “encore” de su interacción con Darío, es decir, finales en los que se funden vida y literatura, son el espacio del que parte el autor de *Prosas...* para delinear la dupla “Verlaine/Villiers.” Con el retrato de Verlaine y la continuación de Villiers, Darío pone

en funcionamiento no sólo la vindicación de Verlaine, sino también, indicios de una superación de su magisterio.

Nostálgicamente y con una desconcertante familiaridad (es el único escritor a quien tutea en *Los raros*) es llamativo el énfasis dariano por resaltar lo escabroso del poeta, sin duda un campo semántico que ensombrece el sincero homenaje de Darío. Aludiendo a otros o en su mismo juicio, Verlaine es un “leproso,” “dios caído, castigado por olímpicos crímenes en otra vida anterior” un “alma llena de cicatrices y de heridas incurables,” “nacido para las espinas,” que “padecía pesadillas espantosas y visiones en las cuales los recuerdos de la leyenda oscura y misteriosa de su vida, se complicaban con la tristeza y el terror alcohólicos,” a quien “raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo ” pues “su cuerpo era la lira del pecado” (*Los raros* 54-55). Sorprendente es también que dote de tanto espacio a los juicios de Nordau, casi una página, para desacreditarlos no por sí mismo (para eso tendrá tiempo en su retrato del doctor), sino a través de otros: “en verdad que los clamores de ese generoso De Amicis contra la ciencia que acaba de descuartizar a Leopardi después de desventrar al Tasso, son muy justos e insuficientemente iracundos” (57-58) Ante el affaire Verlaine-Rimbaud, de inevitable referencia en cualquier necrológica, Darío comenta “en la vida de Verlaine hay una nebulosa leyenda que ha hecho crecer una verde pradera en que ha pastado a su placer el «pan-muflisme.» No me entretendré en tales miserias [...] no puedo ser tan extenso como quisiera” (58). Hacia el final, es interesante que la limitación espacial para disertar sobre el escándalo homosexual, sea una limitación similar para escribir sobre su obra: “otra será la ocasión en que consagre al gran Verlaine el estudio que merece. Por hoy, no cabe el análisis de su obra” (58).

En resumen, la semblanza de Verlaine registra un Darío centrado en retratar al ángel caído, fruto de depravaciones erótico-alcohólicas, cuya obra no llena fecunda disertación, pero cuyos excesos (la turbulenta relación con Rimbaud) merecen alusión sin defensa o justificación extensa. El espacio que en otros autores ocupa ingeniosos análisis, aquí lo llena un Nordau que por otro lado será retratado con parecida extensión en el libro. Comparado con la siguiente semblanza, la despedida del maestro contrasta vivamente con el análisis de Villiers, mucho más extenso que el escrito por Verlaine mismo y en el que sobresalen varios aspectos autoreferenciales.

Villiers representa como ningún otro *raro* una concomitancia de realeza y poesía, que por abolengo le pertenece y que ya se manifiesta en los cuentos de *Azul...*; es más, Darío comienza su retrato semejando veladamente al autor francés como un personaje de sus propios cuentos: “«este era un rey...» Así, como en los cuentos azules, hubiera debido empezar la historia del monarca *raté*, pero prodigioso poeta” (63, my emphasis). Esta obertura, no obstante, va acompañada de un “sello” o “marca registrada”—“va outre,” “ve más allá”—tan importante como vimos para Darío desde su referencia prechilena a Coppée. También Villiers, como Poe (y como el mismo Darío) padece el desamor por una dama, pues “es de notarse que casi todos los grandes poetas han sufrido el mismo dolor” (65). Como viene siendo costumbre, se enfrenta a la monumentalidad de Hugo, con un vitriolo aun más agudo que en Verlaine. Al no ser concedido un galardón poético, Villiers “furioso, fulminante, se dirigió nada menos que a casa del dios Hugo, que en aquellos días estaba en la época más resplandeciente y autocrática de su imperio. Entró y lanzó sus protestas a la faz del César literario, a quien llegó a acusar de deslealtad, y a cuya chochez aludió” (71). El “nosotros” azulino, por otra parte, se vuelve

mucho más ambiguo en su semblanza. “Cuando Villiers llegó a París era el tiempo en que surgía el alba del Parnaso. Entre todos aquellos brillantes luchadores su llegada causó asombro. Coppée, Dierx, Heredia, Verlaine, le saludaron como a un triunfante capitán. Mallarmé dice «¡Un genio!». *Así lo comprendimos nosotros*” (66, my emphasis). ¿Nosotros los escritores modernistas, nosotros los lectores, nosotros los latinoamericanos, y/o nosotros los miembros del Ateneo bonaerense?

En el diálogo triangular de *Poètes* y *Los raros*, es decir, entre Villiers, Verlaine y Darío, el primero “deja un rastro,” posee una obra minoritaria, clama un linaje post-Hugo y se aposenta en su trono a través de la rareza/malditismo. Es este espacio al que Verlaine y Darío se enfrentan con sus semblanzas, siendo en Verlaine explícita con su ambiguo *Pauvre Lelian*. Pero hay una gran diferencia entre cómo esa mezcla de retrato e incursión del yo se revela en los dos poetas. En el discurso de *Les poètes*, Verlaine opta por dar la última palabra con una pieza autobiográfica, híbrido de patetismo y humor negro, y en la que Rimbaud surge tomando control de la situación para recordar al propio Verlaine con el soneto “*Tête de faun*.” A lo largo del libro, el tono reivindicativo de los poetas marginados produce una sensación de alienación frente al lector: citando extensamente sin elaborar en profundidad, y a través del uso de las mayúsculas, estableciendo una frontera de denuncia entre su público y los malditos. Darío, al invertir en *Los raros* el orden de aparición de Villiers por el de Verlaine, establece una dinámica discursiva que por un lado parte de la lectura de *Les poètes*, y por otro sugiere un camino distinto al de la decrepitud verlainiana. Un camino lejano a la decadencia que desembocará en la emancipación dariana de sus influencias francesas más relevantes.

Como sucedió con Hugo, y en menor medida con Mendès, el distanciamiento de Darío no quiere sugerir un rechazo frontal a Verlaine y Villiers. Más bien, la postulación de una voz que trate de superarlos, o de ir mas allá del “encore” verlainiano o el “va outre” villiersiano. La resplandeciente semblanza de Villiers y la autoreferencialidad dariana, tras su distancia del patetismo de Verlaine—del que es testigo ocular Darío mismo—, sugiere una culminación del palimpsesto. Que Darío parta de ese final patético verlainiano para ensalzar las “virtudes” de Villiers (poeta-rey herido de amor, estandarte de una “marca registrada” o fama no relacionada a los excesos de la bohemia) es sumamente revelador, pues une sobreescritura, consciencia de público y constitución de un yo, es decir, los tres ángulos del palimpsesto.

Si como indica Anderson Imbert de la etapa bonaerense, “para asegurarse el éxito lo mejor era probarse en público con temas, perspectivas e imágenes verbales que, con toda certeza, serían bien recibidos, puesto que tenían el sello de una previa ‘garantía francesa’” (*La originalidad* 68), Darío satisface ambas exigencias. Su elaboración de Verlaine no se conforma con imitar/recrear y aun injertar la manera en que Verlaine lee a Villiers y a sí mismo. Aun teniéndolo presente, a nivel de estilo, de extensión, de tono, pero sobre todo en meta (reivindicar el genio marginal) *Los raros* se distancia de *Les poètes*. Esta distancia se basa en la inclusión del lector/“nosotros” y la elaboración de un proceso “constructivo,” erudito y lleno de anécdotas frente a otro de índole “destruktiva” basado en los excesos de la decadencia que, cuando menos, trata de delinear una frontera entre público y poeta. A diferencia de su etapa chilena, la ‘garantía francesa’ incluye algo de lo que no dispone anteriormente: ver in situ la decrepitud verlainiana, interactuar físicamente con su maestro para transmitir una sensación de veracidad, de autenticidad.

Teniendo delante el libro de Verlaine, los lectores de gran tirada tienen en Darío un cronista que a lo largo de su carrera ha demostrado un enorme talento para primero imaginar la cultura francesa, después experimentarla y finalmente, intentar superarla. Frente a esa imagen del Verlaine derrotado, *débil* sucesor de Villiers, Darío propone lo inverso, comenzar con una necrológica que incide en el patetismo verlainiano, para contrarrestar los excesos del autor de *Fêtes galantes* con el esplendor de Villiers y aquellos valores compartidos por Darío mismo: unión de refinamiento y poesía, marca registrada, linaje post-huguino, y también, liderazgo entre sus pares artísticos. Si como vimos uno de los desafíos de los modernistas es cambiar las prácticas lectoras de su público, con *Los raros* Darío parece conseguirlo de lleno, tal y como destaca la recepción contemporánea del libro. Según Paul Coti (noviembre de 1896), el libro está “bien escrito y bien pensado, [y] viene a ser por otra parte un peligro para muchos. Va a aumentar seguramente las exigencias del público que lee” (qtd. in Colombi, 78).

Por medio de una erudición más notable, de su conocimiento directo de los poetas que trata, de su privilegiada posición de extranjero implantado, la voz de el Darío de *Los raros* se enmarca equitativamente en lo que Zanetti denomina la “cofradía ilusoria” de artistas franceses (16). Pero en *Los raros*, como indicamos anteriormente, destacan las “presencias” en la nómina marginal como las “ausencias” que lo conforman, y que no supusieran un “peligro” al liderazgo o supremacía de Darío como pontífice del modernismo y como principal reelaborador de la influencia francesa. Respecto al “sistema” de *Los raros*, según Colombi “se funda sobre carencias radicales. No hay un Rimbaud para el cual se escriba como en Verlaine, ni una tradición fuerte, casi autosuficiente, como la contemplada por Remy de Gourmont. El resquemor de

Baudelaire preocupado por la presentida genialidad de Mallarmé no tiene cabida, a menos que quisiéramos leer como celo poético—improbable—la exclusión de Lugones del volumen” (73). Ciertamente es que los únicos poetas hispanohablantes incluidos son Augusto de Armas y Martí, ambos fallecidos por entonces y que no se pueden considerar “alumnos” de Darío, lo que provocó las iras de Lugones, como es conocido. Pero el gesto de no incluirlo se puede explicar por dos motivos. El escritor argentino ya ha sido diseccionado por Darío en *El Tiempo*, de una forma que recuerda al mítico encuentro entre Verlaine y Rimbaud: “Juvenal corregido por Verlaine, León Bloy, tigre del buen Dios y gato del buen Diablo, amor de las tormentas, terror de los normales, espejuelos que son telescopios para los mediocres y microscopios para los nullos, inusitado, absurdo, cruel, dulce, estupendo, prodigioso Leopoldo Lugones” (“Lo que encontré en las «Montañas de oro»,” qtd. in Mapes, *Escritos* 129), imagen que en sus años finales reverberará en Darío: “un día apareció Lugones, audaz, joven fuerte y fiero, como un cachorro de hecatónquero que viniera de una montaña sagrada” (*Autobiografía*, 153). Pese al muy articulado enfado de Lugones, éste no aparecerá en la segunda edición de *Los raros* (1905), indicando con este gesto Darío que en su panteón, juventud, talento y rareza, no son los únicos atributos valorados, y que el fallecimiento de un poeta—y por consiguiente su obvia incapacidad para “competir” con Darío—le auxilia para pertenecer a la nómina.

Examinando las novedades de esa segunda edición de *Los raros* permite comprobar la evolución del Darío post-Verlaine, es decir, del escritor que a través de su palimpsesto ha alineado su yo con la modernidad y que coincide con un hecho: no recurrir en el futuro a ninguna figura cultural francesa como base sobre la que elaborar.

Es esta etapa final—sus años parisinos—, en la que Darío ya no recurre a un maestro como Hugo, Mendès o Verlaine, o a las tendencias que representan ([post]-romanticismo, parnasianismo, simbolismo), ya que su proceso de palimpsesto, su constitución como sujeto frente a un público ha concluido o al menos cambiado, pues las circunstancias culturales, sociales y políticas también lo han hecho. La “razón autumnal [que] ha sucedido a las explosiones de la primavera” (*Los raros* 8), esto es, el tono otoñal que envuelve paulatinamente los escritos darianos en el nuevo siglo, permea el prólogo de la segunda edición de *Los raros*, ídolos a los que el autor se ha “acercado [reconociendo] más de un engaño de [su] manera de percibir” (7). Aunque para el Darío de 1905 “resten la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de la belleza” (8) que en los años previos a 1896, los dos nuevos *raros*—Mauclair y Adam, o mejor dicho, lo que representan y a través de los cuales Darío opera una autoreferencialidad—ilustran el progresivo cambio después de la eclosión simbolista finisecular.

L’Art en silence de Mauclair, estudio que como *Los raros* estudia el fenómeno poético finisecular, es para Darío un valioso epígrafe al abrir su nueva edición, sobre todo por su énfasis en el concepto de trabajo, su insistencia en alejarse de actitudes filodecadentes, y por el valor del poeta como mediador erudito de las tendencias contemporáneas. Así, según Darío, “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 [Mauclair], de este sincero intelectual, [...] es de una transcendental vibración” (9). Haciendo hincapié en la “razón autumnal,” en el silencio que sugiere el título mauclairiano, uno de los hitos del estudio

francés es devolver la *esencia* del arte de poetas como Poe y Verlaine, frente al aura de malditismo (camino no a seguir, como vimos con Verlaine) con que se les viene estereotipando. Al respecto, comenta Darío que

una de las principales bondades es la de borrar la negra aureola de hermosura un tanto macabra, que las disculpas de la bohemia han querido hacer aparecer en la frente del gran yanqui. [...] En este caso, [...], como en el de Verlaine, [...] el vicio es malignamente ocasional, es el complemento de la fatal desventura. El genio original, libre del alcohol, u otro variativo semejante, se desenvolvería siempre siendo, en esa virtud, sus floraciones, libres de oscuridades y trágicas miserias. (11)

Para Mauclair y Darío, junto al panteón ilustre de ídolos fallecidos se suman nuevos talentos entre los que destaca Paul Adam, el otro escritor nuevo en la segunda edición dariana. Adam posee la tan codiciada *marca registrada* identificable por la que “el lector avisado se prepara, alista bien su cabeza, limpia los cristales del entendimiento, y recibe el regalo con placer y confianza” (199). Pero al contrario que Coppée, cuya marca en su origen anhela Darío, la relación de Adam con su público es radicalmente distinta: “el pueblo oye y entiende con mayor placer y facilidad las tiradas tricolores de un Coppée, que las altas palabras de quien se desinteresa de las bajas aventuras presentes” (203) y que Darío equipara con el valor de la dificultad. Frente a la imagen de excesos decadentes, Adam es un “intelectual, en el único sentido que debía tener esa palabra” (203), virtud complementada por los siguientes epítetos alejados de la decrepitud de un Verlaine: “hombre fuerte, sano, honesto, franco y noble” (199). Resonante de las tensiones entre arte y denuncia social Adam “moralmente es un aristócrata, y no confundirá jamás su alma superior, en el mismo rango o en la misma oleada que la de los rebaños pseudosocialistas” (202). Adam, al que Darío “admira profundamente” (200), no escribe sobre escabrosos flirteos y prostíbulos, al contrario que un Mendès, “cuya

pornografía de color de rosa no está ya de moda” (200). Para llevar a cabo su labor, Adam “se ha ido a vivir fuera de París, para trabajar mejor; y diciendo la verdad, clamando al porvenir, recorriendo lo pasado, estudiando lo presente, sacudiendo la historia, escarbando naciones, da, periódicamente, su ración de bien para quien sepa aprovecharla” (200). Otrora simbolista, se pregunta Darío sobre el escritor, “¿quién reconocería al pintor extraño de aquellas decoraciones y al tejedor de aquellas sutiles telas de araña, en el musculoso manejador de mazas dialécticas, fundidor de ideas regeneradoras y trabajador triptolémico de ahora?” (201), llegando a la conclusión de que esa “transformación la ha operado la voluntad guiadora de la labor” (201).

Los nuevos raros de 1905, es decir, la obertura “silenciosa” de Mauclair en la que Darío interpreta un despoje decadentista en Poe y Verlaine, y el valor del trabajo frente al diletantismo como transformación en Adam, predisponen una lectura de *Los raros* de acuerdo a nuevos postulados darianos para el siglo XX. Con estos nuevos intelectuales, Darío propone simultáneamente una nueva manera de sobrecribir y de sobreleer su propia tradición, es decir, de llevar a cabo un palimpsesto en el que las nuevas adiciones condicionan la lectura de los otros *raros* frente a un público que dispone de dos ediciones exitosas y es testigo de la celebre carrera del poeta. Lo que es llamativo es que esta evolución novosecular en Darío—“silencio” o reflexión frente a ornamentación, trabajo frente a bohemia—, en la que una y otra vez articula su malestar frente a los malos imitadores del simbolismo, no cuente con un poeta/guía sobre el que elaborar su palimpsesto. En la etapa final de su existencia, es el propio Darío quien ocupa todo el espacio.

Al analizar la técnica de *Prosas* y la relación con este periodo y el público que rodea al poeta (críticos, lectores), Anderson Imbert resume la evolución hacia *Cantos* y el Darío del nuevo siglo basándose en el giro de adaptación formal a la de expresión del yo: “el virtuosismo de *Prosas profanas* fue imitado porque se podía imitar: eran temas y procedimientos lo bastante intelectuales para que sirvieran de estímulo a una escuela. Su mester tuvo secuaces. Pero, después Darío escribió poesías de timbre emocional que ya no se pueden desarrollar como ejercicios retóricos porque brotan de una manera peculiar de padecer el mundo” (112). De igual manera, a esas poesías llenas de solemnidad debe añadirse el tono diferente con que el poeta escribe sus crónicas contemporáneas, textos que combinan desde el humor y el escándalo a la reseña y la entrevista.

Dentro de esa evolución en el contexto socio-cultural de entresiglos, Darío es testigo de cada vez más agudas críticas en torno a su obra, lejanas ya del optimismo laudatorio de su llegada a Buenos Aires. Además de la creciente competencia que supone un Lugones o una Agustini, ataques como los de Clarín, Ferrari, y análisis como los de Rodó profundizan en el debate sobre la influencia extranjera, mientras que el propio Darío lamenta una y otra vez el fracaso del dictamen de “Palabras liminares” (“mi literatura es *mía* en mí”), pues le han surgido legiones de imitadores, poetas que al contrario suyo no han elaborado una sobreescritura partiendo de la raíz original francesa, sino del propio Darío, y de ahí su fracaso.⁸⁰

⁸⁰ Contemporánea a los brillantes juicios de Rodó surge la sorprendente miopía crítica de Clarín, incapaz de ver en Darío precisamente cualidades sobradamente probadas en el poeta: “los americanos dignos de respeto, no desequilibrados, no esclavos de la moda de París o de Londres, estiman a España, la estudian, y procuran ver, debajo de esta capa de reacción, de incultura, que es lo primero que nota aquí el observador extranjero, facultades latentes de la raza, que esperan, para hacerse patentes, un esfuerzo nacional. Estos americanos latinos que, sin perder su originalidad, han sabido estudiar en la América sajona y en la Europa culta la vida moderna, son, en general, superiores a nosotros, por el carácter y la ilustración.” (qtd. in Fogelquist 65). Otra estrechez de miras se halla en “Receta para un nuevo arte,” de Ferrari.

En carta de 1899 a Unamuno—una de las primeras voces disonantes del afrancesamiento dariano—, el poeta confiesa que “no sabe usted lo que yo he combatido el parisianismo de importación, que he tenido la mala suerte de causar en buena parte de la juventud de América” (qtd. in Anderson Imbert 107). Ya en 1913 la queja no es únicamente ante ese parisianismo subalterno, sino como Rama sugiere, ante aquellos arribistas que potencialmente estorben el liderazgo dariano: “la conducta del ‘amateur’, cuya presencia es un disturbio en el funcionamiento correcto del mercado literario dificultando la consecución de la secreta ambición de todos: la profesionalización del escritor” (53).

A pesar del interés por Maclair o Adam, entre la pléyade de escritores franceses de principios de siglo, no aparece nadie que tenga para Darío la estatura de un Hugo, un Mendès o un Verlaine, es decir, el tutelaje y tendencia artística ante el que elaborar su palimpsesto. De entablar una relación íntima con poetas franceses, para esta época se puede hablar de una emergente independencia dariana, de una voz que no sigue las huellas de escritor ninguno y plenamente emancipada.

Siempre atento a otorgar justificaciones, en las “Dilucidaciones” a *El canto errante* la renovación modernista “no es, como lo sospechan algunos profesores o cronistas la importación de otra retórica, de otro *poncif*, con nuevos preceptos con nuevo encasillado, con nuevos códigos. Y, ante todo, ¿se trata de una cuestión de forma? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas” (*Obras completas* 321) Estas reflexiones de 1907, en las que la “sinceridad de ideas” debe elevarse sobre el ancla de la forma, sugieren un Darío más preocupado por elaborar pensamientos que por experimentar sobre estéticas. Pese a lo problemático de tal aseveración (la presencia de “importaciones”

sigue en su obra post-1896), es cierto que no existe un palimpsesto sobre la literatura francesa por asomo semejante al anterior de mediados de los noventa. Por otra parte, ¿a esa evolución acompaña un cambio en sus escritos periodísticos?

Gracias a ediciones recientes como las de Schmigalle (2006) o Zanetti (2004), se pueden dilucidar cambios en la labor de Darío como cronista parisino, del deslumbramiento inicial al desencanto progresivo hacia el final de su vida. Este trayecto (1901-1912) ve, como ha observado Schmigalle (46), la manifestación de una crisis personal como artística, en la que tanto el poeta como sus enseñanzas (simbolismo, modernismo) van alcanzando paulatinamente su nadir como proyecto. Aunque Darío para 1905 “sólo ha cumplido treinta y ocho años y ya se siente en el otoño de su vida” (Torres 522) el poeta continúa desplegando una rica gama de matices periodísticos en los que se eleva una voz que no se aposenta en la sobreescritura de ningún maestro literario francés, y que da como resultado un hablante poético más personal. teniendo un París cada vez menos mitificado o “helenizado” y más cotidiano—cotilla, incluso—como marco urbano que explicar.

Es el París de mediados de década en el que “el gozo desaparece, la desilusión se convierte en rechazo, el ideal ya no encuentra su posible encarnación” (Schmigalle 28) y que poco antes (crónicas de 1902 y 1903) Darío ve fagocitado por la vertiginosa modernidad estadounidense, “las delicias del torbellino de polvo, sobre el demonio de caucho y hierro, fulminador de pavos, patos, gallinas y perros” (qtd. in Zanetti 38). Por otra parte, si las disertaciones de tono épico ocupaban gran espacio en crónicas nicaragüenses o chilenas, como ha observado Zanetti, los escritos desde la capital francesa “cobran una densidad distinta, fruto de la permanente experiencia de la ciudad

moderna en París. [...] Las crónicas de color de hechos medianamente intrascendentes—los *fait divers*—son el grano menudo, irónico o humorístico, de los desvíos de los temores ante el presente” (37) que sin duda están relacionadas con la presión comercial a la que es sometido Darío como miembro de la prensa. Nunca olvidando su papel de mediador cultural, las crónicas impresionistas de salones “son de tipo conversacional, parecidas a la plática que Darío tendría con un viajero que llegara de [Latinoamérica] [...], y a quien entretendría con las novedades de París” (Schmigalle 14). Esta mediación conversacional da fruto a textos como “El deseo de París” (finales de 1912) escéptico con el viaje parisino de los nuevos latinoamericanos, mezcla de nostalgia del Barrio Latino que ha perdido su encanto, y del auge de la feroz mercadotecnia literaria, idea ya anticipaba en “Films de París” (mayo de 1911), importante porque Darío ya se ve a sí mismo en detrimento de otros competidores “importadores” de la mística parisina: “En verdad, ¿no estamos en el siglo XX? El talento es una cosa de explotación, como una fábrica, como una usina. Sus acciones se cotizan, como las del genio. Ya sabéis: Homero, Shakespeare & Co. limited” (qtd. in Zanetti 55). Aunque la admiración por el simbolismo sigue perenne a través de artículos elogiosos de Mendès, Verlaine, Bloy o Rimbaud, ésta se enrarece con la inclusión de la sátira, caso de “El día de la glorificación de Verlaine” (22 de junio 1911) pasando del encomio al humor: “¡Qué indiada!... Algunos salvajes de la América Latina, fuimos a buscar nuestros sombreros, y un taxi-auto” (qtd. in Zanetti 50).

Tanto la ciudad como el escritor han evolucionado en la primera década del siglo, de un esteticismo simbolista al nuevo panorama de dominación estadounidense, en la que el papel de Darío se desarrolla in situ ya no como importador y mediador cultural de

escritores franceses en Buenos Aires, sino como exportador y mediador desde París, lugar que se ve invadido por escritores, pintores y artistas latinoamericanos que prueban su suerte y que obtienen benévolo juicios de Darío, pero no verdadero encomio, cuando no sanción y reproche. Consecuentemente, la voz dariana evoluciona también, pues de un pasado de palimpsesto francés, por el cual Darío se muestra erudito y hábil a la hora de reelaborarlo ante un público progresivamente más internacionalizado, superando con su arte la fuente original, el Darío parisino no sobrescribe, pues ha alcanzado el lugar en la modernidad desde uno de sus núcleos geográfico-culturales. Esta evolución trae consigo una voz en la que abundan los aforismos, las máximas con que ocasionalmente concluyen sus crónicas y que revelan un escritor que ha superado la fuente original para verse al mismo nivel que sus influencias.⁸¹ Ejemplos como “la verdad es que el derecho al pan es indiscutible... y también este otro; que cada cual tenga en la vida su parte de rosas,” “cuando la mueve su pasión, su interés, o su conveniencia, la civilización europea es más bárbara que los barbaros” y sobre todo “la mejor conquista del hombre tiene que ser, Dios lo quiera, el hombre mismo” (qtd. in Schmigalle 13) provienen de una voz que se ve provista de una nueva autoridad no basada en la sobreescritura, sino en la culminación de una voz emancipada.

⁸¹ Respecto al anhelo de verse a sí mismo como merecedor de loas del panteón literario francés, Torres rescata dos episodios hacia el final de la vida de Darío que subrayan la equidad con la literatura francesa aun cuando se trata de describir un plano onírico: [en Lourdes el 11 de febrero de 1900] ante “la tétrica procesión de enfermos a quienes mueve más la esperanza que la vida, [...] pide para Bernadette que Paul Verlaine le haga un himno y que Remy de Gourmont le escriba la biografía [...]” (167). Frente los masones nicaragüenses que le brindan bienvenida a su patria “Les cuenta que ha hecho versos en sueños como Voltaire, que escribió un canto de la *Henriade* en estado onírico; que ha escrito poemas escuchados de manera misteriosa, y que nunca es totalmente consciente de lo que escribe sino después de que ha terminado” (229). Por otra parte, ambos ejemplos se hallan lejos de la mera anécdota biográfica si se considera la dimensión onírica del poeta interesado en los fenómenos esotéricos estudiada por Jrade (*Rubén Darío and the Romantic Search for Unity*).

El simbólico relevo de Remy de Gourmont como cronista parisino de *La Nación* a recomendación del propio Darío, cuya “independencia” es vista recelosamente por la dirección del diario, cierra un círculo en el palimpsesto dariano. De los ensueños leoneses a la progresiva equiparación con la fuente francesa y esta postrera “superación” mercantil y su última etapa literaria (fracaso de la revista *Mundial*, publicación de *Poema del otoño* y *Canto a la Argentina*) Darío puso en marcha un proyecto cultural dentro del marco de la modernidad basado en la sobreescritura de determinadas ideas y estéticas francesas ante determinados públicos. Lejos de representar nada más que una cuestión de estilo, el parnasianismo y sobre todo el simbolismo, como proyectos artístico-culturales y de construcción del nuevo intelectual finisecular, fueron un crucial punto de comienzo para un poeta en una encrucijada múltiple que incluye el desgaste romántico, las tensiones identitarias de un poeta periférico, y el avance de un determinado tipo de público. Sin ignorar la vertiente económica de la literatura, el palimpsesto dariano, además de ser una forma de dialogar con fuentes literarias de múltiples épocas, se presenta contemporáneamente frente a un mercado en el que el escritor ejerce de importador, mediador y sobre todo, superador.

El proyecto renovador modernista de Darío, su palimpsesto de las limitaciones idiomático-geográficas de los simbolistas franceses, ofrece un nivel de intertextualidad de entresiglos sin precedentes, pues sugiere tensiones que van más allá de la adaptación estética para incluir un debate de ideas económicas, de patronazgo, de construcción de una identidad cultural, e incluso de cuestionamiento de la fuente original en el contexto de la modernidad. La renovación modernista, ante la encrucijada de las corrientes culturales finiseculares (post-romanticismo, realismo, naturalismo), utiliza la complejidad

simbolista no únicamente como un trasunto de ideas, sino como un sistema fértil que se presenta como un espacio sobre el cual reflexionar y elaborar. Como Eagleton ha observado en *Exiles and Émigrés*, el modernism fue protagonizado No se entiende por escritores marginales geográfica (Joyce, Conrad, Eliot) o económicamente (Lawrence), escritores en cuya obra el simbolismo no se entiende como mera adaptación, sino como un espacio de sobreescritura y articulación de marginalidad, en momentos de crisis económicas y culturales.

El siguiente capítulo ofrece una lectura de un poeta de la tradición modernista en su búsqueda y reflexión de temas cruciales en Darío: tradición y modernidad, clasicismo y romanticismo, el papel del poeta dentro del contexto de crisis económica, el recurso del simbolismo frente a otras corrientes hacia la búsqueda o explicación de un estilo propio. El análisis de Eliot (sus máscaras laforguianas, sus disquisiciones sobre Baudelaire, el legado simbolista de su senectud), revela que este autor se enfrenta a dichos retos “darianos” con resonancias de palimpsesto que obligan a considerar a éste como un método comparativo del modernismo global.

CAPÍTULO IV

PALIMPSESTO, MODERNIDAD Y MODERNISMO GLOBAL EN T.S. ELIOT

Tantôt Paris était tout le passé; tantôt tout
l'avenir: et ces deux aspects se combinaient
en un présent parfait.

—Eliot, “What France Means to You”

En la lectura anterior dedicada a la presencia de la literatura francesa en Darío, quedó definida la existencia de un palimpsesto modernista que surge como recurso novedoso de construcción de intelectual finisecular como alternativa al anquilosado panorama literario post-romántico, y que incluye un diálogo constante con un público o comunidad que forma parte como el poeta de las tensiones socio-económicas inherentes a la modernidad. Como poeta americano, Darío debió enfrentarse a una herencia cultural colonial en un continente que anhela definirse y emanciparse política y culturalmente durante el XIX, singularmente a través del romanticismo. Pero frente a las limitaciones del romanticismo latinoamericano, de lo que supuso como precedente de renovación, Darío busca en los literatos galos materia sobre la que comenzar a perfilarse como escritor que haga frente a los desafíos finiseculares. Frente al intento fallido de la literatura romántica latinoamericana, Darío propone un plan de continuidad, adaptación y superación de sus maestros, aunando técnica y originalidad, y dando como resultado un palimpsesto cultural que define el modernismo global, y que, lejos de ser únicamente un

ejercicio literario esteticista incluye un diálogo con las tensiones históricas en una época de transición, como son la evolución del romanticismo al modernismo y el cambio de siglo.

En los capítulos anteriores se ha señalado la correspondencia entre el palimpsesto dariano—su origen, auge y diseminación—, con determinadas etapas artísticas, económicas y de mercado por las que atraviesa el escritor. Así, de rendir obligado homenaje a Hugo (y sugerir conatos de continuación de su obra) en sus primeros poemas, Darío pasa a entablar contacto con las corrientes estéticas prevalentes en su era, como son el parnasianismo (Leconte de Lisle) y el simbolismo, según va conociendo publicaciones francesas, al vivir en persona las vicisitudes de las pujantes metrópolis americanas y al visitar su soñada Europa. De su sobreescritura de Mendès en *Azul...*, del contacto con (y distancia de) Verlaine en *Prosas profanas* y *Los raros*, a la plasmación de una voz personal que no necesita del andamiaje de referencias galas, cada etapa del palimpsesto dariano corresponde a momentos históricos y personales concretos, y de un público cuyas expectativas y exigencias evoluciona .

Al provincianismo centroamericano (y continental) corresponde demostrar un dominio técnico de la historia literaria hispánica y del estándar poético europeo: Hugo. Ya en Chile, es más apropiado mostrarse ante el cosmopolita Santiago como un importador, adaptador y superador de la nueva sensibilidad francesa, del cuento parisién mendèsiano. Tras su visita parisina, y como estandarte del modernismo en Buenos Aires, Darío continúa su palimpsesto con Verlaine, a quien conoce en persona y de quien se distancia en su exceso bohemio. A partir del nuevo siglo, y tras la crisis del 98, Darío arriba a Paris para despojarse de las referencias galas y mostrar una voz más personal,

existencialista y profunda. Este proceso de palimpsesto, como se demostrará a continuación, no es exclusivo de Darío, sino que se repite en T. S. Eliot.

En efecto, al analizar la evolución de Eliot como poeta americano, se puede constatar que desde sus primeras obras existe un vínculo entre la presencia y sobreescritura de la literatura francesa, la construcción de un poeta en un contexto de inestable transición histórica, y la apelación a un grupo lector/sociedad. Como resultado, tras conversar y adaptar la materia francesa, la final voz poética que se desprende del apoyo francés patente en sus primeras obras.

Como ha estudiado Zwerdling, Eliot pertenece al linaje de “improvised Europeans,” de escritores estadounidenses (Adams, James, y Pound) que a lo largo del cambio de siglo conforman un relevo a las letras de la metrópoli, relevo contemporáneo al cambio de guardia geopolítico que los EE.UU. suponen al imperio británico. Como Darío, Eliot surge en una situación cultural e histórica, finales del XIX, en la que el escritor americano es testigo de conatos de búsqueda identitaria en las esferas política, social y artística. Eliot, al igual que el poeta nicaragüense, ve cómo el romanticismo (específicamente sus excesos) posee limitaciones como ejemplo o fuente para enfrentarse a los nuevos desafíos de una cultura cosmopolita. El simbolismo, por el contrario, surge como respuesta a las tensiones del intelectual en un plano espacio-temporal concreto, (la ciudad y el ahora) a la vez que ofrece posibilidades enormemente atractivas para un sujeto en crisis: un sujeto marginal por su nacionalidad, por su estética, por su interés por el clasicismo, por su rechazo del positivismo y utilitarismo.

Si Darío comienza demostrando su valía poética en poemas que homenajean la tradición prevalente del momento (el romanticismo y Hugo), Eliot en su génesis como

poeta estudiantil demuestra un notable dominio de las letras inglesas, etapa que culmina con el descubrimiento de un poeta que, como Mendès para Darío, abre las puertas de la poesía cosmopolita francesa (Laforgue), quien posee otro aliciente a añadir a su juventud: el casi total desconocimiento para el público lector norteamericano, y la consiguiente potencial relevancia que podría alcanzar Eliot como importador y superador de su fuente original. Sus periplos europeos y su *quema de naves* con su país de origen cincelan obras como *Inventions of the March Hare* (1909-1917), *Prufrock and Other Observations* (1917) y *The Waste Land* (1922), poemarios que no se pueden entender sin la presencia de autores franceses, principalmente simbolistas como Laforgue, Baudelaire, Verlaine o Nerval. El “yo” hallado por Darío en *Cantos de vida y esperanza*, fruto de una época de crisis para el poeta, halla su correlato en el hablante de *Four Quartets* (edición final de 1945), poemario donde el principal rastro simbolista viene de puntuales meditaciones de corte mallarmeano, lejos del abundante torrente culturalista de sus primeros libros.

La intención de este capítulo es ofrecer una lectura de escritos de Eliot a través de sus principales etapas, de sus primeros pasos en Massachusetts al hallazgo de Laforgue, de su experiencia cosmopolita al alejamiento de sus iniciales apoyos galos. Con ello se demostrará que tanto Eliot como Darío comparten una visión resonante de palimpsesto basada en una inicial adaptación del simbolismo y una ulterior plasmación de una voz más personal.

De Poe a James: Lecciones de la experiencia europea en la definición del intelectual modernista

En *Exiles and Émigrés: Studies in Modern Literature*, Eagleton hace notar—al referirse a las causas del protagonismo exógeno en las letras inglesas del siglo XX—que, “if the creative literature of a society is dominated over a period of time by foreigners and expatriates, then it is reasonable to assume that this fact is as revealing of the nature of that society as it is of the writers who approached it from a foreign viewpoint” (9). Aunque la nómina de escritores extranjeros que dominan el panorama literario británico de las primeras décadas del siglo supera al del contexto de la España de entre siglos (con la figura de Darío como mayor influencia “extranjera”), la reflexión de Eagleton apunta a una dirección que se puede aplicar al contexto hispánico. De albergar un floreciente romanticismo (Blake, Wordsworth, los Shelley, Espronceda, Zorrilla, Bécquer), tanto Inglaterra como España sufren un agotamiento de las propuestas románticas, para hacia finales de siglo contemplar un proceso de renovación finisecular destinado a cambiar la dirección de una literatura postromántica estancada, desgastada.

No obstante la común génesis americana de renovación modernista (a Eliot se le pueden añadir Pound, Lewis, Stevens, Stein), el continente americano comparte una inicial actitud reproductiva de la cultura europea, pues “at the time of their respective independence from former colonizers the political elite both in the United states and Latin America maintained strong cultural and flourishing economic ties with Europe” (Aching 123). La condición bipolar de dependencia/originalidad que se examinó en el contexto histórico del que proviene Darío, como ha observado Mejías-López, no es exclusiva de Latinoamérica:

From Sarmiento in the South to Cooper in the North, the burden of European culture seemed ever present in the American literary fields, where literary and cultural distinction depended on the apparent paradox of being well up on the latest from Europe and simultaneously creating a uniquely “American” literature. [...] While in Latin American literary studies there seems to be an assumption that this relationship with European culture was a particularity of the region’s neocolonial condition, the situation in the United States was not very different. (57)

Frente a las tensiones comunes de dependencia y “arte propio” se puede discutir que los caminos tomados por los EE.UU. y Latinoamérica son diametralmente distintos—política imperialista frente a economía de dependencia—, pero basar aproximaciones de dependencia en modelos económicos pasa por alto la continuada y ambivalente relación con Europa, así como “the cultural power differential between the regions at the time, which placed the United States closer to Spanish America than to Europe” (Mejías-López 58). La cercanía se patenta aun más si se considera que los escritores de las Américas habían de “build a readership that would grant prestige to national production and, hence, consume it” (Mejías-López 63), y que los literatos estadounidenses también esperan la llegada mesiánica del escritor *verdaderamente* nacional.⁸²

Por otra parte, el desarrollo de las letras estadounidenses de primera mitad del XIX, alcanza una proyección internacional más impactante de la mano de escritores e intelectuales como Hawthorne, Emerson, Irving y sobre todo Poe, figura que permeará tanto simbolismo como modernismo, de Baudelaire a Mallarmé, pasando por Darío o Assis. A diferencia del contexto hispanoamericano, en el que hasta la aparición de Darío

⁸² Reseñando a Hawthorne, Poe comenta en *Graham’s Magazine* (abril de 1842) que el estilo de aquel “is purity itself. His *tone* is singularly effective—wild, plaintive, thoughtful, and in full accordance with his themes. [...] His *originality* both of incident and of reflection is very remarkable; and his trait alone would ensue him at least *our* warmest regard and commendation... Upon the whole, we look upon him as one of the few men of indisputable genius to whom our country has as yet given birth. As such, it will be our delight to do him honor” (qtd. in Thompson 569). Se da la irónica particularidad que el propio Hawthorne se encuentra entre los parientes de Eliot (Gordon 16).

no cobra verdadera importancia la literatura latinoamericana, Poe puede considerarse como el primer escritor de las Américas cuya obra (así como su vida) dejan una impronta profunda en Europa. Es decir, Poe—junto con Henry James—son antecedentes con los que debe enfrentarse Eliot. Es cierto (baste consultar *A Genalogy of Modernism* de Levenson) que a Eliot le preceden escritores que de alguna u otra forma se han enfrentado a los desafíos modernos del fin de siglo postromántico, de Arnold, Huxle y Pater a sus contemporáneos Hulme o los *Imagists*. Mas, cabe detenerse en las reflexiones que sobre Poe y James realiza Eliot para entender su manera de construir la identidad del intelectual dentro del contexto europeo, pues ambos tipifican tanto al romanticismo (Poe) como al más célebre expatriado estadounidense hasta el modernismo (James).

Poe aparece en la crítica de Eliot con frecuencia (especialmente hacia el final de su carrera), quien examina con curiosidad las causas que han hecho a Poe tan atractivo a los maestros franceses, pero prácticamente “negligible” para estudiosos de origen anglosajón (*To Criticize the Critic* 53). Según Eliot, un rasgo definitorio de la valía de Poe es su representatividad nacional e internacional. Mientras que la literatura de Irving o Cooper “remains representative of New England, rather than of America” (52), por el contrario, Poe (junto a Whitman y Twain) son plenamente estadounidenses y su importancia es debida a tres factores relevantes: “enjoyed the highest reputation abroad” (53), su obra contiene “strong local flavour combined with unconscious universality” (54), y son “aware of several generations of writers behind him in his own country and language” (56). Reputación, mezcla de local y universal, y consciencia de historiografía literaria son aspectos cruciales, como veremos, en Eliot mismo.

Por otra parte, los motivos del magnetismo de Poe en los franceses se resumen, según Eliot, en un *misreading*, en una acomodación de Poe a las expectativas más que a un análisis profundo de la obra de Poe, según unos poetas al parecer más interesados en la *teoría* que en la *práctica* de Poe (*From Poe to Valéry* 7). Parece ser que “these Frenchmen [Baudelaire, Mallarmé y Valéry] have seen something in Poe that English-speaking readers have missed” (7) y que “[they] were impressed by the variety of form of expression, because they found, or thought they found, an essential unity.” (12) No es tanto una capacidad francesa por auscultar lo ignoto en Poe como el hecho de que “we must first take account of the fact that none of these poets knew the English language very well” (20). Empero, parece que la biografía de Poe, su imagen más que su obra es la explicación a la fascinación francesa por Poe: “in Poe, in his life, his isolation and his worldly failure, Baudelaire found the prototype of *le poète maudit*, the poet as the outcast of society—the type which was to realize itself, in different ways, in Verlaine and Rimbaud, the type Baudelaire saw himself as a distinguished example” (22).

Aun elogiando a Poe directa (escritor reputado, híbrido local/universal, conecedor del pasado literario) o veladamente (si sus maestros Baudelaire y Mallarmé idolatran a Poe, debe existir una razón de peso), los puntos débiles que encuentra Eliot en el autor de *The Raven* son casi más esclarecedores que los elogios. Las críticas se resumen en la recreación imaginaria de espacios cosmopolitas, en la falta de responsabilidad académica, y en una actitud inmadura frente al mundo. Es decir, una actitud romántica en los términos en que Eliot define el romanticismo. Para un poeta como Eliot, las recreaciones europeas de Poe revelan un cosmopolitanismo mal entendido, ya que

his favourite settings are imaginary romantic places: a Paris or a Venice which he had never visited [...] he never had the opportunity to travel, and [...] when he wrote about Europe, it was a Europe with which he had no direct acquaintance. A cosmopolitan experience might have done Poe more harm than good; for cosmopolitanism can be the enemy of universality—it may dissipate attention in superficial familiarity with the streets, the cafés and some of the local dialect of a number of foreign capitals; whereas universality can never come except through writing about what one knows thoroughly. [...] [Poe's] type of imagination [...] created its own dream world; that anyone's dream world is conditioned by the world in which he lives; and that the real world behind Poe's fancy was the world of the Baltimore and Richmond and Philadelphia that he knew. (*To Criticize the Critic* 55)

A través de Poe se infiere la queja eliotiana hacia un tipo de recreación fantasiosa que es igual de dañina que el mero *name-dropping* de una pose cosmopolita. La reflexión de Eliot sitúa a Poe en un callejón sin salida: por una parte el recurso a la fantasía es erróneo (no por ser creativo, sino por carecer de “veracidad,” es decir, por recurrir a ciudades/épocas que no son las propias); por otra, el contacto con una dimensión cosmopolita sólo le habría hecho mal, le habría distraído de su propia creatividad y le habría quitado su potencial de universalidad adquirida a través de un estudio profundo de lo conocido.

Aunque en su ensayo más extenso sobre Poe (*From Poe to Valéry*) Eliot no trata de “decide [Poe's] rank as a poet or to isolate his essential originality” y que si se estimase la obra de Poe en su totalidad desde la distancia “we [would] see a mass of unique shape and impressive size to which the eye constantly returns,” un examen detallado de tal obra revelaría “nothing but slipshod writing, puerile thinking unsupported by wide reading or profound scholarship, haphazard experiments in various types of writing, chiefly under pressure of financial need, without perfection in any detail” (5) y que como cuasi un diletante, “did not appear to believe, but rather to entertain, theories”

(29). Es decir, la obra de alguien no profesionalizado, informado, que sucumbe ante las presiones de la economía de mercado. Que la descripción de Poe se puede aplicar relativamente al Eliot anterior al de la estabilidad financiera que disfrutó como empleado del Lloyd's Bank (1917-1925) no hace sino resaltar lo siguiente: la crítica ante una obra inmadura, superficial, incompleta, de juventud. Como observa más adelante, es innegable “that Poe had a powerful intellect: but it seems to me the intellect of a highly gifted young person before puberty” (19).

Algo llamativo del ensayo es reparar en que, si el hilo conductor del mismo es la influencia de Poe sobre tres poetas franceses (así como definir la *poésie pure*), criticar a Poe es, veladamente, criticar a quienes de una manera casi religiosa lo siguen, de simbolistas como Baudelaire y Mallarmé a su contemporáneo Valéry. Resumidamente, *From Poe to Valéry* examina una tradición originaria en Poe y presente en Valéry sobre la cual, según Eliot, se cierne una paradoja: “the act of composition is more interesting than the poem which results from it” (28). Y va más allá en su conclusión sobre la poesía pura cuyas raíces se remontan a Poe: según Eliot, este tipo de poesía presta atención al proceso y al estilo, el “cómo” más que al tema mismo del poema, el “qué,” interpretando por consiguiente que la única o principal atención por el estilo significaría que la poesía se habrá desvanecido.

Es decir, para Eliot, Poe es responsable de una forma de originar una poesía (“pura”) en la cual el tema prácticamente no prima, creando un desequilibrio heredado por los simbolistas en el cual *parnasianamente* el cultivo de la técnica es el núcleo de toda poesía. Y es interesante que en este ensayo Eliot ubique un contemporáneo suyo (Valéry) como eslabón final de una cadena, ya que Eliot mismo es un eminente sucesor

de los simbolistas que critica. Valéry para Eliot supone un punto final de una poética nacida con Poe, que “has gone as far as it can go,” pero cuya alternativa, “to insist on the all-importance of subject-matter, to insist that the poet should be spontaneous and irreflective, that he should depend upon inspiration and neglect technique,” sería “a lapse from what is in any case a highly civilized attitude to a barbarous one” (31). La poesía eliotiana, un ejercicio de armonía técnico-temática, es decir, de lo mejor que podría aportar la poesía pura más su opuesto, supone una “tercera vía” tanto a Poe como a los simbolistas.

En resumidas cuentas, ¿quiere decir lo anterior que Eliot vuelve la espalda a sus maestros simbolistas, ya que provienen de un linaje de Poe en el que la forma, la técnica es todo? Un rechazo frontal supondría, más que una paradoja en Eliot, el desmantelamiento de su propia poesía, vitalmente influenciada por los simbolistas. Por ello, en la conclusión a su estudio, Eliot hábilmente resalta por un lado la importancia de Poe y de los simbolistas, singularmente éstos como “filtro” por el que entender a Poe. La tradición de esa poesía pura nos dice Eliot

represents the most interesting development of poetic consciousness anywhere in that same hundred years; [and] I value this exploration of certain poetic possibilities for its own sake, as we relieve that all possibilities should be explored. And I find that by trying to look at Poe through the eyes of Baudelaire, Mallarmé and most of all Valéry, I become more thoroughly convinced of his importance, of the importance of his work as a whole. (32)

Dentro de este caudal de ambigüedades, la lectura eliotiana de Poe—y concretamente de su influencia internacional—, más que ser un ataque al simbolismo, muestra rigurosamente la estrategia de palimpsesto que se ha comprobado en Darío. Aplicando una diplomacia crítica con una figura célebre, al mismo tiempo que elogia las virtudes de

Poe—poeta enigmático, un “stumbling block” para cualquier crítico (5), reputado, deudor de una tradición, local y universal—, pone en tela de juicio aspectos específicos del romanticismo que deben ser superados por el nuevo tipo de poesía e implícitamente por Eliot como poeta modernista, el cual supera el modelo de Poe: su subjetividad fantasiosa, sus carencias cosmopolitas, su escritura descuidada, sus lagunas académicas, su inmadurez. En suma, Poe es definido por Eliot como un proyecto literario y social inconcluso, pubescente, o incluso interpretado con carencias por la miopía simbolista. Aunque de manera periférica, sus herederos franceses de ayer y hoy parecen reproducir estos síntomas. Por otra parte, todo lo que representa Eliot (madurez, clasicismo, erudición, responsabilidad) es articulado como una evolución total, y no parcial, o hasta cierto punto incompleta, como la de Baudelaire, Mallarmé y Valéry, de un romanticismo—de un Poe—incompletamente entendido (y, al parecer, obsesionado con la forma) y, por consiguiente, parcialmente superado por Eliot. Que la conferencia fuese leída en la Biblioteca del Congreso en Washington D.C. en 1948, y que como indica Murphy “the choice of venue may have had more influence on the content of the presentation than not” (232) subraya la importancia, dentro del palimpsesto modernista, de la conciencia de público tanto como de reescritura. Es decir, para 1948 la carrera de Eliot como poeta básicamente ha concluido, tiene ya una voz propia menos sustentada en el andamiaje simbolista, y puede permitirse tratar con familiaridad y hasta crítica sus otrora maestros.

Una de las ansiedades tras la independencia de la metrópolis, como vimos en el contexto hispanoamericano dariano, es la búsqueda del poeta representativo de su momento histórico postcolonial, poeta que aglutinase las influencias europeas con las

autóctonas. Tanto Darío (recordemos el caso de Hugo, Bello y Olmedo), como Eliot, suponen una reflexión de compleción, acaso superación ante este desafío, pues ambos experimentan las tensiones de la modernidad en persona con una óptica cosmopolita anteriormente inexistente en Poe o sus contemporáneos latinoamericanos. Ambos analizan la relación entre el continente americano y el europeo, el diálogo basado en una distancia insalvable tanto en lo geográfico como en la interpretación “incompleta” entre Hugo y los poetas latinoamericanos o viceversa, entre un americano como Poe y su progenie francesa. La estrategia de palimpsesto de Darío y Eliot “completa” los desgastes del romanticismo desde una visión global, vivida en primera persona y cuya base de palimpsesto se encuentra en un simbolismo que de igual forma supone un comienzo sobre el que elaborar una carrera poética así como su compleción.

Si el único poeta contemporáneo a Eliot que recibe análisis es Valéry (no precisamente un poeta exiliado), es interesante auscultar las impresiones de Eliot sobre Henry James, escritor estadounidense pionero en triunfar en la metrópoli. James manifiesta una europeidad que por otra parte Poe carece, pues aunque Eliot comenta en “Goethe as the Sage” Poe tuvo gran influencia en la poesía francesa, “the place and rank [de Poe y también Byron] is still, and perhaps will always be the subject of controversy” (*On Poetry and Poets* 245).

Alejado de tal controversia, James pertenece al linaje de escritores estadounidenses que consiguen cultivar éxito en el Londres del XIX, y que incluye, como ha estudiado Zwerdling, a Adams, Pound y a Eliot mismo.⁸³ James, además de suponer un avance del realismo al impresionismo con una extraordinaria complejidad del punto de

⁸³ El pedigrí patricio que comparten James y Eliot, además de una mentalidad conservadora y un temperamento menos volcánico que el manifestado por Pound, es uno de los motivos que paralelizan vida y obra en los dos escritores.

vista de sus personajes, elabora estrategias narrativas que precisan intensamente de la participación de? un lector, como ejemplifica *The Turn of the Screw* (1898). Incluso, James escribe *French Poets and Novelists* (1878) su primer estudio crítico, que contiene valoraciones positivas (Gautier, Balzac) y negativas (Baudelaire) de la literatura del XIX francés.

Eliot admira de James la forma en que, además de relatar, exige una cooperación del lector, y posee “richness of ‘references’” (Matthiessen 9). En oposición a un Poe que deja volar la imaginación, en *The Aspern Papers* (1888),⁸⁴ James “managed to give the whole feeling of Venice by the most economical strokes. Indeed, Eliot has recently said that the method in this story—‘to make a place real not descriptively but by something happening there’—was what stimulated him to try to compress so many memories of past moments of Venice into [el poema “Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar”]” (Matthiessen 9). Por consiguiente, no debe extrañar el interés de Eliot por un autor que atrae a su público a su literatura, rico en referencias, económico en su recuerdo veneciano y que, no menos importante, ha superado sus limitaciones nacionales para convertirse en una celebridad transnacional. En su reflexión-obituario de 1918, estima el éxito jamesiano como “the final perfection, the consummation of an American to become, not

⁸⁴ La narración, publicada el mismo año que *Azul...* es una de las más aclamadas de James, quien fallece veintidós días después de Darío, el 28 de febrero de 1916. El argumento de esta narración se asemeja simbólicamente a la circunstancia europea del propio Eliot en lo referente a su vínculo con James y su mutación en un hombre de letras británico: un crítico anónimo viaja a Europa en busca de la correspondencia del poeta estadounidense que da título al libro. Al no poder adquirir con facilidad las cartas, se ve forzado a seducir a Tita, la sobrina de la amante del poeta. Es en definitiva, el recorrido de palimpsesto que Eliot hace sobre los pasos/cartas de otro célebre expatriado norteamericano (James) y la decisión de aquel por unirse en desafortunado matrimonio (con su primera esposa, Vivienne) para quemar sus naves con los EE.UU. y acceder al preciado tesoro literario (la correspondencia). La influencia del texto en el poema eliotiano (ver Southam 79-92) no suele reparar en esta conexión entre vida y obra, con excepción de Gordon (423), quien asemeja a Eliot con un reverso de Tita, pues ambos tratan de destruir correspondencia—Tita de Jeffrey Aspern, y Eliot de Emily Hale, su amante platónica.

an Englishman but a European—something which no born European, no person of any European nationality, can become” (“In Memory” 1-2).

Pero es la ubicación de la europeidad de James el que desvela una crítica de Eliot basada en el éxito literario y ampliación de público lector. Eliot ve al autor de *The Ambassadors* como uno “who is difficult for English readers, because he is an American; and who is difficult for Americans, because he is a European; and I do not know whether he is possible to other readers at all” (qtd. in Zwerdling 268) Es decir, Eliot reconoce del caso James un peligro de alienación de una comunidad lectora: un autor demasiado estadounidense para el gusto británico, pero demasiado europeo para triunfar en el mercado que le ve nacer. Estas tensiones—la búsqueda de una elite cultural que reconozca los meritos de un extranjero, y la necesidad de impactar al mayor número de lectores—, ilustran sobremano el contexto del escritor expatriado modernista. Como concluye Zwerdling, “although Eliot—like Pound and many modernists—seems to write for an unlocatable cultured elite, his ambitions are reluctantly contained by that dispensation. And though he is a poet, he hopes to have a much larger impact. He will not settle for James’s bitter withdrawal to the coterie” (268).

Aunque distanciado de la experiencia europea como la concibe Poe, la problemática que acompaña a James, sus tensiones de “nacionalidad” literaria (tanto como tratarse de un prosista) sugieren que, a pesar de situarse más cerca de la circunstancia vital de Eliot, éste reflexiona sobre dicha problemática y toma un camino diferente, aposentado en el simbolismo francés. La fantasía romántica de Poe, su inestable subjetivismo y desdén por la erudición no es una base sobre la que

sobreescribir; la experiencia de su par social en la capital británica, se muestra insuficiente.

El análisis previo revela un Eliot que no se distancia de las tensiones que rodean a Darío, y que concibe su papel como intelectual modernista en una forma similar. La ambivalente relación con una figura monumental del romanticismo (Poe, Hugo); la identificación y superación de las debilidades de un modelo inestable, cuando no desgastado como es el romántico, y las consiguientes propuestas de economía literaria finiseculares (erudición, responsabilidad, madurez); la alienación de un público llevada a cabo por la prosa y perfil de James (es decir, el triunfo de la escritura pero el fracaso de la coyuntura transcontinental) o de los escritores latinoamericanos que llegan al París de principios de siglo en Darío. Como se demostró con el estudio de éste, son algunos aspectos que tienen su origen en una honda reflexión de las posibilidades del (post)romanticismo, origen de la primera poesía eliotiana y símbolo de las tensiones entre modernidad y tradición. A continuación se analizará la evolución del comienzo romántico de Eliot al descubrimiento lector de los simbolistas y su posterior vivencia in situ de la experiencia parisina, evolución que es resonante del proceso vivido por Darío en su momento.

El debate romántico en el primer Eliot y las razones del palimpsesto francés

En la carta del cuatro de abril de 1905, en la que la madre de Eliot se encomienda al director de la Milton Academy para que admita a su hijo en la prestigiosa preparatoria, el poeta de dieciséis años adjunta una lista de lecturas leídas entre las que destaca la presencia de la literatura francesa. Además de los textos típicos de su perfil como estudiante patricio—Shakespeare, Milton, libros de historia, trigonometría, física—, de entre las materias llaman la atención la abundancia de textos franceses. La *Grammaire Française* de Stone, *Horace* de Corneille, *Le Misanthrope* de Molière, *Andromaque* de Racine, *Zadig* y otros cuentos de Voltaire, *Hernani* y *Les Misérables* de Hugo, *La Mare au Diable* y *La Petite Fadette* de Sand, *Five Tales* (sic) de Balzac, *Mademoiselle de la Seiglière*, de Sandeau, *Athalie*, de Racine, demuestran una inusual familiarización con la literatura gala (*Letters* 8).⁸⁵

Aun no siendo tan *extraña* como el conjunto de libros que ponen en contacto a Darío con las letras francesas (*Autobiografía* 21), esta lista pone de relieve la importancia de la literatura francesa en la obra inicial de Eliot. Si Darío, quien junto a obras francesas descubre *Las Mil y Una Noches*, debe incluirse en Eliot como influencia infantil igualmente persa *Rubáiyát of Omar Khayyám*, en traducción de Fitzgerald. Este libro oriental fue para Eliot una suerte de “sudden conversion” en el que el mundo “appeared anew, painted with bright, delicious and painful colours,” conversión que no aflora plenamente puesto que “thereupon I took the usual adolescent course with Byron, Shelley, Keats, Rossetti, Swinburne” (*The Use of Poetry* 25).

⁸⁵ A esta lista debe añadirse la habilidad de “memorizing poetry” en francés (*Letters* 8) y el libro de Pater *Studies in the History of the Renaissance*, entregado a Eliot por su madre siendo escolar en San Luis (Soldo, *Tempering* 32).

Para analizar la actitud de Eliot con los románticos, su ambivalente estimación del romanticismo y su superación, es necesario detenerse en ese “derrotero adolescente” eliotiano y examinar los límites de la época romántica. Estos primeros poemas, así como las reflexiones de Eliot sobre el romanticismo, revelan un interés por vincular su sobreescritura de influencias con un público lector determinado.

Ya poeta consagrado, al comentar en 1959 sobre sus orígenes como escritor y las razones de inclinarse por los románticos más que por el estilo orientalista de Khayyám, Eliot hace un sucinto pero crucial repaso de su génesis poética, en la que a cada etapa de creación le acompaña una manera de interactuar con o llegar a su público lector. Esto es, ya desde sus orígenes como poeta, Eliot se decanta por una estética en concreto según le permite abrirse camino en el mundo literario. Y esa búsqueda de público se remonta a los primeros y titubeantes intentos poéticos del autor. Por ejemplo, Eliot opina que Khayyám le inspira “a number of very gloomy and atheistical and despairing quatrains in the same style,” cuartetos que “fortunately I suppressed completely—so completely that they don’t exist. I never showed them to anybody.” El primer poema “publicable,” “written as an exercise for my English teacher” es “an imitation of Ben Jonson” al cual siguen “a few at Harvard, *just enough to qualify* for election to an editorship on *The Harvard Advocate*. [...] Then I had an outburst during my junior and senior years. I became much more prolific, under the influence first of Baudelaire and then of Jules Laforgue, whom I discovered I think in my junior year at Harvard” (qtd. in *The Paris Review Interviews* 64-65, my emphasis).⁸⁶

⁸⁶ Contrastando la memoria de Eliot con las fechas de publicación recogidas por Ricks, antes de diciembre de 1908, fecha del hallazgo clave de la antología de Symons, la obra del poeta se resume así: a la edad de nueve o diez años, según su viuda Valerie, escribió “a few little verses about the sadness of having to start school again every Monday morning” (qtd. in Ricks xxxvii). En 1905 publica “A Lyric,” “A Fable for

Con este breve repaso de sus años de formación, Eliot inaugura el razonamiento de su escritura de palimpsesto. Sus cuartetos a lo Khayyám son sombríos, ateos, desesperados, y ante todo, inéditos. Por otra parte, su primera publicación lo es por ser una imitación fidedigna de Ben Jonson, a la cual siguen una serie de poemas románticos con un propósito más comercial: justificar una candidatura editorial. A partir de éstos, finaliza lo *juvenil* en Eliot y se comienza a construir el poeta canónico con la adaptación de Baudelaire y Laforgue. Aun ensombrecidos por la abundante prosa sobre el romanticismo, es necesario destacar algunos aspectos de los poemas “románticos” de Eliot, poemas que le traen su primer éxito “profesional”: ser elegido editor del *Harvard Advocate*. Como en el caso del primer Darío, los cuatro poemas cuya publicación data de mayo de 1907 a noviembre de 1908, es decir, de su segundo semestre en Harvard al descubrimiento de la antología de Symons, conforman una secuencia que, aun en estado germinativo, delinear el devenir inmediato de poesía eliotiana. Esta secuencia se resume en un despliegue de las retóricas romántica y prerrafaelita (que pese a sus diferencias Eliot las une como estéticas adolescentes) hacia tímidos derrotos simbolistas.

En efecto, sus dos primeros poemas, “Song: When we came home across the hill” y “If time and space, as Sages say” recrean el *locus amoenus* típico de una escena campestre romántica, y cuyos ecos—especialmente el primer poema—, se remontan a la poesía bucólico-epigramática de Housman, según Geary (22). No sólo el locus campestre es el único recurso retórico que pone en marcha Eliot, pues han de añadirse tanto el

Feasters,” “At Graduation 1905”; en 1907 “Song: When we came home across the hill” y “If time and space, as Sages say”; en 1908 “Before Morning” y “Circe’s Palace.” Nótese que al igual que Darío, Eliot es el encargado de dirigirse a un público “oficial” con una pieza-panegírico con motivo de su graduación escolar en 1905. Al igual que el nicaragüense, hace sus primeros intentos editoriales infantiles con *The Fireside*, un semanario con “Fiction, Gossip, Theatre, Jokes and all interesting” del que ilustra y escribe catorce ejemplares (*Letters* xix).

tempus fugit virgiliano como su correlato, el *carpe diem*, y el recurso al amor cortés. En suma, los dos poemas presentan versos que sin mucho esfuerzo, tal como sugieren sus idénticos títulos (“Song”) son intercambiables. “The flowers I sent thee when the dew / Was trembling on the vine” (*Poems Written* 18) o “The gentle fingers of the breeze / Had torn no quivering cobweb down” (24) son un pretexto para demostrar el dominio de una retórica amorosa todavía prevalente a mediados del XIX. El encuentro amoroso semeja el paso del tiempo, encuentro que como el mundo vegetal, está sentenciado a marchitarse. Destacan estos poemas, si no por su originalidad, precisamente por lo contrario: son capaces de recrear la poesía sentimental del XIX, sus rimas, sus martilleantes anáforas, los previsibles quiebros de la conjunción “but,” sus clichés y topos protocolarios.

Si “Before Morning,” siguiente publicación de Eliot insiste en los elementos anteriores (llegando a incluir un estribillo, “Fresh flowers, withered flowers, flowers of dawn,” *Poems Written* 78), es el último poema *pre-Symons*, donde se agota la corta vida de Eliot como poeta puramente romántico-prerrafaelita. Como ha observado Geary, “Circe’s Palace” ya no es “merely a pastiche of Swinburne; it is poetry aspiring toward the condition of symbolist painting,” y especialmente Moreau (22). Aunque es dudosa la familiaridad de Eliot con el cuadro de Moreau o con el pintor en el momento de publicar este poema, o que aspire a la condición de poesía simbolista (aun no ha descubierto a Symons), cierto es que “Circe’s Palace” se separa de los tres poemas anteriores. Aunque precisamente Geary no menciona la obra de Moreau *Circé*—una de sus obras menos representativas por lo borroso de su trazo—, de entre los elementos simbolistas (o mejor dicho, que preconizan el simbolismo), Geary destaca “the dream-world of myth, the *femme fatale*, the intermingling of the grotesque and the beautiful, [and] the peacock

motif. [...] Indeed we might say that Eliot had already grasped Moreau's 'two linked principles' of art" (22). Estos principios, según Lucie-Smith son "the Beauty of Inertia" y "the Necessity of Richness" (63).

Con este poema, Eliot parece sugerir que toda vez que ha probado su valía como *imitador* del estilo romántico, decide incorporar una mayor complejidad a sus composiciones, profetizando de alguna forma el impacto que en él va a suponer su inminente descubrimiento de los simbolistas franceses. Con una rima más intrincada que en los poemas primeros, la inclusión de un mito clásico y unas imágenes más exóticas, "Circe's Palace" llama la atención por el cambio del pronombre "we." En las otras poesías, servía para identificar a los amantes y su (des)dicha; ahora, cargado de una ambigüedad de perspectiva ("We shall not come here again," *Poems Written* 26), puede referirse tanto a los marineros de Ulises transformados en bestias por Circe, como al propio Ulises reflexionando sobre su penuria e, implícitamente, puede incluir a los lectores, como indica el enigmático colofón "And they look at us with the eyes / Of men whom we knew long ago" (26). Es decir, de la atmósfera intimista e individualista de sus adaptaciones románticas, pasamos a una inclusión de una colectividad, de una participación social más acusada.

La concepción del arte de Moreau anteriormente expuesta, "belleza de inercia y necesidad de riqueza," viene apoyada por una sensación de que el arte "inhabits a closed world, a world of tableau, of posture and gesture" (Geary 22). En efecto, "Circe's Palace" lejos de repetir el estereotipo bucólico repleto de tópicos románticos, manifiesta un anhelo por actualizar un mito clásico, sintetizarlo mediante suntuosas imágenes, complicarlo y ampliar su discurso con el ambiguo uso del "nosotros." Estas

características—clasicismo revisitado, riqueza lingüística y conciencia de público—, no son sino rasgos tanto de Darío como de Eliot. En otras palabras, dejar de lado una imitación que se ha agotado para intentar incorporar progresivos avances en busca de un estilo propio frente a un público conocedor tanto de la retórica romántica como de los mitos clásicos. Este debate entre la revitalización del clasicismo y el proyecto incompleto romántico, que eclosiona en el célebre “Tradition and the Individual Talent” (1919) forma parte del pensamiento de Eliot, un pensamiento que como vemos, tiene su semilla en su primera escritura.

Hijo del limo: De una educación (anti)romántica al hallazgo de *The Symbolist Movement in Literature*

El análisis anterior de la obra primera de Eliot delimita el romanticismo a un momento vital, la adolescencia, y un motivo: demostrar sus habilidades en su retórica y concatenar ese talento con un usufructo editorial. Parecería, entonces, que toda vez sufrido el cambio juvenil y disfrutado el acceso al puesto editorial, Eliot mira hacia adelante con el simbolismo de su mano. Aunque por un lado el poeta no escribe poesía de raigambre romántica (al menos en intenciones o estilo), por otro es necesario advertir que el romanticismo es para Eliot si no su *bête noire*, sí su más duradera recurrencia, a la cual vuelve durante toda su vida. Examinar la espinosa relación de Eliot con el romanticismo, también, es vincularlo con las nuevas propuestas *educativas* finiseculares. En otras palabras, el contexto de aprendizaje académico y vital, incluyendo el descubrimiento del simbolismo, es coyuntural al alejamiento de un poeta de una estética que considera gastada. Pero no sólo gastada, inmadura, individualista y caótica, sino sobre todo

incompleta e inadecuada para representar la situación del intelectual de entresiglos. A continuación se analizará la postura de Eliot frente a los escritores románticos, frente al romanticismo en sí, así como la importancia de pensadores como Babbitt y Bradley tienen en su educación intelectual.

Las ideas de estos pensadores, además de proporcionarle las directrices teóricas que lo acompañaran en el futuro, revelan así mismo detalles sobre la educación del poeta y el ascendente de esta a la hora de proporcionar sustitutivos al romanticismo. Según Gunner, de Babbitt (su profesor en Harvard de crítica literaria francesa), toma Eliot el modelo de identificar escritor con época, a la sazón su “own treatment of Romanticism; Eliot found in one period of literary history his metaphor for a way of life and thought destructive not only to literary tradition but to its necessary correlative, Western culture” (22).

Si de Babbitt Eliot adicionalmente adquiere una consciencia de armonía clásica/tardo barroca como contraposición al caos romántico, la filosofía de Bradley le proporciona una perspectiva conceptual más universal de los fenómenos culturales. Bradley, sobre quien Eliot escribe su tesis doctoral, considera que “everywhere there must be a whole embracing what is related, or there would be no differences and no relation... qualities are all different, and, on the other hand, because belonging to one whole, are all forced to come together. And it is only where they come together distantly by the help of a relation, that they cease to conflict” (22).⁸⁷ Este principio de interrelación

⁸⁷ Aunque no llega a defenderla “viva voce,” la tesis *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley* es admitida “without the least hesitation” en junio de 1916 (*Letters* xxiii). Un retraso en el barco que debería llevarlo a los EE.UU., así como su postura de “quemar las naves” y permanecer en Londres provoca que Eliot no llegue a ser proclamado doctor.

monista en Bradley está ligado tanto con la interdependencia de las cosas como de los individuos.

En otras palabras, frente a la “excepcionalidad” de la subjetividad romántica, propone Bradley un sujeto en comunidad mucho más cercano a una consciencia colectiva de los fenómenos culturales: “you cannot, in any sense, know, or perceive, or experience, a term as in relation, unless you have also the other term to which it is related... either you have not got any relation of phenomena to anything at all, or else the other term, your thing the Ego, takes its place among the rest. It becomes another event among physical events” (322). Ese sujeto post-romántico, por consiguiente, se ve disuelto en la comunidad, y no concibe su yo de una forma *aislacionista* o concebido en supremacía con la sociedad. Al contrario que en el romanticismo, la nueva poesía no se limita a una percepción individualista de causa y efecto sino como cadena en la que el ego se difumina, es una parte más de la consciencia cultural, no la única. Causa y efecto no tanto para el yo, sino causa y efecto dentro de una concepción más comunitaria. Gunner comenta al respecto de la aplicación de Bradley al romanticismo que “one could claim that the Romantic individual wallowed in the residue of feeling, accepting appearance as reality instead of moving beyond the self to find meaning in a relation to a whole. The ‘unique individual’ is an illusion; ‘self’ must be relative if it is to have meaning. And once the belief is seen in relation to something else, the claim for its uniqueness becomes logically inconsistent” (30). Esto es, situar al individuo en relación no solo con la historia literaria, sino con su contexto histórico-social.

Por consiguiente, si se sintetizan las opiniones de Babbitt y Bradley, podemos concluir que en ellos Eliot ve un articulado sistema teórico sustitutivo del romanticismo,

pues entre otras cosas, este se encuentra fuera de lugar y tiempo. Así, Eliot se embarca en la búsqueda de aquel hombre-época que simboliza la degeneración de Occidente, excesivo, circunscrito por la inmediata apariencia, cuyo ego es incapaz de “ir más allá” de su propia experiencia, alejado de la comunidad social e histórica y que en suma, “excluded himself from reality by indulging in a privately created suffering instead of confronting the universal pattern of individual sacrifice in return for collective redemption and regeneration” (Gunner 54).

Una de las reflexiones más totalizadoras y discutibles de Eliot respecto al romanticismo la encontramos ya en 1916, cuando precisa en la definición y origen del mismo: “Romanticism stands for *excess* in any direction. It splits up into two directions: escape from the world of fact, and devotion to brute fact. The two great currents of the nineteenth century—vague emotionality and the apotheosis of science (realism)—alike spring from Rousseau.” (qtd. in Schuchard, “Eliot and Hulme” 1088).⁸⁸ Nótese dos hechos en esta doble condición decimonónica: Eliot la sitúa en una crisis de finales de la Ilustración, y no aparece el proyecto simbolista, al margen y sin ser alcanzado por la sombra romántica. De cualquier forma, pese a que este *exceso* dual (sentimental o realista) que parece no admitir sutilezas o grados de percepción en el mundo de los hechos tiene su génesis en Rousseau (recordemos la influencia de Babbitt como profesor), es otro escritor romántico quien recibe una crítica más aguda que el autor de

⁸⁸ En su ensayo “The Modern Mind” (1933) Eliot incluso duda de la efectividad y alerta del peligro de expresarse en términos de “romanticismo,” pues es un “term which is constantly changing in different contexts, and which is now limited to what appear to be purely literary and purely local problems, now expanding to cover almost the whole of the life of a time and of nearly the whole world. It has perhaps not been observed that its more comprehensible significance ‘Romanticism’ comes to include nearly everything that distinguishes the last two hundred and fifty years or so from their predecessors, and includes so much that it ceases to bring with any praise or blame” (*The Use of Poetry* 121).

Les Confessions (1782-1789). Ese escritor no es otro que el “eminente” y “distinguido” Byron, de quien se puede opinar, según el Eliot de 1937, que

as of no other English poet of his eminence, [...] added nothing to the language, [...] discovered nothing in the sounds, and developed nothing in the meaning of individual words. I cannot think of any other poet of his distinction who might so easily have been an accomplished foreigner writing English. [...] This imperceptiveness of Byron to the English word [...] indicates for practical purposes a defective sensibility. I say ‘for practical purposes’ because I am concerned with the sensibility in his poetry, not with his private life; for if a writer has not the language in which to express feelings they might as well not exist. (*On Poetry and Poets* 232-3)

Conviene detenerse en los “errores” de Byron como icónicos del propio romanticismo. A nivel técnico, Byron no añade nada al lenguaje, sonido o desarrollo léxico, hasta tal punto que Eliot lo compara con un escritor extranjero incapaz de dejar su huella foránea en la lengua inglesa: a Byron no se le percibe en la lengua inglesa debido a cultivar una “sensibilidad defectuosa.” Sin un lenguaje capaz de expresar sentimientos, no importa que estos siquiera existan. Si como en el «caso Poe» se aplica lo opuesto de lo anterior a Eliot, esta inversión de valores unge a Eliot con rasgos de palimpsesto, negando la imitación y abogando por la sobreescritura tanto literaria y cultural como social enraizada en el simbolismo.

Estamos, en suma, ante un énfasis en “añadir algo” al lenguaje, en aportar una cualidad que está íntimamente ligada al prestigio, a la identidad extranjera ya aspectos del simbolismo: musicalidad y ambivalencia léxica. Una sensibilidad que únicamente expresa una (escandalosa, excesiva) vida privada no interesa, pues solamente es reflejo de una subjetividad limitada que no incluye la sensibilidad de la poesía en sí misma. Ello no quiere decir que la poesía no haga referencia a hechos personales y privados; la reflexión

va dirigida a la representación inmediata o directa, “no elaborada” de estos; recuérdese al respecto la definición de poesía en “Tradition and the Individual Talent” (1919) que “poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality” (*Selected Prose* 43). Sugiere Eliot que el poeta tras el romanticismo no debe dar rienda suelta a sus emociones incontroladamente, sino tomarlas como un posible punto de partida sobre el que elaborar. Como ha observado Gunner, al percibir Eliot a Byron como una mezcla indivisible de poeta y ser humano, “Eliot implies the major flaw in Byron’s work—the encroachment of the personal on the poetic,” una invasión de una dimensión personal destacada por su exceso, su depravación. Pero Eliot no es—simplemente—, un moralista. El tipo de poeta que Byron representa, no puede existir en el contexto social post-romántico, cotidiano, ya que “by creating the image of Byron as a Romantic individual in the quotidian world, [Eliot] implicitly criticizes Romanticism and mocks its artistic value, making it appear a fatuous indulgence of the ego at the cost of denying reality” (17).

En oposición al “método” poético byroniano, los nuevos poetas deben abandonar una imitación que ya ha sido intentada, y proponer otra manera de representación poética basada en explorar literaturas nuevas u olvidadas: “I think that [Ezra Pound y Eliot mismo] believed that we were affirming forgotten standards, rather than setting up new idols. Wordsworth, when he said that his purpose was ‘to imitate, and as far as possible, to adopt, the very language of men’, was only saying in other words what Dryden had said, and fighting the battle which Dryden had fought” (*The Use of Poetry* 62). La nueva poesía no trata de exhumar estándares olvidados solamente, sino que trata de combinar esas poéticas antiguas con la inclusión del simbolismo francés. Tomando como excusa su

prólogo a una antología de Pound (1928), Eliot resume cómo encuentra su raíz de palimpsesto: “the form in which I began to write, in 1908 or 1909, was directly drawn from the study of Laforgue together with the later Elizabethan drama; and I do not know anyone who started from exactly that point” (qtd. in Ricks 387). Este punto, como veremos a continuación, se fragua con el hallazgo del estudio de Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (1899).

“Oh, these minor considerations:” Los «raros» de Symons y el recurso simbolista de Laforgue

Ciñéndose a una lectura cronológica de los poemas estudiantiles de Eliot, el lector puede percatarse de notables diferencias, especialmente en la presencia de una complejidad estilística y una temática irónica ausentes en obras como “Song (if time and space, as Sages say)” (junio de 1907) o “Before Morning” (noviembre de 1908). Versos anteriores a diciembre de 1908 muestran imágenes consuetudinarias convencionales, como son el jardín romántico, la fragilidad del tiempo, y aun la captura de un instante mitológico. En escorzo, poemas como “First Caprice in North Cambridge” o “Nocturne,” ambos de noviembre de 1909, pese a mantener una estructura tradicional en cuanto a métrica y rima, poseen una temática urbana e incluyen imágenes desconcertantes o paródicas de la gravitas romántica.

Así, “First Caprice” se abre con un “street piano, garrulous and frail” (*Inventions* 13) que sirve de música de fondo a una amarillenta nocturnidad en la que voces infantiles “ended in a wail.” A esta obertura le siguen visiones de “bottles and broken glass, / Trampled mud and grass; / A heap of broken barrows;” y un tropel de jironados gorriones

que “delves in the gutter with sordid patience.” Versos inquietantes, sobre todo si se contextualizan con su obra inmediatamente anterior y si se atiende al verso último del poema (“Oh, these minor considerations!”), irónico colofón que desequilibra la unidad de las estrofas anteriores.

Quizá aún más epatante que “First Caprice” se revela “Nocturne,” parodia no ya del romanticismo más estereotipado, sino de la manera en que este reescribe el drama shakesperiano. Por consiguiente, aparte del novedoso y jocoso tono usado por Eliot, “Nocturne” es una crítica indirecta al intento fracasado del romanticismo por dotar de algo novedoso a una estética anterior. Es decir, es una crítica de una sobreescritura, de un palimpsesto fracasado.

El Romeo del poema retiene su personalidad como “*grand sérieux*,” pero su presencia sólo hace que, en oposición a la grandeza romántica, aquél “importune / Guitar and hat in hand, beside the gate” (*Poems Written* 29). Al entrar Julieta en la escena, envueltos los amantes “in the usual debate / Of love, beneath a bored but courteous moon” —luna que recuerda al uso de la misma por Laforgue—, los amantes sólo son capaces de establecer una conversación que no es otra cosa que una “conversation failing.” Romeo “strikes some tune / Banal, and out of pity for their fate.” Incapaz de soportar el impasse de la escena, el hablante poético decide acelerar el momento trágico: “Behind the wall I have some servant wait, / Stab, and the lady sinks into a swoon.” Esta primera estrofa desmantela el aparato trágico romántico, el fracaso de unos amantes que aburren a una luna cortés, fracasados en su conversación o en su banal comunicación musical. Es decir, aspectos alejados del credo simbolista: complejidad en la codificación de las imágenes, giros inesperados, musicalidad como sustitutivo/aditamento del lenguaje

tradicional. La siguiente estrofa agudiza ese desmantelamiento aumentando la carga irónica del lenguaje poético:

Blood looks effective on the moonlit ground—
The hero smiles; in my best mode oblique
Rolls toward the moon a frenzied eye profound,
(No need of “Love forever?”—“Love next week?”)
While female readers all in tears are drowned:—
“The perfect climax all true lovers seek!” (29)

Estos versos retratan una voz poética preocupada por una teatralidad (la sangre bajo la luz lunar), por una efectividad del conjunto dramático que sirve de marco para la inclusión del hablante poético (héroe sonriente con *modo oblicuo*) y de un público ávido de emociones. En otras palabras, de un escenario de mercado literario post-romántico con elementos simbolistas. Como ha observado Geary, el hablante del poema “is a detached, worldly-wise observer, but also the dramatist and stage manager who controls the events of the play,” pero no únicamente un observador, sino también “the creator of the work of art he is observing, and, in addition, he projects himself into the roles of hero and assassin and is privy to the state of mind of the moon that lights the scene [even incorporating] into the poem the reactions of the imagined sequence” (24). Estamos, por tanto, ante la construcción de un hablante poético palimpsístico, que reordena y sobrescribe un topos literario (*Romeo y Julieta*) incorporando elementos simbolistas enmarcados en un entorno de cambio de siglo condicionado por el concepto de mercado literario. Es en definitiva, la construcción de una identidad ante un público a través del palimpsesto. ¿Qué provoca este radical cambio de una forma de expresión tradicional a una basada en el simbolismo en la poesía de Eliot?

La respuesta se encuentra en el volumen de Symons *The Symbolist Movement in Literature* (1899), y específicamente en los contextos de lectura eliotianos.⁸⁹ Si es un topos crítico partir de la elección de Laforgue como punto de partida de la influencia Symons-Eliot, un análisis del volumen en conjunto ayuda a clarificar los motivos que llevan a Eliot a inclinarse por el poeta francés. Como suele ocurrir con Eliot, las opiniones de Symons sobre los simbolistas (y en este caso el catálogo que se presenta ante Eliot) dicen tanto como sus propias opiniones. Además, es importante situarse en el contexto de un joven poeta en busca de un maestro, y de que características posee el mismo. Por tanto, antes de proceder con Laforgue, es necesario resaltar varias reflexiones del libro de Symons.

Pese a su concisión, el libro que ayuda a Eliot a hallar su medio de expresión es también el escrito que introduce y difunde el simbolismo francés al público en lengua inglesa. De alguna manera se puede considerar *The Symbolist Movement...* como una suerte de *Los raros* dariano, pues trata de servir como vocero del simbolismo finisecular ante la anquilosada cultura que dominaba el canon británico. Como sucede con el libro dariano, Symons publica versiones anteriores de sus capítulos en prensa (1897, 1898), destacando el artículo “The Decadent Movement in Literature” (publicado en noviembre de 1893). De igual forma, Symons incluye en el libro al menos dos poetas que aparecen en *Los raros* y que vimos tanta importancia ocupan en el palimpsesto dariano—Villiers y Verlaine; aquellos que no forman entrada explícita en *Los raros* (Nerval, Rimbaud, Laforgue, Mallarmé, Huysmans y Maeterlinck), de sobra son estudiados por Darío secundariamente en su libro o en otro momento de su carrera.

⁸⁹ De no indicarse, las citas se refieren a la edición de 1899 (Eliot lee la de 1908, que no aporta novedades). Symons publica adendas en 1919 que no pertenecen al libro que Eliot lee, y que incluyen a Balzac, Mérimée, Gautier, Flaubert, Baudelaire, Goncourt, Cladel y Zola.

La escritura de Symons, desde la dedicatoria e introducción a los ensayos, está plagada de propuestas, de caminos sutilmente insinuados e incluso proyectos inconclusos para un joven poeta en busca de orientaciones artísticas.⁹⁰ Symons comienza analizando el origen del simbolismo en Baudelaire, Flaubert, the Goncourts, Taine, Zola, Leconte de Lisle, para quienes según él la forma “aimed above all things at being precise, at saying rather than suggesting, at saying what they had to say so completely that nothing remained over, which it might be the business of the reader to divine.” (7) Esta discutible interpretación del parnasianismo y aun del realismo enfatiza, no obstante, las limitaciones de representación literaria de la primera ola simbolista, así como la nula labor del lector en el proceso constructivo del fenómeno literario. El simbolismo de autores como Nerval, Villiers, Verlaine, Mallarmé, y ante todo Laforgue, es el encargado de continuar el impasse de la primera hora simbolista. ¿Qué contienen las reflexiones de Symons sobre dichos autores que potencialmente los conviertan en candidatos a ser maestros de Eliot?

De Nerval opina Symons que “had divined, before all the world, that poetry should be a miracle; not a hymn to beauty, nor the description of beauty, nor beauty’s mirror; but beauty itself, the colour, fragrance, and form of the imagined flower, as it blossoms again out of the page” (36). Esa adivinación de la esencia estética, no obstante, es fruto de un estado mental enfermo, pues estamos ante un vate “graceful and elegant

⁹⁰ La dedicatoria del libro a Yeats expresa el cambio simbolista de la poesía finisecular en lengua inglesa, anticipando para Eliot el mismo papel que él mismo desarrollará en pocos años. De hecho, y como ha observado Gunner, tanto Eliot como Yeats se consideraban “poets in a declining age of Romanticism, with which each had to contend. The problem of imitation and derivation forced them to search elsewhere for freshness and belief. Yeats constructed his own symbology; Eliot reconstructed French Symbolist technique. Baudelaire and the Symbolists had themselves attempted to construct a bridge from Romanticism to a new system of aesthetics; by studying their techniques, Eliot came to possess not only his own voice but to reconsider his view of Romanticism.” (27) En cuanto a la introducción del libro, sin duda desde la primera frase que une simbología a lenguaje (“without symbolism there can be no literature; indeed, not even language,” 3) resultan atractivas a un joven abierto a nuevas posibilidades simbolistas y lingüísticas.

when he is sane, but only inspired, only really wise, passionate, collected, only really master of himself, when he is insane” (19). Esa bipolaridad es rematada por un sentimiento de falta de completitud, como si Nerval no tuviese control siquiera de sus propias ideas, que deben ser completadas o entendidas por terceras partes: “did he himself realise all that he had done, or was it left for Mallarmé to theorise upon what Gérard had but divined?” (35).

Villiers, por otra parte, se acerca al ideal poético de Eliot, pero de un Eliot posterior, no el de circa 1909. Los motivos estriban en la presencia de la Iglesia como faro moral, del materialismo científico y de un antirrealismo aristocrático.⁹¹ No obstante, y vista la mezcla de registros en “Nocturne,” quizá el punto más atractivo para un estilo híbrido como el de Eliot es que según Symons, “part of the originality of Villiers [is] that the two divisions [the ideal world or the ideal in the world and satire, the mockery of reality] constantly flow into one another; the idealist being never more the idealist than in his buffooneries” (47). En varios poemas de *Inventions of the March Hare*—sobre todo los más escabrosos—, abunda la mezcla villiersiana de idealismo y bufonería según lo explica Symons. Pero no menos cierto es reconocer que en Eliot no va a predominar ni el idealismo encontrado en *Axël* ni lo bufonesco es lo más relevante en su obra.

Finalmente, y al hablar de otros poetas, Symons considera de Verlaine que para el poeta francés “reflection [...] is pure waste; it is the speech of the soul and the speech of the eyes, that we must listen to it in his verse, never the speech of the reason” (86),

⁹¹ Según Symons, para Villiers “the Church is his favourite symbol of austere intellectual beauty; one way, certainly, by which the temptations of external matter may be vanquished, and a way, also, by which the desire of worship may be satisfied” (44). Respecto al rechazo de Villiers de la ciencia, “so far as Science is materialistic, and his passionate curiosity in that chimera’s flight towards the invisible, are one and the same impulse of a mind to which only mind is interesting” (46-7). Por último, reseñando *Axël* apunta Symons “Villiers, choosing to concern himself only with exceptional characters, and with them only in the absolute, invents for them a more elaborate and a more magnificent speech than they would naturally employ, the speech of their thoughts, of their dreams” (50).

mientras que Mallarmé es retratado como “*Un auteur difficile*, in the phrase of M. Catulle Mendès, it has always been to what he himself calls ‘a labyrinth illuminated by flowers’ that Mallarmé has felt it due to their own dignity to invite his readers” (118). Rimbaud, quien pudiera ser un prototipo de poeta adolescente prodigioso para Eliot, presenta una situación poco ejemplarizante para quien desea dedicar su vida a las letras: abandona la literatura antes de cumplir 21 años, tras una vida rodeada de escándalo.

Si se unen los rasgos anteriormente destacados, Eliot pudo ver un conjunto de cualidades que se ajustan o no a sus necesidades particulares, pero que ninguno de estos poetas parece poseer si atendemos a las interpretaciones de Symons. El suicida Nerval posee una genialidad desbocada resonante excesivamente del romanticismo, y pese a su búsqueda de la esencia de la belleza (no de su impresión o recreación), es trabajo de otros interpretar sus destellos poéticos. Villiers sugiere una estética religiosa, alejada del realismo, anticientífica, pero quizá demasiado quimérica, idealista o sardónica pese a sus hitos de hibridez. Un Verlaine que no toma en cuenta el discurso racional y un Mallarmé que invita a sus lectores pero que es oscuro y difícil al mismo tiempo, completan una nómina de poetas que pese a sus logros y magnetismo, no son—en este momento—la influencia mayor en Eliot, puesto eminentemente ocupado por Laforgue. La crítica, al comentar la influencia de Laforgue sobre Eliot, suele centrarse en la formación de una máscara, de una voz irónica que articule una ambivalente presencia/ausencia del poeta en el contexto post-industrial de entresiglos. Esta técnica irónica no debe obnubilar otros motivos de predilección de Eliot por Laforgue, motivos que le acercan al caso Darío/Mendès y que se deducen del ensayo de Symons sobre el poeta galo.

El lector de *The Symbolist Movement...* llega al ensayo de Laforgue tras leer análisis de Nerval, Villiers, Rimbaud y Verlaine, quienes, como hemos visto, presentan itinerarios literarios atractivos pero no adecuados, por su desequilibrio o exceso. Laforgue, por otra parte, sobresale entre todos los escritores del libro por su sutileza, por su juventud, y por ser de todos el menos conocido y por tanto, menos adaptado. Como expresará en 1930, “in my own experience, a writer needs less to ‘interpret’ the work of some minor poet who has influenced him, and whom he has assimilated, than the works of those poets who are too big for any one wholly to assimilate” (*The Wheel of Fire* xix).

De hecho, Laforgue ocupa tan solo diez páginas, que le hacen junto a Huysmans—al fin y al cabo un novelista—, el escritor que menos espacio ocupa en el volumen. Como se puede comprobar del estilo de Eliot, es la economía literaria uno de los rasgos que más parecía. Laforgue, nos dice Symons, es un joven “clean-shaved, [con una] reticent face, betraying little” (105), del que pocos detalles se conocen, ninguno escandaloso, y que muere joven. Siendo el único escritor del volumen nacido en América (Montevideo), lleva una existencia anodina comparada con los excesos bohemios de sus contemporáneos: dedica cinco años a ser tutor de lengua inglesa de la Emperatriz Augusta, siendo también la docencia el obligado camino de Eliot tras licenciarse. Adicionalmente, “Symons noted how Laforgue took revenge on science, which Eliot, the ‘C’ Student in Physics and Chemistry, would like” (Soldo, “T. S. Eliot” 139), escribiendo Laforgue su primera obra (*Stéphane Vassiliew*, 1881) a aproximadamente la misma edad en que Eliot comienza a escribir su primer poema importante, “Prufrock.” Aunque elementos atractivos para un joven como Eliot, la obra de Laforgue tanto como la vida es magnética por varias razones.

Analizada por Symons, la prosa de Laforgue (*Moralités Légendaires*, 1887) todavía por descubrir para Eliot contiene la concisión de comentario y la *insolencia* de visitar cánones como Hamlet que, como menciona Symons citando a Maeterlinck, “is at moments more Hamlet than the Hamlet of Shakespeare” (109). La traducción symonsiana de la prosa de Laforgue es particularmente relevante. Al comentar sobre la muerte y el anonimato que conlleva, Laforgue expresa que “one dies without knowing it, as, every night, one enters upon sleep. One has no consciousness of the passing of the last lucid thought into sleep, into swooning, into death. Evidently. But to be no more, to be here no more, to be ours no more! Not even to be able, anymore, to press against one’s human heart, some idle afternoon, the ancient sadness contained in one little chord on the piano!” (109-10). Es en definitiva el temor a no estar en control de su propio ser, la indirecta angustia de que con la muerte finalice todo legado artístico: de que la dimensión artística esté vinculada al existir humano. Para un poeta que valora el clasicismo como Eliot, esta reflexión por fuerza debe ser llamativa. Que Symons denomine las figuras descritas en *Moralités Légendaires* (Salomé, Lohengrin, Parsifal, Perseo y Andrómeda) como “a kind of metaphysical myth” (110), es decir, unir los conceptos de “mito” y “metafísica,” para un poeta como Eliot, visto su interés en ambos conceptos, debe ser relevante.⁹² Lejos queda el escrito de Laforgue de otros libros de perfiles simbolistas como *Les Poètes maudits* verlainiano, donde se estudian exclusivamente autores franceses relativamente contemporáneos.

⁹² Eliot recurre fecundamente a estos conceptos desde el inicio de su carrera como ensayista, sobre todo en “The Metaphysical Poets” (1921) y “*Ulysses, Order, and Myth*” (1923). Específicamente hablando de la conexión Laforgue-poesía metafísica, para críticos como Greene, Eliot utiliza a Laforgue como actualización de la misma: “Eliot a transformé la simple image de Laforgue en un *conceit* a la manière de Donne. (40). El propio Eliot va más allá, equiparando el simbolismo a la poesía metafísica en términos de «actitud:» “a poet like Donne, or like Baudelaire or Laforgue, may almost be considered the inventor of an attitude, a system of feeling or morals” (*Selected Prose* 161).

Prosa aparte, es la obra poética la que protagoniza la influencia de Laforgue en Eliot, una influencia que tiene un antes y un después del viaje del poeta a París y Europa y que le acerca a la situación del Darío azulino, en quien como Eliot se puede analizar una evolución entre la “ensoñación” previa al contacto con la capital francesa y la experimentación de primera mano del centro cultural por excelencia. Si en Darío tenemos las publicaciones galas que lee en Chile—con Mendès de núcleo de influencia—, Eliot incorpora a Laforgue como principal inspiración tras el impacto de la lectura de Symons y la compra de las *Œuvres complètes* en la primavera de 1909 (Gordon 42).

Para estudiar dicha evolución, es necesario recurrir tanto a las publicaciones autorizadas, como son los poemas del *Harvard Advocate* (reunidos póstumamente en *Poems Written in Early Youth*, 1967) y *Prufrock and Other Observations* (1917), como a *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*, cuaderno “maldito” del canon eliotiano. Ateniéndonos a la fecha de escritura como de publicación, podemos observar el proceso de adaptación de Laforgue, en aquellos poemas que Eliot nunca quiso entregar a la imprenta (*Inventions...*) como los que tienen el visto bueno de sus colaboradores (Valerie Eliot, John Hayward) o de él mismo (*Prufrock...*). Pero lo que dichas publicaciones verdaderamente resaltan, además del proceso creativo desde el primer impacto de Laforgue a su superación/manipulación editorial posterior, son las causas de predilección/rechazo de Eliot por unos poemas u otros.

Para analizar la forma en que Eliot sobrescribe a Laforgue antes, durante y después de su estancia parisina, me centraré en aquellos poemas escritos a modo de secuencia o que tengan un leitmotivo definido, como son los caprichos, los preludios y

“Portrait of a Lady.” De esta manera se puede comprender panorámicamente las variaciones respecto a un tema o recurso.

Laforgue público y privado: El Eliot *parisino* del norte de Cambridge, Massachusetts

Si nos atenemos a lo que incluye Symons en su breve ensayo laforguiano, al recuento biográfico de Gordon y a la guía de composición/publicación de Ricks, no es hasta verano de 1909 que Eliot comienza a escribir bajo la influencia de Laforgue tras haber leído *The Symbolist Movement...* y las obras completas del poeta y a partir de este dato se pueden identificar las obras de Laforgue cuya presencia es más notable en Eliot. Por orden de aparición, Symons cita la decimosegunda sección de “Locutions des Pierrots,” cuatro versos de las “Litanies des derniers quartiers de la lune” (ambas de *L’Imitation de Notre-Dame de la Lune*, 1886), la última sección de “Simple agonie” (perteneciente al póstumo *Derniers Verse*, 1890) y, completo, “Autre complainte de lord Pierrot” (de *Les Complaintes*, 1885). ¿Qué poseen estos poemas y el comentario de Symons que atrae a Eliot?

La selección de Symons, sin duda incitadora de la curiosidad eliotiana, incluye una variada gama representativa de la poesía laforguiana, así como vetas para explotar por un poeta joven como vimos intentado emanciparse del desgaste post-romántico. A un nivel estructural, asombra la multitud de registros métricos y efectos poéticos de Laforgue, iniciador junto a Kahn del verso libre tal y como se conoce en el contexto literario finisecular. A esa permeabilidad rítmica ha de añadirse el cultivo de una fina ironía ardua de encontrar en sus contemporáneos. Esa mezcla de libertad expresiva y de

mordaz distancia provoca la que quizá sea la evolución más palpable del parnasianismo, mezcla que suena mucho más contemporánea a oídos de Eliot. Por otra parte, los personajes poéticos constantes en la poesía de Laforgue son Pierrot, el propio poeta y una luna que pierde su idealismo inalcanzable romántico para ser testigo de escenas humorísticas. Todos estos recursos literarios—variedad estilístico-métrica, ironía, contemporaneidad—, son completados por la búsqueda de un estilo propio, alejado de lo estancado, de lo viejo. Hablando de la última estrofa de “Simple agonie,” Symons juzga que “the old cadence, the old eloquence, the ingenious seriousness of poetry, are all banished, on a theory as self-denying as that which permitted Degas to dispense with recognizable beauty in his figures. Here, if ever, is modern verse, verse which dispenses with so many of the privileges of poetry, for an ideal quite of his own” (107-8). Que se compare la teoría literaria de Laforgue a la pintura de Degas, no hace sino sumar una dimensión pictórica-simbolista a la propia literatura. Es decir, a través de Symons lee que es posible sacar a la poesía de su propio medio literario y alinearla con otras disciplinas artísticas por medio de un estilo moderno, un estilo que exige un diferente tipo de escritor adecuado a su contexto histórico-cultural.⁹³ Este estilo lo va a buscar Eliot como estudiante, aprendizaje que debe poner en marcha cuando llegue a París en octubre de 1910.

Estudiando detenidamente los poemas que Eliot escribe en Harvard, es llamativo que solo dos, “Humouresque (After J. Laforgue)” (noviembre de 1909) y la segunda sección de “Portrait of a Lady” (febrero de 1910), se publiquen en vida del poeta, teniendo en cuenta que escribe una veintena hasta su llegada a Francia. Previo a

⁹³ Respecto a la dimensión pictórica del primer Eliot, Geary ve paralelismos finiseculares entre el que quizá sea su primer poema “a lo Laforgue” (“On a Portrait,” fechado en enero de 1909) y *La Femme au perroquet* de Manet, pintor a su vez de retratos de Zola y Mallarmé.

preguntarnos qué distingue a estos poemas para que Eliot los publique, es necesario considerar lo que han incorporado otros poemas de la etapa en Harvard. Estos poemas se definen por una economía de expresión y una condensación de referencias laforguianas lógicas en un poeta que acaba de leer de un tirón las obras completas del poeta francés y tímidamente comienza a verter tal influencia en su propia obra.

Desde los títulos de las poesías (“Spleen,” “Nocturne,” “Opera,” “Second Caprice in North Cambridge”), a las referencias en los versos vemos una presencia totalizadora de Laforgue en Eliot: baste consultar las abundantes notas de Ricks a la edición de *Inventions...* para comprobar la miríada de alusiones. Que Eliot interioriza la técnica de Laforgue, sus imágenes, tono y estilo lo demuestran versos como “This charm of vacant lots!” (de “Second Caprice,” 15) o el comienzo de “Goldfish (Essence of Summer Magazines)” (“Always the August evenings come / With preparation for the waltz,” 26), además de palabras como *Cythère* o *geranium*. Dichos versos y referencias, por dar un ejemplo, contienen más de una docena de alusiones a escritos de Laforgue, como sugiere Ricks. ¿Por qué, entonces, se inclina Eliot por “Humouresque” y “Portrait II”?

De la primera poesía (como de “Nocturne”) debe subrayarse que pone de manifiesto diáfananamente las afinidades de Laforgue y Eliot, que comparten según Greene “une même intelligence, une même humour scrupuleuse, une même pudeur, un même goût difficile, une même soif d’absolu, une sensibilité pareillement ouvert au beau et au laid, [que] ont permis à Eliot de revivre intensément l’expérience du poète français” (51). Esa actitud poética común, revela la presencia de un yo lírico elaborador de una pose: incluirse en el propio poema. Si como ha observado Soldo, lo relevante en este poema es que “Eliot has learned from Laforgue how he can make himself a subject of his own

poetry” (“T. S. Eliot” 144), queda manifiesto que a reescritura va unida la construcción de una pose, de una imagen, de un palimpsesto. Pero veremos que hacerse tema de su propia poesía no significa para Eliot abrirse de una manera romántica.

“Humouresque,” por otra parte, pertenece a una etapa de explosión creativa de Eliot, etapa en la que se solapan imágenes en los poemas a modo de leitmotivo. Y uno de los motivos recurrentes en la sobreescritura de Eliot es combatir el post-romanticismo con sus dardos humorísticos, como vimos en “Nocturne,” algo que se repite en “Opera” (un amor que se tortura a sí mismo no provoca tragedia, solo indiferencia) y “Convictions (Curtain Raiser)” (la monotonía ajardinada de las promesas y piropos). En “Humouresque,” la marioneta de la voz poética es un cúmulo de medianías, el cúlmén de la indeterminación, “dead / Though not yet tired of the game / But weak in body as in head”; “Half bullying, half imploring air,” cuya ordinaria cara está “pinched in a comic, dull grimace” (*Poems Written* 30). Esta marioneta no tiene otra residencia que el limbo, como es de esperar en este discurso de incertidumbre, de tedio en el que se insiste en el último de sus poemas laforguianos publicados en el *Harvard Advocate*, “Spleen,” y que tiene como inspiración la serie “dimaches” de Laforgue:

And Life, a little bald and gray,
Languid, fastidious, and bland,
Waits, hat and gloves in hand,
Punctilious of tie and suit
(Somewhat impatient of delay)
On the doorstep of the Absolute. (*Poems Written* 32)

El énfasis en la ambigua presencia y ausencia del yo lírico, de una voz que alternativamente entra y sale de la escena, “ce caractère dramatique, qui s’accentuera au fur et a mesure que s’affermit le talent d’Eliot, confère,” según Greene “déjà à sa poésie une impersonnalité qui est relativement rare chez son maître français: Eliot semble

pouvoir se détacher plus facilement de son sentiment. A cet regard on peut dire que dans «Humoresque» il a trouvé la formule qui li convient: par l'expédient du pierrot, il exprime une pose, une attitude, sans pourtant s'identifier complètement à elle" (26). Es decir, ni siquiera en sus primeros experimentos laforguianos se limita Eliot indefectiblemente a seguir los pasos del maestro: su poesía sugiere una impersonalidad, expresar una pose sin identificarse totalmente con ella.

Desde el título, "Humouresque (After J. Laforgue)" Eliot cumple con tal impersonalidad, con la construcción de una pose y su extenuación: el *after* denota seguimiento al maestro pero también continuidad y aun superación. Igualmente, el poema muestra una síntesis del arte del poeta galo (ironía, experimentación métrica, sonrojo de la solemnidad, personaje patético, inclusión del yo), un dominio de su técnica y una adaptación al inglés notable. En resumen, poemas como este permiten a Eliot un golpe maestro múltiple, pese a la limitada circulación del medio en que se publican: "importar" un escritor poco conocido dentro de un canon marginal como el simbolista, mostrar un dominio de sus rasgos más notables, y proponer una superación del original (mediante la impersonalidad y la extenuación de la pose).

Si los poemas del *Harvard Advocate* son un primer paso de palimpsesto, la primera escritura de "Portrait of a Lady" (sección II) posee una complejidad mayor, y de ahí que sea uno de los poemas incluidos en el primer poemario "profesional" de Eliot, *Prufrock and Other Observations* (1917).⁹⁴ El salto que supone la segunda sección de "Portrait" respecto a lo escrito anteriormente se basa en varios niveles, tanto de estilo

⁹⁴ El proceso creativo del poema, como ocurre con los *preludes*, se sitúa en tres momentos: la segunda parte data de febrero de 1910, la primera de noviembre del mismo año (con Eliot ya en París), y la tercera en noviembre de 1911 (con el poeta de vuelta en los EE.UU). La versión definitiva del poema como aparece en 1917 varía de las tres secciones originales.

como de edición e intertextualidad. Así, la sección se abre con un epígrafe-cita de *The Jew of Malta* (“Thou hast committed—” / “Fornication—but that was in another country / And besides, the wench is dead”), un gesto literario que a partir de ahora será común en Eliot. La palabra llamativa del epígrafe (“fornication”) introduce el tono enajenante de una conversación entre una voz poética cortés que “smile[s], of course / And go[es] on drinking tea” (*Inventions* 328) y una enigmática mujer que le adoctrina sobre el significado de la vida. Ante la imposibilidad de responder las cuestiones planteadas por la mujer del poema, el hablante poético decide “—I take my hat. How can I make a cowardly amends / For what she has said to me?” (329), siendo “any morning in the park” donde podremos encontrarlo en adelante, “keep[ing his] countenance— / [and] remain[ing] self-possessed” (329).

Atrás quedan los sucintos versos, las cortas estrofas de los *caprices* o “Humouresque,” bajo la influencia de Laforgue, dejando paso a una elaboración de la pose y de la impersonalidad más profunda. Atrás queda también, el locus amoenus romántico, la comunión entre amantes, dejando paso a una incomunicación o desequilibrio entre una mujer caduca, ““about to reach her journey’s end”” y un joven que según ella semeja un invulnerable Aquiles. Lejos de parecerse al héroe griego, es crucial que esta mujer en el otoño de sus días le diga al joven “You will go on, and when you have prevailed / “You will think: at this point many a one has failed” (329), sugiriendo un plan futuro, de continuidad para él, tal y como reafirman los últimos versos del poema.

La misión de este joven es continuar, vivir, y acaso *aprender* la lección vital de esa mujer a la que solo le queda “[to] sit here, serving tea to friends” (329). Lejos de reproducir imitativamente los pasos de ella, el joven, mediante las sensaciones musicales

(un piano “mechanical and tired”) u olfativas (“the smell of hyacinths across the garden”) romperá su monotonía y “[will] recall things that other people have desired” (329). Sucintamente, el poeta recordará y vivirá a través de elementos simbolistas, completará la vida monótona de lectura de prensa en el parque con el recuerdo sinestésico de una vida estancada como la de la mujer. Es decir, realizará un palimpsesto del simbolismo en el que habiendo escuchado la “lección” de una experiencia parisina (nótese que la mujer dice ‘with these April sunsets, that somehow recall / My buried life, and Paris in the spring’) combina dicha enseñanza con la monotonía de leer un periódico en el parque, construyendo una identidad acorde con el contexto económico de entresiglos. El verso final sugiere, además, que estamos ante el comienzo de la sobreescritura simbolista, preguntándose el joven “Are these ideas right or wrong?,” incertidumbre de quien aun no ha experimentado físicamente la experiencia vital parisina.

Otros elementos hacen de la sección segunda de “Portrait” una pieza inaugural en la utilización de la intertextualidad eliotiana, pues además de incorporar a Marlowe en el epígrafe y usar profusamente la ironía laforguiana, Eliot inserta léxico de poemas anteriores (el piano y los atardeceres amarillentos de los caprichos en North Cambridge) e incluso germen del futuro *The Waste Land* (las lilas, Abril, el jacinto). A pesar de estos experimentos, es quizá la eliminación total de una estrofa en la edición de 1917 la que obliga una reflexión. Esta estrofa de febrero de 1910, colocada entre las meditaciones de la mujer, sirve de contrapeso a la gravitas del discurso femenino:

Oh, spare these reminiscences!
How you prolongue the pose!
These emotional concupiscences
Tinctured attar of rose.
(The need for self-expression
Will pardon this digression). (328-29)

El hablante poético que pide excusas por una digresión sentimental que no hace otra cosa que prolongar (¿abusar?) la pose desaparece en la edición de 1917. La razón hay que buscarla en que para entonces, Eliot ya no parece necesitar explicar paso a paso, *transparentemente* la ironía laforguiana. Eliminar esta estrofa deja al lector que se pregunte con el origen del siguiente verso (“The voice returns like the insistent out-of-time”), de dónde regresa esa voz, pues no cuenta con la ayuda de ese guía irónico, de ese hablante poético que si aparece a comienzos de 1910.

Este cambio editorial responde a la evolución experimentada por Eliot, quien llega a París en octubre de 1910 como un poeta que va a contrastar con la realidad aquello que había imaginado en la distancia.

Inclusiones y exclusiones de un americano en París

Incluso a simple vista, comparando la caligrafía del manuscrito de “First Caprice in North Cambridge” (noviembre de 1909) con “Interlude in London” (abril de 1911), podemos ver una metamorfosis en Eliot: grafológicamente, los versos primeros corresponden a una caligrafía plana, mientras que los londinenses se estilizan sobremanera. Este experimento visual revela el enorme impacto sufrido por Eliot entre estos meses, correspondientes a su estancia como estudiante de filosofía en París de octubre de 1910 a Septiembre de 1911 (si incluimos postreros viajes a Europa).

Tal y como ha detallado Hargrove en su puntilloso *T. S. Eliot's Parisian Year*, Eliot llega a la capital francesa en un momento de gran efervescencia cultural. Para una personalidad atenta como la del poeta, cuya excusa oficial es estudiar con Bergson en el

Collège de France, el París de Maurras, de los cafés, los teatros y la moda, es una ciudad que combina pasado, presente y futuro, provincialismo y cosmopolitanismo, y que vive en la resaca del simbolismo a puertas de las vanguardias. En suma, aquel material cultural y humano al que accede por Laforgue, lo tiene al alcance de la mano a partir de octubre de 1910. Esta experiencia se refleja en los poemas parisinos de Eliot, aquellos que llegan a ser editados y publicados en vida del poeta y los rescatados por *Inventions...* : los tres primeros preludios, la primera sección de “Portrait of a Lady” y “Fourth Caprice in Montparnasse.” Veámoslos cronológicamente para observar su evolución.

Datados en octubre de 1910, los dos primeros preludios en contenido y técnica se acercan a las poesías escritas en Harvard, por lo que no es aventurado sugerir que fueron escritos en EE.UU., como reflejan sus títulos originales—Dorchester y Roxbury—, distritos al sur de Boston. Varias son las imágenes urbanas intercambiables en estos dos poemas que invitan a pensar en una composición homogénea. Versos como “smell of steaks in passageways,” “withered leaves around your feet,” “the corner of the street” (“Prelude in Dorchester (Houses)”) y “faint stale smells of beer / From the sawdust trampled street/ with its muddy feet” (“Prelude in Roxbury”) podrían sin dificultad formar un único poema, en el que la conclusión del segundo aporta una reflexión a la descripción suburbana: “One thinks of all the hands / That are raising dingy shades / In a thousand furnished rooms...” (*Inventions* 334). Pese a tal reflexión, no dejan de ser versos impresionistas que intentan adaptar la técnica de Laforgue al paisaje bostoniano.

Por el contrario, “Portrait of a Lady I,” con Eliot ya instalado en París, continúa el proyecto iniciado por la segunda sección escrita en Harvard, con la diferencia de poseer experiencias vitales como un concierto de Chopin o la lectura de su reseña (“we have

been, let us say, to hear the latest Pole,” 327) o disfrutar de la vida de café (“Then sit for half an hour and drinks our bocks” 328). Al contrario de la dimensión dual (mujer-joven) de la conversación de la segunda sección de “Portrait,” esta primera parte incluye la introducción de un conjunto de voces que amplían el registro polifónico del poema, sugiriendo una inclusión de una comunidad cultural más amplia que la dejada atrás en EE.UU. Incluso la estructura del poema es más compleja que la segunda sección, pese a semejanzas como uso de epígrafe (en I, tenemos “I have caught an everlasting cold” de *The White Devil* por Webster, 327) presentación del escenario poético, discurso de la mujer y respuesta de actividades urbanas por parte del otro. Al respecto, veamos las decisiones editoriales de 1917 respecto a lo escrito en noviembre de 1910.

Los dos últimos versos de la versión original son eliminados, como vimos elimina la estrofa “Oh [...] digression” de la segunda parte. Una explicación se podría hallar en evitar repetición de imágenes ya elaboradas en el primer prelude. En este teníamos “a gusty shower,” “showers [que] beat” y “the lighting up of lamps” (334). Los versos finales eliminados de “Portrait II” son “And pay our reckoning and go home again / They are lighting up the lamps, and it begins to rain” (328), el segundo prácticamente es una paráfrasis de los sintagmas anteriores. ¿Es simplemente evitar al lector una repetición, cuando queda patente el interés de Eliot por poblar sus poemas de una red de alusiones interconectadas? Aunque esto es posible, viendo la cercanía en la composición de ambos poemas, Eliot cita también en su primera versión estos versos que cierran las “Locutions des Pierrots” laforguianas: “Je ne suis qu’un viveur Lunaire / Qui fait des ronds dans les bassins [...] Devenez un legendaire / au seuil des siècles charlatans!” (332). Detengámonos momentáneamente en esta cita.

Eliot toma, de los cuartetos de las “Locutions” versos iniciales cuyos versos finales tienen una gran carga simbólica. El primero muestra a Pierrot bajo en influjo lunar que le empuja a trazar círculos en estanques, sin otro deseo que convertirse pronto en legendario (“Et cela, sans autre dessein / Que devenir un légendaire,” *Poems of Jules Laforgue* 224). Irónicamente, este apetito por querer ser leyenda pronto lo obvia Eliot, quien así mismo cambia la persona del verbo en su tercer verso citado, “devenir légendaire” (infinitivo en Laforgue) a “Devenez un légendaire” (segunda persona plural de indicativo o imperativo en Eliot). Es poco creíble que cometa Eliot un error gramatical aparentemente simple como este, si nos atenemos a las felicitaciones que recibe por su nivel de francés y como atestigua su correspondencia con Verdenal y Fournier (*Letters* 20-36). Una interpretación plausible es la intención de Eliot por pluralizar la comunicación poética: de incluir un vosotros junto al “yo” cuando Laforgue únicamente incluye los lamentos de un único personaje. Estamos, una vez más ante un palimpsesto: ampliar los límites del maestro francés a la vez que se construye una identidad poética en la que el público está convidado.

Otro poema parisino en el que se refleja la evolución del ideario laforguiano es el último capricho que Eliot va a escribir, “Fourth Caprice in Montparnasse” (diciembre de 1910), originalmente ubicado en North Cambridge, pero con cambio geográfico fruto de su experiencia francesa. El poema insiste en incluir la presencia de Laforgue, pero al contrario de la condensación de alusiones encontradas en los dos primeros caprichos, ahora Eliot decide continuar con intensas variaciones similares a la primera sección de “Portrait,” datada un mes antes de este cuarto capricho. Ricks ha identificado dos

referencias a Laforgue, el verso once (“Hand in pocket, undecided”) y la coda del poema, que como en el caso “Portrait,” alberga una sorpresa (111).

Como viene siendo habitual, Eliot recurre a “Locutions des Pierrots” como punto de partida, especialmente sus secciones finales. Si la sección séptima inspira “Mandarins 2: Two ladies of uncertain age” y la decimosegunda “Humouresque” (ambas composiciones escritas en Harvard), con este cuarto capricho Eliot se inclina por la antepenúltima sección, de cuya primera estrofa toma “Les mains des les poches, / Le long de la route, / [...] Sans que tu t’en doutes!” (222). No obstante, hay una diferencia entre el verso once de Eliot y la fuente laforguiana que tiene que ver, como en “Portrait I” con la ampliación del discurso poético, y más concretamente con la inclusión de un plural que no existe en Laforgue. Justo tras “la route” en el verso de Laforgue aparece “J’écute,” un *yo* que se elimina en el poema de Eliot, quien enfatiza la presencia de un *we*, una comunidad, frente a esa unilateralidad del original francés. Este *nosotros* “concluye” el poema con una pregunta: “But why are we so hard to please?,” sugiriendo una insatisfacción ante el gris paisaje urbano descrito a lo largo del poema. Y ponemos entrecomillado “concluye” porque el poema, en su versión inicial, incluye una anotación extra igualmente reveladora: “The world is full of journalists, / And full of universities” (14).

Este colofón, que Ricks (112) ha identificado con el ensayo “Salomé” (de las *Moralités* laforguianas, 116 en el original de Laforgue), sitúa cierto escepticismo del poeta y el público (en suma, el *we* del texto) por dos de las instituciones que regulan la información de los ciudadanos: la prensa y la academia. Este gesto baudelairiano de desplazar la experiencia urbana hacia la poesía como alternativa tanto a lo académico

como lo periodístico obliga a considerar la sobreescritura de Eliot como algo más que un mero ejercicio de influencia literaria: estamos ante una construcción de intelectual portavoz de las angustias comunitarias.⁹⁵ Baudelaire no surge accidentalmente, y comienza a perfilarse como un complemento a la experiencia urbana en los poemas de Eliot. Esta impronta se constata en el verso noveno del capricho, “Like mendicants without regrets,” (*Inventions* 14) verso resonante del “Au Lecteur” baudelairiano, poema que como veremos tanta importancia posee en *The Waste Land* (Ricks 111). Y es que a medida que va experimentando la vida parisina, Eliot va incorporando nuevas influencias allende Laforgue, como Apollinaire o Philippe, autor de una novela con gran ascendiente en Eliot: *Bubu de Montparnasse* (1901).

En efecto, la prostituta que protagoniza la novela es utilizada por Eliot en sus más escabrosos poemas parisinos, como catalizador del submundo bohemio ciudadano. Además, una lectura aguda conecta la muchacha como representante de ese aprendizaje paralelo a la prensa y la universidad iniciado por “Fourth Caprice in Montparnasse” En “Ballade pour la grosse Lulu” (datado durante el veraneo europeo, julio de 1911) la chica es introducida a manera de estribillo, de escorzo en las cuatro estrofas del poema: “But, My Lulu, ‘Put on your rough red drawers / And come to the Whore House Ball!’.” Este estribillo sirve como contrapeso precisamente a las dos instituciones mencionadas en el cuarto capricho: la prensa y la universidad. De este modo, las estrofas relatan noticias del diario *Outlook*: el clérigo Abbot, el presidente Roosevelt, el magnate Rockefeller [sic] en

⁹⁵ El recelo por el sistema de enseñanza tradicional, específicamente el universitario, es común en otros poetas como Pound. Si bien el abandono de Eliot de un futuro académico—que le es connatural como demuestran sus becas e historia familiar—es más civilizado que el de Pound, ambos critican la metodología de las universidades. Pound, tras su fiasco como lector en el Wabash College (en el que es expulsado por indisciplina) llega a quejarse de que las universidades existen para “perpetuate routine and stupidity” y que todo lo que parecen hacer las universidades estadounidenses para un hombre de letras es “ask him to go away without breaking the silence” (qtd. in Tytell 34).

su dimensión filantrópica como mecenas de la Universidad de Chicago, institución que como Harvard también aparece en el poema:

The Outlook gives an interview
From Harvard's great ex-president
Called "Oh if only people knew
That Virtue doesn't cost a cent!" (312)

Se da la circunstancia que Charles W. Eliot, pariente lejano del poeta finaliza su presidencia en Harvard en 1909, con lo que a la crítica a su institución universitaria se añade el anhelo de ruptura con sus propias raíces. Es la gorda Lulu quien contrapone en cada estrofa la *dignidad* de prensa y universidad con sus rojos calzones de camino al baile del prostíbulo.

A pesar de no ser publicado, "Ballade pour la grosse Lulu" ejemplifica el interés de Eliot por ungir sus poemas con personajes marginales que simbolizan un contrapeso al conocimiento estandarizado dentro de los bajos fondos urbanos. Su tercer prelude, datado también en julio de 1911 sigue este camino, camino que como en los casos anteriores es "alterado" por Eliot en revisiones futuras, como son el título y epígrafe del prelude. Estas eliminaciones incluyen una interesante mezcla de referencias geográficas y culturales que son reflejo de la evolución del poeta a medida que va ampliando su aprendizaje cultural cosmopolita. Titulado "(Morgendämmerung) Prelude in Roxbury" y encabezado por una cita de *Bubu* ("Son âme / de petite putain": Bubu), el poema combina elementos de evolución que no se manifiestan en los dos primeros preludios. Eliot, desde su veraneo muniqués invoca a través de su experiencia europea un lugar conocido (Roxbury) y reimaginado desde la distancia. Como indica el término alemán, estamos ante un "amanecer" no únicamente literal, sino literario, en el que se intensifica el

intercambio entre personajes poéticos. Siguiendo el rastro de Bubu (recordemos que “Ballade” se escribe contemporáneamente a este preludio), una lectura del poema invita a considerar que la voz poética se dirige a la putilla del epígrafe, la cual tumbada en la manta

watche[s] the night
revealing
A thousand sordid images
From which your soul was consituted:
They flickered against the ceiling. (*Inventions* 335)

Pero, ¿no podemos también considerar que el anafórico *you* del poema se refiere al propio poeta? La inexistencia de contacto sexual, y la ambigüedad de la voz poética así lo apoyan, y hacen que este preludio sea diferente de las “postales” de pudibundez bostoniana que son los dos primeros preludios. En definitiva, no es arduo identificar al poeta con quien en la primera estrofa divaga “watch[ing] the night revealing a thousand sordid images,” quien “hear[s] the sparrows in the gutters” y en definitiva ese “You [who] had such a vision of the street / As the street hardly understands.” La indeterminación del protagonista poético (¿Bubu, Eliot?) no socava, empero, el diseño mayor del poema: recordar una impresión pasada que bien puede ser parisina, bostoniana, o múniquesa, desde la distancia temporal y espacial que produce la experiencia cosmopolita.

Como se ha podido demostrar, la vivencia parisino-europea de Eliot tiene varias consecuencias en su literatura, una literatura que evoluciona desde iniciales adaptaciones estadounidenses del “estilo Laforgue” hasta la inclusión de sus experiencias cosmopolitas de primera mano. El ascendente peso del *nosotros* en a la descripción impresionista, el debate academia/prensa como complemento a alternativas transmisiones de conocimiento

junto a la indeterminación del hablante poético son aspectos que suponen una culminación y superación del modelo Laforgue. Veamos a continuación cómo este modelo—ejemplificado en las “sagas” poéticas publicadas por Eliot: los preludios y “Portrait of a lady”—evoluciona hasta el silencio. Un silencio que corresponde al regreso del poeta a los EE.UU.⁹⁶

“En Amerique, professeur; En Angleterre, journaliste:” Interludio en Harvard y *callejón sin salida* laforguiano

Previo al “silencio poético” que dominará a Eliot durante casi la totalidad de su estancia final en su país (noviembre de 1911 a julio de 1914), además de la nueva “La Figlia Che Piange,” el poeta finaliza la escritura de la tercera sección de “Portrait” y el cuarto preludio, poemas que vimos escribe intermitentemente antes y durante su periplo europeo.

“Portrait III” sigue con los protagonistas de las primeras secciones, la mujer y su joven interlocutor, quienes repiten la misma dinámica: alocución de ella, reflexión final de él. Solo que en esta ocasión el tono es mucho más serio, sin las “velleities” de las otras partes. Se trata de enfrentarse a la separación de los interlocutores: una separación, un punto final resonante de la experiencia del propio Eliot frente a Francia. El poema comienza con la repetición predecible de los ciclos nocturnos, “the October night comes down, recurring as before,” excepto “for a slight sensation of being ill at ease” (*Inventions* 330). La mujer indaga al joven sobre cuándo volverá de su viaje al extranjero,

⁹⁶ A la enfebrecida escritura que provoca el descubrimiento de Laforgue y la experiencia parisina, le siguen (además del cuarto preludio, la tercera parte de “Portrait” y “La Figlia Che Piange”) “Prufrock’s Priviligium,” “The Burnt Dancer” y “The Ballade of the Outlook,” el cual sólo se conoce por referencia epistolar.

escenificando una despedida cargada de simbolismo: “Indeed, you hardly know when you are coming back / ‘You will find so much to learn’,” un plan de vida basado en *quedarse* en los EE. UU. y *aprender mucho* que nada tiene que ver con el joven, cuya sonrisa “falls heavily among the bric-a-brac.” La nostalgia domina el resto del poema, cuando la mujer se pregunta irónicamente “why we have not developed into friends” cuando “everybody said so, all our friends,” amigos quienes “all were sure our feelings would relate / So closely! I myself can hardly understand.” Irónicamente porque en las secciones pasadas no han hecho otra cosa que intimar. La respuesta no parece clara, pero está relacionada con la continuación de una obra en marcha: “we must leave it now to fate. / You will write, at any rate. Perhaps it is not too late” (330).

El resto del poema—la meditación del joven—, constituye un intento por enfrentarse a esa escritura/vida futura, en la que tras la elipsis inicial dubitativa “And I...” el poeta “must borrow every changing shape / for my expression,” coronando el poema con una de las más reveladoras imágenes de desolación expresadas por Eliot hasta el momento:

Well! and what if she should die some afternoon,
Afternoon grey and smoky, evening yellow and rose;
Should die and leave me sitting pen in hand
With the smoke coming down above the house-tops;
Doubtful, for quite a while
Not knowing what to feel, nor if I understand
Or whether wise or foolish, tardy or too soon...
—Would she not have the advantage, after all?
(This music is successful with a “dying fall”
Now that we talk of dying—)
And should I have the right to smile? (331)

Aunque persiste el alivio cómico del antepenúltimo y penúltimo verso, además de contener alusiones al imaginario laforguiano usado en muchos de sus poemas

(atardeceres amarillentos, humo en las chimeneas) estos versos articulan la angustia de una voz poética que debe enfrentarse a la gran separación que trae la muerte. ¿Separación de qué o quién, exactamente?

Si es un fracaso amoroso, leyendo las otras secciones el poeta ha *desperdiciado* dos ocasiones para declarar su amor por la dama, siendo además su atracción por Laforgue “not only for elements of style [...] but for a kindred spirit which displays a characteristic disposition to avoid the feelings that are associated with love” (Soldo, “T. S. Eliot” 143). No sería arriesgado, por tanto, identificar la mujer del poema no con una persona real, sino como un símbolo de su experiencia en Francia y/o con Bubu una firme candidata a encarnar la dama del poema. Entonces, ¿qué imposibilita la amistad entre ellos?

Una explicación es el temor de acercarse “so closely” a las emociones, y aun a las fuentes, si identificamos a la mujer con la experiencia francesa. Es decir, por un lado la unión del joven y esta mujer, fraguada antes, durante y después de París, recordaría un encuentro romántico estereotipado (algo de lo que huye Eliot) y por otra sería una unión simplificada o elemental entre la influencia y quien la adapta. Parece ser que Eliot se siente más cómodo como observador/cronista que como partícipe de escarceos eróticos: una marca que lo acerca más a sus lectores y lo aleja de la decadencia asociada al simbolismo. Esto se reafirma en las incendiarias soflamas de “The Triumph of Bullshit” o los “Columbo and Bolo verses”: el hablante poético describe los devaneos eróticos de Colón o pide que los regaños de apocadas damas “for Christ’s sake stick it up your ass” (*Inventions* 307), pero nunca tiene contacto él mismo con tales actos escatológicos. Si esto es acertado, ¿cómo encaja el epígrafe que abre “Portrait of a Lady,” en el que se

menciona la “fornication in another country” de “a wench [that] is dead,” y que encaja con la mujer del poema? Interpretando el “fracaso de amistad” entre ambos personajes bien por la mojigatería de Eliot o por su contrario (ha fornicado, lo cual es dudoso si se piensa en Eliot), el resultado es el mismo: el poeta queda a su suerte a partir de ahora tras la muerte de la dama, quien

leave[s him] sitting pen in hand
[...]
Doubtful, for quite a while
Not knowing what to feel or if I understand
Or whether wise or foolish, tardy or too soon.⁹⁷

Una proyección de su situación personal, “Portrait of a Lady” es también un reflejo de la evolución del palimpsesto de Laforgue, al estar escrito antes, durante y después de la estancia parisina. De la inicial guía en Harvard a la experimentación in situ, con la imagen final de un poeta dubitativo, que no sabe si siente o entiende, sabio o tonto, anticipatorio o tardío. El preludio final (apropiadamente titulado “Abenddämmerung,” crepúsculo) reafirma esta noción de pesimismo, de vacío a la que llega Eliot tras haber cuasi extenuado su sobreescritura laforguiana:

I am wrought by various fancies, curled
Around these images, which cling—
The notion of some infinitely gentle
Infinitely suffering thing.

⁹⁷ Otro poema contemporáneo (noviembre de 1911) en el que se produce el abandono de una mujer es “La Figlia Che Piange,” cuya estrofa final combina las nociones de ruptura, inspiración consiguiente y quizá más relevante, el extinguir una pose:

She turned away, but with the autumn weather
Compelled my imagination many days,
Many days and many hours:
Her hair over her arms and her arms full of flowers.
And I wonder how they should have been together!
I should have lost a gesture and a pose.
Sometimes these cogitations still amaze
The troubled midnight and the noon's repose. (*Collected Poems* 26)

El poema, por otra parte, remite a la poesía dantesca que comienza a tomar fuerza en Eliot.

Este *yo* no priva (al menos en su primera versión) al *nosotros* establecido con anterioridad, tal y como finaliza el poema: “—And we are moved into these strange opinions” (*Inventions* 336).

La sensación de angustia y vacío a la que llega Eliot a su regreso a Harvard, tal y como ejemplifica la voz de la sección tercera de “Portrait of a Lady,” postrará al poeta a un silencio poético que se interrumpe toda vez que el poeta vuelva a Europa, a Londres, desde donde comenzará una progresiva conquista del mundo literario inglés. Este silencio, de casi tres años, proviene, como se ha analizado, de su palimpsesto del simbolismo francés, específicamente de Laforgue.

De unos tímidos inicios en Harvard tras el impacto del descubrimiento de la poética laforguiana—en los que Eliot trata de adaptar el aroma urbano parisino a su contexto bostoniano a través de viñetas impresionistas o “humorísticas” reflexiones sobre el post-romanticismo—, a la superación del mismo, Eliot lleva a cabo un palimpsesto modernista tal y como vimos ocurrió con Darío. Poetas que primero demuestran su dominio y evolución del romanticismo, que “imaginan” la metrópoli parisina sirviendo de importadores de la novedad francesa, y que tras su experiencia en la capital de Francia, suman otras nuevas influencias a medida que van perfeccionando un estilo que progresivamente va despojándose de la inicial influencia Mendès/Laforgue.

Lejos de llevar a cabo este palimpsesto “en privado” o “románticamente,” Darío y Eliot incluyen a un público, a una comunidad de ambas orillas del Atlántico, a un nosotros que es partícipe de alusiones, de conexiones culturales que vinculan lo clásico con lo moderno. Ante dicha comunidad, los poetas americanos agotan las posibilidades

creativas de sus primeras influencias, para conversar vis a vis con los puntales del simbolismo (Baudelaire, Verlaine) y, hacia el final de sus carreras, cuando el rastro de la influencia francesa es escaso, ofrecer meditaciones como *Cantos de vida y esperanza* y *Four Quartets*.

El camino a 1922: Nuevos viejos aires simbolistas en un poeta del exilio

La ruptura creativa del *silencio* estadounidense que Eliot experimenta en Londres supone también una intensificación de las influencias francesas entre las que destacan, como ha observado Greene del periodo 1915-1919, Rimbaud, Tailhade, Corbière y Gautier (78-9), pero también otros como Baudelaire, Verlaine y Nerval. La centralidad que ocupa Laforgue pasará, durante los años que culminan con la publicación de *The Waste Land* (1922), a ser ocupada por un coro de voces simbolistas en las que Eliot ve materia para articular su poesía en el exilio. Aunque el siguiente análisis se ocupará en el tríptico galo de *The Waste Land* (Baudelaire, Verlaine, Nerval), es conveniente sintetizar algunos aspectos de la elaboración de palimpsesto francés post-Laforgue para ubicar la importancia de éste en la obra mayor del poeta.

Pese a ser mayoritariamente ignorados por la crítica, debe tenerse en cuenta que algunos de los poemas de esta época, incluso, están escritos en francés, caso de “Dans le Restaurant,” “Petit Epître,” “Tristan Corbière,” “Le Directeur,” “Lune de Miel” y “Mélange Adultère de Tout.” Utilizar el francés como temporal lengua de expresión no es un simple homenaje a Francia, o un ejercicio de narcisismo gramatical, “mais une façon d’affirmer devant ses lecteurs de langue anglaise l’irremplaçable importance que doit

avoir pour eux la poésie, voire toute la civilisation française” (Greene 83). Estos poemas, reivindicación y homenaje público a la civilización francesa—pues al contrario de los poemas de *Inventions*... sí llegan a publicarse—son igualmente un espacio donde verter el conocimiento tanto de la lengua francesa como del arte simbolista de cara a un público que va conociendo progresivamente al poeta. Pero no sólo eso. Eliot comentará años después (1959) que en torno a esa época “I thought I’d dried up completely. I hadn’t written anything for some time and was rather desperate. I started writing a few things in French and found I *could*, at that period. [...] Then I suddenly began writing in English again and lost all desire to go on with French. I think it was just something that helped me get started again” (*The Paris Review* 71-2). Esta reflexión indica que, además de ser un “escenario” donde sobrecribir el simbolismo, la expresión en francés le supone una suerte de auxilio tras la extenuación literaria anterior. El contenido veladamente autobiográfico de “Mélange Adultère de Tout,” con sus referencias a su oficio como empleado del Lloyd’s Bank, y a su peregrinar identitario y geográfico (“J’erre toujours de-ci de-là,” *Collected Poems* 39) empujan a considerar la presencia de palimpsesto en Eliot: un poeta que a través de la sobreescritura se sitúa a sí mismo en el contexto cultural de su época de cara a un público.

Particularmente, el juicio que emite Aldington en 1924 de “Mélange” es sintomático de la impresión que causa la poesía de Eliot como espacio de palimpsesto que incluye al lector como partícipe de la interpretación. Así, “Mélange”

depends for its full effect upon the reader’s comprehending the reference to Corbière’s ‘Épave mort-né.’ But Mr. Eliot has completely purged out Corbière’s querulous romanticism and self-pity [...] The intention of parody, the reference to Verlaine, the compression, the tone of badinage in which the experiences of a varied life are dismissed, are characteristic of the modern poet. (*Literary Studies* 184-5)

Esta reseña de Aldington se percata del proceso de sobreescritura de Eliot, proceso que incluye una mayor presencia del lector así como una decantación de aquellos aspectos “deplorables” del original (“querulous romanticism and self pity”) que por su romanticismo no tienen cabida en el contexto cultural de mediados de los años veinte. Aunque no llegue a prosperar la lengua francesa como vehículo de expresión en Eliot, poesías como “Mélange” suponen un intento por enfrentarse tanto al panorama socio-cultural como a su propia carrera literaria necesitada de un impulso nuevo.

Pese a que la huella de poetas como Rimbaud, Corbière o Gautier es palpable en diferente intensidad, el diálogo entre Laforgue y Baudelaire es el más crucial experimentado por Eliot, un paso manifestado en poemas como “Rhapsody on a Windy Night” (escrito en marzo de 1911, publicado en julio de 1915), uno de los primeros poemas donde se produce el relevo de influencias simbolistas. Antes de proceder con la manifestación más obvia de dicho relevo, *The Waste Land*, veamos el diálogo entre el imaginario de Laforgue y Baudelaire.

Proyección de las experiencias parisinas de Eliot, “Rhapsody” incluye referencias laforguianas, como son la presencia de la luna (“lunar synthesis,” “lunar incantations,” “la lune ne garde aucune rancune”) y, más notablemente la del célebre geranio: “Midnight shakes the memory / As a madman shakes a dead geranium” (*Collected Poems* 16). La flor en el poema se convierte no tanto en un símbolo con un referente claro como en un vehículo para que el lector indague en su significado, en su origen y en el mismo sentido de la poesía moderna.

Eliot comentará en 1958 que tales flores “were Laforgue’s geraniums, not mine, I’m afraid, originally” (qtd. in Ricks 142), con lo que remite al lector a que lea al poeta

francés, a que investigue la raíz original. Pero lejos de mostrarse como un simple mediador cultural que sintonice al lector con Laforgue, lo cual retrataría a Eliot como mero “conector,” Eliot incluye una complejidad palimpsística a su verso. Al reflexionar sobre el significado del lunático botanista, Murphy comenta que “the inexorable point is that this is the new, not the old poetry, so it may mean whatever the reader wishes it to mean. The trouble is that none of those meanings are going to leave the reader feeling very comfortable” (364). Que Eliot va progresivamente incorporando la presencia de una comunidad lectora en su obra es algo que hemos visto tomar forma a través de su palimpsesto de Laforgue, pero como nota Murphy, la sensación de náusea, de incomodidad, también va en aumento. Esto se traduce en la inclusión de dos imágenes en “Rhapsody,” de contenido quizá más urbano que el provisto por Laforgue: la farola y el gato.

Pese a la importancia de la luna que como vemos recorre la poesía de Laforgue y el mismo poema, el astro coexiste en “Rhapsody” con otro instrumento luminoso más mundano: la farola. Las anteriores “lunar synthesis / whispering lunar incantations” dejan paso a farolas que “sputter,” “mutter,” “hum,” que “beat like a fatalistic drum” y que ejercen de interlocutoras con la voz poética, advirtiéndole que “the moon has lost her memory.” De la lírica sugestividad de la luna—por mucho que la de-romantifique Laforgue y consecuentemente Eliot—pasamos a una farola, un mobiliario urbano prosaico que se complementa con imágenes como la del gato que “flattens itself in the gutter, / slip[ping] out its tongue / and devours a morsel of rancid butter” (*Collected Poems* 17). Este animal, por otra parte, no es un emblema solitario de la pudibundez

urbana, ya que en el poema encontramos un niño cuyos ojos carecen de vida, imágenes de viruela, de muelles oxidados, hedores de cigarrillo, alcohol y personas.

Esta tensión entre lirismo y pudibundez no tiene otro origen que el ascendente de una poética particular, la de Baudelaire, que junto a otras influencias va a poblar la poesía londinense de Eliot tras haber extenuado a Laforgue, de quien llega a afirmar cuatro años tras *The Waste Land* que “remains... imprisoned within his adolescence” (*The Varieties* 116). Sin llegar a “degradar” a Laforgue al estatus de romántico (recordemos que para Eliot romántico es sinónimo de adolescente), cierto es que para Eliot la fuente laforguiana deja de tener utilidad para la nueva empresa poética que desembocara en su monumental poema de 1922.

Si al comentar el poema “Mr. Apollinax” (1916), Murphy observa que “following the lead of such writers as Baudelaire and Laforgue, Eliot’s first aim in virtually any poem from this period is to avoid sounding anything like what readers had come to expect poetry to sound like” (319), *The Waste Land* será la culminación de ese objetivo. Una culminación en la que la sombra de Laforgue brillará por su ausencia.

Tríptico francés en *The Waste Land*: Baudelaire, Verlaine, Nerval

El poema que va a cambiar la faz de la poesía en el siglo XX es de igual manera el poema que supone tanto la culminación de la sinfonía de alusiones que significa la poética eliotiana hasta 1922, como un punto de inflexión en la carrera del poeta. No es atrevido asegurar que si hasta la publicación de *The Waste Land* Eliot ha recurrido constantemente a epígrafes, citas y referencias a otras literaturas, después de esta obra su poesía se va a despojar gradualmente de todo el andamio referencial tal y como lo ha venido entendiendo hasta ese momento. Este fenómeno resonante del *Darío de Prosas...* al de *Cantos...*—de considerar su poesía como un escaparate alusivo de materia cultural ajena a centrarse en sí mismo como su propia fuente—, como no puede ser de otra forma influye el propio palimpsesto de Eliot. La privilegiada presencia del simbolismo francés en la carrera literaria de Eliot, por tanto, debe obligar detenerse en la presencia de tres de los más relevantes poetas decimonónicos de la tradición simbolista mencionados en el texto: Verlaine, Baudelaire y Nerval, así como los tres versos que los representan.

De manera preliminar—baste con leer las notas de Eliot a su poema—, debe señalarse que los tres poetas presentan un rasgo común a otras fuentes culturales como son Shakespeare/lo isabelino, la Biblia y Dante, las referencias que acompañan a Eliot durante toda su vida. Ese rasgo es el vacío explicativo que todas estas fuentes poseen. Mientras que Eliot escribe anotaciones de Budha a Bradley, apenas menciona el título del poema u obra de los franceses. Esta isovalencia referencial provoca un mismo nivel inicial de relevancia de dichas fuentes en el poema. Parece sugerir Eliot que los simbolistas están en la misma frecuencia cultural que los clásicos, ya que no necesitan siquiera una breve glosa.

Mientras que hay isovalencia en las notas, ésta no existe entre los propios poetas simbolistas. La riqueza apelativa del verso de Baudelaire (You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!), la inclusión velada de otros de sus versos y su retrato crítico contemporáneo provoca que Baudelaire protagonice la influencia principal del simbolismo en *The Waste Land*, algo no extraño si recordamos su ascendente en “Rhapsody.” ¿Qué factores entonces le hacen sobresalir de la tríada de poetas/versos incluidos en el poema? Comencemos con un análisis de Verlaine y Nerval.

Verlaine, segundo poeta simbolista por orden de aparición en *The Waste Land*, como vimos no causa gran impacto en el joven Eliot que lee el libro de Symons en diciembre de 1908. Recordemos que en *The Symbolist Movement...* el poeta galo es pintado en términos de *desperdicio*, (“reflection is pure waste, never the speech of the reason,” 86), y pese a hallarse alusiones a Verlaine en Eliot, no es una fuente que se sitúe a la altura de Laforgue o Baudelaire.⁹⁸ Tampoco el verso incluido de Verlaine, “Et, O ces voix d’enfants, chantant dans la coupole!” incluido en la sección “The Fire Sermon” parece albergar una relación con el resto del poema y aun con el resto de la estrofa a que pertenece. Mas, si aparentemente este verso no tiene la riqueza alusiva/connotativa de los versos de Baudelaire y Nerval, un análisis del discurso poético arroja otras conclusiones que demuestran la actualización del simbolismo en Eliot.

Tanto el soneto de Verlaine al que pertenece el verso (“Parsifal,” publicado en 1886 en la *Revue Wagnérienne*) como la estrofa de Eliot (dos versos más larga) usan este

⁹⁸ Varios críticos han propuesto pruebas del origen de la presencia de Verlaine en Eliot. Ricks (107) ha notado resonancias verlainianas en obras tan tempranas como “First Caprice in North Cambridge” (noviembre de 1909). De acuerdo a Greene (49), uno de los primeros poemas de Verlaine que conoce Eliot es “Les Ingénus,” de *Fêtes Galantes*, y el mismo crítico reconoce ecos de “Il parle encore” en “Portrait I.” El propio Greene comparte, por otra parte, la opinión de Symons que desprovee el arte de Verlaine de atributos intelectuales: “l’art de Verlaine, sans élément intellectuel, fait uniquement de sentiments et de sensations, cet art qui choisit ses mots avec quelque méprise, est l’antipode de celui d’Eliot” (76).

verso como colofón. El soneto trata de las vicisitudes de Parsifal, quien tras superar tentaciones amorosas regresa a Monsalvat para clavar la lanza de Longino que debe sanar al rey Anfortas, milagro celebrado por el coro infantil del último verso verlainiano.⁹⁹ Por el contrario, Eliot parte de la historia reflejada en el soneto para actualizar su contenido al contexto de decrepitud urbana londinense. Existen referencias al lisiado Rey Pescador (“While I was fishing in the dull canal / [...] Musing upon the king my brother’s wreck / And on the king my father’s death before him,” *Collected Poems* 60) y al lavado de pies (“They washed their feet in soda water,” 61), pero la estrofa carece de la épica operística de Wagner y Verlaine. Tenemos la aparición consuetudinaria de alimañas (“A rat crept softly through the vegetation / Dragging its slimy belly on the bank”), la cacofonía de “of horns and motors” y versos enigmáticos como “White bodies naked on the low damp ground, / And bones cast in a little crow dry garret” (60).

Aunque la riqueza estética de Verlaine tiene en común con Eliot, aparte el verso final, una profundidad discursiva (al ser ambos poemas una simultánea recreación del mito artúrico y de la adaptación wagneriana), este verso culmina proyectos que difieren. Los niños cantores bajo la cúpula en el mito artúrico (fielmente recreado por Wagner y Verlaine) “cantan” en Eliot la decrepitud del “dull canal / On a winter evening round behind the gashouse” (60). Sugiere esta estrofa de *The Waste Land* una actualización del mito de Perceval, cuya conclusión coral infantil sirve de coda para un palimpsesto del simbolismo. Es decir, al situar la épica wagneriana en términos mundanos (rey pescador, lavado de pies y niños cantores) Eliot sobreescribe a Verlaine sustituyendo la estética

⁹⁹ Además de ser una constante en el modernismo hispanoamericano de primera hora (de la “Wagneriana” de Darío a “Sonetos wagnerianos” de Díaz Canedo), la figura de Wagner—así como la de su mecenas Ludwig II, mencionado en la primera estrofa de *The Waste Land* —, continúa interesando a escritores como Villena, quien escribe la novela finisecular *Oro y locura sobre Baviera* (1998).

medieval heroica por una más urbana. Este complejo proceso palimpsístico en el que Eliot sobreescribe a un Verlaine que se inspira en Wagner (a su vez inspirado por Perceval) coloca al autor de *The Waste Land* en control de fuentes culturales originales así como de sus posteriores interpretaciones.

Antes de estudiar el caso Baudelaire, culminación de este palimpsesto en la obra, analicemos brevemente el tercero de los versos franceses incluidos en el poema: “Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie,” del soneto “El Desdichado” de Nerval (1853). Primariamente, es necesario advertir que difiere Nerval de Verlaine y Baudelaire en la situación espacial que ocupa, dentro de *The Waste Land* (es uno de sus versos finales), del original (segundo verso frente a los finales de “Parsifal” y “Au lecteur”), en la propia tradición literaria francesa (Nerval suele incluirse todavía en el romanticismo), y en el libro de Symons que vimos tanto influye en Eliot.

La propia imagen del príncipe en su torre derruida, así como la desolación apocalíptica de “What the Thunder Said” (sección final del poema) invitan a considerar que estamos frente a una reivindicación del romanticismo según Eliot. Esta seductora posibilidad no encaja, empero, con la superación posromántica a través del simbolismo elaborada por Eliot. Y es que comentando el uso del Támesis en el verso que abre la tercera sección, “The Fire Sermon” (“the river’s tent is broken”), Zwerdling señala que ya para entonces “Eliot has shrunken the Romantic plenum” (293). Adicionalmente, Nerval aparece como precursor del simbolismo en Symons, más que como un emblema netamente romántico: de hecho “El Desdichado” alberga una carga alusiva mucho mayor que la propia del romanticismo, más clasicista, como sus estrofas finales demuestran. Las referencias al Monte Posilipo, a Febo, y al mundo clásico y trovador, en definitiva

encajan con el apetito clásico de Eliot. Igualmente, el verso, como no puede ser de otra forma en *The Waste Land*, debe ser leído en contacto con su entorno discursivo; así, al verso nervalino le sucede uno de los más celebrados del poema, ante todo por su significado final: “These fragments I have shored against my ruins” (69).

El binomio príncipe en la torre abolida y los fragmentos orillados ante sus ruinas es la imagen que presenta un mensaje más coherente en lo que queda del poema. Tras esa ruina Eliot incluye como versos finales “Why then Ile fit you. Hieronymo’s mad againe. / Datta. Dayadhvam. Damyata. / *Shantih shantih shantih*” (69), esto es, mera cita de fuentes originales cuya conexión desafía toda coherencia, o al menos, la coherencia que proporcionan las ruinas nervalinas. Por lo tanto, a través de la poesía francesa Eliot es capaz de articular una conclusión relativamente coherente a los “fragmentos” de *The Waste Land*. Originalmente un símbolo romántico en Nerval (príncipe medieval en ruinas), problemático, insistimos, por la naturaleza proto-simbolista del poeta francés, se convierte en este caso en una voz capaz de aglutinar todas las referencias desplegadas en el *tour de force* eliotiano.

Tanto con Verlaine como con Nerval, Eliot sobreescribe las poéticas de éstos dotándolas de una actualización moderna, urbana, que por otra parte no olvida que tal modernidad es una constante unión entre clasicismo y cosmopolitanismo. Más significativa en Nerval que en Verlaine, este palimpsesto modernista como veremos a continuación, cobra mayor dimensión con los versos baudelairianos de *The Waste Land*.

Aunque curiosamente no aparece en el índice original de *The Symbolist Movement*, Baudelaire es junto a Laforgue la mayor influencia francesa en Eliot, y la que ofrece mayor riqueza en *The Waste Land*. Las razones del interés de Eliot por Baudelaire

se pueden resumir en que el poeta de *Les Fleurs du Mal* (1857), más que un instrumento para articular una voz irónica (caso de Laforgue) presenta un problema moral a la vez que se yergue como poeta de su época.

Atendiendo a la crónica contemporánea de *The Waste Land*, destaca una breve reflexión en torno a la cuestión moral baudelairiana en estrecha relación con el romanticismo y el panorama literario londinense en el que escribe Eliot. En “The Lesson of Baudelaire” observa Eliot que la principal lección del poeta francés es haberse ocupado de la moralidad, a la que debe ocuparse “all first rate poetry” (qtd. in *The Annotated* 144). A continuación se lamenta Eliot de la falta de coherencia moral de poetas románticos (Rousseau, Byron Goethe y Poe), rota por un Baudelaire quien “Armed, with more intellect *plus* intensity, and without much help from his predecessors, to arrive at a point of view toward good and evil” (145). Llevando el debate al contexto británico, Eliot se lamenta que durante el XIX la poesía inglesa “either evaded the responsibility, or assumed it with too little seriousness,” mostrando que el verso contemporáneo a él mismo se divide en unos poetas georgianos cuya “lack of curiosity in technical matters [which is] only an indication of their lack of curiosity in moral matters” y otros anti-georgianos “who know a little French, are mostly such as could imagine the Last Judgment only as a lavish display of Bengal lights, Roman candles, catherine-wheels, and inflammable fire-balloons” (145).

Colocando *vis-à-vis* esta breve reflexión periodística con los versos de *The Waste Land*, queda de manifiesto el rechazo de Eliot por una tradición literaria europea (bien británica o francesa) que en Baudelaire halla un conato de coherencia moral perdida. Remitiendo a los juicios contemporáneos de Eliot, no es difícil asumir que es él mismo

(quien posee amplio conocimiento de la civilización francesa) el candidato a llenar ese espacio que la poesía (anti)georgiana no ha colmado desde la aparición de Baudelaire. Por si lo anterior no fuese sustento suficiente para conectar el poema y la prensa eliotiana, el artículo culmina con palabras evocadoras del baudelairiano “Au lecteur” (“Vous, hypocrite lecteur...”), verso que cierra la primera sección de *The Waste Land*, “The Burial of the Dead.” Pero, al contrario que con Verlaine, Eliot no usa el mismo recurso de citar el último verso de un simbolista. El colofón de esta sección primera guarda más sorpresas, empezando por la eliminación de cursivas para el verso de Baudelaire: unas cursivas que sí mantiene Eliot para Verlaine y Nerval, y que acerca, ya desde un plano visual, a Baudelaire y Eliot.

Lo que hace a la estrofa final de “The Burial of the Dead” tan llamativa es que se inicia también con dos versos, aunque adaptados, de *Les Fleurs du Mal*: “Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour raccroche le passant!” (*Complete Verse* 1:177), versos que Eliot aúna en uno solo, “Unreal City,” a pesar de que los versos siguientes desarrollan la idea: “Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many” (9).¹⁰⁰ Veamos seguidamente cómo elabora este inicio baudelairiano así como su final (“You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!”).

El poema de Baudelaire que sirve de origen a la «Unreal City» eliotiana (“Les Sept vieillards”) relata el encuentro callejero del hablante poético con siete fantásticos ancianos espectrales que resultan ser uno solo multiplicado, y que provocan que el hablante se encierre en su cuarto pues, “vainement ma raison voulait prendre la barre”

¹⁰⁰ Este sintagma es uno de los más recurrentes a partir de ahora en el poema, volviendo a aparecer en el verso 207, o como “Unreal” en el 377.

(179) ante la fantasmagórica aparición. Eliot va mucho más lejos en su encuentro callejero. Aunque reproduce la ambientación de neblina urbana de Baudelaire, tanto en paisaje como en indeterminación humana (“Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many. / Sighs, short and infrequent, were exhaled, / And each man fixed his eyes before his feet,” *Collected Poems* 55), Eliot invierte la dinámica del poema. En lugar de huir de la masa humana (ancianos decrepitos en Baudelaire, londinenses de posguerra en *The Waste Land*), tenemos que el hablante poético acude al encuentro de una esas caras: “There I saw one I knew, and stopped him, crying ‘Stetson!, personaje poético veterano de guerra (púnica) que “dialoga” con el hablante hasta el final de la estrofa. Esto es lo que sigue:

‘You who were with me in the ships at Mylae!
‘That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
Or has the sudden frost disturbed its bed?
O keep the Dog far hence, that’s friend to men,
Or with his nails he’ll dig it up again!
You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!’ (55)

Y debemos entrecomillar *dialoga* porque la identidad de los hablantes—sobre todo a partir del “you” —, queda en entredicho, lo que provoca que la interacción entre los personajes se difumine. La lectura de estos versos obliga a cuestionarse, ¿es el “you” de esta estrofa el tal Stetson, el lector del verso último, o los dos?

En Baudelaire, este apostrofe al *lector hipócrita* culmina su proemio a *Les Fleurs du Mal*, “Au lecteur,” en el que tras diseccionar la hipocresía humana y la debilidad ante los pecados concluye que es en realidad el hastío (“C’est l’Ennui!,” 54) el peor de los vicios. Y Baudelaire, hábilmente incluye al receptor, al lector, como parte del problema.

A este respecto, Eliot respeta esa dinámica de inclusión del interlocutor, pero ofrece una variación inexistente en Baudelaire.¹⁰¹ Esta ampliación eliotiana incluye una geografía concreta, Londres, y una actualización del *ennui* finisecular: la devastación que la guerra produce en la humanidad. Las tonalidades apocalípticas de “Au lecteur,” sus hiperbólicas imágenes de pecados corroyendo la humanidad (“Serré, fourmillant, comme un million d’helminthes, / Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,” 54) pasan en *The Waste Land* a ser entidades específicas, ciudadanos que simbolizan el estado físico y mental tras la hecatombe de la guerra. Y estas personas deambulan por un paisaje concreto: el London Bridge, King Williams Street, la iglesia de Saint Mary Woolnoth, centro neurálgico de la “city” londinense, con lo que ha de añadirse a la hecatombe bélica una dimensión de la crisis financiera que dichos lugares representan.

Por consiguiente, Eliot elabora un palimpsesto de Baudelaire a través de una estrofa que aúna imaginaria de dos poemas franceses (*tedium vitae* urbano, neblina callejera, sensación de irrealidad), incluyendo al lector tanto como a sí mismo como parte del problema, pero en un escenario contemporáneo, más que alegórico.¹⁰² Como ha observado Greene, “pas plus que Baudelaire, Eliot ne s’exclut du jugement qu’implique sa vision du monde moderne” (117). Además, el gesto de salir al encuentro de Stetson,

¹⁰¹ Al analizar geografía y público, Zwerdling observa que Eliot parece tener presente un tipo de lector en concreto, el tipo cosmopolita. Según el crítico, Eliot “combines modern London, Baudelaire’s Paris, and Dante’s Hell. It is a world of restless, homeless people. The apparently disconnected sections demand and alert audience willing to follow without reliable maps or the iron rails of narrative continuity. For such work the traveled reader is more prepared, the provincial one likely to feel lost” (296).

¹⁰² En *The Waste Land* se llega a un estado de ebullición autobiográfica que hasta entonces se había sugerido en los poemas anteriores, a través de referencias geográficas o estados de ánimo finisecular. Este estado de crisis en el poema se traduce en la devastadora depresión que postra al matrimonio Eliot. El poeta llega a comentar que su obra culmen es ni más ni menos consecuencia de su fracaso amoroso: “to her [Vivienne High-Wood], the marriage brought no happiness. To me, it brought the state of mind out of which came *The Waste Land*” (*Letters* xvii).

más que rehuir el contacto con los viandantes (opuesto al hablante de “Les Sept vieillards”) acerca a esa voz poética más si cabe a la hecatombe de posguerra.

La riqueza de sobreescritura de Eliot frente al referente baudelairiano—la actualización geográfico-temporal, la indefinición de los interlocutores, la tensión histórica entre clasicismo y modernidad—, se traduce de igual forma en un punto de llegada para la relación del poeta con su fuente. Esta sobreescritura, que incluye al propio poeta frente a su obra tanto como frente a su público concluirá como concluye la trayectoria del Darío post-1896, con un giro hacia una voz menos dependiente del diálogo con los simbolistas franceses.

Prolongación y extenuación simbolista, y reflexiones sobre el palimpsesto

It is my experience that towards middle age a man has three choices: to stop writing altogether, to repeat himself with perhaps an increasing skill of virtuosity, or by taking thought to adapt himself to middle age and find a different way of working.

—Eliot sobre Yeats, 1940

El límite alusivo que alcanza Eliot en *The Waste Land*, y que supone la culminación de una década de diálogo con la literatura francesa, supone un nivel de extenuación cultural y de explotación de referencias que deja al poeta modernista con ansias de buscar otra manera de poetizar el mundo y a sí mismo. En su carta a Aldington, fechada apenas semanas tras la publicación del poema, Eliot le comenta que *The Waste Land* “is a thing of the past so far as I am concerned and I am now feeling toward a new

form and style” (*Letters* 596). Parte de ese pasado incluye una radical manera de entender su poesía y la conversación mantenida con Francia. Tras 1922, y gradualmente hasta su muerte, Eliot dejará atrás las citas y alusiones a la literatura francesa e incluso mundial, lo que conlleva una consiguiente disolución de su palimpsesto simbolista. Pero como veremos a continuación, no se trata tanto de un “olvido francés,” sino de un cambio de actitud, intensidad y autores. Un ejemplo de ello es la evolución—resonante del Darío de *Prosas profanas* y *Los raros*, a sus crónicas parisinas y *Cantos*—del malditismo baudelairiano hacia el estilo periodístico ofrecido por de Gourmont y la plenitud de su carrera, los *Four Quartets* (publicados entre 1936 y 1942).

Tal y como hará con todas sus influencias, Eliot no escatima espacio para comentar sobre Baudelaire habiéndose posado tras ocho años la polvareda levantada por *The Waste Land*, como podemos ver en reflexiones de 1930. Antes de penetrar en su ensayo más profundo sobre Baudelaire, detengámonos en una breve reseña al libro de P. Quennell (*Baudelaire and the Symbolists*) publicada en *The Criterion* en enero de ese año.¹⁰³

Por si la evolución entre Laforgue y Baudelaire debiera ser complementada por una justificación adicional a la obra poética, Eliot comenta que frente a los simbolistas posteriores (Laforgue, Verlaine, Corbière, Rimbaud y Mallarmé), Baudelaire es una suerte de profeta, pues no solo “reveals the troubles of his own age and predicts those of the age to come, but also foreshadows some issue from these difficulties.” Cuando llegamos a Laforgue, “we find a poet who seems to express more clearly even than

¹⁰³ Publicada de 1922 a 1939, esta revista supuso uno de los órganos principales de la intelectualidad en lengua inglesa, como también trampolín de la modernidad europea: Proust, Pirandello, Cocteau o Ramón Gómez de la Serna. Para ver la conexión entre la vanguardia española y la publicación, ver el estudio de Rogers *British Modernism and Ortega’s Spanish Vanguard: Cosmopolitan Visions of Europe, 1922-1939*.

Baudelaire the difficulties of his own age: he speaks to us, or spoke to my generation, more intimately than Baudelaire seemed to do. *Only later* we conclude that Laforgue's 'present' is a narrower present than Baudelaire's and that Baudelaire's present extends to more of the past and more of the future" (qtd. in Ricks 405, my emphasis). Haciendo balance de sus influencias, si bien Laforgue ayuda a Eliot a encontrar una voz poética, es Baudelaire quien provee una línea temporal que va más allá de un "estrecho presente." La imprecisión geográfico-espacial de los poemas baudelairianos elegidos por Eliot ("Au lecteur," "Les Sept vieillards ") así como el énfasis de Eliot por no ser solo producto de un "presente" sino de entroncar simultáneamente con el clasicismo, confirman la atracción por Baudelaire. Pero como no podría ser de otra forma, encontramos en Eliot si no una crítica devastadora de Baudelaire, sí sutiles pistas que confirman la superación de este autor.

Quizá la observación prevalente en el ensayo es la de emparentar a Baudelaire con su tiempo y la resaca romántica que forma parte, según Eliot, de su obra. Para Eliot, "there is in his statements a good deal of romantic detritus" y sus poemas "seem to me to have the external but not the internal form of classic art" (*Selected Prose* 232). Por otra parte, y al hablar de los protagonistas de los poemas baudelairianos, cree que "his stock of imagery [...] is not wholly perdurable or adequate. His prostitutes, mulattoes, Jewesses, serpents, cats, corpses from a machinery which has not worn very well; his Poet, or his Don Juan, has a romantic ancestry which is too clearly traceable." Si es comparado con Dante y Shakespeare (cánones de medida para Eliot) "he is found not only a much smaller poet, but one in whose work much more that is perishable has entered. To say this is to say that Baudelaire belongs to a definite place in time" (233).

Baudelaire, por consiguiente, aunque vimos anteriormente que no pertenece a un “narrow present” como Laforgue, tampoco se puede considerar como clásico debido a su cercanía con el romanticismo, y su imaginería—prostitutas, serpientes, etc.—, no es ni perdurable ni adecuada. Es necesario preguntarse, ¿perdurable o adecuada para qué?

La respuesta se halla en la dimensión moral de Baudelaire, dimensión que como vimos tiene su origen en el ensayo contemporáneo a *The Waste Land*, “The Lesson of Baudelaire,” donde Eliot reconoce a Baudelaire como el primer post-romántico en ocuparse coherentemente del bien y del mal, pues a pesar de enmarcarlo como un heredero estrecho del romanticismo, “Baudelaire is concerned not with demons, black masses, and romantic blasphemy, but with the real problem of good and evil,” aunque “perhaps did confuse Evil with its theatrical representations, [he] is not always certain in his notion of the Good” (235). Es decir, Eliot celebra la sinceridad de Baudelaire: hacia el final del ensayo llega a decir que “It is true that the glory of man is his capacity for salvation; it is also true that his glory is his capacity for damnation,” y que paradójicamente hacer el mal es mejor que no hacer nada, pues al menos existimos. (236) Pero también cabe poca duda que la redención en Eliot es más importante que el pecado. Que incluya una cita bíblica y la frase “we are not prevented from praying for his repose” (236) no hace sino acentuar la distancia de Eliot frente al malditismo baudelairiano en el que el mal se concibe teatralmente y la noción de bien no queda clara.

Ocho años después Eliot mantiene el valor de sinceridad moral de Baudelaire en cuyo verso “he is now less a model to be imitated or a source to be drained than a reminder of the duty, the consecrated task of sincerity” (234). Este comentario es esclarecedor en cuanto a la actitud de Eliot hacia el autor de *Les Fleurs du Mal*. Ahora

(¿al contrario que *antes*?), Baudelaire es menos una fuente para explotar que un *exempla* sobre la sinceridad del poeta, y esto está íntimamente ligado al cambio simbolista en Eliot, quien desde *The Waste Land*, más que interesado en imitar un modelo o vaciar una fuente, va a expresar sus inquietudes espirituales allí donde Baudelaire de alguna forma finaliza. Y no sólo la extenuación alusiva de *The Waste Land* es la causa de esta evolución: la notoria conversión al anglicanismo de Eliot en 1927 es otra prueba de que Eliot se incline por el existencialismo religioso y espiritual en *Ash Wednesday* (1930), *The Rock* (1934), *Murder in the Cathedral* (1935) y los *Four Quartets*, su etapa final como escritor.¹⁰⁴

La celebridad que alcanza Eliot con *Prufrock...* y sobre todo con *The Waste Land*, conlleva una reducción casi total de las alusiones y referencias culturales en sus poemas. Es como si el poeta, tal y como advierte en su reflexión sobre Baudelaire, no se vea obligado a incorporar influencias de una manera tan abrumadora y se ocupe de encontrar una voz menos dependiente del diálogo con dichas referencias. Pero ello no quiere significar un silencio absoluto, sino más bien un cambio de actitud, y de influencia simbolista: Mallarmé.¹⁰⁵

Dentro de dos secciones de *Four Quartets*, Greene ha identificado versos en los que la presencia de Mallarmé es palpable, específicamente en las secciones “Burnt

¹⁰⁴ La más famosa declaración de principios que encontramos en el Eliot de esta época la provee el prólogo a *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order* (1929): “The general point of view [of the essays] may be described as classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion” (7).

¹⁰⁵ Hermético, bilingüe, hipertextual e intelectual de referencia para su cenáculo, Mallarmé entronca con Eliot en la tradición de poesía difícil. El propio Eliot en 1942 establece un nexo entre el hermetismo de Mallarmé y la incapacidad de su propio pueblo para entenderle: “one of the more obscure of modern poets was the French writer Stéphane Mallarmé, of whom the French sometimes say that his language is so peculiar that it can be understood only by foreigners” (*On Poetry and Poets* 22). Aunque el verso eliotiano sea más accesible que el de Mallarmé, oscuridad, peculiaridad de forma y lenguaje, y proyección internacional son, por otra parte, elementos de Eliot mismo.

Norton” y “Little Gidding” (138). Por orden de aparición en el poema, los versos “Garlic and sapphires in the mud / Clot the bedded axle-tree” (*Collected Poems* 176) son tomados de “Tonnerre et rubis aux moyeux” verso perteneciente a “M’ introduire dans ton histoire” (78). ¿Estamos ante una adaptación a lo Laforgue o Baudelaire, en la que se lleva a cabo un proceso de construcción de voz o de articulación de la angustia de posguerra? Según Greene, en este verso “la signification don’t on peut doter ces images est bien moins importante que la puissance d’évocation sensible des mots: c’est cela surtout que le poète anglais a retenu du vers de Mallarmé” (138). Pese que los versos de Eliot comienzan una sección del poema, no albergan la cohesión alusiva con el poema de Mallarmé, algo que ocurre con “The dove descending breaks the air / With flame of incandescent terror” (207), adaptación de “Le soleil que sa halte / Surnaturelle exalte / Aussitôt redescend / Incandescent” de “Cantique de Saint Jean” (212). Estos versos, o mejor dicho, lo que hace Eliot con ellos, confirman este diagnóstico: que a Eliot parece interesarle menos el significado que la evocación sensible de las cosas. Es decir, la presencia de Mallarmé es evocadora más que pilar sobre el que reescribir un proyecto de palimpsesto, al menos como lo ha entendido Eliot hasta *Four Quartets*.

Así, la tercera presencia mallarmeana en *Four Quartets*, “To purify the dialect of the tribe” (204) es una traducción de “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu” del célebre soneto “Le tombeau d’Edgar Poe,” y que en Eliot se torna parte de una nostalgia, como sugieren los versos anteriores:

So I find words I never thought to speak
 In streets I never thought I should revisit
 When I left my body on a distant shore.
 Since our concern was speech, and speech impelled us
 To purify the dialect of the tribe. (204)

De manera brillante resume Eliot su devenir con la influencia francesa: encuentra palabras que nunca imaginó hablar, en calles que nunca creyó visitar al dejar su cuerpo en una orilla remota. Y no menos obvia es la preocupación modernista basada en la labor simbolista por purificar, por renovar el dialecto de la tribu, de la sociedad.

La crítica escrita tras *The Waste Land* y su conversión religiosa, de igual forma se hace eco de este proceso en el que Eliot va distanciándose de las connotaciones decadentistas que van asociadas con la poesía finisecular, criticando a representantes de la literatura británica contemporánea a su obra inicial, como revela su estudio *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy* (1934). Los personajes de Hardy, por ejemplo, cobran vida en base a un paroxismo emocional, el cual “seems to me a symptom of decadence; it is a cardinal point of faith in a romantic age, to believe that there is something admirable in violent emotion for its own sake, whatever the emotion or whatever the object” (55). Lawrence, por otra parte, recibe severa sanción al proclamar Eliot que el autor de *Women in Love* es “spiritually sick” (60).

Junto a esa distancia de los “excesos morales” de Hardy y Lawrence, Eliot progresivamente arroja luz sobre su proyecto de palimpsesto, sobre todo en su fase de expansión, en la que trata de enmarcarse como escritor clásico toda vez que ha exprimido la veta simbolista. Y lo particular de este proceso de sobreescritura es que está íntimamente vinculado a una función social.

En “The Social Function of Poetry” (1945), Eliot relaciona el deber del poeta con su pueblo y sobre todo con el lenguaje, el cual es antepuesto al propio pueblo: “we may say that the duty of the poet, as poet, is only indirectly to his people: his direct duty is to his *language*, first to preserve, and second to extend and improve” (*On Poetry and Poets*

9). Tal primacía de lenguaje sobre pueblo no elimina el plan de Eliot de ir más allá de un estancamiento de su propio lenguaje: es labor del poeta extender y mejorar, es decir, añadir algo a lo que la tradición le lega. Honrar la tradición para Eliot, no obstante, no es quedar petrificado en un estado lingüístico arcaico sino dotar de vida a la literatura ya que “if we have no living literature we shall become more and more alienated from the literature of the past; unless we keep up continuity, our literature of the past will become more and more remote from us until it is as strange to us as the literature of a foreign people” (10). La parte final de esta opinión, identificar la literatura extranjera como remota o extraña no hace sino enfatizar la distancia de Eliot respecto a su inicial interés por basar su literatura, precisamente, en un diálogo constante con lo extranjero.¹⁰⁶

Haciendo balance del devenir poético y vital de Darío y Eliot, se puede llegar a la conclusión de que ambos poetas realizan un proyecto común de palimpsesto en su progresiva conquista del mundo literario metropolitano al que acceden como escritores exógenos, americanos. De un juvenil, obligado e imitativo homenaje a la poesía post-romántica que domina el panorama literario de su época, a la etapa final de emancipación de la influencia del simbolismo, los dos poetas se sirven de los simbolistas para articular, primero una voz poética y, finalmente, distanciarse de las connotaciones amorales o decadentistas asociadas al simbolismo. Al Darío que ve en Mendès un modelo para *Azul...*, y en la actitud francesa un ejemplo de cómo bregar con el incipiente mercado

¹⁰⁶ En “What is a Classic?” (1944) Eliot acepta, como no podría ser de otra forma, la presencia de lo extranjero como parte de la evolución de toda literatura nacional, cuyo estado primigenio de desarrollo es insuficiente. Lo curioso es que no haga referencia al simbolismo francés, y que se limite a casos de literatura inglesa o los clásicos grecolatinos: “From the beginning, Virgil, like his contemporaries and immediate predecessors, was constantly adapting and using the discoveries, traditions and inventions of Greek poetry: to make use of a foreign literature in this way marks a further stage of civilization beyond making use only of the earliest stages of one’s own” (*On Poetry and Poets* 62).

literario de entresiglos, le corresponde un Eliot que a través de Symons descubre la poesía y actitud irónica de Laforgue, literato como Mendès aun por descubrir al gran público americano. Tanto Darío como Eliot, toda vez que han probado su valía como importadores y elaboradores del simbolismo a través de su palimpsesto de Verlaine y Baudelaire, y ya como centro del mundo literario de su época, deciden ir en búsqueda de nuevos aires sin el apoyo de referentes franceses, como demuestran la etapa de *Cantos de vida y esperanza* y *Four Quartets*.

Para estos dos poetas, el estancamiento en que el (post)romanticismo había postrado a las letras finiseculares no ofrecía modelos para expresar la compleja relación del escritor con un público cada vez más cosmopolita, como tampoco la del intelectual frente al mercado posterior a la Revolución industrial. Con frecuencia Darío y Eliot contemplan el romanticismo final como un proyecto por completar, adolescente en términos eliotianos, y de ahí las frecuentes “continuaciones textuales” y referencias en sus obras al uso de un “nosotros,” de una comunidad lectora que desde sus primeras obras (*Azul...*, *Prufrock*) siguen los pasos de unos escritores plenamente conscientes de la presencia de dicha comunidad, como sus ensayos corroboran. Y ambos encuentran en el simbolismo una riqueza, una complejidad alusiva, un nivel de ambigüedad y una sensación de extrañeza, de extranjería, que representa un pilar sobre el que sobreescribir(se). Pero no debe olvidarse que el Verlaine de “Parsifal,” o el Baudelaire de *Les Fleurs du mal* así mismo son pioneros en combinar música y lengua, y en variar los “originales” (Shakespeare, la mitología nórdica, o el mundo de Madame Pompadour) de una forma novedosa. Que los poetas simbolistas sean así mismo marginados sociales lógicamente debe ser atractivo para unos poetas americanos que en definitiva provienen

de la colonia. Encontrar belleza en lo pútrido de las callejuelas es también otra esfera de interés para poetas inmersos en un contexto urbano de megalópolis, sea Londres, París o Buenos Aires.

No obstante, Darío y Eliot, como demuestra su similar giro hacia la *gravitas* de sus últimos libros, notan que el inicial gesto de adaptar lo decadente, conlleva riesgos para poetas que ya son el centro de sus literaturas. La admiración impertérrita hacia sus maestros franceses también alberga una gradual distancia con la actitud moral de Verlaine y Baudelaire, y la entrada (o mejor dicho, salida) de lo moral en la sobreescritura provoca censura, como revelan los escritos post-1896 de Darío o la literatura post-1922 de Eliot. Los poetas de las crónicas parisinas de Darío, una muchedumbre advenediza que reproduce el vicio original romántico (estancamiento por imitación) no se alejan de las críticas de Eliot a Hardy y Lawrence.

De la *uprootedness* eliotiana en *The Waste Land* llega a decir Zwerdling que “having no fixed address lets [Eliot] wander the globe in spirit and write for readers with a comparable sense of displacement” (295), una opinión que sin dificultades puede aplicarse a un peripatético Darío. Ese desarraigo modernista, esa voluntad cosmopolita íntimamente ligada a un público lector va a tener, como veremos en el siguiente capítulo, su eco en dos poetas españoles en cuya obra el simbolismo cobra igual fuerza a la hora de enfrentarse a las carencias culturales y sociales de una época y estética concretas: el franquismo y la poesía social.

Sólo que una diferencia es apreciable entre los modernistas de primera hora y los novísimos: Pere Gimferrer y Luis Antonio de Villena añadirán a su base simbolista la influencia y experiencia del magisterio de Darío y Eliot.

CAPÍTULO V

EL PALIMPSESTO MODERNISTA CONTEMPORÁNEO EN GIMFERRER Y VILLENA

La situación del poeta peninsular como espejo de la problemática del modernismo de entre siglos

En cuanto a la poesía en general, su misión ya la indicó Rimbaud: transformar la vida. Y su preceptiva está formulada por Ducasse: la poesía debe tener por objeto la verdad práctica. Y más aún: la poesía debe ser hecha por todos, no por uno solo. Y también esto lo dejó establecido Ducasse: terminó el tiempo de la poesía personal.

—Gimferrer, “Tres heterodoxos”

Los capítulos anteriores han demostrado la existencia de una sobreescritura, de un palimpsesto modernista que surge como alternativa a estéticas marchitas y como herramienta de construcción del intelectual que a modo de importador y árbitro incluye progresivamente a una comunidad, a un público como parte integrante de su palimpsesto. Así, tanto Darío como Eliot, inmersos en procesos históricos de cambio socio-cultural— del romanticismo a la vanguardia, de la hegemonía parisina al capitalismo imperialista estadounidense—, desde una posición periférica como poetas americanos cambian no sólo la sensibilidad de sus literaturas, sino que se muestran ante su comunidad lectora como el nuevo tipo de intelectual que a través de un particular uso del simbolismo se enfrenta a la vertiginosa y contradictoria condición de la modernidad. De probar

juvenilmente su valía como adaptadores del (post)romanticismo, a instaurar/superar poéticas basadas en escritores marginales, Darío y Eliot evolucionan hacia una poesía de raigambre más personalista, menos apoyada en referentes culturales extranjeros. Estos poetas, además de legar obras cumbres de la poesía moderna, suponen un antecedente de cómo enfrentarse a las tensiones comerciales, de identidad, de yuxtaposición estética y de representación poética de la realidad inherentes a la modernidad que supuso el siglo XX.

Este capítulo final versará sobre la pervivencia del palimpsesto modernista que hemos venido definiendo en las carreras de Darío y Eliot, tal y como se manifiestan en dos de los más cruciales poetas de la contemporaneidad española: el catalán Pere Gimferrer y el madrileño Luis Antonio de Villena. En lo que sigue se analizará la forma en que estos poetas se enfrentan a similares retos que los maestros americanos, siguiendo metas resonantes del contexto de cambio de siglo por el que atravesaron los autores de *Azul...* y *The Waste Land*. De este modo, se probará que existe una genealogía de palimpsesto en los estudios modernistas, una línea de vinculación que desafía los límites conceptuales de espacio y tiempo que definen mucha de la crítica modernista.

Pese a ser escritores de abrumadora producción y ascendente en las letras españolas, ni Gimferrer ni Villena gozan fuera de España del reconocimiento que les es propio en su país de origen. En parte por compartir el estigma de la dificultad lingüístico-alusiva que caracteriza sus escritos (algo que no es ajeno a Darío y Eliot), Gimferrer y Villena permanecen virtualmente inéditos, a día de hoy, en monografías y aun antologías fuera de España. El caso es más flagrante si se considera que entre los dos han sido galardonados con relevantes distinciones literarias en español: Premio Nacional de la Crítica, Premio Nacional de las Letras Españolas, y membresía en la Real Academia de la

Lengua, lo cual añadido a su labor como jurados de premios literarios, traductores, antólogos, a sus amplias y tenaces colaboraciones en prensa, radio, televisión, y como conferenciantes y mediadores culturales, sorprende su poco reconocimiento allende la Península. Aunque Villena tiene estudios monográficos dedicados a su obra—por delirante que parezca Gimferrer no corre igual suerte—aun están por escribirse o la biografía o una edición con las obras completas de ambos, señal inequívoca de la consagración de todo autor significativo.¹⁰⁷ Siguiendo la estela que vincula modernismo y periodismo, debe subrayarse que gran parte de la enormidad de la crítica de/sobre estos escritores aparece bien como reseña o breve estudio en periódicos o revistas.

La dificultad lingüística, el preciosismo del verso de estos poetas, como indicamos más arriba, explica la falta de proyección internacional de Gimferrer y Villena en un mundo que parece cada vez menos proclive a seguir estéticas de gran carga cultural alusiva, de poemas que exigen un lector cultivado en el lenguaje tanto como en culturas internacionales y plurales en épocas y lenguas. Recordemos la voluntad intimista de la “poesía de la experiencia” o de autores de la Generación X, literaturas que ahondan en la cotidianeidad, los ambientes urbanos y en Antonio Machado o Bukowski más que en Catulo o Wilde como maestros. En otras palabras, el exitoso y postmoderno camino *beat* del realismo parece haber ganado la partida a la estética (neo)modernista, la cual semeja

¹⁰⁷ Si Gimferrer aún permanece inédito en cuanto a un estudio global de su obra en forma de libro (pasando por alto el especial de la revista *Anthropos*), entre las obras dedicadas exclusivamente a Villena, nótese que a excepción del número 188 de la revista *Litoral* dedicado al autor, destacan introducciones a su obra o tesis doctorales más que proyectos editoriales de mayor alcance. Asimismo, no es hasta los años noventa que comienzan a publicarse estos monográficos, pese a que su primera publicación data de 1971. Las obras monográficas por orden cronológico son *Las voces del espejo. Texto e imagen en la obra lírica de LADV* (B. Quintana, 2010), *La Belleza callada de la noche. Introducción a la poesía de LADV* (A. Aguilar, 2008), *Cuerpo, deseo e idea en la poesía de LADV*, (J. Godoy, 1997) y *Desire and Dissent: An Introduction to LADV* (Perriam, 1995). Las tesis doctorales hasta la fecha son *L'exotisme dans l'oeuvre poétique de LADV* (T. Rodríguez-Dinar Bakioui, 2005), *Etica ed estetica del dissenso in "Amor Pasion" di LADV* (S. Brunetti, 2003), *La poesía de LADV* (M.B. Quintana Tello, 2002), *Aspectos de poesía y poética en la lírica de LADV* (A. Aguilar Sánchez, 1995).

antojarse un anacronismo. De este modo, y estrategias mercadotécnicas aparte, parecería menos difícil traducir *Héroes* (1993) de Loriga o *Historias del Kronen* (1994) de Mañas a un público dígase anglosajón que al Gimferrer de *Mascarada* (1996). Mientras que aquellos basan sus narraciones en/sobre iconos culturales contemporáneos (Bowie, Kerouac, *American Psycho* de Ellis) de fácil identificación juvenil, Gimferrer elabora un intricado *tour de force* poético entablando un vasto diálogo con Baudelaire, importante pero quizá no tan actual, cercano o accesible como la cultura popular anglosajona. En suma, el sustrato cultural de unos es más fácil de trasvasar que el del otro.

Admitiendo la dificultad y el cambiante gusto de las tendencias estéticas en literatura, se puede sostener que Gimferrer y Villena, tanto como Darío y Eliot, van unidos estrechamente a un momento de cambio profundo que necesita de un no menos profundo cambio de rumbo, de golpe de efecto, ante el fosilizado entorno socio-cultural que los rodea. Vimos que en el auge del modernismo, Darío y Eliot son testigos del estancamiento en que había caído el romanticismo, y aplican un particular recurso al simbolismo francés. Como reacción a este estancamiento, surgen alternativas postrománticas realistas y naturalistas, demasiado conectadas con el discurso positivista y materialista como para interesar a poetas eminentemente simbolistas. Por otra parte, a medida que cambia el siglo y culminando con la Primera Guerra Mundial, estos poetas padecen el avance de la economía de mercado industrializada y del capitalismo estadounidense que lleva a los EE.UU. a tomar el relevo de Europa como potencia mundial.

Estos dos factores, fosilización literaria y transformación/globalización de la economía son un punto de contacto entre el primer modernismo y poetas como Gimferrer

y Villena, quienes se ven inmersos en una problemática resonante del cambio de siglo. La España que surge de la pesadilla guerracivilista, no sólo ha de padecer las calamidades de la segunda conflagración mundial, sino de casi cuarenta años de un régimen autárquico, nacionalcatólico, y eminentemente totalitarista. Esto, añadido al lento pero constante deterioro a lo largo del XIX de un país otrora potencia internacional, sitúa a España en una situación de enorme atraso frente a otras naciones. Por añadidura, España—evocadora del caso de muchas naciones latinoamericanas e incluso europeas—, atestigua la agresiva política económico-cultural de los EE.UU.¹⁰⁸

Mas, si el contexto socio-económico de los poetas españoles no fuera un punto de contacto con Darío y Eliot—asediados todos por un entorno artístico anémico, por el imperialismo estadounidense y la economía capitalista que invade cada esfera vital, residentes en ciudades otrora con peso político en el concierto internacional, como París, Londres o Madrid—, es en la forma de reaccionar contra estos desafíos lo que les entronca definitivamente. A pesar de que otras influencias cobran fuerza en la segunda mitad del siglo XX, como el surrealismo o el cine, se puede sostener que Gimferrer y Villena evocan la forma de sobreescribir el simbolismo francés en busca de una voz propia que rompa con la estéril atmósfera dominante. Es este proceso de palimpsesto uno que incluye algo ya visto en Darío y Eliot: el de construir un intelectual a la vez importador y árbitro que incluye a su público en esa sobreescritura.

Poetas eminentemente cultos, Gimferrer y Villena tejen como sus maestros una erudita y alusiva red de referencias culturales entre las que destacan el mundo

¹⁰⁸ Pese a su pedigrí fascista (no entra en la ONU hasta 1955), España se convierte en terreno estratégico durante la Guerra Fría, pasando de su aislamiento a ser aliado anticomunista de los EE.UU. Esta alianza, sellada con la visita de Eisenhower a España en 1959 y con la presencia en las bases militares de Torrejón de Ardoz (Madrid) o Rota (Cádiz) tiene su repercusión económica y cultural, satirizada por la célebre película de Berlanga *Bienvenido, Mister Marshall* (1953).

grecolatino, lo medieval, el barroco, y, habiendo transcurrido un margen de tiempo amplio, incluso el romanticismo de un Byron o un Novalis. Aparentemente, esto sería un punto de distancia con la superación post-romántica de Darío y Eliot, pero es consecuencia del devenir de la literatura. Por un lado transcurre casi un siglo desde el ocaso del romanticismo para cuando estos poetas comienzan a escribir, y además, más que los “excesos románticos” (no tan importantes como otras estéticas en Gimferrer y Villena), el romanticismo aparece tamizado de una abundante culturización; es decir, prima el estudio y la erudición frente a la expresión desbocada de la individualidad. Además, la presencia de las tensiones urbanas y nuevos “acontecimientos” post-industriales (del cine y el jazz al sida) aleja la visión romántica del poeta de extramuros. Veremos que la actitud de los novísimos y los primeros modernistas es una de denuncia de las limitaciones y estrechez de miras de sus entornos, sean post-románticos en los segundos o socio-realistas en los primeros. En otras palabras, lo estereotípico (post-romanticismo y poesía social) se eleva como nexos de denuncia es la némesis de estos cuatro poetas. Si se atiende a la crítica contemporánea a la antología de Castellet que da comienzo al fenómeno novísimo, se puede constatar que el designio modernista de la poesía española de los 60 existe, pues el grupo de Gimferrer es percibido como artificioso, decadente y poco más que inútil.¹⁰⁹

Pese a su corta edad, con poemarios iniciales tanto Gimferrer (*Malienus*, sin fecha, *Mensaje del Tetrarca*, 1963, *Arde el mar*, 1966 y *La muerte en Beverly Hills*, 1968) como Villena (*Sublime Solarium*, 1971, *Syrtes*, 1972, *El viaje a Bizancio*, 1978, e

¹⁰⁹ El poeta José-Miguel Ullán (1944-2009) llega a definir a Gimferrer en 1970 como “coleccionista de todas las escorias del pasado” y “figura egregia, bilingüe y emplumada [...], Celia Gámez de la novísima poesía en castellano” (qtd. in *Nueve* 274-5). Gámez fue una vedette hispanoargentina de gran éxito en las producciones de revista peninsulares.

Hymnica, 1979) se revelan como poetas dominadores de la técnica y cultura internacional para pasar a elaborar un diálogo con diversas fuentes. Dicho diálogo tiene como resultado el hallazgo de una voz que se apoya menos en las referencias culturales y más en la búsqueda de un “yo,” como expresan *Els miralls* (1970), *Hora foscant* (1972), *Foc sec* (1973) y sobre todo, *L’espai desert* (1977) de Gimferrer y *Huir del invierno* (1981) y *Marginados* (1993) de Villena; es, como vemos, un recorrido evocador de la metas de Darío y Eliot, en pleno contacto y conversación con la Historia y la historia literaria. Antes de entrar en sus palimpsestos, veamos a continuación más detalladamente el contexto histórico que produce estos poetas españoles.

Coordenadas de la poesía española de posguerra: Poéticas alternativas a la normatividad franquista

El desolador panorama que dibuja la Guerra Civil en la vida española es uno, por su brutalidad y la longevidad de sus secuelas, al que la nación no se había enfrentado antes, pese a sobrevivir un turbulento siglo XIX culminado con la crisis del 98. Fruto de las tensiones atávicas entre liberalismo y conservadurismo, entre heterodoxia y tradicionalismo, y entre centralismo y nacionalismos, en un periodo menor a tres años, la guerra cambia el rumbo de España. Todo acceso a la modernidad que se produjo durante la neutralidad del país en la I Guerra Mundial, tanto como por las propuestas de los veinte, queda eliminado. Toda cultura literaria (imprentas, editoriales, diarios, premios) se ve afectada por la hecatombe—física como anímica—, de la guerra.

La devastación humana que como consecuencia del conflicto desemboca en la dictadura franquista (1939-1975), posee un correlato en las manifestaciones artísticas,

pues las ricas propuestas de la Generación del 27 quedan interrumpidas para siempre, y se sufren casi cuarenta años de censura o de sumisión a los “cánones estéticos” dictados por el gobierno. Así, frente a la abundancia cultural de las vanguardias y la reevaluación de los clásicos que caracteriza a los Lorca, Aleixandre, Cernuda, Dalí o Buñuel, las primeras producciones literarias de los finales treinta y los cuarenta rinden tributo a la estética vencedora, el nacionalcatolicismo. Ésta, denominada como “poesía arraigada,” hunde sus raíces en un garcilasismo que no intenta mostrarse exigente ni con la literatura ni con su época: únicamente interesa volver a un clasicismo imperial español que sirva de resonancia de las ínfulas franquistas de gloria.

Muertos (Lorca, Hernández), exiliados (Salinas, Cernuda, Alberti) o forzados a un “silencio” discrecional conocido como exilio interior (Aleixandre, Alonso), los protagonistas del 27 no volverán a acaparar el centro de la literatura nacional. A ese hueco horadado por la guerra le surgen, no obstante, propuestas literarias capaces de desafiar el ambiente gris y anémico de las letras peninsulares. Además de la publicación de la revista *España* en 1944, dos poemarios de dos poetas del 27 que permanecen en España, suponen aire fresco en la poesía española en ese mismo año. *Sombra del paraíso* de Aleixandre e *Hijos de la ira* de Alonso, se embarcan en una poesía más surrealista, humanista y/o humana, desarraigada en suma como contraposición a lo hegemónico franquista. Poemas como “Sierpe de amor” de Aleixandre o “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres,” proveen al contexto de posguerra de una sensibilidad y un existencialismo inaudito para entonces. Aunque aisladas e intermitentes, estas publicaciones coadyuvan al fortalecimiento literario español que durante los cincuenta alcanza cierto esplendor.

Dos son las tendencias poéticas que van fraguando la literatura de los cincuenta, y que van a dictaminar el adoctrinamiento de los nuevos poetas. Por un lado la poesía social o comprometida, y por otro una serie de poetas ocupados en encontrar intimista expresión a sus emociones junto a alzarse portaestandartes de la denuncia antifranquista. El primer tipo, ejemplificado por Celaya y Otero, buscan un compromiso social(ista) en su poesía, es decir, concebir la poesía como un instrumento más de acción político-social que proteste el poder franquista. Libros como, *Ángel fieramente humano* (1950), *Redoble de Conciencia* (1951) y *Pido la paz y la palabra* (1955) de Otero marcan ese camino en el que el poeta debe bajar de su torre de marfil:

Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
aquel que amó, vivió, murió por dentro
y un buen día bajó a la calle: entonces
comprendió: y rompió todos su versos.

[...]

Yo doy todos mis versos por un hombre
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
de abril, cincuenta y uno. (9)

Es el gesto de intercambiar (¿destruir?) la literatura por la paz, de literal y literariamente “bajar a la calle”: comprometerse. Para Celaya, el otro gran poeta social y autor de *Lo demás es silencio* (1952) y principalmente *Cantos iberos* (1955), “La poesía es un arma cargada de futuro.” Es este el poema que delimita la línea entre la poesía comprometida y aquella que no lo es, sinónima de torremarfilismo. Es la poesía verdadera aquella

para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,

[...]

nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.

[...]

Tal es mi poesía: Poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.

[...]

Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra son actos. (717-18)

En suma, “no es una poesía gota a gota pensada” como tampoco un “bello producto. No es un fruto perfecto. / Es algo como el aire que todos respiramos” (718). Ante esa democratización del hecho poético, ante esa poesía-manufactura se sitúa el enemigo de Celaya:

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse. (171-18)

Esto es, toda poesía que no tome partido activo en la denuncia de la opresión desde la sencillez, es poesía estorbo, mero capricho burgués, lujo estético innecesario para unos tiempos de denuncia y activismo. Si para Celaya la poesía cumple una función eminentemente social, el poeta no es menos: “hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren [...] me siento un ingeniero del verso y un obrero / que trabaja con otros a España en sus aceros” y que a través de la palabra, de la poesía, contesta la violencia opresiva del franquismo con un discurso de violencia poética: “tal es, arma cargada de futuro expansivo / con que te apunto al pecho” (718).

Aunque este poema ejemplifica la brecha entre la poesía social y la esteticista, deben señalarse varios aspectos secundarios. Este tipo de poesía de por sí problemática si no en intenciones sí en representación—pues toda poesía tiende inherentemente cuando menos a la dificultad y a círculos minoritarios, sobre todo en un país con carencias de alfabetización—anhela por ofrecer una representación semántica “inequívoca.” Es decir, nombrar las cosas por su referente inmediato más que por la ambigüedad que presenten como artefacto literario. Así, Celaya nos dice en el mismo poema que

Con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
como mágica evidencia, lo real se nos convierte
en lo idéntico a sí mismo. (717)

Esta estrofa pide como resultado poemático que lo real sea idéntico a sí mismo, que no existan ambigüedades: que el simbolismo, lo equívoco, lo extraño como posibilidad, quede borrado.

A pesar de que “La poesía es un arma cargada de futuro” termina “traicionándose” a sí misma, pues incorpora estilizadas imágenes poéticas y esmerado lenguaje, además de segregar a una parte de la población que no comulga con su credo (por lo que la supuesta democratización se convierte en el paradójico totalitarismo que cree combatir), este poema subraya la centralidad de las tensiones económicas que van a formar parte de la poesía de los años siguientes. Estas tensiones se palpan en el aroma positivista que exuda el poema (poesía-ciencia, poeta-trabajador), y en entender la literatura como un elemento más de lucha económica o de clase. Paradójicamente y como veremos, la poesía novísima tiene en común con la poesía social el descontento con el status quo franquista, así como un interés por concebir al poema dentro de una economía

de mercado, cambiando el locus de la fábrica por la ciudad de Venecia, y la explotación del trabajador por la inclusión de los medios de masas.

Antes de entrar en el grupo novísimo, es necesario recordar en la poesía de posguerra a un grupo de poetas cuya figura central es Gil de Biedma y cuyas poéticas en muchos aspectos desentonan con la poesía social de Otero y Celaya.¹¹⁰ Según Barrella, “la poesía social, a principios de los sesenta, no tenía ya la urgencia de crítica, comunicación y atención a las circunstancias políticas y sociales para la que fue creada. Si bien es cierto que los poetas siguen manteniendo su compromiso político y la oposición al régimen de Franco, hay claros síntomas de cambio,” destacando sobremanera “el profundo empobrecimiento de recursos estilísticos y de uso del lenguaje en general en el que ha caído la poesía” (*Poemas* 10-11). Ante esta crisis, señala Barrella que los poetas manifiestan la “necesidad de investigar en el lenguaje con el objeto de enriquecerlo y renovarlo, con el objetivo de lograr una mejor comunicación con el receptor. [...] se plantean una posible función de la poesía como vía de conocimiento de una realidad que parecía, ahora, presentarse múltiple y muy rica en matices” para finalmente plantearse “la posibilidad de contar en el poema una vivencia o historia personal donde la problemática moral sustituyera a la social, sin demérito de ésta” (11).

Resumiendo, investigar y renovar el lenguaje, considerar la poesía como vía de conocimiento de una realidad múltiple y un giro personal hacia lo moral frente a lo social son las armas alternativas de una poesía que reacciona frente al compromiso militante de la poesía social, a los que debe sumarse un cuarto ángulo de renovación: la progresiva

¹¹⁰ A los esfuerzos renovadores de los poetas del cincuenta se suman los del grupo Cántico, reunidos en torno a la revista de igual nombre, publicada interrumpidamente de 1947 a 1957. Dentro de este colectivo, ideado como alternativa a la literatura “oficial,” destacan Pablo García Baena, Julio Aumente y el pintor Ginés Liébana. Recientemente (2007), Villena ha dedicado un estudio y antología a su obra: *El fervor y la melancolía. Los poetas de “Cántico” y su trayectoria*.

inclusión de influencias extranjeras. Todos estos aspectos se ven aunados en poemas como “Pandémica y celeste,” “En el nombre de hoy” o “Happy Ending” del Gil de Biedma de *Moralidades* (1966). Pero debe subrayarse que la impronta enorme de Gil de Biedma proviene tanto de su poesía, como de su manera de entender y vivir la disidencia en el franquismo. Vuelve con este poeta la marginalidad homosexual cernudiana, la sofisticación y cosmopolitismo de Eliot, y en definitiva, un tipo de intelectual alejado de la estética de obrera de la poesía social.

Como vemos, el entorno cultural, económico y social que ve la aparición de Gimferrer y Villena sitúa al intelectual español de mediados/finales de los sesenta ante una tesitura poética desoladora. Asediado por una atmósfera política monolítica, autárquica en lo económico y en lo literario, inspirándose en literaturas preteridas pero sin una generación inmediatamente anterior con la que identificarse o establecer diálogo (a excepción de Gil de Biedma, Rodríguez o un exiliado Cernuda), e incluso viendo cómo la generación del boom latinoamericano va ganando terreno en la propia Península, el panorama es desalentador.

Pero como ocurre en la problemática histórica de Darío y Eliot, cuando el ambiente patrio se hace irrespirable, es hora de abrir una ventana hacia el exterior. Comenzando por Gimferrer, mayor que Villena (y cuya obra se publica con anterioridad al madrileño), analicemos el grupo novísimo y, más específicamente la figura del poeta catalán como alternativa a la poesía social.

Los novísimos: Una (est)ética modernista de la disidencia

Publicada en 1970 y editada por Josep Maria Castellet, la antología *Nueve novísimos poetas españoles* conoció una notoriedad inusual en el ambiente gris de la posguerra. Audaz combinación de los poetas últimos, el libro contenía textos escandalosamente modernos, así como unas poéticas cosmopolitas e iconoclastas en radical oposición a la denuncia social y realista de la poesía publicada en España en el momento. Condenada y celebrada casi a partes iguales, el volumen entraba en sintonía con una forma de poetizar el mundo que contenía referencias a los cómics, al cine hollywoodiense, al malditismo finisecular y a una antigüedad y un exotismo marcadamente innovadores. *Nueve novísimos* supuso, en resumen, la eclosión de todo aquello negado a la poesía española y sugerido en la obra de poetas como Biedma: libertad. Una libertad de forma, diálogo con la historia, tiempo y espacio multiculturales, apetito de rareza y voluntad de modernidad.

Acusados de extravagantes, de diletantes xenófilos en tiempos necesitados de compromiso social, los novísimos reciben aplausos así como ácidas críticas por su epatante estilo, pero no menos crucial, por considerárseles como parte del entramado capitalista que es raíz de los males del mundo. Si rescatamos los ataques a la antología, éstos albergan un resentimiento tanto a la forma novísima como al antólogo, Castellet, retratado como un maquiavélico embaucador, como un genio del negocio editorial capaz de lanzar una generación poética como mero artificio mercadotécnico.¹¹¹ Así, Chamorro

¹¹¹ Parte del resentimiento ante *Nueve novísimos* puede deducirse de la labor anterior de Castellet como antólogo y defensor de, precisamente, la poesía social en su *Veinte años de poesía española* (1960), ampliada seis años después como *Un cuarto de siglo de poesía española*. Como factor oblicuo, pero igual de relevante, debe considerarse que tan solo uno de los antologados—Leopoldo María Panero—es natural de Madrid, lo que subraya la rivalidad del centralismo madrileño frente a la vanguardia levantina. Es por Castellet y sobre todo por Carlos Barral por donde entra el boom a Barcelona, y es por la labor de estos intelectuales que se vertebra la Generación del 50, única alternativa al oficialismo literario imperante.

Gay y Núñez desatan “[su] repulsa para los métodos con que se pretende imponerlos. Y también la sospecha de que tras esta actitud renovadora no existe más que una poesía metropolitana de evasión y de divertimentos formalistas. Esta pretensión de superar el social-realismo que, si bien ya está en parte anquilosado, es lo más positivo de la poesía de posguerra” (qtd. in Castellet, 257). Lo anterior, y solo hace falta remitirse a los recelos levantados en su momento por un Silva, un Casal, un Eliot, y un Darío (obsérvese que el estudio de Rama sobre el nicaragüense también es de 1970), acerca a los novísimos a las tensiones artístico-económicas del modernismo.

Si críticos como Meliá, afirmando la tendencia de ociosidad novísima, piensa que su poesía es la de “una generación desorientada, grupuscular, sin tareas activas concretas, resentida por marginada, escéptica por desilusionada. Es poesía de sociedad de consumo de usocapitalismo económico y moderada apertura de la posibilidad de comunicación. Es otro subproducto de la realidad estructural del país” (qtd. in Castellet, 266) quizá la miopía analítica de Gómez de la Serna es la más flagrante, al definir a estos poetas como traidores a una tradición e ignorantes títeres del imperialismo estadounidense. Comentando el “horterismo intelectual” (esto es, la inclusión novísima de los medios de masas), Gómez de la Serna se lamenta que

lo triste, si fuera verdad, no es que una buena mañana haya dejado de interesar a estos *novísimos* toda la poesía española, desde las jarchas mozárabes hasta Blas de Otero, para volver los deslumbrados ojos a la escrita en otras lenguas; lo triste es que, acaso sin quererlo, estos poetas de la *ruptura* se hacen agentes de la *cocacolonización*, que lo que trata es de romper efectivamente el sentido de la cultura del espíritu como proceso de la libertad profunda del hombre; pero romperlo para sustituirlo por una forma instrumental de dominación de masas, de embrutecimiento intelectual al servicio de los intereses económicos de un nuevo imperialismo. (qtd. in Castellet 283, italics in original)

Lo anterior revela no solo una estereotipada lectura de la antología, al equiparar vanguardia con borrado de la tradición y utilización de extranjerismos con “traición a la historia literaria española,” sino que manifiesta una profunda ignorancia de la historia literaria que pretende defender. Garcilaso, así como Darío, no hacen sino incorporar y adecuar fuentes, sonidos y vocablos extranjeros a la poesía española, sacándola así de su estancamiento y renovándola. Nuevos medios son en definitiva nuevos lenguajes, y eso es lo que procuran estos nuevos poetas. Si leemos poemas de la antología “No sentiste crisálida aún el peso del aire...” de Panero, “Tamerlán” de Azúa, “Minerva y el centauro” de Carnero o “Cascabeles” del propio Gimferrer, no encontramos más que un muestrario de estéticas como el barroco y el renacimiento, sino también una actualización de los mitos y geografías clásicas en la literatura mundial. Que hagan uso de los medios de masas no es equivalente a aceptar un conformismo ante—o ansiar una adscripción a—, las políticas capitalistas e imperialistas de los EE.UU. Más bien, y según Castellet, los novísimos son el primer grupo generacional “que se forma íntegramente desde unos supuestos que no son los del «humanismo literario», básico en la formación de las generaciones precedentes, sino los de los *mass media*, aunque en un medio histórico, político y sociológico distinto del de los equivalentes extranjeros” (*Nueve* 23). A pesar de que esta definición es debatible (la poliédrica formación de Gimferrer incluye el citado humanismo literario), queda claro que la aparición de nuevos medios conlleva la elaboración de unas poéticas que si quieren ser actuales, deben incorporar dichos medios. Esto no quiere decir, como erróneamente interpreta Gómez de la Serna, que exclusivamente los novísimos basen sus poemas en la consagración del cine o la música popular como únicos medios validos: son nuevas formas de expresión yuxtapuestas a una

rica tradición cultural y literaria. Estas nuevas formas de expresión (cine melodramático hollywoodiense, música jazz, los cómics) tienen mitos nuevos.

Hablando del uso de los mitos pop por parte de los poetas nuevos, Castellet afirma que “el lenguaje de los mitos creados por los *mass media* es una meta-lenguaje [sic], que forma parte de un sistema semiológico secundario, porque se edifica a partir de una cadena semiológica anterior: el mito convierte la historia—su origen—en naturaleza, en objeto” (*Nueve* 30). Esta opinión, alinea las poéticas novísimas con la órbita del palimpsesto, en dos formas. Una primaria dimensión (“algo surgido de algo anterior”) aparece si admitimos la existencia de un meta-lenguaje basado en un plano anterior que produce un objeto ahistórico: es decir, un sustrato aposentado sobre otro, edificado sobre una cadena semiológica anterior que resulta en algo ahistórico y por tanto, trascendente a través de la Historia y las épocas artísticas. Consecuentemente, la ahistoricidad permite una mayor movilidad del mito respecto al autor y al público (como veremos en “Marylin norma dulces amatrix” de Villena), pues deja el mito de ser un ente histórico para pasar a ser un emblema.

Una concepción secundaria de palimpsesto surge en cuanto a que los nuevos mitos *mass media* se añaden a los mitos clásicos (cumplen de alguna forma una función de alusión y cohesión cultural) pero con diferencia, con variación: mitos edificados con medios expresivos nuevos (cine, fotografía, música).¹¹² Así, “Yvonne de Carlo o Marilyn Monroe, por ejemplo, no serán ya solamente sus pasiones adolescentes—eso podría ser la Historia—sino el erotismo o el sexo; y Ernesto Guevara no será un estímulo o un modelo

¹¹² Una conexión ulterior entre modernismo y estructuralismo se halla en el interés que muestra Castellet por Barthes y por Saussure en su prólogo, nombres vinculados al palimpsesto: el primero como vimos por su *Le Degré zéro de l'écriture* (1972) y el segundo por su *Cours de linguistique générale*, póstumamente publicado en 1916.

político a seguir—eso sería Historia—sino la Revolución en su versión más inmediata y subyugante” (31). No obstante, la reivindicación de estos mitos-símbolo, y en ello repara Castellet (paradójicamente acercándose a Gómez de la Serna) conllevan una ironía, un riesgo: que la inclusión de esos mitos en los poemas reproduzcan la lógica del capitalismo, ya que “la despersonalización de unos personajes reales y existentes, en aras de la constitución de un sistema de referencias míticas que son, a la vez, refugios o defensas personales o banderas y símbolos aglutinadores contra un mundo alienador, pero también factores de alineación por cuanto el mito es, en definitiva, en nuestro siglo [...] un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido” (31). Contradicciones de la modernidad aparte, se pueden asimismo argumentar objeciones al “modelo mítico” de Castellet, o cuando menos, gradaciones del mismo.

Pese a la postmoderna manipulación iconográfica de los mitos, que reduce a personas reales como el Ché Guevara a un mero póster o silueta impresa en una prenda de moda, el sustrato revolucionario del guerrillero permanece. Esto es, mientras que Marilyn Monroe estaría reproduciendo de una manera más *cercana*—por nacionalidad y *modus vivendi*—la lógica capitalista (y por ende su inclusión en un poema multiplica esta lógica), el Ché posee una ideología muy marcada. En otras palabras, estamos ante la diferencia entre un guerrillero marxista y una estrella de Hollywood, que no por malograda deja de ser un icono del capitalismo. Por otra parte, los mitos que pueblan los textos de Gimferrer generalmente reflejan una nostalgia melancólica o son iconos sui generis, a menudo literatos en cuya rareza radica el valor para el poeta. Libros como sus dos dietarios, o *Los raros* atestiguan esa inclinación por lo recóndito, lo ocasionalmente rechazado (o cuestionado) por la normatividad comercial o social, a veces mostrando el

ocaso del perdedor, mediante breves pero intensos retratos de Nerval, Charlotte Corday, Dean O'Banion, y otras figuras conocidas (Sinatra, Ronald Reagan). Todos ellos tienen como denominador común no tanto el pesimismo como la rareza, el apunte impresionista que escapa una primera lectura superficial del famoso (o menos célebre) artista por retratar.

En poesía de la etapa novísima, junto a Ava Gardner, Paul Anka, Alan Ladd, Nat King Cole, Raoul Walsh y Billie Holiday, usualmente rodeados de un halo melancólico, se habla de Hoyos y Vinent, Pound, D'Annunzio, Poe, Hölderling o Wilde. Siendo la decadencia el denominador común de muchos de ellos, todos estos mitos comparten un aire de melancolía, de tristeza por un tiempo pasado perdido. Es, en definitiva, una nómina que combina celebridades consagradas así como desconocidos. Una nómina diseñada tanto para enlazar su poética con vertientes cosmopolitas, como para rescatar y reivindicar escritores malditos: una poética, como vemos, plenamente modernista.

Gimferrer y el palimpsesto como itinerario culturalista

Entre los poetas de *Nueve novísimos*, es Gimferrer quien con el devenir de los años ha alcanzado un mayor prestigio o centralidad poética y quien mayor impronta deja en la antología, pues a su producción lírica ha de sumarse su aportación como (re)editor asistente del volumen de Castellet.¹¹³ Miembro integrante de la dirección de Seix Barral, como Darío y Eliot vive inmerso en el proceso editorial como parte integradora de su obra, una obra que nace, como vimos, en un momento económico-cultural evocador del primer modernismo. Poeta erudito, Gimferrer combina en su obra un apetito por el pastiche, mezclando la alta cultura y lo popular y aun lo soez,¹¹⁴ y singularmente la sobreescritura entendida como actualización y ampliación de mitos, obras y autores preteridos; es decir, Gimferrer comparte como poeta unas coordenadas intertextuales que ya se manifiestan en Darío y Eliot. Como éstos, el escritor catalán cultiva prácticamente la totalidad de los géneros literarios—del artículo al ensayo, del poema breve al extenso—mostrando una flexibilidad de registros y un dominio de la historia literaria que le definen como un escritor multifacético por cuya obra desfilan desde el noble medieval Vellido Dolfos a Helenio Herrera, otrora entrenador del F.C. Barcelona.

¹¹³ Posteriormente, ya en su entrada “De la necesidad de los mandarines” (en *Dietario*, 1984) el autor elabora sobre el papel como árbitro cultural, explicando “la combativa presencia pública y orientadora del escritor” (Gracia 16). Haciendo un inciso en el contexto de Rimbaud, Gimferrer declara que “la poesía tiene que actuar sobre unas élites muy concretas desde las cuales actuará luego en profundidad, por irradiación, hacia toda la sociedad” (Rimbaud 51). Ambas opiniones ponen en entredicho la identidad o estereotipo del poeta novísimo como ser alejado de los procesos literarios y económicos del arte.

¹¹⁴ No menos gimferreanas que las imágenes estetizantes de “Oda a Venecia en el mar de los teatros” son aquellas cuyo contenido podría definirse como escandaloso. Como advierte en su prólogo García Jambrina, *Mascarada* (1996) habla de impulsos coprófagos (“les natges que regalen préssecs / fan caure monedes de moka / la flaire d’ambre soterrani” [“nalgas que dan melocotones / regalan monedas de moka / aroma de ámbar subterráneo”]; “Si l’amor és el lloc de l’excrement...” [“si el amor es el lugar del excremento...”]) además de expresar su asco por la corrupción en el gobierno de Felipe González: “D’aquest govern sóc insumís” [“Soy insumiso a este gobierno”] y “No acosteu les urpes ací” [“No pongáis las zarpas aquí”] (*Marea* 53-54).

Igualmente, como en los casos de Darío y Eliot, se puede trazar la genealogía de un Gimferrer medieval, de otro contemporáneo, de uno apasionado de las artes plásticas más vanguardistas, de otro inmiscuido en el estudio de la métrica barroca. Si se demostró la importancia del francés como lengua auxiliar en Darío y Eliot, la elección de otra lengua por Gimferrer es otro nexo con sus maestros, al escribir en castellano siendo no ésta su lengua materna, volviendo al catalán toda vez que se ha terminado una etapa de construcción de identidad poética, y que coincide con el comienzo de la transición democrática española. Esto es, en definitiva, el camino de los primeros modernistas: a un palimpsesto literario le corresponde la construcción de un intelectual frente a una crisis histórica concreta y ante un público que progresivamente va participando de tal palimpsesto.

No menos válido que en sus maestros de primera hora modernista, todas estas facetas no son sino diversas caras de un mismo poliedro. Pero igual que en los primeros modernistas, es la presencia del simbolismo—junto a los logros modernistas—una presencia inevitable. En el siguiente análisis se examinará el recurso simbolista en los primeros textos de Gimferrer, un recorrido en el que el poeta reproduce el palimpsesto modernista visto en Darío y Eliot y en el que la huella de escritores finiseculares franceses es notable. De un precoz y extraordinario despliegue de habilidad técnica y estética en los que Darío y Saint-John Perse se combinan para inspirar adornados versos (*Malienus* y *Mensaje del tetrarca*) al hallazgo de una voz personalista y desprovista de referentes culturalistas en *L'espai desert*, pasando por *Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills*, Gimferrer sigue los pasos de los primeros modernistas.

Voracidad literaria ante la impostura dictatorial: Claves simbolistas para un joven escritor

La educación cultural que Gimferrer recibe en sus primeros años—quizá sea más acertado decir, como veremos, que busca—es una autodidacta y que posee un denominador común con Darío y Eliot: el gusto por los clásicos y el apetito por lo “extranjero,” por aquello anticuado pero capaz de expresar estetizadamente tanto el mundo como la voz individual. Como vimos, la poesía social no pudo o quiso (o ambos) llevar a cabo esto. Y hablar de un poeta en castellano que combina clasicismo y modernidad, lo cosmopolita y lo exótico, es hablar de Darío. En efecto, como recuerda Gimferrer en *Itinerario de un escritor* (1993) cualquier poeta nacido tras 1880, descubre “la verdadera poesía” (es decir, aquella que ya influye para hacer una poesía adulta) con el poeta nicaragüense, quien pese a todo “seguía siendo el poeta más actual” (19).¹¹⁵ Para el muchacho letraherido y cinéfilo de la Barcelona de finales de los cincuenta, Darío “reunía el tipo de calidad sonora que había encontrado en Villaespesa y Calderón, pero mucho más refinada” (19), opinión que sitúa a Darío en el contexto de nuestro estudio: es un poeta “refinador” de materiales anteriores. El descubrimiento dariano desencadena el primer intento de mimesis, de producción *adulta en intención*. Estos intentos imitativos, por otra parte, no son simples calcos: “no es que yo escribiera, como escribieron otros, poesía modernista. Ya veía que no podía ser así, porque comencé, por ejemplo, escribiendo versos libres endecasílabos, pero tampoco intentaba escribirlos a la manera de Rubén Darío. Lo he hecho más adelante, y todavía sigo haciéndolo a veces” (21-22).

¹¹⁵ Cabe destacarse que Aleixandre, poeta de cabecera para Gimferrer, descubre a través de Dámaso Alonso su vocación poética cuando éste le muestra en el verano de 1917 la antología dariana de González Blanco (1910). En su discurso de entrada a la R.A.E. (“Perfil de Vicente Aleixandre,” 1985), Gimferrer observa que Darío deja como impronta en sus lectores una sombra de mediación cultural, un filtro o prisma *actualizador* a través del cual leer: la lectura rubeniana cambia nuestra perspectiva de leer a otros escritores, pues “quien descubre en Rubén la poesía como algo próximo, no sólo como acervo clásico para el deleite o el saber, sino también como expresión muy cercana a lo que vivimos o soñamos, será siempre fiel a Rubén, y aprenderá a leer a sus clásicos como lee a su Rubén” (“Discurso” 24).

En efecto, la publicación de *Los raros* (1985, reeditado en 1999) o *El diamant dins l'aigua* (*El diamante en el agua*, 2002) constatan el ascendente dariano en Gimferrer tras la influencia juvenil. Pero lo que la anterior cita en realidad revela es el intento de superación allende la imitación, de un poeta adolescente frente a un maestro. ¿Es, entonces el poeta catalán modernista? Gimferrer parece decirnos que no es modernista en cuanto a un “estilo” ciertamente estereotipado: imitar, llevar a cabo una mimesis de Darío parece llevar a un atolladero, a un callejón sin salida. Aunque el propio verso de Gimferrer por su lenguaje preciosista y elevado sin duda encaja con la poesía modernista, son los planteamientos del modernismo, por otra parte, lo que le atrae.

En el prólogo a su *Antología de la poesía modernista* (1969) Gimferrer observa que el modernismo “somete a crítica y destruye—por el arabesco, la ironía y la dislocación—los mismos procedimientos expresivos que parece entronizar: son, ante todo, vehículos de una experimentación encaminada a dinamitar el rígido e inerte lenguaje de la poesía castellana decimonónica” (9). Que la poesía primera de Gimferrer rebosa arabescos, ironía y dislocación, primero dominando y luego renovando el lenguaje en que había desembocado hasta los novísimos, acerca las metas modernistas a las novísimas. Más adelante, en una hábil definición del modernismo, opina que

básicamente es *una experiencia del lenguaje* [experiencia en donde debe hallarse la unidad entre poetas modernistas]. Por ello, su delimitación depende en última instancia de la sensibilidad de cada lector: donde para nosotros existe un lenguaje modernista hay modernismo. No veo otra posible delimitación; de ahí, a mi entender, que no haya podido establecerse una clara frontera, generalmente reconocida, entre premodernismo, modernismo y postmodernismo, ni entre los poetas que, en la época modernista pertenecieron o no a este movimiento. (10)

Esta explicación de lo que es el modernismo (una que deja al lector como parte intrínseca de la definición) y sobre todo la nebulosa demarcación temporal del proyecto modernista, sin duda subraya el interés de Gimferrer por concebir la renovación modernista en base a una reflexión sobre el lenguaje que indefectiblemente incluya un público lector, reflexión de difícil ubicación temporal. Y una poética como la de Gimferrer, que medita insistentemente sobre el lenguaje—sus límites, su capacidad de alterar la realidad, su *experiencia*—y que sirve de vehículo de vertebración de la modernidad, es decir, de alineación cosmopolita ante un público atrasado económicamente, se ajusta sin problemas a las coordenadas modernistas.

Si Gimferrer a partir de 1958 quiere tomar un camino allende la mimesis dariana (o mejor, complementar a su maestro), ¿qué influencias le acompañan en su andadura? “leo,” nos dice, “a Saint-John Perse, un poco de Eliot y, aunque sea confusamente, se produce ese mínimo de comunicación con la poesía exterior” (Itinerario 22), poesía que incluye dos influencias de enorme peso en el joven poeta barcelonés: Lautréamont y ante todo, Rimbaud, poetas que “más que leerlos [...] *piens[a]* en [ellos]” (*El Agente* 17). Previo a verlas plasmadas en sus poemas, conviene detenerse en estos poetas para indagar en la influencia del simbolismo francés en Gimferrer.

En ambos casos, y como ha notado la crítica (García Jambriña, Gracia) no se trata únicamente de incorporar un estilo o adecuar una forma sino que estamos ante una identificación con ambos poetas, en parte similar a lo acontecido a Eliot con Laforgue o a Darío con la pléyade parisina finisecular. En su discurso de entrada a la R.A.E., Gimferrer rememora la potencialidad transformadora de los simbolistas malditos no sólo respecto a la vida sino también respecto a la verbalización de aquél que se siente

diferente, marginado por su *tara* social (ser refinado) en una España masculinizada y gris. Así, se pregunta Gimferrer si “un libro, un poema, ¿pueden, como quería Rimbaud, transformar la vida? Tenemos tal vez quince o dieciséis años; pensamos que tal vez ha de poder darse. Se transforma, al menos, nuestra propia vida interior: somos otros. [...] Leyendo—precisamente—a Rimbaud, o leyendo a Lautréamont, todos hemos sido, en lo profundo de nuestro ser, grandes poetas por breves instantes” (“Discurso” 24). Al referirse en su primer *Dietario* (edición catalana de 1981) a Lautréamont, éste era “un muchacho callado, sin encanto físico, cerrándose en sí mismo y aferrándose al recuerdo—¿ensueño?—de un mundo anterior, más puro” (76), queda poca duda de la identificación con ambos poetas franceses, partiendo de la alineación que el hostil entorno socio-económico provoca en un joven poeta, hasta en la forma en que se elabora una respuesta a tal alineación. Que tanto Rimbaud como Lautréamont completen su vida literaria antes de alcanzar la edad adulta (el primero retirado, el segundo muerto) es un rasgo que por fuerza debe servir de espoleta a un joven como Gimferrer.¹¹⁶

Años más tarde, ya poeta consagrado, Gimferrer aporta interpretaciones de Rimbaud (quien ocupa mayor espacio en su obra), lecturas que destapan las claves de su interés por el simbolista y, oblicuamente, sobre su propia obra. Rimbaud “descubre que la palabra, la alquimia del verbo, como él dice, no tiene el poder carismático inmediato que él le atribuía. Este poder está en él mismo. Separa la palabra de su función habitual y la transforma en otra cosa. Produce, así, la alquimia del verbo y se convierte, como él dice, en vidente. Ve otra cosa y observa en el lenguaje el transfondo del lenguaje. Contempla la realidad de otra manera, pero esta visión no tiene efectos perceptibles sobre la sociedad

¹¹⁶ Otra línea conectora con los maestros franceses del primer modernismo reside en la “extranjería” tanto de Lautréamont como de Rimbaud, naciendo el primero en Montevideo (como Laforgue) y el segundo en Charleville, junto a la frontera franco-belga.

que le rodea” (*Itinerario* 33-34). Esta reflexión, si recordamos la poesía de un Celaya que celebra que “lo real se nos convierte / en lo idéntico a sí mismo” entra de lleno en contacto con la teoría de palimpsesto que venimos definiendo: observar en el lenguaje su trasfondo, un trasfondo abstracto y meta (¿multi?)lingüístico; el poeta-vidente que lleva a cabo este proyecto poético, no alejado de las metas gimferreanas, posa su mirada en la cara oculta de la vida, lo raro y exótico, lo expelido de la normatividad, lo marginal, en suma.

Rimbaud y nosotros, conferencia de 1991, medita sobre el legado del poeta francés en términos que obligatoriamente han de vincularse a la poética de Gimferrer: hay, en efecto, mucho en Rimbaud que tiene su reflejo en el poeta catalán. Primero, el autor de *Un saison en enfer* (1873) no sólo es “intraducible,” sino que esa intraductibilidad provoca que sea “siempre actual” (12). Inefable sin ser ininteligible, recuerda Gimferrer que la *fórmula* Rimbaud tiene su raíz en tres fuentes: la excelente educación recibida en provincias, la atmósfera de su país y época—“la fundación de la modernidad, la modernidad en la que vivimos todavía hoy” (18)—y la singularidad de escribir en juventud, ya que “siendo un adolescente, confía en que las palabras podrán transformar la vida; tiene razón en cierto modo” (37). Estos factores sin arduo esfuerzo pueden aplicarse a Gimferrer. Estamos ante un lector obsesivo y no menos prolífico cinéfilo y visitador de museos, viviendo en una dictadura pobre en propuestas pero abierta por consiguiente a toda experimentación, escribiendo a aproximadamente la misma edad que Rimbaud (en 1958, cuando “imita” a Darío, tiene el poeta trece años). Aunque la insistente identificación con el maestro francés, como vimos anteriormente

también con Lautréamont, es parte de la fascinación por Rimbaud, hay otros ángulos de conexión no menos cruciales.

Uno de esos ángulos es la ágil mixtura de diversas disciplinas artísticas, sobresaliendo la musicalidad, aspirando Rimbaud a “igualación de poesía y música en cuanto artes abstractas” (27), pero “no se trata de musicalidad en ese sentido corriente en que ésta está en toda poesía: Rimbaud va más allá. Se trata de algo más profundo, es tratar las palabras como objetos abstractos en el espacio [y que] dejan de pertenecer al dominio de la lógica, dejan de poseer otra lógica que su sonoridad, la de sus asociaciones” (26-28). Trasvasando esta conceptualización musical de la poesía a sus primeros poemas en castellano, Gimferrer logra un efecto semejante. Poemas tempranos de *Malienus* cobran vida a través de la aliteración, la musicalidad y opacidad de sus vocablos, sus versos pensados como listas semánticas sin el auxilio de signos de puntuación, evocadoras de otro tiempo: “las antorchas del dios en el zaguán atávico / la cabeza de un perro en el puño ambarino” (“Cenobio” 102), “las acuciantes cinchas el dogal en el cuello / la escollera el estaño el cañizal sombrío” (“Testamento” 96). Igualmente, cambiando “palabras” por “referencias culturales” e incluso imágenes (literatura, cine, o artes plásticas), obtendremos una *musicalidad*, una armonía de diferente sesgo cultural pero igualmente partícipe de esa abstracción en el espacio, de esa esfera “ilógica” (o cuya lógica es complicada de asir a primera vista).

Otro nexo con el proyecto *continuista* del palimpsesto es que una y otra vez, reverbera la imagen Rimbaud como poeta que en la flor de su apogeo da por terminada su obra. Esto es, el espectacular abandono literario tras alcanzar su cenit con apenas veinte años que dejan tras de sí vicisitudes y escándalos varios. No es que esté la obra

rimbaudiana incompleta, sino que ha alcanzado un límite que no ha podido sobrepasarse desde él, como apunta Gimferrer: “hay un hecho: en cien años no se ha ido más allá de Rimbaud [quien] ha llegado al máximo de autonomía verbal y al máximo de autonomía literaria” (46). Y es una meditación sobre el límite rimbaudiano en el que la obra de Gimferrer encaja. Pero como acontece con su interés por Darío en 1958, ante la mimesis como abismo (imitar o callar), la obra de Gimferrer incluye variaciones de su maestro francés.

Su obra en castellano (1962-1969), obra de un poeta joven, de un “muchacho muy desgraciado” (qtd. in Sopeña, 29) se enfrenta a los retos de Rimbaud, partiendo de sus premisas: poder transformador de la poesía y de las palabras, videncia de lo oculto, musicalidad y/o multidisciplinareidad, dificultad de interpretación. Armado de una insaciabilidad lectora, en un ambiente represivo y seco, Gimferrer y su obra dejan entrever que hasta en la obra de Rimbaud (y su labor como poeta), pese a su cima inalcanzable (o debido a ello), se vislumbran huecos de probable continuidad, cuando no de *mejora*. Ciertamente que la poesía gimferreana es preeminentemente una experiencia lingüística, pero no menos cierto es que la autonomía verbo-literaria de Rimbaud—y de Lautréamont—con el pasar de las décadas permite espacios para ser colmados con aspectos tanto culturales como de orden socio-económico, como demuestra la obra del poeta catalán. El abandono físico o literario de un Lautréamont y un Rimbaud encuentra su correlato en la finalización de la etapa gimferreana en castellano de los sesenta. Esta nueva etapa, este tránsito del castellano al catalán no supone el fin de Gimferrer ni como poeta (pues frente al abandono de Rimbaud sigue publicando) ni como “persona” (aunque como veremos, sí de un “personaje literario” que ha construido), ya que Gimferrer tiene

mucho que decir y hacer como agente cultural. Esto es, ante el malditismo y abandono antisocial y antiliterario de Rimbaud Gimferrer propone una continuidad literaria tanto como personal y social. Si se relee la cita que encabeza este capítulo, se desprende de ella un plan mucho más integrador de la poesía, “hecha por todos” que transforme la vida y el mundo (i.e. la España de la dictadura) ya que “terminó el tiempo de la poesía personal” (*Treinta años* 99). Sin perder un ápice de su personal visión poética, Gimferrer no sigue la senda “aislacionista” de Rimbaud.

Todos los avances de los maestros franceses palpitan en Gimferrer, mas estos maestros no vieron la eclosión del cine hollywoodiense, ni escucharon jazz, ni hubieron de sufrir la problemática de importar elementos culturales exógenos a su cultura; en suma, no padecieron las tensiones relacionadas al modernismo que hemos analizado en Darío y Eliot. Veamos a continuación el palimpsesto simbolista del primer Gimferrer, de la influencia de Saint-John Perse a los poemas de *La muerte en Beverly Hills*.

Malienus y Mensaje del Tetrarca: Tanteos de construcción de un poeta culturalista vinculado a su contexto histórico

Nunca reunidos en forma de libro autónomo, salvo por publicaciones en antologías, los poemas de *Malienus* retratan a un joven poeta que intenta demostrar su valía dominando la lengua y el lenguaje poético españoles a la vez que revela un conocimiento de clásicos singularmente difíciles, como son Darío y el barroco, verdaderamente deslumbrante. El lector de poemas como “Cetrería” o “Cenobio” tiene ante sí un compendio estilístico del precoz vate, una estética basada en la aglomeración y dificultad de imágenes y lenguaje, que cuaja en *Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills*, estética que en estos textos primeros se revela desatada, desaforada en una primera lectura, a la manera de Lautréamont.

El uso constante de la anáfora, del asíndeton, de vocabulario arcaizante dan como resultado una condensación, una impresión de querer enjaezar todo (símbolos, vocablos, musicalidad) en un mismo espacio textual, estrategia lógica en un poeta expuesto a tradiciones culturales como el barroco, el simbolismo, el modernismo y el surrealismo. Se podría afirmar que sus primeros poemas siguen este proceder: una idea o concepto inicial, seguida de una larga lista de versos que sustentan o definen esa idea, concluida con versos o imágenes enigmáticas. Así, “Cenobio” comienza con una imagen campestre (“se podría vivir como vive el albérchigo,” 102)¹¹⁷ a la que siguen treinta y un versos *de apoyo*, definición o desarrollo de ese verso inicial, que no son sino imágenes conectadas de alguna u otra forma con ese verso primero. La estrofa se cierra con un “se podría vivir en soledad o en éxtasis / girándula del mar o rosa de los vientos” (103), pero hasta llegar a esta reflexión, el lector ha de transitar el frondoso bosque de imágenes

¹¹⁷ Todas las citas, de no indicarse lo contrario, pertenecen a la edición de Barella.

gimferreanas, símbolos mencionados, listados pero no elaborados. Comparado con lo que se escribe en esta época, no deja de sorprender que el autor tenga apenas diecisiete años.

Un lector eminente de estos poemas, Aleixandre, a quien Gimferrer los había enviado para su juicio (y dentro del ritual de aceptación literaria propio de un joven poeta) cree que estos textos suponen “una disconformidad, una ruptura [...] contra una escritura ya gastada, sin capacidad de reacción” (qtd. in *Poemas* 94). Aunque la estética de *Malienus* entronque con el barroco y el modernismo y que paradójicamente sean poemas de ruptura para Aleixandre, estos poemas incluyen aspectos que más que *alienar* a un público lector, necesitan de éste para intentar una unicidad de la catarata de imágenes y de la sintaxis interna de los versos. Ocasionalmente sin signos de puntuación que den guía al lector, quien se aproxime a *Malienus* ha de estar dotado de una vasta cultura, un diccionario enciclopédico, y un conocimiento de la historia antigua (particularmente medieval) para entender las imágenes y aun conectarlas dentro de un discurso poético que se revela telegráfico. A un nivel de participación lectora menos intrínseco, los poemas anticipan un elemento que va a poblar los poemas de *Mensaje del Tetrarca* en adelante y que es revelador del palimpsesto modernista: la aparición de un personaje poético, profeta o mensajero de perfil marginal que revela una tradición alternativa ante un pueblo o sociedad. Desde *Malienus* Gimferrer elabora un interesante intercambio entre personas que, bajo el abrumador bazar de imágenes, de objetos, aporta un sentido de cercanía con el público lector. Estamos ante la apelación a una comunidad, comunidad que sin pertenecer a un referente histórico determinado en los poemas (aunque predomine lo medieval o arcaico), comparte las tensiones del contexto contemporáneo a Gimferrer.

“Ascendencias,” primer poema reunido, comienza con la declamación de la voz poética (“de antiguas horas digo de sepulcros o héroes”), que tras la obligada lista de versos-símbolo incluye, hacia el final una reveladora imagen: “las huestes sus venablos las heridas abiertas / las palabras que un día darán fe de nosotros” (95). ¿Quiénes son “nosotros” en el poema? ¿las víctimas de la devastación militar clásica descrita en el poema que vivirán rescatadas merced a las palabras, “nosotros” como colectividad estética refinada frente al barbarismo de la violencia o intolerancia (¿franquista?) cuya ascendencia sugiere el título, o “nosotros” los símbolos enumerados en el texto? Cualquier respuesta, a falta de coordenadas explicativas, parece ser válida, permaneciendo la riqueza de imágenes como único referente o testamento del poema.

Otros poemas de *Malienus*, como “Testamento,” “Dictamen” o “Cetrería” singularmente incluyen el intercambio entre un misterioso emisor y unos receptores de un mensaje igualmente desconcertante dentro de una incertidumbre espacio-temporal. En el primero, la voz lírica nos transmite un inestable mensaje cuya conclusión (tras los obligados versos-símbolo) no es menos incierta:

Qué os diré de su estirpe dinastía de halcones
lean otros en ella qué de su claro aliento
se resisten mis manos no misión no cumplida
con el mandato llega a mí un mensajero
pero ahora ya es tarde nadie escribe la historia
nadie recuerda el nombre ni el lugar ni los hechos [...]
En palabras o cárceles aherrojaros uniros
rescatar de la nada vuestro estrado de sueños
Que otros sigan la empresa. (96)

El poema termina con un anafórico “a vosotros,” receptores del testamento que titula un poema que como vemos insiste en la idea de transmisión de un mensaje a una comunidad en un tiempo en que “ahora ya es tarde [y] nadie escribe la historia [y] nadie recuerda el

nombre ni el lugar ni los hechos.” “Testamento,” en suma, se abastece de un alto grado de ambigüedad en cuanto a los pilares del hecho literario. Aparece un emisor que recibe de un mensajero un mandato cuando “ya es tarde,” y cuyo legado (“seguir la empresa”) debe continuar un grupo receptor. El alto grado de incertidumbre poética conlleva preguntarse y cuestionar quién es el mensajero, la voz poética, la estirpe, el mensaje, y la comunidad que ha de continuar la labor de éstos. Aun sin llegar a descubrir la identidad de todos estos elementos del canal poético, el énfasis del texto recae en la importancia por auscultar el pasado, por entender la tradición y continuarla. Y esa labor implica conexiones con el palimpsesto, singularmente en cuanto a reinterpretación, reescritura y continuidad de una materia pretérita y acaso maldita.

Los otros dos poemas continúan con esta temática de transmisión de un mensaje olvidado en un *ahora* sin voluntad de recordar y en el que el poeta se ve como parte de una cadena transmisora, de una tradición cultural. Si “Cetrería” incluye una ambivalente dinámica entre cazador y presa sugeridora de un pasado que busca al hablante poético (“mis azores dan caza en la arboleda a un hombre. / Aquel hombre que fui que seré que voy siendo,” 100), culminando con la incertidumbre del final de un linaje (“quién mi voz estipula quién pujará en mi nombre,” 101), es sin duda “Dictamen” donde se palpa la huella de lo extranjero como auxiliar de un poeta menesteroso.

El poema es la petición de una voz poética a un enigmático “Hombre del Sudoeste,” personaje éste cuya descripción ocupa la mayoría del poema y que viene definido como alguien extranjero, con “otro viento en tu rostro / en tus manos la tierra que otro sol calcinara” (98) quien debe auxiliar a la voz poética ante un

cortejo que avanza
[...]
tú conoces su lengua su liturgia sus usos
valoras su moneda reconstruyes sus cantos
su mercancía adquieres has fletado sus naves. (99)

¿Qué auxilio requiere el hablante poético? Exige que “interced[a] por [él y les diga] cuál es [su] nombre cuál [su] empresa fallida” (99). Sintetizando las ideas del poema, estamos ante un poeta que necesita de un hombre extranjero que con su poder dé nombre, justifique la empresa fallida del poeta, es decir, estamos ante la validación de una poética nacional que necesita del prestigio foráneo para poder sobrevivir ante “la arracimada furia de los agonizantes / los clarines fatídicos del cortejo que avanza” (98), una velada crítica al panorama agonizante, agotado de la literatura de posguerra, pero también del *establishment* literario y más ampliamente de la sociedad capitalista frente a los que tiene que bregar la poesía culturalista. Es, en definitiva, la propuesta de una visión más universalista que surge como sustitutivo de calidad ante las carencias nacionales.

¿Y cómo es ese «hombre extranjero», ese maestro? Pues alguien familiarizado con la lengua, la liturgia y los usos del cortejo, que ha aprovechado sus riquezas, que ha reconstruido su literatura, que es conocedor y parte, en suma, de las tensiones materiales del intelectual en sociedad. En otras palabras, la voz poética de “Dictamen” pide auxilio a un poeta que ya ha experimentado esas tensiones desde lo extranjero (como nacionalidad o como marginalidad): un simbolista o un modernista.¹¹⁸

Mensaje del Tetrarca (1963), primer libro publicado por Gimferrer, ahonda en los temas de *Malienus*—la transmisión de un enigmático mensaje que simboliza una

¹¹⁸ Si llevamos nuestro análisis hasta sus últimas consecuencias, y tomando como base el enclave geográfico desde el que escribe Gimferrer (Barcelona), tanto Darío como Aleixandre son “hombres del sudoeste” por origen (Nicaragua y Sevilla).

tradición cultural marginal, y el papel del poeta como emisor de tal mensaje—, pero incluye como novedad la referencia cultural francesa a Saint-John Perse, cuya influencia puede leerse en sus primeros poemas pero que cristaliza en este poemario.¹¹⁹ La cita del escritor Nobel galo que abre *Mensaje...*, “Et l’Océan, de toutes parts, foulant son poids de roses mortes. / Sur nos terrasses de calcium lève sa tête de Tétrarque” proviene de *Amers* (1956), libro en el que el mar ocupa un lugar central, como en mucha de la obra del escritor catalán. El término “amers” no presenta fácil traducción al castellano, designando “todo objeto fijo y destacado—faro, baliza, campanario, árbol—, que sirve para indicar a los navegantes la ruta” (Álvarez Ortega 106), y el propio libro juega con la indeterminación de la voz poética alabadora del poder marítimo, de un poeta en pleno mar anhelando una manera de orientarse. Sin duda el juego entre la señalización de esa voz y lo indeterminado, majestuoso e inestable del mar presenta a Gimferrer un punto de partida sobre el que escribir. Pero no se limita *Mensaje...* a ser una mera celebración del mar (el tetrarca de Perse), sino que de alguna manera trae la interacción entre hombre y mar (generalmente porteña o en mar abierta en Perse) hacia núcleos de población un tanto alejados del mar. Igualmente, la voz poética de Gimferrer se define en términos más concretos que en Perse, algo que se ve en los títulos de los poemas: “Retornos,” “Inventario,” “Singladuras” o “Peregrino” (y “Ascendencias,” “Dictamen” o “Testamento” de *Malienus*), más emblemáticos de la problemática contemporánea que

¹¹⁹ Como se recordará, Gimferrer cita al autor galo y a Eliot como lecturas contemporáneas a estos poemas. Eliot, por otra parte, había traducido en 1930 con esmero el poema *Anabase* (1924) de Perse, en un momento “while he was struggling to conceptualize a poetic project of his own that might be a worthy sucesor to *The Waste Land*” (Murphy 44), y que no debe separarse del recurso a la literatura francesa como “auxiliadora” en época de crisis. Por otra parte, y algo que podría aplicarse a toda poesía difícil Eliot en el prólogo de su traducción advierte de la necesidad de (re)leer a Perse con cautela, allende lo caótico de su estilo: “the sequence of images coincides and concentrates into one intense impression of barbaric civilization. The reader has to allow the images to fall into his memory successively without questioning the reasonableness of each at the moment; so that, at the end, a total effect is produced” (*Selected Prose* 77). Concebidos como un poema único, los poemarios de Gimferrer también siguen esta lógica.

los igualmente sustantivales títulos de Perse (*Poésie, Égloges, Exil, Pluies, Neiges, Vents, u Oiseaux*).

La voz poética de los textos, desde el inaugural “Retornos” (“...Y aquel antiguo humor me vuelve,” 109) es una en conflicto con su propia identidad, una que se busca o que no es estable, y en constante conflicto con su comunidad. Una y otra vez aparece esta dinámica en el libro: conflicto entre emisor, mensaje y receptor en un contexto histórico que roza lo apocalíptico, en un contexto en el que “Grandes eventos, tesituras graves / las bisagras del tiempo profetizan. [...] hoy se cumplen los signos del oráculo. / vivimos tiempos de discordia y sangre” (“Proclama del cataclismo,” 120-21). Así, a la reprensión del hablante poético hacia una sociedad hostil viene seguida de una apología de su mensaje. Cuando el hablante pregunta “¿quién os dijo mi nombre?, ¿en qué gris barahúnda / se blasfemó de mí sin yo saberlo?” (“Retornos,” 109) o “¿qué me queréis?. ¿qué algarabía fatua / propagáis, qué rumores de caleta / pábulo son de vuestra obscena charla?” (“Singladuras,” 113), este mismo hablante aparece en ambos poemas contraponiendo la hostilidad de su entorno con una propuesta alternativa:

Mas escuchad: palabras de justicia,
palabras de verdad para vosotros tengo.
Harto camino recorrí callándolas.
Ya padecí sobrados contratiempos.
Es llegada la hora del heraldo,
del que difunde nuevas en el viento
[...]

Yo nada sé. Yo vine. Mis palabras
se me dictaron hace mucho tiempo. [...]
la nueva transmití de pueblo en pueblo.
Yo sembré la amenaza en cada hombre.
De alarmas inflamé a cuantos me vieron.
Que nadie me escuchó, que fueron todos. (“Retornos,” 109-10)

Esta voz poética, amenazadora y alarmante por el contenido de su mensaje justo y verdadero exige un reconocimiento—“recordad mi ascendencia,” les (¿nos?) dice en “Inventario”—, y esa voz se encarga de revelar abiertamente la auténtica cara de la sociedad: “es de ley que las gentes de este pueblo / su verdadera condición conozcan” (“Mensaje del Tetrarca,” 118). Aunque por un lado el misterioso mensajero de los poemas reivindica su superioridad frente a sus semejantes, al clamar

Y yo lejos, yo lejos, tan encima,
tan arriba, no veis, en la más alta
torre del mediodía, en la más pura
fortaleza en el aire acompasada. (113)

y con “¡La testa bien erguida!” (116), esta superioridad, más que resonante del culto al ego torremarfilista según postulados románticos, va unida a una consciencia de comunidad histórica. Es decir, estamos ante un poeta que no sabe quién es, acaso derrotado pero cuyo énfasis reside en verse como parte de una tradición: el mensaje es más importante que la exaltación de la personalidad, aunque en última instancia sea la naturaleza quien le escuche tras el fracaso de su interlocutor “que de un mar a otro mar mi canto vaya,” que los pájaros y vegetaciones “se[an] valedores de [su] coyuntura. / Que por [ellos] venga [al hablante poético] la calma” (114).

El mensaje como uno de los elemento central del poemario es elusivo en cuanto a que necesita de purificación en su transmisión, y esto entra de pleno con el modelo de palimpsesto modernista. Primero, “el atelaje espera en el molino / otras manos más puras, otros cuerpos / no profanados por el lenocinio” (116), es decir, nuevos poetas que con su arte purifiquen al margen del lenocinio, de la corrupción del alcahuete. Segundo, y haciendo una alusión al concepto de Rimbaud de cambiar la vida a través de la poesía, y aquí se revela el mensaje del volumen:

Que, como la llama volandera, el verbo
la carnación trasmute a quien lo toca.
Que tu palabra, como estrella o pétalo,
sea más fuerte que la vida propia.
[...]
«La palabra te doy que altera el curso,
la planetaria rueda de las cosas.
Dila a cuantos encuentros y que estalle
de mar a mar cual tulipán de pólvora.» (118)

El transmisor del mensaje, del *verbo-transmutador*, por otra parte, es un hablante poético que como el propio Gimferrer, aún está buscando una articulación de sus pensamientos, una identidad poética, en definitiva. Cuando el hablante se expresa en *Mensaje...*, es un caudal de indeterminación: “he creído vivir. Nada poseo. / Nada supe. No fui. No dije nada” “Nada quise saber de aquel trasiego [...] Nunca anhelé inquirir mi derrotero” (111), “pude haber sido, sí” (112), “nada fui. Todo soy. Sabed, sabedlo” (114), “y cuál es mi misión, quién lo recuerda” (116) pero en la identidad de tal indeterminación juega un papel importante lo extranjero. Esto sugiere que lo foráneo acude en auxilio, una vez más, como complemento u aditamento para construir esa identidad en un “mal país para gente forastera” (116) que pese al pesimismo reinante de un país que es imposible ser salvado (“¿por la ciudad preguntas, extranjero? / Sigue. No seré yo quien te acompañe,” y “Otras ciudades hay. Ellas me aguardan. / Paso tras paso—¿veis? —huye el camino” 121) hay espacio para la esperanza en forma de heterodoxia y extranjerismo: “¿y no habrá plaza para aquel que llegue / de allende el mar, para el advenedizo? / Ved que soy hombre de plurales prendas” (116). Como puede verse, aparece ininterrumpidamente la visión del extranjero como aditamento auxiliar, un extranjero vestido de heterodoxos ropajes, es decir, una imagen que evoca al primer modernismo.

No es accidental, siguiendo nuestra lectura de *Mensaje...*, que el libro concluya con un poema de movedizo título (“Marea”) que culmina con una indeterminación final en la que

uno quisiera ser, no sé, haber sido,
cómo os diré, nacer, vivir, ser algo,
escribir, no, tampoco, tantas cosas
os quisiera explicar, hay tanto y tanto

por recorrer, quién sabe, todavía
podría ser [...] (126)

Este colofón deja en el lector la sensación de estar ante un poeta en aras de fijar su identidad, o, al menos, de profundizar en ella misma.

En resumen, la primera obra de Gimferrer se abastece de una exhibición técnica, verbal, y culturalista, y de una evolución de Perse que no supone una simple y aislada experimentación simbolista sin más repercusión que la encerrada en el texto. Estamos ante una construcción de voz poética basada en la transmisión de un mensaje, de un código, de una tradición, una voz que entronca con lo extranjero y se alinea con la historia y la modernidad. Este poeta continuador, tanto en *Malienus* como en *Mensaje...*, medita sobre su propia identidad, una identidad en crisis e in(de)terminada que necesita del andamiaje culturalista para definirse o completarse ante un lector (agudo) y un público que forma parte del problemático contexto histórico del poeta. Como Darío y Eliot, Gimferrer en sus primeros escritos se revela como un poeta que como primer paso extenúa la lengua y la cultura, demostrando un apabullante dominio de las tradiciones nacionales y—Perse mediante, aunque tímidamente—, foráneas. Es, en definitiva, la promesa de una voz por completar.

Si la experiencia vivida en los primeros modernistas como vimos amplía su visión poética, habiendo visitado núcleos culturales de referencia clave como París, Venecia y Ginebra, el Gimferrer de los siguientes poemarios sofisticada las indeterminaciones y el aroma arcaizante de su primera obra para culminar la construcción de una voz en la que el simbolismo, como veremos a continuación, tiene un papel crucial.

«Ordenar estos datos es tal vez poesía:» Los poemas de *Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills* como eventos histórico-cinematográficos

Los dos poemarios con los que Gimferrer alcanza notoriedad literaria no vienen dominados, al contrario de como ocurrió con el Darío de Mendès y Verlaine o el Eliot de Laforgue y Baudelaire, de una figura central simbolista que tutele la construcción identitaria de un poeta novel o dialogue con éste. Sucede que tanto *Arde el mar* (1966) como *La muerte en Beverly Hills* (1968) ponen en marcha más que una continuación de un autor específico, el modelo simbolista de Rimbaud. Como se indicó antes, a tal modelo debe unirse la presencia de la primera hora modernista (particularmente Eliot y Pound, aunque existan también ecos darianos en las imágenes y riqueza verbal), así como la de otros poetas de generaciones anteriores como Lorca, Alberti, Gil de Biedma o Paz. Si el diálogo con un simbolista en particular es más sutil que en Darío o Eliot, no lo es la presencia del simbolismo en sus diferentes vertientes.

Además de la dificultad verbal e imaginativa, de condensación de ambigüedad referencial y de la musicalidad propias del simbolismo, estos poemarios por un lado ponen en práctica las ideas de Rimbaud como las entiende Gimferrer: una forma de poetizar actual, hecha de palabras que ansían transformar la vida, palabras que comparten

un plano de isovalencia con otras artes, versos que arrojen luz sobre lo oculto de la vida—y por ende, obliguen a verla de una forma alternativa al discurso hegemónico franquista. El poder combinatorio de las palabras que Gimferrer halla en Rimbaud, en estos libros se palpa, pero ampliado al combinarse imágenes de diferentes planos estéticos, espaciales, temporales e históricos, con especial énfasis en el uso de la cinematografía en *La muerte*....

Mas, tal y como sucede con Darío y Eliot, no son estos poemas experimentos estéticos aislados y/o herméticos, desprovistos de compromiso con su tiempo y sociedad según interpretó cierta crítica en su momento (Meliá, Chamorro Gay). En ellos encontramos referencias constantes a la sociedad del momento, apelaciones a un público lector copartícipe, y anhelos por alinearse con la modernidad. En estos dos poemarios desfila la plana mayor de la modernidad, singularmente aquella que surge del margen y aun la decadencia: Pound, Eliot, Wilde, Hoyos y Vinent, Ava Gardner, D'Aubigné, o D'Annunzio. Como en sus primeros poemas, están presente la nostalgia de un mundo mucho más esteticista y bello que sirve de contrapeso a la belicosidad del presente dictatorial y la identidad en construcción de quien añora ese mundo diferente, alternativo a la mediocridad reinante. Y en la construcción simbolista de esa voz poética nostálgica, el lector toma un papel activo en unos escenarios más cosmopolitas y menos arcaizantes que *Malienus* y *Mensaje*.... Comenzando por *Arde*... analizaré en qué forma Gimferrer pone en práctica y amplía el modelo de Rimbaud, un modelo que con la ayuda de la cinematografía en *La muerte*... alcanza una plena modernidad a la vez que supone el fin de una etapa crucial para el poeta.

Arde..., galardonado con el Premio Nacional de Literatura José Antonio Primo de Rivera en 1966, “pertenece a aquella estirpe de libros cuya significación histórica parece haber superado su más estricta significación literaria” (Gracia 11), pues en pocas ocasiones un libro emblematiza tanto una época como una estética. Se puede afirmar que ningún otro poemario novísimo interioriza las tensiones culturalistas enfrentadas a la poesía social, lo que convierte a *Arde...* en una suerte de *Azul...* peninsular. La comparación no es gratuita, ya que los dos libros de poetas jóvenes semejan un bazar moderno en el que entran mitos clásicos, la soledad del poeta frente a una sociedad hostil, el rechazo al anquilosamiento verbal y de ideas, y todo un abanico de referencias culturales cosmopolitas. Incluso la forma de *Arde...* (si obviamos la inclusión de prosa en Darío) recuerda la de *Azul...*, con su riqueza estrófica, su variedad de registros y su capacidad para mostrarse como importador de corrientes y actitudes foráneas. En definitiva, es “un libro verdaderamente fundacional, [...] que marca y resume una época, puesto que con él se produce la ruptura definitiva con la poesía realista—y no sólo con la de signo social—y comienza una etapa de profunda renovación y cambio en la poesía española” (García Jambrina 22).

Esta fundación se basa en un primer nivel (quizá el más llamativo) en el uso contracorriente de un verso enjoyado y un hermetismo desconcertante, además de las referencias a un pasado evocado a través de Venecia, Circe, Ginebra o Vellido Dolfos. Las acusaciones de esteticismo y aun escapismo que sufre Gimferrer y que recuerdan al modernismo, no reparan en los diversos pilares en los que se aposenta *Arde...*, pilares que, insisto, van allende una ociosa artificiosidad al incorporar el contexto histórico y el papel del poeta dentro de dicho contexto desde postulados simbolistas. Examinaré

seguidamente, por tanto, el tipo de voz de los poemas así como el mundo o realidad en el que se expresa.

Lo primero que debe advertirse del hablante en el poemario es que es una voz de múltiples máscaras, una que expresa la problemática vital y cultural del poeta a través de un “yo” en el que cohabitan tanto el poeta como poetas pretéritos de similar problemática. Esta manera de poetizar culturalista consiste de acuerdo a Carnero en “usar la primera persona, y al mismo tiempo de eludirla por un procedimiento indirecto de expresión del yo mediante la mención de un personaje histórico situado en una coyuntura vital análoga a la que el autor siente [...] Es decir, que la indudable aportación cultural que es el personaje histórico no tiene una finalidad decorativa” (cit en *Marea* 23). Este recurso de proximidad con poetas históricos, presente en Darío y Eliot, sirve para articular una voz que se eleva como denuncia ante algo muy concreto: la enorme brecha entre la belicosidad (ética y/o estética) del mundo circundante, y la pureza del arte refinado y culto que es expresado por un poeta que como él mismo afirma gusta de “la palabra bella y el viejo y querido utillaje retórico” (*Nueve* 153).

La tensión entre un mundo esteticista y refinado y la brutalidad de la violencia que permea *Arde...* se manifiesta desde el primer poema, “Mazurca en este día,” texto que por otra parte sirve de conexión con la atmósfera medieval de sus anteriores poemarios. Pero surge como novedad la yuxtaposición de hechos históricos, combinándose el crimen perpetrado por Vellido Dolfos con un *ahora* en un recinto universitario donde la lluvia cae sobre “la luz charolada / de los impermeables,” “repicando en la lona / de los toscos paraguas” (132). Ese crimen medieval, castellano, no sucede “en [una] Florencia de príncipes, brocado y muslos tibios” (131), subrayándose

desde el comienzo del libro el enfrentamiento entre violencia/lobreguez nacional (crimen en Zamora, lluvia en Barcelona) con un hermoso locus florentino, complementado con el auxilio extranjero de los últimos versos: “cambia el color del agua, / Llegan aves de Persia. / Kublai Khan ha muerto” (132).

Se suceden en el libro los escritores, que como antes se indicó, han bregado con la coyuntura por la que vive Gimferrer, escritores que se enfrentan con el “establishment” hegemónico, sea cultural o social. Una de las presencias más vívidas es la de Pound en “Mazurca” o en “Oda a Venecia en el mar de los teatros” (Gracia 106, 107-8), donde el hablante poético relata su impresión de la ciudad italiana en parte “como observaba Pound” (134), quien, a su vez, describe la ciudad “as Poggio ha[d] remarked” (*New Selected Poems* 133). Esta dinámica de palimpsesto—poeta que observa a otro haciendo una observación de un tercero, o poeta que pisa las huellas de un anterior—, no es ornamental, como nota Carnero. A través de Pound, quien se acerque al texto adopta una manera de ver y de expresar un estado de crisis partiendo de una impresión: si el poema de Pound es un conjunto de imágenes (“imagistas,” incluso), en Gimferrer éstas se combinan para articular un estado de nostalgia o melancolía.

Otros autores célebres, decadentistas y marginales son, por orden de aparición, Hoyos y Vinent, D’Annunzio, D’Aubigne, Wilde, y Hölderlin, además de una referencia explícita a Eliot y Cortázar.¹²⁰ Y lo interesante es que mediante estos literatos Gimferrer

¹²⁰ Formalmente, a partir de *Arde...* se explicita la influencia de Eliot que perdura en toda la obra posterior de Gimferrer, para quien “la operación poética consiste en explicitar en imágenes una cosa que no existiría en ningún otro caso. Es lo mismo que la teoría del correlato objetivo de Eliot” (qtd. in en *Marea* 24). *Arde...* contiene el poema “Puente de Londres,” que aunque la crítica identifica con los versos finales de *The Waste Land* (Barella, *Poemas* 147), incluye una conversación más apropiada a otra sección ya analizada en nuestro estudio: la parte baudelairiana final de “The Burial of the Dead.” En el futuro, quizá por influencia de Gil de Biedma, el libro eliotiano de cabecera será *Four Quartets*.

enfátiza su labor de disidencia estética frente a un mundo violento, obligando que consideremos una identificación con estos escritores. Aunque la fama de disoluto y aun tardoanarquista de Hoyos y el confeso fascismo de Pound y D'Annunzio invitarían a incorporar esas facetas en su vida, para Gimferrer suponen estos escritores ante todo una diferencia frente a lo burdo y belicoso de su contexto histórico.

Hoyos en “Cascabeles” se retrata escribiendo en “tiempos / —belle époque— más festivos, con la vivacidad burbujeante / de quien se sabe efímero” (137) ante el advenimiento de la Primera Guerra Mundial. El refinamiento de Hoyos es amenazado por el ruido de sables germánico, por “los cañones del káiser la milenaria Europa, nunca el azul de Prusia / fue tan siniestro en caballete alguno” (137). Si Darío y Eliot habían reproducido en sus poemas el conflicto europeo como abominación que deja un poso de vacío humano, en “Cascabeles” se funde la identidad de Hoyos con la del hablante, en ansias de rescatar ese mundo artístico frente a la devastación de la violencia:

Yo, de vivir, Hoyos y Vinent, vivo,
paladín de los últimos torneos,
rompería, rompió la última lanza
[...]
tanto daríamos, creedme,
para que nada se alterase, para
que el antiguo gran mundo prosiguiese su baile de galante armonía
[...]
tanto porque aquel mundo
no pereciese nunca, porque el gran carnaval
permaneciese [...]. (139)

Este paladín del antiguo gran mundo reaparece en la figura dannunziana de “Sombras en el Vittoriale,” pero rescatando no el D'Annunzio belicoso, sino aquel que “aquí vivió, / [y] tuvo el don de decir con verdad la belleza” (140). Para el hablante del poema, esta

virtud platónica se impone a cualquier exceso, virtud antepuesta a todo: “qué importa lo demás, [...] / [...] / [...] las guerras absurdas / donde no hurtó el peligro,” tanto como la vertiente de D’Annunzio como soldado:

[...] qué [importa] el cesarismo estéril y corrupto
en que había de morir el más noble de sus sueños.
Menos aún, el búfalo demagógico
que hoy hoza en la memoria de un ayer y un poeta. (141)

El hechizo castrense del poeta italiano, el estereotipo como fascista se romperá “pronto, pronto / cuando pase este tiempo de humareda y de pecado” y un cuerno de caza desgarrará el silencio (141).

Por medio de Wilde, en el poema breve “Pequeño y triste petirrojo,” Gimferrer insiste en esa centralidad del abismo entre ferocidad y belleza, advirtiendo (¿a nosotros?) que “no salgáis al jardín: llueve, y las patas / de los leones arañan la tela metálica del zoo” e incluyéndose una “orden de llorar sobre el bramido estéril de los acantilados” (146). Como vemos, Pound, Hoyos, D’Annunzio y Wilde son ojos a través de los cuales ver y experimentar la brecha entre un orden violento y otro bello, estético. Este desencuentro entre violencia y belleza evoca el contexto histórico de aquellos poetas, pero sobre todo el del propio Gimferrer. Y el vínculo entre el poeta y su contexto se intensifica con la crítica hacia otras normatividades hegemónicas del franquismo: el catolicismo y la educación.

Ya en “Cascabeles” puede notarse que el desencuentro entre esteticismo y violencia se aumenta al sumarse la crítica a la religión católica. El contraste entre el fin de siglo y el hostigamiento religioso queda patente en unos versos que subrayan la incompatibilidad y relevo entre delicadeza estética y penitencia religiosa:

Maceración de lirios, el antiguo gran mundo
paseaba sus últimas carrozas
por los estanques que invadía el légamo.
Y en el aire flotaba ya un olor a velones, a cilicios,
a penitenciales ceras, a mea culpa,
a reivindicaciones
de inalienable condición humana. (138-39)

Esta rivalidad entre la suntuosidad estética y la penitencia toma lugar en Montreux, no lejos de otra localidad suiza francófona donde ocurre el debate entre herejía protestante y hegemonía católica: Ginebra, “esta vieja ciudadela de herejes” (144). Para articular la diferencia heterodoxa en “Invocación en Ginebra,” Gimferrer recurre tanto a Lutero como al escritor barroco francés Agrippa D’Aubigné, auxilios de una niñez en la que sólo existe el catecismo, “palabrería tiempo atrás insuflada,” es decir, una retórica gastada como el lenguaje literario español de posguerra. El mundo infantil de “tiza en pizarra virgen,” “colegio en fila india,” “fútbol, santo rosario” (142), de rituales monótonos, de incógnitas-interrogatorio (“dónde, con quién, por cuánto tiempo, qué, / quibus auxiliis, cur, quomodo, quando” 143), es un mundo petrificado por las costumbres, por cíclica náusea.

Como ruptura de esa imposición de convenciones religiosas y tradicionalistas, surge “de pronto” la escapatoria hacia el extranjero, “el Lemán, rúas, anticuarios, / libros, hallazgo” como alternativa cultural, en cuyas calles se encuentra con el “viejo y querido Agrippa [D’Aubigné]” y su “fe de antiguo tronco” (144). ¿Qué consecuencias conlleva este encuentro con el autor de *Les Tragiques*? Como puede deducirse, las mismas que con Darío y Eliot, esto es, un auxilio para reescribir la historia:

[...] restituyo
—ô vermine espagnolle, no, no soy san Ignacio—
restituyo la voz, el jardín de mi infancia,

ya sin espectros, libre, puro, etéreo,
llega, Agrippa, conmigo. (117)

En conclusión, la purificación a través del diálogo/auxilio con un “viejo cuya fe de antiguo tronco” coadyuva una actualización de la problemática religiosa franquista jesuítica, la “alimaña española.” Y esa purificación, esa restitución de lo perdido (libertad, alternativa, heterodoxia), se alcanza no por mor de una educación tradicional, tutelada por el catolicismo oficialista, sino con una actitud autodidacta paralela a las academias y que incluye viajar a centros cosmopolitas (Floencia, París, Venecia y Ginebra). Así, en “Primera visión de marzo,” tras referencias a la educación del poeta—sobre todo la grecolatina y francesa—aparecen reveladoras sentencias que vienen a enfatizar la supremacía del poeta hecho a sí mismo a través del esfuerzo, al margen de la normatividad educativa imperante y recurrente de un pasado, de una tradición:

Interiormente llamo o ilumino
esferas del pasado y me sé tan distinto
como se puede ser uno mismo [...]
[...]

Sin duda vine a esto,
y no llamado por un rito o mística
revelación: sabiendo y aceptando,
que nada iba a hallar sino en mí mismo. (151-52)

Estamos ante un poeta que, más que albergar una inspiración providencial ritual o mística, parte de sí mismo en la búsqueda poética. Mas, partir de sí mismo no significa, como se examinará a continuación, dar la espalda a cualquier alusión o interacción con una comunidad lectora, pues el palimpsesto necesita de un receptor como elemento de construcción de una voz poética. Habiendo establecido la utilización de escritores marginales como trasunto de emociones contemporáneas, y del enfrentamiento entre lo

violento (y religioso) y lo estético como caras de esa voz poética, pasaré a analizar el papel del lector y público en el palimpsesto gimferreano.

En un nivel primario la inclusión de ricas alusiones culturalistas sitúa al poeta como importador de materiales cosmopolitas, lo cual invitaría a considerar un papel “pasivo” de la comunidad lectora, la cual accede a la modernidad mediante los poemas ya que de otra forma (debido a las limitaciones de posguerra) no podría adquirir. Este papel de árbitro cultural que Gimferrer ostenta, no obstante requiere de un papel más activo por parte del lector. Como ha observado Debicki, poemas como “Oda a Venecia en el mar de los teatros” (quizá el más conocido de Gimferrer) “resulta ser no tanto un «producto», una configuración verbal de una realidad (la de la nostalgia del hablante), como un «evento» que trata el proceso de la búsqueda de valor en el arte por parte de este hablante, y que nos hace copárticipes de este proceso” (47). Somos testigos, por tanto, de un proceso de codificación cultural en el que como lectores somos parte integrante, no meros invitados a un bazar de símbolos decadentes. Al hablar de intertextualidad y participación lectora, el propio Debicki advierte que

al verse sumergido en una serie de «intertextos» este lector no queda encerrado en la anécdota particular del poema, sino que se ve invitado a recordar sus lecturas anteriores de estos textos, y a contemplar el proceso literario de elaboración intertextual. Puede permitirse, incluso, la libertad de añadir sus perspectivas personales ante ellos (que variarán de un lector a otro). Al darnos cuenta de que el hablante de «Mazurca» u «Oda a Venecia» está consciente de su proceso de poetización, nosotros también estamos invitados a contemplar, e incluso continuar, este proceso.” (48)

Esta poesía, por consiguiente, no sólo está vinculada a la problemática histórica de un intelectual en crisis, sino que corre el riesgo de permanecer incompleta de no aparecer el lector que de algún modo continúe el poema. De por sí, esto quiebra la concepción de “no

comprometerse” que según la crítica socio-realista poseen los novísimos, y vincula los conceptos de *intertextualidad* y *continuación*, es decir, de palimpsesto.¹²¹

Respecto a lo anterior, encontramos numerosas apelaciones a un lector o lectores que participan (completan, justifican) del mensaje del poeta. La voz del poeta necesita del grupo receptor—además del grupo de referencias culturales o artistas—para completar su construcción de voz poética. Así, en “Oda a Venecia” contemplamos este fenómeno comunal, cuando el hablante relaciona historia, problemática identitaria y apelación a un tú/vosotros:

el pasado se afirma en mí a esta hora incierta.
Tanto he escrito, y entonces tanto escribí. No sé
si valía la pena o la vale. Tú, por quien
es más cierta mi vida, y vosotros, que oís
en mi verso otra esfera, sabréis su signo o arte. (135)

Este signo, sin ser desvelado en el poema, sirve de código cómplice con el “vosotros” referido. Esto es, un grupo de lectores iniciados que han sintonizado con la esfera oculta del verso del hablante poético, conocerá el signo que escapa una interpretación obvia, inmediata, “realista” si se quiere. Esta dinámica de apelación a una comunidad, repartida por el poemario, es capaz de incluir las obras de arte dentro del diálogo entre el hablante

¹²¹ Debicki es uno de los pocos críticos que advierte un paralelismo entre la apelación modernista al lector por medio de la intertextualidad, singularmente en Darío y Gimferrer: “el lector de cualquier poema intertextual—pensemos en un texto de *Prosas profanas* de Darío—tendría una flexibilidad parecida. Hasta cierto punto creo que esto es cierto. Pero Darío, anclado en la poética de la modernidad, emplea formas y enfoques que destacan maneras de cerrar sus textos como si fueran objetos incambiables” (49). Según Debicki, esa poética de la modernidad se caracteriza por una “confianza en la unicidad e inmutabilidad de la obra literaria, cuyos significados [...] quedarían fijos para los lectores de cualquier época futura” (46), poética que se desmorona a partir de Salinas, Alonso, y Ory, cuando “el poema no es una obra estática, sino un «texto» múltiple, abierto a diversas lecturas, destinado a ser continuado y modificado por sus lectores” (46). Ante esta definición, se puede objetar que es difícil que Darío considere sus textos como “incambiables” o “fijos” para el lector del devenir: si hay algo que problematiza el modernismo es lo inefable y la multiplicidad y ambigüedad de significados. Más bien, creo que se puede redefinir la idea de Debicki en función de la aparición de nuevos medios de representación (cine, jazz, técnicas de collage, etc.), que flexibilizan y aumentan la problemática de Darío sin traicionar sus metas.

y sus receptores.¹²² Esta personificación del arte pretende dotar de vida, actualizar un objeto artístico en un contexto moderno, conectado orgánicamente, consanguíneamente “las piedras vivas hablan de un recuerdo presente. / Como la vena insiste sus conductos de sangre” (“Oda a Venecia,” 135). La sangre, elemento abundante en el poemario, funciona como una metáfora de la conexión entre arte y ser humano, algo que se manifiesta en “Primera visión de marzo”:

[...] Sangre, dime,
repetida en los pulsos,
que es verdad el color de la magnolia, el grito
del ánade a lo lejos, la espada en mi cintura
como estatua o dios muerto, bailarín de teatro.
¿No me mentís? Sabría
apenas alzar lámparas, biombos,
horcas de nieve o llama en esta vida
tan ajena y tan mía, así interpuesta
como un engaño o arte, más por quien
o por qué misericordia? (148-49)

Estos versos son reveladores puesto que invitan a considerar que la búsqueda de una voz se manifiesta a través de un pulso sanguíneo en una impostura histórico-artística. Lo cíclico del latido y la imagen de unión sanguínea con el arte (y oblicuamente con los artistas) provoca una sensación de comunidad reafirmada con la anterior presencia del

¹²² “Una sola nota musical para Hölderlin” y “Cuchillos en abril” contienen referencias a un *nosotros* alineado con la sensibilidad esteticista. En el primero destaca el verso “duró más que nosotros aquella rosa muerta” (132), mientras que el segundo desarrolla un alegato frente a jóvenes gozosos que ajenos al tímido poeta “nos miran al llorar.” El poema final de *Arde...* (“El arpa en la cueva”) una vez más contrasta el locus gris de posguerra con la aparición fantástica del arte:

un resplandor el bosque nos reserva
a los que aún dormimos bajo alero
y tejas, guarecidos de la vida
por uralita o barro, como si
no estuvieran entrando ya los duendes
con un chirrido frágil
por esta chimenea enmohecida. (172)

vosotros/tú.¹²³ La encarnación de arte en una persona, es decir, el intercambio de una actitud petrificada y fosilizada por otra viva y orgánica se subraya en otro de los poemas largos de *Arde...*, “Band of Angels,” cuando el hablante exhorta

Ven hasta mí, belleza silenciosa,
talismán de un planeta no vivido,
imagen del ayer y del mañana
que influye en las mareas y los versos;
ven hasta mí y tus labios y tus ojos
y tus manos me salven de morir. (137)

Este poema, penúltimo del libro y cuyo título proviene de la novela homónima de Penn Warren (de 1955, adaptada al cine por Walsh dos años después), enfatiza la simultaneidad de tiempos y espacios que domina el poemario, la importancia de la apelación a un tú humano-artístico como salvación, maneras de poetizar la modernidad que como veremos a continuación se amplían con la presencia del cine. Como sucede con los objetos y personajes culturales de *Arde...*, “el cine, para Gimferrer, no se limita a ser fuente de imágenes o elemento desencadenador de los poemas, sino también un modelo desde el punto de vista formal” (García Jambrina 29).

Si la literatura simbolista es uno de los campos magnéticos para el joven Gimferrer, no menos lo es el cine, un idilio que comienza a los “siete u ocho años [...] al novelar [...] una película del *Far-West*” (*Itinerario* 13). Desde sus primeras colaboraciones como reseñador cinematográfico en el diario *Tarrasa Información* o en la revista *Film Ideal* (1962 y 1964, respectivamente) hasta *Cine y literatura* (edición definitiva de 1999), el escritor se ha preocupado del lenguaje cinematográfico, sus técnicas, su capacidad de verbalizar tanto lo literario como lo que escapa al texto. Tal es

¹²³ De igual forma, el discurso sanguíneo por un lado aumenta la carga simbólica del palimpsesto como ejercicio artístico (de un documento hecho de borradores se pasa a una suerte de resurrección) hacia áreas místicas resonantes de las meditaciones darianas relativas a la reencarnación.

así que el propio Gimferrer, en su problemática por definir el lenguaje literario (hecho de palabras) y el cinematográfico (hecho de imágenes) sitúa en un mismo plano poesía e imagen, pues “como el poema, la imagen es un arte de inmovilizar el instante” (*Dietario* 241).¹²⁴ En poemas anteriores o contemporáneos a *La muerte en Beverly Hills* (1968) se hacen referencias explícitas al cine, como el mencionado “Band of angels,” “Un poema para Raoul Walsh” (de 1965, sobre el director de *Band of angels*), “El tigre de Esnapur” (también de 1965, sobre la película de Lang) o “Caligrafía” (1967, necrológica de Montgomery Clift y donde se mencionan Valentino, Bogart, Leslie Howard, Jean Harlow y Marilyn Monroe); incluso, pese a no abundar las referencias a iconos del celuloide, se puede argumentar que el lenguaje poético de *Arde...* está diseñado a modo de montaje cinematográfico, con sus flashbacks, sus travelings, su yuxtaposición experimental de imágenes, tiempos y personajes. Como ha observado García Jambrina, “tal vez la característica formal más sobresaliente de *Arde...*, y en general [...] de la poesía de Gimferrer, sea el carácter plástico de su escritura, su extraordinaria «visualidad»” (24).

Esta visualidad en *La muerte...* es concebida como un ejercicio cinematográfico-poético que actualiza y acaso supera el ideario simbolista pergeñado por Rimbaud: que la combinación de palabras (e/o imágenes cinematográficas en Gimferrer) revele un signo oculto de la vida. En lugar de combinar únicamente palabras para observar el lado ignoto de la vida, Gimferrer se sirve del cine, de la combinación de imágenes para alcanzar un fin similar. Al contrario que en generaciones anteriores (Gasch, Díaz Plaja) para la de Gimferrer “el cine era un producto que ya existía. Era un dato, un hecho establecido que

¹²⁴ En el propio primer dietario (“La mulata y el dandy”), Gimferrer examina los paralelismos entre los efectos del cine y la poesía como los define Baudelaire (162-64).

no había que reivindicar como expresión artística porque para nosotros era natural que lo fuera y así lo considerábamos” (Gimferrer, *Itinerario* 14).

La normalización del cine como representación estética es algo comunal, un hecho compartido por el público, quien ya no concibe el séptimo arte como algo “milagroso” ante el cual maravillarse, y que debe involucrarse, dar sentido a los fragmentos gimferreanos. Al comentar la relación entre espectador y lector del primer dietario, Monegal afirma que “como el espectador en el cine, el lector se ha de ocupar de reconstruir la conexión entre los fragmentos, en base a unos hábitos interpretativos que se dan por supuestos” (60). Todo ello permite que el escritor adquiriera otras funciones artísticas, destacando la de operador de montaje. De esta forma, Gimferrer en *La muerte...* media entre cine y literatura a través del montaje. Según Monegal, “donde el cine y la literatura están más próximos es en los procedimientos de asociación, combinación y ordenación de segmentos significativos, es decir no en su gramática sino en su retórica. Por ello la comparación que se establece con mayor frecuencia es con el montaje” (59-60). Se puede afirmar que Gimferrer desarrolla el proyecto simbolista rimbaudiano de combinación de palabras con el discurso cinematográfico.

Al respecto, el poemario es una sucesión de escenas divididas en secciones a modo de «story board» en el que se combinan alternativamente, hasta fundirse, versos de gran carga poética con otros que reproducen planos cinematográficos:

Llevan una rosa en el pecho los enamorados y suelen besarse
entre un rumor de girasoles y hélices.

Hay pétalos de rosa abandonados por el viento en los pasillos
de las clínicas. (194)

Esta mezcla sugiere una aplicación de las metas de Rimbaud, pero intensificado mediante el séptimo arte: poesía y cine unidos para revelar una dimensión oculta de la vida, e, incluso, crear una nueva dimensión en la que confluyen varias artes y la comunicación con el lector/espectador. En definitiva, se trata de ofrecer una visión alternativa a la normatividad—social, estética y aun moral—de un momento histórico cincelado por los dictámenes dictatoriales oficialistas. Por ello, no es extraño que Gimferrer elija como foco de atención el *film noir* género que esencialmente trata de lo prohibido, de la cara oculta de la sociedad bienpensante: el hampa, las *femme fatales*, los callejones, los crímenes, en suma, la faz oculta y áspera de la sociedad.

Las similitudes con el simbolismo continúan en el poemario, ante todo al plasmar un mundo decadente y a la vez nostálgico de un pasado mitificado. En este caso, Gimferrer sustituye las fiestas galantes verlainianas, la recreación idealizada del mundo versallesco, por un tipo de cine muy particular: el cine negro y policíaco. En un momento en que Hollywood parece dar la espalda al cine negro (coincidente con la juventud de Gimferrer), este tipo de cine florece en la obra de directores europeos como Truffaut (*Tirez sur le pianiste*), Godard (*À bout de souffle*), ambas de 1960, o más contemporánea a *La muerte, Il conformista* de Bertolucci (1970). Tal y como ocurre en poesía, aunque hay películas españolas con elementos de cine negro (por ejemplo, *El extraño viaje*, 1964, o *La caza*, 1965), son obras que veladamente desean mostrar una injusticia de forma socio-realista, alejada del glamour y exotismo hollywoodiense. Si para Gimferrer, “respecte a la descripció de fets externs, les tècniques són gairabé sempre cinematogràfiques” (qtd. in Pelfort 110), esas descripciones y técnicas están dirigidas a mostrar aspectos por un lado lujosos y por otro oscuros y arcaicos. Por lo tanto, tal y

como desarrolla el modernismo las ideas simbolistas, rescatando épocas pasadas idealizadas al tiempo que incluyen la problemática histórica contemporánea, Gimferrer se apoya en un cine cuyos “mitos clásicos” extranjeros (Bogart, Harlow, etc.), aunque “pasados de moda” reverberan en el contexto histórico de la posguerra. Es, en suma, otra forma, de romper con las barreras temporales, con la voluntad hodierna de la poesía socio-realista contemporánea, proponiendo a cambio que “the poet experiences an intense desire to bridge the distance—temporal rather than spatial—between “now” and “then,” to in effect break through the window which separates him from the past as represented by the diegetic world of the film” (Martin-Márquez 165).¹²⁵

Lo llamativo en el poemario es la operación de palimpsesto que teje Gimferrer, quien no hace referencia concreta a película alguna, sino a escenas-cliché de clásicos del cine de los años dorados de Hollywood y en el que la apelación a un grupo receptor o lector/espectador es parte de esa operación. El poeta, mediante el guión que las imágenes apuntalan, reconstruye ya no una obra en concreto del cine negro, sino que con la participación del receptor crea un tipo de película/poemario más complejo que la experiencia de ver una película o leer un texto. Y como ya advirtió en “Primera visión de marzo,” respecto a los fragmentos culturales contenidos en sus poemas, “ordenar estos datos es tal vez poesía” (125).

¹²⁵ Con su característica agudeza, Paz advierte en una carta de 1967 a Gimferrer—pese al lenguaje barroco-modernista—, el carácter “futuro” de *Arde...*, libro que “fue *inactual* en España porque usted escribió un libro de poesía contemporánea y con un lenguaje de nuestros días, hacia adelante, en tanto que la poesía de la España actual es *inactual* por ser una poesía pasada” (*Memorias* 21). Monegal, refiriéndose al primer verso de *La muerte...* (“Yo, que fundé todos mis deseos / bajo especies de eternidad,” 185) también subraya el ámbito de futuro de los poemas, los cuales “eterniza[n] el instante, lo congela[n], pero para reinscribirlo en la temporalidad, para leer en él el devenir” (61).

La sala de cine se convierte en el catalizador, en el lugar de acceso a un mundo opuesto a la pobreza de la España del momento, de la misma forma en que la literatura parisina para Darío y Eliot es fuente no solo de inspiración poética, sino de costumbres sociales. Aunque no definida explícitamente, los recintos cinematográficos son

[...] locales refrigerados basta un pincel de plata
magnética sobre unos ojos para encontrar en ellos
las horas perdidas de nuestra infancia, cuando desde la
galería veíamos volar los vencejos en la tarde. (191)

Esta descripción de un locus occidentalizado (climatizado, con una galería), cine o cafetería es el lugar donde ocurre la experiencia cinematográfica, la cual deja una firme huella en el espectador, quien continúa dicha experiencia tras ser testigo de su visionado. No es extraño que en el poema se describa el momento de salida del cine, como el que inaugura el poemario:

rosas de incandescente carnación delicada, fulgores de magnesio
que sorprendéis mi sombra en los bares nocturnos o saliendo del cine,
¡salvad mi corazón en agonía bajo la luz pesada y densa de los focos!
Como una fina lámina de acero cae la noche.
Es la hora en que el aire desordena las sillas, agita los cubiertos,
tintinea en los vasos, quiebra alguno, besa, vuelve, suspira y de pronto
destroza a un hombre contra la pared, en un sordo chasquido resonante.
Bésame entre la niebla, mi amor. Se ha puesto fría
la noche en unas horas. Es un claro de luna borroso y húmedo
como en una antigua película de amor y espionaje. (186-87)

La realidad paralela vivida a través de imitar gestos y actitudes filmicas es una constante en el libro, ocasionalmente desdoblándose el hablante en un personaje (extranjero) de la propia película, como en la segunda sección, en la que dice

Cuando amanezca me encontrarán muerto y llamarán a
Charlie Chan.
[...]

Un extranjero muerto en la terraza de un bar ante un vaso
ambarino de kirsch. Flores rojas y azules en su camisa
de verano. (189-90)

Estamos ante una voz poética extranjera como parte de una escena hecha de varias películas que no son sino mosaicos que el espectador debe reconstruir y acaso reproducir y continuar. Frente al régimen policial franquista, al mundo folclórico y autárquico español, Gimferrer se sitúa—nos sitúa—en una alternativa realidad en la que abunda el exotismo californiano, las rubias platino, las escaleras de incendio, los gánsters de gatillo fácil, Beverly Hills y Central Park. Es el mundo del poemario uno de “mimbre, bebidas de colores vivos, luces oxigenadas” (185), sazonado de “¡Sonrisas de Jean Harlow!,” “bungalow[s] al alba y el mar centelleante” (188) y en el que “los asesinos llevan zapatos de charol. Fuman rubio, sonríen. Disparan” mientras “la orquesta tiene un saxo, una batería, un pianista. Los cantantes. [Y] hay un número de strip-tease y un prestidigitador” (202).

La sala de cine se convierte, de igual forma, en un recinto donde vive furtivamente un erotismo que de otra forma sería vetado por el discurso hegemónico nacionalcatólico. Al respecto, Gimferrer une cine con idealización del prototipo femenino hollywoodiense hasta tornar éste en plena subyugación, es decir, en un objeto que se enmarque en “el deseo en los cines y en las medias de seda” (198). Aunque la mujer del cine negro tiene una personalidad fuerte, vampírica incluso, aparece retratada “herida en los tiroteos nocturnos, acorralada en las esquinas / por los reflectores, abofeteada en los *night-clubs*” (196), con “hondos escotes dorados” (198). Este tipo de mujer, rubia, lujosa, sofisticada, alejada del estereotipo patrio es un objeto estético foráneo, incluso aumenta

su carga escandalosa con la legalidad de su edad civil. Ejemplo de ello es la descripción de una joven que recuerda la *Lolita* de Nabokov (1955) como la de Kubrick (1962):

Yo conozco tus uñas pintadas de rojo, el óvalo hechicero
de tu cara, tu sonrisa pastosa y húmeda de *nymphette*,
estos vestidos negros, estas mallas, tus guantes hasta el
codo, el encaje en los pechos. (189)

Finalmente, y continuando con la alineación adolescente de *Arde...* (específicamente en “Cuchillos en abril”), en la que un joven hablante poético «diferente» “odia a los adolescentes,” (133), propone Gimferrer una reescritura de la educación que, como vimos en su anterior poemario, estaba en manos de la dictadura. *La muerte...* hace hincapié en la adolescencia, pero como etapa que sucede de otra forma, mitificada y tamizada por el cine de los años cuarenta y cincuenta, y por la oscuridad de la sala de cine: “como [esas] noches en que la claridad de la luna es la misma / que tenía en los andenes de los trenes nocturnos que nos / llevaban de veraneo a los quince años” (192). ¿Quién toma un tren nocturno hacia un veraneo, quién es ese “nosotros”? Como los jóvenes descritos en lo que sigue, el lector/espectador ha podido experimentar lo que ocurre—el veraneo juvenil, el romance adolescente—, pero a través del poemario (como ocurre en el cine), esos eventos se ven distorsionados y amplificados:

cuando en la primavera las noches son más tibias y en los
estanques sombras azules de *teen-agers* se besan
bajo el agua.

Relámpagos de cárdena luminosidad en el estadio vacío,
sobre las gradas desiertas y las tribunas fantasmales.

La lluvia, en un parque de atracciones, tiene la luz plateada
de las pistas de baile y los hoteles de otro tiempo. (192-93)

Jóvenes besándose junto a un estanque, un estadio, un parque de atracciones, pistas de baile y hoteles, pese a ser universales culturales occidentales, adquieren en conjunto un tinte de película estadounidense y, en concreto, en lo relativo al recinto educativo de una escuela secundaria. Y esto es un ejemplo de los collages verbales de Gimferrer, en los cuales “the reader’s response depends not only on his own background but also on which image he focuses upon and how he views the interrelationships of the various images” (Rogers, “Verbal” 211). En poemas como *El lector/espectador* debe buscar en su propia cultura y experiencia vital para dotar de un significado a la interrelación de las imágenes. Este fenómeno comunitario entre cine, poesía, escritor y receptor, en el que éstos comparten la labor de combinar las imágenes, dan un paso más en el ideal simbolista rimbaudiano. Para Rimbaud la labor de combinar palabras para mostrar otra realidad y acaso crear una nueva sitúa al lector como cómplice en tal proceso, siendo la labor del poeta preeminente en cuanto a la combinación/creación poética. Es el poeta—en el centro de una creación eminentemente literaria—quien desencadena todo el proceso de poetizar el mundo. Gimferrer al insertar la cinematografía como soporte y medio estético, amplía las posibilidades de comunicación (y de evocación o construcción del mensaje poético) con el lector y de la poesía como género literario. Para captar el instante poético del poeta, como lectores debemos “work through the cinematographic metaphor while reenacting it, editing the poems’ images in our minds as we turn—and re-turn—Gimferrer’s pages” (Martin-Márquez 168).

La evocación idealista de un mundo pasado mitificado, las tensiones culturales y sociales a las que se enfrenta el poeta, la problemática temporal-histórica entre pasado, presente y futuro, la presencia de un lector que recrea/reconstruye los fragmentos

culturales del poema, la objetificación ocasional de la mujer, todo ello dentro de un marco simbolista, define el palimpsesto de Darío y Eliot, y como se ha analizado, de Gimferrer. Si bien en sus primeros poemarios una estética mezcla de Belle Époque y pasado remoto protagoniza los textos, en *La muerte...* incluye de manera más palpable el cine como nueva herramienta de actualización del proyecto simbolista según Rimbaud.

Por otra parte, el asentamiento de una voz *personal*, alejada de los catálogos de alusiones culturalistas que define la etapa final de Darío y Eliot, es un hecho del que no es ajeno Gimferrer. Si al diálogo culturalista dariano de *Azul...* y *Prosas* le sucede la hondura existencial de *Cantos*—evolución que sufre la poética eliotiana tras *The Waste Land* (culminada con *Four Quartets*) —, Gimferrer a partir de *Els miralls* (1970) sigue este camino. La expresión de una poética más personal, sin el andamiaje alusivo de lo extranjero, coronada por *L'espai desert* (1977), coincide con la transformación del contexto socio-político de España: la transición democrática (1975-1982).¹²⁶

¹²⁶ Aunque el asesinato del sucesor de Franco (Carrero Blanco) en 1973 y el año 1992 (año en que España alberga la olimpiada de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la capitalidad cultural de Madrid) amplían el marco temporal de la Transición, puesto que el primero cercena el continuismo franquista y el segundo supone el asentamiento democrático y éxito organizativo del país, tanto 1975 como 1982 suelen estimarse como fechas más significativas. En 1975 muere Franco y Juan Carlos I es coronado, y en 1982 (tras la asonada golpista del 23-F de 1981) triunfa en las elecciones presidenciales abrumadoramente un partido de izquierdas, el P.S.O.E., y se organiza un evento de magnitud global, el Mundial de Fútbol. Asimismo, en 1977 ocurren las primeras elecciones democráticas desde 1936 y se rehabilita la Generalitat de Catalunya.

Cambio de lengua y desaparición del personaje poético:
Gimferrer en la década de los setenta

Parece claro que toda poesía viva, toda poesía nueva debe fundarse en la refutación, en la negación de su precedente: en su destrucción, en su contradicción, en su escarnio—ya sea por la vía indirecta de acudir a unos maestros postergados o insólitos, ya por la directa de descomponer y barrenar el lenguaje imperante.

—Gimferrer, “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”

El radical giro que toma la carrera de Gimferrer con el comienzo de una nueva década es algo más que la evolución natural de un poeta: cambia la identidad del escritor, su lengua de expresión, y el mensaje de su poética. Con *Hora foscant* (1971) se inaugura una etapa de cambio, de Pedro a Pere, del castellano al catalán, y del coro de voces supletorias, a la soledad de una única voz. Aunque en su primer poemario en catalán, *Els miralls*, contiene poemas como “Interludi,” en el que “la invitación a remitirnos al cine, a leer el texto como un montaje” (Monegal 60) ahonda en la senda propuesta por *La muerte...*, desde 1970 se opera un cambio profundo en la obra gimferreana. El cambio de lengua, en definitiva, “supuso también un cambio estético, que podría cifrarse en la aparición de una poesía más rigurosa y discursiva, más consciente y reflexiva, y menos culturalista e irracional” (García Jambrina 39). ¿En qué consiste ese cambio y como está vinculado al contexto socio-histórico?

Haciendo balance de su obra en castellano en dicho año, Gimferrer considera esta lengua como “instrumento, una herramienta con la cual he podido trabajar una determinada obra poética, concibiéndola como algo ajeno a mi persona. Aunque escribía,

a menudo, en primera persona, era otro el que hablaba, y no yo mismo... ahora, con el catalán, he encontrado una lengua, que, siendo la mía, me es útil como herramienta de trabajo, como instrumento de trabajo poético, una lengua con la cual ya me es posible expresarme en primera persona” (qtd. in García-Soler 284). Este paso de la instrumentalización del castellano, en la que es el personaje poético—que no el poeta—quien habla, al uso del catalán “supone un cambio de plano muy serio, porque en toda la poesía en castellano yo podía hacer hablar a un personaje poético, el poeta, que no era necesariamente yo. A partir de esa fecha [1970], el que habla soy casi siempre yo” (qtd. in Munné 40). Con la salvedad de *Foc sec* (1973), “quizá en la única obra donde subsiste ese personaje, precisamente porque en ella se da una especie de pastiche, una recreación de formas antiguas” (qtd. in Munné 40-41), Gimferrer ha evolucionado del personaje a la persona, a través del palimpsesto.¹²⁷ Es decir, el poeta ha reescrito el proyecto culturalista que da como resultado el hallazgo de su propia voz tras la indeterminación inicial (*Malienus* y *Mensaje...*) y el diálogo cosmopolita en *Arde...* y *La muerte...*. No sin cierto resquemor por el sistema educativo del que es producto (recordemos las quejas de “Invocación en Ginebra” en *Arde...* o la recreación del locus *teen-ager* [sic] en “III” de *La muerte...*), tanto por el ambiente barcelonés que le rodea, Gimferrer en 1971 une el abandono del castellano y de su estética por su petrificación. El desdén por su etapa anterior es búsqueda de identidad, pero también alejarse de una moda a la que le estaba sucediendo lo mismo que el poeta atacaba respecto a lo social-realista:

Yo escribía en castellano porque me habían educado en esa lengua, pero yo sabía que era Pere y no Pedro, a la hora de hacer versos. Era un juego literario y de ello resultaba una poesía muy artificiosa. Esto, unido a la

¹²⁷ Aún aceptando esta aclaración, *Foc sec* se aleja en forma y referencias culturales a las desplegadas en los poemarios en castellano. Ni los títulos de los poemas ni las inclusiones culturalistas (Drácula, Nostradamus, March y Aleixandre) están cerca del proyecto de *Arde...* y *La muerte...*

náusea que me producía el ambiente de la *gauche divine* y el de algunos jóvenes escritores castellanos, me parecía tan necio que me llevó a decidirme a escribir en catalán. Un asco, más que un cansancio, de un juego que, además, había tenido consecuencias nefastas. (qtd. in Pi de Cabanyes y Graells, 185-6)

Todos estos aspectos (educación, entorno, e identidad), prueban que la evolución del poeta no es un experimento estético, sino ante todo uno en gran parte condicionado por su contexto y comunidad socio-cultural, en el que Gimferrer da nuevos pasos condicionado por su entorno. El uso de “asco” en lugar de “cansancio” demuestra que lo que verdaderamente condiciona la evolución poética no es tanto falta de talento como rechazo de imposiciones sociales.

Las opiniones anteriores profundizan en la lógica tras el cambio al catalán, pero entre las reflexiones de 1971 sobresale la que quizá sea más furibunda diatriba frente a la sociedad literaria, el opúsculo *Treinta años de literatura en España*, coeditado con Salvador Clotas. Y sobresale porque Gimferrer incluye la dimensión moral de Rimbaud, definido en *Radicalidades* (1978) como “un ejemplo moral en dos sentidos [porque] lleva a sus consecuencias la máxima convicción en aquello que está haciendo [y porque literariamente] elige el camino de lo absoluto” (54). En otras palabras, Gimferrer une a su cambio literario un compromiso moral “con lo que está haciendo.”

A primera vista el ensayo es un ataque al panorama estancado de la literatura española de posguerra, panorama del que se salva la poesía cosmopolita, es decir, la novísima. En este sentido, Gimferrer insiste en esta contraposición en *Treinta...*, pero leyendo entre líneas vemos una cifrada propuesta que define su elección del catalán y la consiguiente manifestación de una “voz propia” casi como imperativo moral. Así, para el poeta en 1971 todavía se está en el momento de Rimbaud y Lautréamont, y quien no

pertenezca a este credo, “deben considerarse manifestaciones de una estética anterior, epifenómenos en suma” (107). La lírica contemporánea (el ensayo es, recordemos, de 1971), según el poeta se divide en una vertiente académica y otra de hecha por jóvenes poetas. La primera,

de mera imitación, la que no hace un problema de la relación entre las palabras y la realidad práctica, sólo puede aspirar al público que tiene, un público de catacumbas. *La ausencia de un planteamiento moral en términos claros, rotundos y precisos reduce a la poesía a habladuría fantasmal sin ninguna relación con los asuntos de la vida diaria y los problemas de la conciencia humana.* Las armas de la imaginación se oxidan y la banalidad ocupa el puesto de la revelación poética. Sea «social» o «esteticista», la poesía académica—es decir, casi toda la poesía española actual—carece por completo de interés para cualquier persona de sentido común, pues *es visible en ella la ausencia de una concepción de la realidad que rebase los límites del confucionismo mental, la vaguedad y el pis-aller.* (107, my emphasis)

Aunque es difícil tachar de vaga cualquier poesía social (aún la académica), Gimferrer enfatiza la distancia entre público y poesía, insalvable por la falta de planteamiento moral: transformar la vida como Rimbaud y Lautréamont, pero de manera comunitaria, tal y como la obra de los sesenta gimferreana vimos que expresa. Y como vimos en “Invocación en Ginebra” de *Arde...*, es ese academicismo el verdadero enemigo de una poesía realmente renovadora, poesía que necesita de lo extranjero para articularse; todo intento de renovación que no incluya esta extranjería, está condenado a perpetuar los postulados de lo oficial, lo encerrado, lo convencional, lo académico: “todas las aparentes tendencias de renovación—esa ilusoria sucesión de escuelas (poesía social o existencialismo, o moralismo cernudiano) —encubrían una misma y falaz realidad: la «renovación» se operaba *desde dentro*. [...] Este estado de opinión imponía no sólo un rechazo de «lo que no debe hacerse» [...] sino también una determinada *lectura* de los

autores existentes” (93-4, italics in original) Como consecuencia, “todo este aparato prohibitivo, estos tabús, estas inhibiciones, este incesante *refoulement*, ¿a qué apuntaban? Esta bien claro: a la constitución de un nuevo academicismo, cuyas víctimas y corifeos principales han sido los poetas de los años cincuenta y en cuyas redes puede caer todavía un sector de la poesía joven” (95).

Por lo tanto, identificado el academicismo como aparato represor, controlador, casticista, y amoral, del que no escapan las diferentes propuestas de posguerra pues incluyen lo foráneo, queda el poeta erudito y autodidacta como único baluarte de renovación. Relativo a la otra vertiente, la de la poesía joven ¿qué opina Gimferrer? En una respuesta que recuerda tanto al Darío al que le molestan los advenedizos parisinos como al Eliot que analiza la “inmadurez” de Byron, observa Gimferrer que “en cuanto a la poesía fundada en la difusa imprecisión propia de la juventud, sólo es tolerable en los inicios de la carrera de un poeta. La mayoría de poetas españoles han hecho un arte—por adulta que sea su edad—de no decir absolutamente nada, ni respecto a la realidad ni respecto al lenguaje” (108). Es decir, la bisoñez poética debe reducirse a la juventud, ya que fuera de su lugar cronológico no añade nada a la realidad o al lenguaje.

Todo lo anterior encaja bien con la apología que los novísimos hacen de su poesía, reunida en la legendaria antología de Castellet (1970). Pero, recordemos que quien escribe estas notas es un poeta que ha triunfado en las letras en castellano y que decide cambiar al catalán. Por ello es necesario releer estas opiniones bajo esta óptica.

Primero, el ensayo es una defensa velada del compromiso moral de su poesía de los sesenta, una que para combatir el academicismo petrificado bebe de lo extranjero, trata de rebasar la realidad a través del cine y el arte, y pese a ser juvenil, no es inmadura

o infantil, pues dice mucho de la realidad y del lenguaje. Y todo ello es de alguna forma aplicar el ideario de Rimbaud y Lautreamont. Pero es que, además, el ensayo aporta provocadoras reflexiones, partiendo de las ominosas frases finales del texto—“urge un planteamiento de la realidad. O mejor dicho: urge un planteamiento poético de la realidad” (108)—, y de la ambigua concepción de lengua y lenguaje. Sobre la primera, al hablar de Larrea Gimferrer considera que “el cambio de lengua afirma que no basta con destruir el idioma desde dentro: es preciso pasar a otro para, desde él, afirmar una búsqueda que, en lo expresivo, conducirá a la disolución de la lógica” (101), y sobre la fosilización y putrefacción de un lenguaje, “dos soluciones: destruirlo o establecer un nuevo lenguaje convencional” (92). Si el poeta que esto afirma es el de *Arde... y La muerte...*, podremos pensar que sus poemas son “planteamientos poéticos de la realidad.” También, que para destruir el idioma se debe pasar a otro (extranjero) y que ante un lenguaje fenecido solo cabe la destrucción o la novedad. Siendo todo esto demostrable en nuestro análisis de la poesía en castellano, cobra especial intensidad cuando, insistimos, es el Gimferrer de 1971 quien escribe el ensayo.

Por consiguiente, si con lo anterior realmente Gimferrer opina desde la óptica de su nuevo poetizar catalán (persona, que no personaje poético), veremos que sin traicionar/destruir su legado en castellano, al pasar a otra lengua el poeta encuentra un nuevo lenguaje convencional: uno a través del que el nuevo hablante poético, la persona, hable. Este proyecto culmina con su poemario *L'espai desert* (1977), libro donde la voz personal hace balance de muchos elementos presentes en la obra pasada de Gimferrer, como los antepasados y la belle époque, y otros nuevos como el sexo, haciendo referencias al contexto histórico de los setenta catalanes. Para representar la voz personal,

no es accidental que planea la sombra del Eliot de *Four Quartets*, aquella preocupada por el tiempo y el existencialismo, aquella que resulta de su palimpsesto simbolista.

Tal como observa Paz en carta al poeta, la quinta sección del poemario “es la que más [l]e ha conmovido. [L]e parece la mejor. Hay momentos—el elogio no es excesivo—que hacen pensar en Eliot” (144), y cierto es que la presencia eliotiana es palpable en *L’espai desert*, particularmente en la expresión existencial de un sujeto respecto al vacío del tiempo. Además, la repetición anafórica de los últimos versos, “para dejar una claridad despojada en el espacio [...] para que veamos el espacio que es todo el espacio” (207)¹²⁸ evocan la primera sección de “East Coker” (“And a time for living and for generation [...] And to shake the tattered arras woven with a silent motto,” *Collected Poems* 82) y el comienzo de *Ash Wednesday* (“Because I do not hope to turn again [...] Because I do not hope to turn,” 85), ambas creaciones posteriores a *The Waste Land*. A pesar de estos paralelismos y de representar el poemario como en Eliot el resultado de toda la renovación culturalista de primera hora, el hablante poético de Gimferrer en su obra va más allá en su representación de una voz “propia.”

El atrio del poema no puede comenzar de una manera más elocuente en esa reescritura a través del yo/persona que representa *L’espai desert*: “ahora veo de muy lejos a todos esos cuerpos / que pasan, como si la luz de una cruel primavera / los rechazara” (155). Frente a ese ahora, la voz poética rememora un pasado cuando

Antes los veía
y, sagrados, para mí eran uno sólo, o no llegaban
a tomar ni la forma de cuerpos: intangibles
como figuraciones, lo que inventa
o lo que teme el deseo. (155)

¹²⁸ En cuanto a paginación, toda referencia a *L’espai desert* pertenece a la edición de Visor de 1988, cuya traducción corresponde al propio Gimferrer.

La pregunta se impone: ¿son estos cuerpos pertenecientes a una nómina cultural? La respuesta es afirmativa sabiendo el papel crucial que la comunidad de referencias culturales juega en su poética. Esta interpretación en la que el poeta se aleja de la colectividad multicultural, se fortalece con versos como estos:

«Antes me sentaba
y los miraba de lejos. No podía acercarlos
la mano sin romper su cohesión, su peso
material, como cuando tocamos un reflejo en el agua. Eran
parecidos a mí y no lo eran. Una historia
que me habían contado, una historia en la cual
yo podía tener un papel. Y ahora
se borran». (157)

La intrusión de un advenedizo que en la distancia contempla a sus influencias, sentirse similar sin serlo, interpretar un papel en una historia—mensajero como en *Malienus* o *Mensaje...*, actor como en *La muerte...*—, ahora son eventos que se borran. Pero esta primera sección poemática de *L'espai desert*—algo novedoso en Gimferrer—, incluye una reflexión más carnal, más humana si se quiere, y un tanto alejada del artificio de *Arde...* y *La muerte....* Engarzando con el deseo corporal, el hablante medita sobre un cernudiano deseo que da pie a un sugerente erotismo:

¿Qué sabe de esto el deseo? Quizá lo sabe todo,
oscuramente, como cuando, a tientas,
por el planeta de luz de una piel, nombra
por su nombre a las oscuridades de la axila, el fuego agrio
y suntuoso de la granada negra
los jugos florales del pubis
y la sabia del vientre vegetal y frondoso. (155-57)

El hablante poético no se deleita en una visión erótica, sino que participa del sexo, como queda manifiesto en la cuarta sección, cuyo primer verso recuerda el “But Love has pitched his mansion in / The place of excrement” yeatsiano:

Si el amor es el lugar del excremento,
si, ofreciéndome, desnuda y a gatas, los dos globos de luz de
las nalgas, devuelves tus pechos [...]
si estos globos germinan como
germinan los astros
[...]
como cuando hurgo, con saliva y con dientes, en las profundidades
de los bosques sagrados,
y un dardo de luz, la lengua, y el botón palpitante bebe oscuras
luces
y con la tea del sexo conozco ahora el país salinoso. (169)

Este inquietante e inusitado encuentro sexual, coprófilo a la par que cósmico, pese a su esteticismo descubre un Gimferrer nuevo para el que el contacto sexual llega incluso a difuminarse en figuraciones cadavéricas. Más adelante en la quinta sección del poemario, aparecen muertos “que alargan todavía manos hostiles, ferruginosas, / dientes carcomidos y sexos erectos y convulsos, / momificados” (173), que sin referirse ni tan siquiera implícitamente a *cadáveres exquisitos* de su literatura anterior, sí ensalzan el tono de tensión entre muerte y vida, pasado y presente que supone la nueva etapa del poeta. Cuando en los sesenta reina el oropel decadentista a la par que melancólico, en esta etapa de madurez, personalista, lo escatológico se subraya. Antes, en la sección tercera, frente a la nostalgia por los dandis decadentistas Art Nouveau de *Arde...* tenemos un violento y siniestro retrato de la alta sociedad:

Por las calles,
las manadas de lobos, con smoking y coches de charol,
las hordas de la gente que vive por la noche,
raposas, perros salvajes, el oso, la serpiente pitón
devorando sangre y vísceras en las barras de los bares. (165)

Mas, la explicitación de una voz personal no es óbice para inorar el contexto histórico, hallado en la segunda sección. Algo habitual en el poeta, en ella se rememora la infancia

y juventud en un tiempo gris, pero es un recuerdo abastecido por la doble condición cultural de Cataluña. Teseo, personaje ya aparecido en “Cantos” de *Arde*, resurge en *L’espai* como símbolo mítico de justicia implacable ante el régimen dictatorial al rescate de unos jóvenes que anhelan fundar un tiempo nuevo. Un breve pasaje del poema nos retrata la labor del poeta, balance de su compromiso socio-cultural para con su tierra:

Los mitos
del tiempo adolescente, el cuchillo de Teseo
que haría justicia en todo, la divisoria
entre el presente y el tiempo que abriría un tiempo nuevo.
Los años de abyección, el tiempo de aves rapaces y de perros
de presa acosando a Cataluña [...]
los años de nuestra humillación, el imperio de la fusta
y el repentino espacio mítico, cuando, fulgurantes, veríamos
fundando un tiempo nuevo. (161-63)

Las tensiones entre el pasado y el presente, el compromiso social, la hibridez de muerte y sexo, la reescritura sombría de los dorados años veinte son los ángulos de representación de la nueva persona, que no personaje, gimferreano. Lejos de alienar al lector, Gimferrer abandona su estilo al margen de la sintaxis para incluir signos de puntuación que “faciliten” una lectura otrora necesitada del receptor para asumir un orden. Este gesto, junto a la eminencia de la persona/voz poética, invita a considerar que tras el maremágnum culturalista de sus anteriores textos, el “nuevo” Gimferrer asume un conocimiento cultural por parte de su público para poder explayar dicha nueva identidad. Añadir una nota explicativa al comienzo del libro, con la que el autor aclara las mínimas referencias culturales o de composición (Eliot, Yeats, Juan Ramón, el “hombre del saco” y los lugares donde se escribió el poemario) confirma tal aspiración: como los lectores del *Darío de Cantos...* o del Eliot tras *The Waste Land*, los de *L’espai desert* pueden

seguir los aconteceres de un hablante poético proyección de una persona, no de un *agente* o mediador cultural.

Una explicación no por menos literaria igual de crucial es el momento histórico en que se publica *L'espai desert*, 1977. Muerto Franco y con las primeras elecciones democráticas a finales de año, la literatura está ante una encrucijada para revelar sentimientos o voces personales antes reprimidas y escondidas tras el andamiaje culturalista. Esta melancolía existencialista se puede palpar en el Darío post-1898 y el Eliot tras *The Waste Land*, en los que el diálogo con figuras foráneas, como vimos, muta hacia una expresión del yo más personalista. Por otra parte, con una obra que continúa explorando indefectiblemente las posibilidades cosmopolitas de autores proscritos, Gimferrer, habiendo sido pionero árbitro e importador de novedades extranjeras, sea consciente que con la nueva apertura democrática—y económica—, su público puede acceder a los salones de la modernidad por cuenta propia.

Darío, Eliot y Gimferrer no desfalcán los ideales simbolistas franceses para luego ignorarlos o atacarlos. Más bien, hallaron en dichos ideales una forma de representar sus tensiones como poetas marginales, un punto de partida en su búsqueda de una voz propia, presente en toda obra posterior a sus diálogos con el conocimiento simbolista, y un ocasional subterfugio para auxiliar al poeta en tiempos de crisis y transición. La hermética huella de Mallarmé, por ejemplo, está presente tanto en Eliot como en Gimferrer, y no debe olvidarse que Darío escribe su “France-Amérique” apenas dos años antes de fallecer. La importancia del simbolismo como soporte auxiliar de transición—en una obra recordemos aún en marcha como la de Gimferrer—, se palpa en *El vendaval* (su

primer libro de poesía en siete años, 1988) o *Tornado* (veinte años posterior),¹²⁹ pero ante una sociedad sin las carencias de la posguerra y habituada ya a la normalización de la modernidad.

Del joven y erudito poeta verbalizado en una voz en búsqueda de un mensaje culturalista en los primeros poemarios, al audaz empleo simbolista-cinematográfico de *La muerte...*, el palimpsesto de Gimferrer da como resultado el hallazgo de una hablante poético equivalente a su propia persona. En la evolución culturalista, haciendo partícipe a su público frente a un contexto histórico al régimen dictatorial, Gimferrer ofrece una alternativa que, a pesar de su erudición o precisamente por esta, no es menos socialmente relevante que la poesía socio-realista. Como veremos a continuación, esta estrategia de palimpsesto es elaborada por el poeta madrileño Luis Antonio de Villena.

¹²⁹ Sobre el primero, Gimferrer explica su técnica a García de la Concha: “la cuarta parte esta formada por sonetos eneasilábicos, en algún caso con estrambote, de extremo simbolismo tardío. Son experiencias parecidas a las de la última etapa métrica de Rimbaud, dicho sea salvando las distancias. Cultivaron esa forma Rubén o Pepe Hierro y pocos más en España; en cambio, ha sido frecuente en Mallarmé o Rimbaud. Es una experiencia de creación de climas y atmósferas con los recursos propios de la métrica, en la línea, como digo, de un simbolismo llevado a las últimas consecuencias” (qtd. in García de la Concha 27). *Tornado*, por otra parte, recrea en una compleja tirada el ambiente parisién de Baudelaire.

Luis Antonio de Villena, del júbilo a la melancolía en un poeta de la «Edad Simbolista»

Cuando se estudie la globalidad de los presupuestos y resultados de la entera cosmovisión de los *maestros simbolistas, amantes de la luna*, quizá haya que rehacer el *dictum* célebre, diciendo así: ¿Quién que es no es simbolista?

—Villena, *Diccionario esencial del fin de siglo*

La obra aún en marcha de Gimferrer, en la que la presencia del simbolismo francés y del modernismo son patentes aunque con diverso signo que en su primera etapa, alberga un paralelismo con la de otro poeta novísimo: Luis Antonio de Villena.¹³⁰ Vimos que el palimpsesto gimferreano de primera hora—en el que del personaje poético evoluciona hacia la persona intimista dentro de la transición democrática—continúa en cierta medida como auxilio para un poeta en momentos clave de expresión poética. Tanto *Mascarada* (1996), *El diamant dins l'aigua* (2001) o *Amor en vilo* (2006) participan del diálogo simbolista y culturalista que caracteriza gran parte de la obra del poeta catalán. De igual forma, en una obra como la de Villena, con más de ciento veinte publicaciones (las más recientes el poemario *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo* y la novela *Majestad caída*, de 2012) por fuerza deben reaparecer y solaparse las referencias a la impronta simbolista y modernista que marca su primera etapa. Pero como el poeta catalán, el uso culturalista del simbolismo va unido indefectiblemente a una época histórica de transición, en Villena acentuado en su vertiente más vitalista y sensual.

¹³⁰ Aunque no incluido en la antología de Castellet, Villena entra dentro de la estética novísima a partir de sus poemas en la colección *Espejo del amor y de la muerte*, de A. Prieto (1971), equivalente coetáneo a *Nueve novísimos*.

La heterodoxa personalidad de la vida y obra villeniana revela una voz rica en matices que igual se afana por recuperar los clásicos grecorromanos que por dar visibilidad al colectivo LGTB. Erudito y televisivo, hedonista y desgarrado, disidente y trabajador, Villena ha construido una obra y un vivir que en gran parte se aposenta en un universo de referencias culturales que lo han acompañado para cincelar el mensaje principal de su literatura—la perenne búsqueda de la belleza. Villena comparte ese bagaje cultural con Darío, Eliot y Gimferrer, como comparte la construcción de un palimpsesto como recurso a una situación histórica en crisis en la que el intelectual se yergue como importador cultural ante un público. Y dentro de ese bagaje cultural, como en los otros tres poetas, destaca el simbolismo como base sobre la que elaborar tal palimpsesto.

Algo ya repetido en los tres, la intensificación culturalista-simbolista en la primera obra, ocurre en Villena. Como en ellos, tras dicha intensificación y diálogo llega la aparición de una voz personalista cuyo hondo escorzo pone conclusión al palimpsesto. De verse importador y mediador cultural en una tardo-dictadura franquista anémica de cultura foránea, Villena da paso hacia el final de la Transición a un yo mucho menos aposentado en las alusiones culturalistas y simbolistas: es el paso de sus primeros poemarios hasta *La muerte únicamente*.

Mi análisis revelará que Villena aporta su propia perspectiva tanto al simbolismo como al palimpsesto, pese al proyecto común con Darío, Eliot y Gimferrer. Si estos poetas comparten el componente identitario exógeno de una metrópolis (acentuado en Darío por su origen mestizo y metaforizado en Gimferrer su origen catalán), en Villena la reivindicación de una cultura cosmopolita y del simbolismo en particular incluyen la manifestación de una *diferencia* sexual. Por consiguiente, el poeta suma a las tensiones

del intelectual ante la crisis las tensiones homosexuales ante el totalitarismo sexual franquista.

Por otra parte, un hecho primordial para Villena es que la juventud va unida indefectiblemente a la belleza (y viceversa), y el encuentro con ambas, siendo el propio poeta de edad como aquellos mocitos que canta en sus poemas, es constante. Los años jóvenes del tímido poeta coinciden con su obra más culturalista. Pareciera como si la naturaleza efímera de la belleza/juventud obligase una heterodoxa colección de referencias culturales, pues así lo demuestran sus poemarios hasta 1982. En otras palabras, a plenitud de belleza física corresponde y fulgor y plenitud (¿“exceso”?) textual. Toda vez que el poeta comienza a envejecer (mejor dicho, a dejar de ser joven, pues a comienzos de los ochenta apenas tiene treinta años) ese esteticismo simbolista, ese diálogo se torna gravitas y seriedad. Una explicación es que el palimpsesto ha completado su labor: mostrarse como alternativa cultural en un ambiente hostil y anquilosado, como intelectual mediador ante un público sin accesos a la modernidad. Otra, no menos válida, es que el poeta ha “perdido la partida” estético-vital: los cantos culturalistas no le procuraron prolongar la efímera naturaleza de la belleza joven y, ahora, “envejeciendo,” ve con nostalgia y madurez la experiencia amorosa o de deseo perdida. Naturalmente, la poesía villeniana a partir de 1982 no deja de ser eminentemente bella y de excepcional calidad, pero se antoja mucho menos “excesiva” en alusiones y lenguaje culturalista. En definitiva, con las explícitas alusiones a su vida marginal, Villena aporta un componente biográfico acaso más intenso o visible que la que había definido la poesía novísima contemporánea.

Además del contacto tutelar de Aleixandre, de “la preocupación formal, el ritual del léxico, la multiplicación del artificio” que como novísimo comparte con Gimferrer, en la primera obra villeniana “eso mismo se evidencia muy pleno de tensión personal, de agonía pensante, de pasión de existencia” (Siles 12). Común con Gimferrer es el recurso a la tradición cultural alternativa por antigua o marginal, “para expresar algo propio del mismo poeta que escribe,” pero en Villena se halla ese culturalismo “en una modulación muy particularizada, puesto que lo que expresa es, precisamente, la *particularidad* de su persona” (Bousoño 87). En resumidas cuentas, las opiniones de Siles y Bousoño vienen a definir una de los rasgos más sobresalientes de Villena: la intersección entre vida y obra, o mejor definido, el borrado entre los límites que caracterizan a ambas. Como el análisis del palimpsesto modernista en Darío, Eliot y Gimferrer ha probado, éstos no se limitan a una mera apropiación textual del simbolismo: el palimpsesto construye una identidad de escritor que incluye un público, una economía y una situación histórica en crisis como alternativa al panorama post-romántico, o realista. En Villena, más agudamente si cabe que en los otros tres poetas, poeta y obra se yuxtaponen con una excepcional intensidad—o si se quiere, corporeidad—, definida por la celebrada diferencia sexual del poeta y por la abundante autorreferencialidad en los textos.

En efecto, la unión entre clasicismo y modernidad clave en el fin de siglo cobra una visibilidad pronunciada en Villena, autor que no esconde sus credenciales estéticas y su orientación sexual desde sus primeros textos. Algo no especialmente cultivado por Darío, Eliot y Gimferrer (lo visual de su persona, es decir, su vestuario o aspecto como parte de su excepcionalidad) eclosiona en Villena, poeta para quien la diferencia, extravagancia incluso, es una seña de identidad. Ataviado con arcaicas sortijas, corte de

cabello a lo medieval, o con camisetas con consignas *pop*, Villena es un dandi en un mundo utilitario. En otras palabras: para Villena su persona(je) es una extensión de su obra, y viceversa, aspecto que pone en entredicho, una vez más, considerar la poesía modernista y novísima como artificio estrictamente literario sin proyección en lo social. O según la poesía socio-realista, lo socialmente comprometido. Un recuerdo de sus años jóvenes ejemplifica sobremanera la distancia entre los poetas de denuncia social y el libertino joven, al que la progresía llamaba “«Gustavito y sus modelos», y como iba siempre con una amiga muy guapa—nieta del marques de Cerralbo—vestida con zorros blancos, se morían de envidia y resentimiento. Nosotros no simpatizábamos con los huelguistas” (qtd. in Acebos 114).¹³¹

La trayectoria inicial de Villena, en lo literario como en lo personal, es un eco de Darío, Eliot y Gimferrer. Una niñez *distinta*, alejada de lúdicos y deportivos bríos infantiles, en la que la lectura y el acceso a la cultura internacional suponen hallazgo y refugio ante un ambiente socio-cultural hostil, pero también en su caso un vehículo para expresar una diferencia sexual. A través del simbolismo, como en los anteriores autores, el primer Villena se apoya en la heterodoxa propuesta culturalista para presentar una alternativa al entorno de posguerra, para luego evolucionar hacia una poesía más personal e intimista. Y esta reescritura simbolista, como en los casos anteriores, incluye la construcción de una voz en la que su público es parte integral a través del cambio hacia la

¹³¹ El rechazo por la masa obrera contestataria puebla la obra villeniana, rechazo verbalizado a través de personajes que mucho tienen de la vida real del autor. En uno de los cuentos de *Para los dioses turcos* (1980) la tía Marcela (sin duda inspirada en una de las tías burguesas del poeta) “(¡qué personaje tan arcaico y tan nuevo parece ahora!) pertenecía a un mundo [...] cortés, festivo, [y] aunque estuviese en su país se sentía ajena ante lo rudo, lo elemental, lo productivo, ante—quiero imaginar—esas manifestaciones toscas a las que ha sido tan asidua la rey española” (113). *Chicos* (1989) incluye un protagonista que como Villena entra en la universidad al filo de los años setenta, joven que “buscaba una libertad más íntima o más honda, no desdeñaba la acción (aunque la entendiese de otra manera) pero sin saber, torpemente, a tientas, anhelaba experiencia. No necesitaba las rojas soflamas sociales para sentirme libre, precisaba un camino más sutil, más interior, más oscuro, más inquietante y de trastorno” (14).

democracia. Centrándome en sus primeros libros de poesía—*Sublime Solarium* (1971), *El viaje a Bizancio* (1978), *Hymnica* (1979), *Huir del invierno* (1981) y *La muerte únicamente* (1984)—, se demostrará el paralelismo de metas con Darío, Eliot y Gimferrer, así como la existencia y validez del palimpsesto modernista villeniano en los años que van de la última etapa franquista al asentamiento democrático tras la «movida madrileña». Previo a tal análisis, veamos los parámetros simbolistas del autor, la huella de la vasta cultura universal que incluye en su vida y obra, así como la importancia participativa del lector en la construcción del palimpsesto de Villena.

Para entender la importancia del simbolismo en Villena, aquél debe considerarse, como en los tres poetas anteriores, tanto un cúmulo de referencias culturales como un plan vital por completar o elaborar. Como señala el poeta en su antología *Poesía simbolista francesa* (2005), “toda la gran poesía del siglo XX, renovadora de caminos diversos, tiene relación con ese Simbolismo que nació en Francia. De ello no hay hoy ninguna duda. (Aunque el cambio moral siga siendo—pese a todo—la asignatura pendiente)” (31).

Estéticamente crucial, el simbolismo en Villena es ante todo “una lucha fracasada contra la mayoría moral” (*Poesía simbolista* 7), un precedente que fue abolido por la mayoría moralista burguesa finisecular, mezcla de utilitarismo y religión. El simbolismo (que Villena data de la muerte de Baudelaire a la de Darío), y particularmente su subversión moral, en efecto “asustó a los burgueses y a los bienpensantes que inmediatamente llamaron al Orden, en muy diversos modos,” pero cuyo “afán decadente, el ansia de acabar con lo existente (con el mundo tal como es) conlleva, lógicamente, el anhelo de un mundo distinto, de un mundo otro [...] se trataba, en efecto, de cambiar el

mundo y la moral que—aún hoy—lo rige. Baudelaire cantará esa raíz a menudo: *Vivre est un mal: c'est un secret de tous connu*” (*Poesía simbolista* 8). Y es ese “aún hoy” el que sitúa la relevancia del simbolismo, su validez tras los años, en la obra villeniana, como otras observaciones confirman. Así, el simbolismo “buscaba más: la huida ante un estado de conciencia en permanente crisis, debida, en parte, al desencuentro de la sociedad con el poeta” (*Poesía simbolista* 10), desencuentro que se manifiesta de modo triple en la España franquista: desencuentro ante una economía que lo aliena, con una represión político-cultural, y con otras propuestas de representación poética (oficialismo y socio-realismo).

El mundo decadente, asimismo, carece de temporalidad definida, ya que “la decadencia no refleja sólo un sentimiento histórico—aunque acaso también en lo más profundo—, sino inicialmente la plasmación personal de esa intuición. El artista se siente decadente porque nota en él mismo cómo agoniza el código de valores de su mundo” (*Poesía simbolista* 14). Esta concepción hodierna del fin de siglo es, como señala en el prólogo “Palabras liminares” de *Máscaras y formas del Fin de Siglo* (1988, reeditado en 2002), una sensación “de fin—unida al cordón umbilical con aquel mundo, nunca desertado—nos hace asemejarnos aún más a todo lo que el fin de siglo supuso” (10).¹³²

El plural de esta cita, por otra parte, indica que pese a la singularidad de la voz poética villeniana, en la que el marginado busca belleza en una sociedad hostil, el poeta apela a una comunidad, cultural y social, para articular su poesía. Al comparar los *fin*

¹³² En lo referente la máscara como recurso, ante la hostil mediocridad del mundo, Villena parece encontrar dos salidas: la muerte o la máscara de la frivolidad como subterfugio. De ahí lo relevante—vital incluso—del simbolismo en su obra. Al hablar de sí mismo, medita que “el frívolo es un ser trágico que no quiere enseñar su rostro dolido. ¿Qué hacer ante un mundo mal hecho, atrozmente imperfecto, donde la carencia, la infelicidad y la angustia son perseverantes y continuas? [como alternativa al suicidio] no atreviéndonos, enfundarnos entonces la máscara del placer, y fingir que todo es delicia—y algún instante hay—antes que se hunda todo” (qtd. in Acebos 113).

de siglo (XIX y XX), halla paralelismos entre los poetas simbolistas y la comunidad cultural contemporánea:

Nos sentimos decadentes, por finales; amamos la nostalgia por idealismo—por buscar un mundo perfecto, que sentimos imposible—lejos de otro materialismo, cada hora más antihumano. Vemos el erotismo (y sus desviaciones) como una salvación, pese a que conlleve también barro y miseria; buscamos lo místico y lo legendario y—persiguiendo la belleza—parecemos querer crear con la beldad antigua otra belleza nueva. (*Máscaras* 10)

Considerarse dentro de un discurso histórico terminal (y por tanto, de cambio, de evolución y extensión), amar un mundo otro antimaterialista, eróticamente alternativo a la par que místico, y sobre todo “crear con la beldad antigua otra belleza nueva” no son sino elementos presentes en el palimpsesto de Darío, Eliot y Gimferrer. Al igual que en ellos, ese legado finisecular del que “heredamos el esteticismo, la desesperación, y el sentido de la vida” (*Diccionario* 12) no se puede entender sin la presencia de la polifonía cultural cosmopolita que Villena despliega en su carrera.

Como se pudo demostrar en los tres casos anteriores, la elección de escritores y textos antiguos y/o marginales en Villena es legitimación de una estética tanto como utilización para construir una voz personal. Esto es, incluir referencias que por su antigüedad resultan arcaicas en la contemporaneidad, pero también anómalas por su espíritu contestatario. Villena, como señala Perriam, no es ajeno a esa mezcla de literatura y diferencia social ya que su “literary career has been built on a highly conscious and obsessively eccentric identification with unfashionable, forgotten, forbidden and exotic cultural scenes and artistic personalities; and his non-literary experience is a sustained flirtation with marginality” (9). Y entre esas influencias destacan los dandis y decadentes finiseculares, desde su primer *El dandismo* (1974) a

Corsarios de guante amarillo (1983), articulando una pose compartida con otras figuras transgresoras de la movida, como Almodóvar, a la vez que dicha pose desafina con la normatividad imperante, según Perriam: “as well as rewriting the aesthetics and radical ethics of the decadents and dandies of the beginning of the century, in a way which chimes with a contemporary cosmopolitan hedonism (such as represented in Almodóvar’s *The Law of Desire*), he has his poetic voices, narrators and characters stand in conflictive relation to contemporary literary tastes” (9-10).¹³³

Y parte de la dimensión culturalmente alternativa de la reescritura villeniana a los gustos más tradicionales es la presencia de la alteridad sexual, ya que si “he is nostalgic for earlier rebelliousness” de los dandies finiseculares, no menos cierto es que se siente preparado “to cross over flagrantly into a here and now of the specifics of sex and sexual culture in the metropolis” (Perriam 11). El palimpsesto villeniano, mezcla de reescritura finisecular y de desafío gay a la moral imperante, es uno, en suma por el que Villena, “by reworking in his creative and critical writing many of the classic themes, styles and strategies of this counter-tradition [la homosexual], rather than follow more publishable trends, has engaged in a transgressive and assertive rewriting of Spanish cultural history” (Perriam 10).

Llevaría a equívoco, no obstante, considerar la poética de Villena como un simple alegato a favor de la “exclusividad” de lo gay. Se trataría, mejor dicho, de pujar por una aceptación y acaso normalización de la cultura homosexual dentro del marco amplio que ofrece la alteridad simbolista. Los escritos del autor, por su riqueza cultural y búsqueda

¹³³ Aunque *La ley del deseo* (1987) supone un ejercicio semi-autobiográfico en el que se interseccionan vida, obra y excesos bohemios en cierto modo resonantes de Villena, en el director manchego están ausentes las referencias a la cultura clásica y finisecular como las entiende el poeta madrileño. El texto villeniano que mejor rememora los años de la movida, la novela *Madrid ha muerto. Esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta* (1999), incluye como personajes al propio autor y a Almodóvar.

perenne de la belleza, como en Wilde son más amplios de interpretación, ya que si “Villena’s writing is excessive and evasive and yet engages in a clear dialogue with established cultural and literary conventions as much as with dissent, counter-cultural preoccupations. While it represents a strong, centered, special individual it also gaily deconstructs the very notion of such a figure” (Perriam 2).

Al igual que Gimferrer, el romanticismo queda lo suficientemente lejos como para ser en parte reivindicado (sobre todo en su perfil maldito), pero la doble condición cultural/“contracultural” (o mejor dicho “contra la cultura petrificada”) a la que alude Perriam es una que se abastece del simbolismo, ya que el romanticismo se muestra en exceso individualista: lo que aporta el simbolismo es una capacidad de selección y una carga de impersonalización de las que se aprovecha Villena. Para Bousoño, el poeta

sabe seleccionar de ese acervo [cultural] lo que necesita para sus fines. Y al hacer esto [...] consigue uno de los propósitos de toda la poesía desde Baudelaire y desde los parnasianos en adelante: «impersonalizar» las emociones [y que] nace fundamentalmente de la «interiorización» de la visión poemática, una vez agotado el Romanticismo con su obsesión divinizadora del yo concreto. [...] Después del Superrealismo aunque cambió el motivo de la impersonalización (lo importante desde la segunda posguerra es que el yo no se ofrece, al modo romántico, como más importante que el mundo sino que el mundo y la sociedad se hallan *en el yo* y, además con *idéntico* valor), la impersonalización continúa, puesto que ese yo es un yo social. Hay además otro estímulo para ello: el estímulo estético. La impersonalización de las emociones, no les priva a estas de su carácter emocional, sino que, al objetivarlas, las universaliza y hace más «asentibles» para el lector). (87, italics in original)

Como advierte lo anterior, no se trata tanto de ocultar unas emociones como de concretizar el yo socialmente. Si se examina la huella romántica en su obra, tachar a Villena (como a Gimferrer) de antirrománticos es inexacto; más bien, la flexibilidad y pluralidad de opciones—de representación y de ambigüedad—de las que el simbolismo

se hace acopio le sirven a Villena para construir su voz en lo social tanto como en lo individual, sobre todo dentro de un momento histórico (el post-franquismo y la transición) en el que se comienzan a reivindicar derechos como a potenciar ambivalencias.

Si según Alas “es en su opción culturalista, en su incorporación a una particular tradición cultural, a una estirpe de individuos amantes de la belleza y el arte, donde Luis Antonio de Villena, sin dejar de ser nunca personal, logra diluir un poco su individualidad, acallarla con sabia humildad” (147-8), cabe examinar dentro de esa disolución cultural la importancia del lector o comunidad receptora en el palimpsesto villeniano. Una de los rasgos definitorios de Villena es considerar la poesía (tanto como la vida) una búsqueda de la belleza, búsqueda usualmente frustrada por imperativo social y por la insatisfacción del propio poeta. En ese sentido, el lector asiduo del poeta, es testigo en tal búsqueda sin fin aparente en la que el amor se despliega “como insatisfacción permanente” (Alas 146). Para críticos como Jiménez, la poesía de Villena se basa en una combinación de aspiración a la belleza, idealismo del deseo y una consciencia de desposesión (qtd. in Alas 146), siendo el afán de búsqueda y necesidad de renuncia “las dos caras de su obsesión: sustraerse de una realidad y una condición—la humana—por las que no siente demasiada simpatía” (Alas 147). Esta encrucijada, por la que el poeta necesita del cuerpo o la condición humana como huir de ellos, se sintetiza en el dannunziano “Príncipe de Montenevoso”

Soy de los que ardientemente detestan la injusticia,
de los que creen que es indigno casi cualquier privilegio;
y al tiempo soy clasista y amo la diferencia.
Creo en el pueblo y me llena de rabia la pobreza,
mas soy también feroz individualista, singular extremo.
Amo al amor sobre todas las cosas, detesto la ternura.

Soy altivo, intolerante, fuerte; pero débil como niño pequeño.
Aplaudo al que lo mata, mas me uno con el Zar y su destino.
Creo en la bondad como en un bien supremo,
mas haciendo daño—hay días—experimento júbilo.
Vivo en soledad la plenitud más alta,
aunque el mundo me llame y su halago me encienda.
La vida me gusta toda, fervor de mis sentidos,
pero a su vez la muerte me tienta serenísima.
Soy de los que viven y quieren ya estar muertos.
Me gusta el sol y el infinito placer de los crepúsculos. (236)

El hablante de este poema, cúmulo de aparentes contradicciones, expone al lector una dicotomía que coexiste en el poeta y de la que puede tomar elementos y rechazar otros, dentro de un contexto social: no es accidental que la figura simbolista del andrógino (en este poema social más que genérico) sea tan atractiva para Villena. Este hablante para quien como Darío la justicia social es tan importante como la custodia de la más rabiosa individualidad, aspira ante todo a la belleza, un esteticismo que es “sólo un *símbolo* de su anhelo lo inalcanzable,” mas no simple decoración, pues “el lector nota [...] que está vivido con una *pasión verdadera*” (Bousoño 86). La borradura simbolista de fronteras entre vida y literatura (si nos remitimos al ejemplo de Rimbaud), acerca la concepción de palimpsesto modernista a la poética de Villena, al incluir el poeta a su público a través de su reescritura, tanto como difuminar las barreras entre texto y cuerpo, como demuestran dos poemas de su primera etapa, “Monumento en honor de Lord Byron” y “El poema es un acto del cuerpo.”

En el primero (de *El viaje a Bizancio*, 1972-1974) el hablante se pregunta “¿qué extraño lazo anuda sentimiento y deseo, / pensamiento y figura, concavidad y ritmo?” (82), sugiriendo estos binomios una indefinición, una zona neutra entre lo real y lo

imaginario, o lo físico y lo ficticio o literario. El hablante parentéticamente parece dar una respuesta a este interrogante:

(Es necesario hablar del cuerpo, derrocar el tabú de la mano que palpa, del herboso confín del abrazo y la lengua, del leve sentimiento de la piel, del cabello perfecto como el mar y los ojos. Hablar de la vibración del momento, de todo el inmenso zumbido de las manos y los labios, del torrente oscuro, del agua nocturno de los sexos). (82)

Ese *hablar del cuerpo*, repetido enfáticamente en los versos treinta y treinta y dos sugiere romper mediante el erotismo tanto con la moralidad imperante como con la frontera textual, ya que como observa Cano, “el texto se contagia del éxtasis del cuerpo, y éste, a su vez, del éxtasis del texto” (3). Si uno de los rasgos de Villena como autor es que “the narrators and voices of the texts persuade their readers into reconstructing for themselves an authorial personality who appears to be firmly rooted in established cultures” (Perriam 1), en este poema el lector tiene la opción de reconstruir la personalidad villeniana aposentada, a su vez, en un Byron *recreado* más que representado con puntillismo biográfico. Por otra parte, “[Villena’s] written texts and the lived experience they represent valiantly deny the validity of the concept of an essential, coherent self” (Perriam 1), con lo que el lector tiene libertad, si así lo desea, de reconstruir la autoridad cultural del hablante poético como simplemente dejarse perder en la impresión del poema mismo puesto que es una recreación más que historiografía filológico-biográfica. De cualquier forma, lo que prima es tanto la recreación de un momento cultural y/o erótico, un instante emblemático de exaltación esteticista—frente a un mensajero o la validez del mismo—, como la participación del lector. Siguiendo la estela de cernudiano deseo, “al igual que Cernuda, Villena ve en las estatuas de los dioses algo más que una pura y

brillante decoración de museo. El signo de la estatua va más allá de la gracia de su forma y de la perfección de su mármol. Porque es también recuerdo de deseos, de goces, de un mundo de belleza y de eterna y radiante juventud” (Cano 8). En suma, de decoración esteticista se pasa a una acción y evocación sensorial.

Mezcla igualmente cernudiana de modo de vida y modo de escritura, “El poema es un acto del cuerpo” (de *Hymnica*, 1974-1978), clama que

Se debe poseer un espíritu de fuego.
[...]
Que la emoción arda en el discurso,
y la llama remede el deseo de un cuerpo.
[...]
[...] Y amar
[...]
el laberinto del tú (acto y palabra)
porque nada hay como poner la mano
del amor, sobre la joven llanura de un cuerpo.
Y hacer la hoguera en ese arte del texto. (92)

Esta intersección de cuerpo, texto y apelación al lector, tan propia de Villena, conforma una poesía en la cual lo sensorial deja de ser ámbito exclusivo del poeta para pasar a ser un medio de comunicación, de transmisión con el lector, “una poesía que está olfateando cercanamente la vida y quiere que el lector, en su encuentro con el texto la reconozca con su olor intenso y, tantas veces, delicado” (Brines 12). Y este canal de comunicación sinestésico es uno de los rasgos más sobresalientes de esa primera obra villeniana, como advierte la crítica temprana de *Hymnica*: “igualmente rico en sensorialidad es el cromatismo del libro, en el que el gusto modernista por los oros (rubio, dorado) predomina. [...] las sensaciones olfativas y táctiles abundan. Perfumes suaves, o densos y tórridos, perfumes de axilas o de ajenjos [que junto a elementos florales] se nota que Villena ha leído mucho a los simbolistas franceses: Baudelaire, Verlaine, Laforgue,

Samain” (Cano 8). Siendo la sinestesia uno de los recursos habituales del simbolismo, ésta opera en Villena más allá de la propia utilización de los colores, materiales y olores acompañantes de una sensación corpórea. Añade la sinestesia riqueza y amplitud tanto al poema como a los sentidos, pero igualmente supone—y ello es resonante de Darío—, un canal de importación de materiales lujosos en un contexto de subdesarrollo económico como es el de la España franquista. Consecuentemente, el poeta-importador de sensualidades exótico-sensoriales dota al lector de un prisma (el oropel antiguo o los materiales lujosos) por el que experimentar el poema y la realidad mediante una experiencia altamente estetizada y refinada.

Además de los aspectos más identificables de las poéticas simbolistas ya sea técnica (riqueza verbal, *nuance*, polimetría en verificación, sinestesia, cromatismo y ambigüedad semántica) como en metas (alternativa al utilitarismo, positivismo y materialismo, articulación del intelectual alienado), Villena parte del simbolismo para elaborar una voz dentro de la indeterminación social, rescatando un mundo pasado altamente evocado y recreado en lo estético que, aun así, mantiene un vínculo con su contexto histórico. Coordinada sobre un apoyo eminentemente culturalista en sus primeros poemarios, la poética de Villena, a menudo que se aposenta la transición democrática, se vuelve más personalista, acaso más existencialista, tal y como ejemplifica, ante todo, *La muerte únicamente*.

Apoteosis de un libertino: primera etapa poética en los albores de la transición democrática (1970-1981)

no temas, lector, considerarme un raro. Pues me obsesionan, / ya ves, los frutos de la carne, la belleza y el sexo...

—Villena, “Respuesta a los telquinos.”

Si el simbolismo para Villena es un fracasado proyecto contra la mayoría moral, y así como toda decadencia abre una puerta hacia delante, su obra es un intento por caminar atravesando dicha puerta para ofrecer una alternativa—lúdica, sensual, melancólica y nostálgica—a esa mayoría moral y hasta cultural. En este sentido, la presencia simbolista se puede entender como el marco estético moral de un autor cuya obra aún está en marcha. Pero es en un momento histórico concreto cuando cobra esa presencia simbolista más relevancia como proyecto estético-social: la década que presencia los años finales de la dictadura franquista y los inestables primeros años de la Transición.

Sin llegar a suponer un hito semejante a *Arde el mar*, se hallan en *Sublime solarium* (1971), primer poemario de Villena, muchos de los elementos que caracterizan una obra novísima. Escrito el libro con tan sólo diecinueve años, éste “se sirve de unos modos expresivos que fluctúan (siguiendo preferentes lecturas literarias) entre dos polos: el surrealismo y el decadentismo modernista” (Brines 1), es decir, las vertientes más pronunciadas del simbolismo. Con sus alusiones a Jacobo de Vorágine, Ibn Arabí, Suez, Kensington, Gozzano, Kavafis y Moréas, sus híbridos personajes poéticos (“Marilyn norma dulcix amatrix”) y su mezcla de épocas (“Cántico de Amene, sacerdote de Hathor en Dendera: 106 a. de J.C.,” “Raso en la autopista”), *Sublime* “se presentaba como un aparentemente anacrónico superviviente del modernismo, del simbolismo francés y de la

literatura decadente europea” (Barnatán 3). Escritos aún vigente la homófoba Ley de peligrosidad y rehabilitación social de 1970, con la que se castigaba la homosexualidad y amoralidad contrarias al régimen, estos poemas

sorprendieron entonces e incluso irritaron a quienes mantenían las orejas del nacional-realismo, o lo que es lo mismo, quienes vivían de las magras rentas de un humanismo coloquial y campechano, heredado del buen Antonio Machado. Luis Antonio de Villena recuperaba para la poesía unos mitos en desuso, que los novísimos habían desempeñado tímidamente y que él exhibía en su primer libro con una desenfadada ostentación. Una poesía fundamentalmente lujosa, en la que brillaba la pedrería más ofensiva y en la que el odiado *culturalismo* [...] era un inmenso y almibarado ramo para escarnio de quienes habían practicado un arte voluntariamente pobre. Villena brindaba con una copa de kirsh entre los dedos, mientras una orquesta sonaba con estruendo frívolo en Maxim’s, y lo hacía ante la perplejidad de unos lectores acostumbrados a la exaltación del andamio, la alpargata, el chato de vino y el perdido paraíso rural. (Barnatán 3)

Aunque sea discutible el “tímido desempeño” de los primeros novísimos, así como la “sorpresa” de un público que ha tenido cinco años para leer *Arde...*, *Sublime Solarium* fue otro jalón en esa estética alternativa y culturalista para la cual el socio-realismo no ofrecía una respuesta a las tensiones del poeta bajo el clima represivo franquista. Tensiones que si en Gimferrer son de carácter regionalista por la impostura a la que se enfrenta lo catalán, en Villena se tornan peligrosa y marginal divisa de diferencia sexual. Los primeros poemarios de Villena son, como *Azul...* y *Prosas profanas*, *Prufrock* y *The Waste Land*, como la obra de los sesenta gimferreana, un bazar de artículos cosmopolitas, un escaparate donde se plasman los desencuentros con la modernidad, un espacio de renuncia al anquilosado panorama circundante y un lugar de diálogo con una comunidad lectora que no asienta con los postulados normativos del *establishment*.

La voz poética del poemario, como las de Darío, Eliot y Gimferrer, es una que actúa de introductor de estéticas pretéritas y foráneas, pero como en ellos, esa voz no resulta en remoto testimonio sin lazos sociales y comerciales. Si bien el título *Sublime solarium* según Villena “alude a todo aquello que nos tienta con su oculta voz [...] todo aquello que, ignorado del autor, representa para el lector un camino, una difícil señal, o la débil rama que basta a mantener su interés en la vida” (11), enfatizando el vínculo entre comunidad lectora y productor poético, no menos cierto es el sesgo comercial del libro, con sus joyas y metales preciosos, sus afeites y su hedonista catálogo de lujos.¹³⁴ En suma, en el libro se contienen los elementos de palimpsesto modernista: reapropiación y reescritura de una estética pretérita, confrontación con el contexto sociohistórico contemporáneo, e inclusión de una comunidad receptora en tal proceso.

El hablante poético de *Sublime...*, como el de los poetas anteriores, se sitúa en la tesitura vital de diversas figuras culturales recreando un heterogéneo mundo cultural que incluye el Egipto clásico, Nevada, Florencia o el más prosaico trayecto motorizado que conecta Madrid y Valladolid. A la manera de los primeros poemarios de Darío, Eliot y Gimferrer, el libro inaugural de Villena se aposenta en un denso despliegue de alusiones culturalistas y en una riqueza verbal que se antojan lógicos en el prosaico contexto literario contemporáneo al poeta. Con ese gesto de abastecer su poemario de abundantes referencias—parejo a un excelso dominio verbal—, Villena propone una modernidad alejada del panorama cultural de su época.

¹³⁴ Como rememora una anécdota del propio Villena que entronca con la aura económica del poemario, la suntuosidad del título no escapó en su día el interés de una empresa cosmética que deseaba fabricar «Sublime Solarium,» un bronceador de lujo. Ante la oferta, Villena “naturalmente les dij[o] que no, porque le hacía más gracia [su] propio libro” (*Ámbito*).

Pero como Gimferrer, Villena introduce en *Sublime...* mitos contemporáneos de los *mass media*, caso de Marilyn Monroe, y un lenguaje que participa de otros medios, como el cinematográfico. Al alinear a la actriz estadounidense con Cleopatra, las valquirias y las vírgenes de Safo, “Marilyn norma dulcix amatrix” ejemplifica eficazmente lo que supone la estética novísima, solo que Villena (acaso siendo consciente de la estética gimferreana) en un sólo poemario condensa parte de los resultados de *Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills*.

En el poema, la voz que describe la vida y muerte de la malograda actriz sirve como guía lectora mediante correlatos históricos, al mismo tiempo que se (nos) incluye en el texto, con sus referencias y familiaridad o cercanía a mitos culturales definidos (arte, historia, cine, y fotografía). La primera estrofa de este poema en prosa sitúa a Marylin en un entorno egipcio donde

Un escorpión de amor rondaba en tu garganta
cuando un echarpe de raso me dejaste como una golondrina
ya cansada, y giraba todavía la ruleta que nunca vieron
los ojos de Marco Antonio [...] (16)

Esta imprecisión temporal a la vez que sintáctica, unida a la inclusión del hablante en una escena rayana con la familiaridad, acerca Marilyn a Cleopatra y a ambas a nosotros y a nuestro contexto contemporáneo como lectores/espectadores de cine. La segunda estrofa, sita en Las Vegas, “una tierna corona entre tus ojos, el / frenazo de un Buick en las puertas de tus labios” (17) revela asimismo un hablante, un yo quien “había visto en tus brazos Nevada en el ocaso, aquella niña rubia que amaba a / los caballos y bailaba desnuda por las tardes como un paje / pintado de alhelies en un solarium verde de cristal” (17), un hablante en definitiva testigo atemporal de una vida sobradamente conocida pero

de la cual se rescatan imágenes o episodios—tamizados por la historia y la cultura universal—, que son el envés oculto de lo visto en la pantalla o leído en publicaciones amarillas. Las estrofas finales, ante el óbito de la diva, ofrecen un homenaje-funeral mítico en el que

El último rumor de las walkyrias, buscaran en tus ojos
madréporas los niños pescadores o aquel cortejo de guerreros
de la Thidreskaga paseando despacio los declives inmensos
de tu sueño letal.

y en el que “las vírgenes de Safo recordarán tu nombre, tu pobre y gran / tristeza, ese cuerpo de corza fustigada” (17).

Arthur Miller, Joe di Maggio, un Chevrolet y Nueva York, así como la mitología nórdica, Cleopatra o Safo son referentes culturales conocidos por un lector medianamente culto o un espectador familiarizado con quien acaso sea el icono femenino cinematográfico por excelencia. En una hábil actualización simbolista Villena utiliza la combinación de esos elementos, personajes y épocas, junto a la inclusión de un “yo” partícipe para actualizar unos mitos malditos y revelar lo oculto de dicha combinación. El poeta por tanto, no se limita a desplegar erudición con referencias abrumadoras, sino que, jugando con iconos universales, revela imágenes nuevas, la “cara oculta” del dolor marilyniano, de un personaje marginal, abusado por la ferocidad de una industria y un público que la somete como objeto sexual sin interesarse por su humanidad inherente. Como se puede deducir de lo anterior, no es arriesgado considerar que el poeta modernista representa la angustia de la actriz: es el Garcín de “El pájaro azul” dariano quien no interesado por lo económico, e incapaz de ser aceptado tal como es por la sociedad, decide finiquitar su existencia por medio del suicidio.

Esta actualización del simbolismo (combinación de imágenes que revelan algo oculto y nuevo), incluye también dos poetas finiseculares educados en el credo simbolista. Y se da la particularidad de que tanto Moréas como Kavafis provienen de Grecia, es decir, participan del simbolismo desde un origen periférico.¹³⁵ En estos dos poemas, Villena se apropia de la mirada como catalizador de una descripción y de una reapropiación, una mirada que empuja a preguntarse: ¿es el texto el resultado de Villena “mirando” a Moréas y Kavafis, o como ventrílocuo los usa para actualizar la visión poética?

“Jean Moréas avista Florencia” y “Constantinos Kavafis observa el crepúsculo” parecen fundir ambas cuestiones, sugiriendo una disolución de la voz poética (los simbolistas y Villena) a través de la cual prima la belleza de un texto que nos hace partícipe. El primer poema es una condensada y esteticista meditación sobre la belleza, que sigue la pregunta del primer verso—“¿Quién dijo que la vida al árbol o los jades de parece?”—, y que incluye versos de factura modernista como “el bajel que desdobra los añiles en las túnicas griegas / o el garzón que entreabre los jardines, las ocultas arañas / que recorren los ojos del amor, celestes como espadas” (47), así como una velada crítica al desencuentro del corazón (símbolo preeminente en el poema) con la sociedad: “¡oh corazón, di que sí a las diosas que agitan tus ramas! / [...] / nunca digas arqueros a tu tiempo ni busques los puñales, / es cobarde la espuma de la ola, no el labio ni la tarde”

¹³⁵ Tanto uno como el otro son constantes en la obra de Villena. Moréas titula su primer volumen poético *Les Syrtes* (1884), y *Syrtes* es el segundo poemario de Villena (publicado en 2002, pero escrito treinta años antes). Igualmente, al examinar los epígonos del simbolismo, y en concreto *L'École romane française* fundada por Moréas en 1891 (que según Villena deseaba “helenizar el Simbolismo, levar humanismo y luz del sur, de la *romanidad*, a un movimiento que se sentía nórdico y brumoso”), cuya “*romanidad* añadía más que quitaba, y muchos de sus textos siguen unidos a estados de alma y formas estéticas nítidamente simbolistas” (*Poesía simbolista* 28). Que Villena se enfoque en las culturas del sur para complementar su interpretación del simbolismo, no hace sino enfatizar el vínculo con Moréas. Kavafis, por su disfrute del cuerpo masculino, entra de lleno en la tradición marginal villeniana.

(47). Aunque en este himno al ímpetu amoroso el hablante puede ser verbalizado mediante Moréas (y viceversa), el segundo poema incluye una alineación del hablante con la situación vital kavafiana (sus pulsiones homoeróticas), convirtiéndose el texto en una alineación disidente de las moralidades hegemónicas históricas. El melancólico crepúsculo del poema es una imagen de ocaso de un tiempo antiguo, clásico y grecorromano abolido por la violencia visigoda. Hubo un tiempo, nos dice el hablante poético en que “sueños corvos de dioses araron la tierra / y todos pensaron entonces en una / ubérrima y dilatadísima abundancia” (51). Mas, esa época dorada pereció, como el hablante indica: “no, no fructificaron nuestros sueños. / Aquellos dioses eran demasiado / hermosos y demasiado perfectos” (52). Lo que sigue, por la ambigüedad de sus elementos (mensaje y pronombre), complica el enfrentamiento entre un *ayer* clásico y un hoy violento:

pensad, amigos, que a gentes
como nosotros nacidas en la penumbra
ausente de un joyel antiguo
nada les importan cinturas o torsos
equilibrados en la regla muy difícil
de la simetría. Humildes, hemos
preferido siempre los muslos adiposos
y oscuros de las torvas diosas fenicias. (51-52)

El poema hace que nos preguntemos sobre ese “nosotros,” esa comunidad a la que se dirige el hablante y que incluye dos gustos: el homosexual/clásico o el heterosexual/fenicio. Si seguimos el poema al pie de la letra, a ese *nosotros* (¿incluyendo a Villena y Kavafis, reconocidos homosexuales?) no le importa la simetría de cinturas y torsos equilibrados, es decir el canon estético clásico, y humildemente prefieren lo turgente fenicio, las diosas y no los dioses. Aunque esta interpretación sigue la lógica del

poema, cabe detenerse en algo: la razón de ese supuesto rechazo de lo clásico proviene de no haber sido expuestos al mismo, de haber nacido “en la penumbra ausente de un joyel antiguo.” Por consiguiente, al no haber entrado en contacto con los “dioses clásicos enjogados,” es difícil que la cosmovisión alternativa (es decir, simbolista y, singularmente, homosexual) tenga efecto en una sociedad cultural y socialmente heteronormativa.

Aunque el poema concluye con una fecha concreta—“Corre el año 410 y Alarico / no tardará en saquear Roma.” (52)—, nadir de la gloria imperial romana y por tanto del mundo clásico, una vez más el texto desafía los límites temporales, ofreciendo al lector (de cualquier género u opción sexual) posibilidades de interpretación, que aunque privilegiando el homoerotismo kavafiano, hace hincapié en la nostalgia por un mundo refinado y armónico que se ve abolido por la violencia visigoda. No es difícil establecer, por tanto, una conexión entre ese año 410 y la brutalidad opresiva franquista, sobre todo a lo diferente y marginal.

Si en este primer poemario Villena sienta las bases de una poética cuyo basamento simbolista es, como se ha demostrado, central, *El viaje a Bizancio*, *Hymnica* y *Huir del invierno* (escritos de 1972 a 1981) revelan una voz poética culturalista a la vez que sugerente de un cada vez más acusado personalismo. En su libro de debut los personajes y eventos culturales en cierta medida son correlatos del propio poeta (lógico en un escritor novel que quiere abarcar eruditamente múltiples tradiciones), mas, a partir de su segundo poemario se va perfilando una progresiva imposición de un “yo” que sin perder el culturalismo va adquiriendo una personalidad propia. Es a partir de *El viaje...* que Villena “hará ingresar en el poema, cada vez con más fuerte evidencia, la directa

experiencia de su vida, lo que en *Hymnica* llegará a convertirse en poesía biográfica, nada extraño y hasta esperable en una estética de signo vital” (Brines 1), experiencia primordialmente basada en una búsqueda incesante de la belleza. Pero como ha advertido Bousoño, este tránsito estético de *Sublime...* en adelante no es entre objetos, sino “de la belleza de las cosas a la belleza de las personas, camino que permitirá luego la profundización vitalista” (86).

Esta declaración vitalista, fundamentalmente erótica en la celebración de cuerpos y sexo, no es un alegato personalista o individualista que aliene el entendimiento o la identificación del lector o comunidad receptora. En otras palabras, pese a estar basados en escenas y experiencias personales, la liberalización vitalista villenaiana debe entenderse dentro del contexto histórico-social de la España de los setenta. Al referirse a *Hymnica* (algo también aplicables a sus otros libros de la época), Barnatán observa que “estos poemas coinciden con años de liberación, no sólo política, sino también moral, [...] época que resulta propicia para incorporar a la poesía española temas explícitos ya en otras lenguas” (3) y que incluye la muerte Franco, elecciones democráticas en 1977, la enmienda en 1979 a la Ley sobre peligrosidad que elimina a los homosexuales como colectivo peligroso y en definitiva el comienzo de la *movida madrileña*. Este progresivo aperturismo social conllevan para autor y lector una mayor libertad de expresión, y una normalización de lo anteriormente clandestino.

Los nuevos poemarios, por otra parte, profundizan en el simbolismo como estética y cosmovisión preconizados en *Sublime...*, pues siguen diluyendo la frontera entre la experiencia lectora-cultural y la vital. En “Escolier de merencolie” de *El viaje...*, hallamos un hablante que mezcla la glosa filológica con la vivencia sensual, junto a una

velada apelación a un lector que es la propia voz poética como un receptor universal implícito: “abro un libro: *Pero al lado de esta lengua sumamente / moderna (en numerosos poemas notará el lector... hurtando la / corriente a los calores, cano en la espuma y rubio con el oro*” (80, italics in original). Estos calores, espuma y oro aun siendo anotaciones de González de Salas a un texto de Quevedo, sirven de correlato para expresar un deseo: “y el oro se filtra en la penumbra de tu cuerpo. / Era como una carta de Baudelaire o la carta enamorada de un / patricio bizantino. El amor es el cuerpo y la palabra” (80).

“Día de sol en el rincón de un museo” y “Descripción de una estatua antigua,” ambos poemas de *Hymnica*, subrayan este anhelo por dotar, a través de la poesía, de hálito vital el hecho cultural. Si el primero expresa en un recinto museístico que

el poema transforma la realidad para resolver
el deseo. Traslada cuerpos a imágenes pintadas.
Crea un mundo. Y la realidad es para él,
solamente, motivo continuo para una metáfora (117),

el segundo, emblema del instante estético-corpóreo (estatua y/o muchacho), define tal instante como “belleza pura, un símbolo al hablarlo. Pero real, si tocas” (125). Ambos poemas entienden el espacio cultural y artístico (museo y estatua) como un lugar donde elevar, donde crear un mundo otro que nace en el arte y vive en la poesía (y viceversa). Este mundo nuevo, rebosado de estética tanto como de vida, es abastecido de bellos “símbolos hablados reales,” un mundo que por otra parte es “motivo constante para una metáfora.” Siendo todo esto parte del simbolismo, los poemas no existen independientemente en el lenguaje mismo o como una realidad entendida principalmente en las palabras, como anhela Mallarmé, produciendo una poesía excesivamente hermética

e intelectual y acaso para iniciados. No es únicamente belleza lingüística lo que persigue Villena. Además de apresar en el poema lo efímero de la juventud (y del poema), la realidad de la belleza joven, la nebulosa frontera entre lo literario y “lo real,” Villena hace que reflexionemos sobre qué plano prima, sobre qué inspira qué: la fuente artística que inspira el poema, o viceversa, el poema por el cual se dota de vida un objeto estético inerte. La respuesta admite la paridad: realidad y poesía van de la mano en la búsqueda de la belleza.

El poema es espacio, por tanto, donde ser testigos no ya de una écfrasis al uso sino de disfrute de la reencarnación de la estatua en muchacho, o del cuerpo juvenil evocador del canon estatuario clásico: “ideal como la dócil cauda de la tarde, / el joven semidios triunfa del viandante” (“El fauno del parque,” *El viaje...* 63), ya que según nos dice en “Reseña de estatuaria griega,” “no es orden de museo el placer de la estatua, / [...] sino la vaga excitación de la luz y la sangre,” para preguntarse “¿qué leve ondulación de cinta el armonioso cuerpo / que anda por la calle?” (*El viaje...* 64). Y no es écfrasis únicamente en lo referente a la estatuaria clásica, sino que esa écfrasis de un cuerpo vivo puede hallarse lejos de un museo, en una discoteca donde “los ídolos nuevos” se ven asediados por “enloquecidas niñas poseídas, noviecitas que / les rizan los cabellos” (*Huir...* 175).

Abriendo el discurso poético personalista a la dimensión social, el hablante incluye una apelación tanto al cuerpo descrito, como a nosotros los lectores.¹³⁶ De este

¹³⁶ Hablando de la relación entre experiencia, poeta y receptor, Barnatán opina que cuando Villena incluye sus lecturas predilectas y vivencias personales en su poesía, ésta se torna “un telegrama hedonista que el lector acepta de inmediato porque lo hace partícipe. El lector no encuentra dificultades para ello, no hay grandes barreras herméticas ni impedimentos graves para que su complicidad crezca. Un lenguaje cada vez más directo, lo que no quiere decir menos hermoso, se manifiesta a medida que su poesía va evolucionando, llegando al tono narrativo de muchos de los poemas de *Huir del invierno*” (3).

modo, en “Piscina” el hablante se dirige a un tú que regresa la mirada a nosotros (“Y al regresar al sol, nos miras en la orilla, / mientras, toda codicias sexuales, el agua / deseosa, se goza solitaria en tu cintura,” *El viaje* 69) o *nosotros* hacia *ellos*

Mira, lector, la luminosa mañana
[...]
Y míralos a ellos, ahora, caminar
hacia la piscina sabiendo que un día
feliz les aguarda. (“Idilio,” *Hymnica* 104)

Bien dirigiéndose al objeto amado, como en “Paseo en la mañana”

Te brilla y multiplica en todas partes
ese giro de luz. Acá, allí, andas
y te detienes. Te apoyas, Bebes, cruzas.
Ver delicado esplendor o vitales turgencias. (*El viaje* 67)

o a nosotros, como en “Jardín cerrado” (“ves pasar y sonreír un cuerpo. Ves / la luz de su piel abrir el aire,” *Hymnica* 109) la simbiosis de raíz simbolista de arte y vida es patente en Villena, haciendonos partícipes en la apertura de horizontes a lo que es la vida profunda y trascendente.

Esta intensificación de borrado de frontera texto-vida, manifestada en poemas de *El viaje*... como “Páginas sobre un pujante deseo” (“la palabra es el sino del cuerpo. / El poema es el deseo mismo de la sangre,” 70) o “Navíos en verano” (“la alegría del lenguaje es nuestro único señor. / La alegría de la posesión nuestro único objeto,” 74), no es la única evolución simbolista del palimpsesto según Villena. Estamos ante una intensificación de todos los elementos que componen dicho palimpsesto: construcción de una voz poética aposentada en los postulados del simbolismo, apelación/inclusión del lector en dicha construcción y referencia al contexto histórico contemporáneo.

El proscenio de *El viaje...* define estos tres ángulos de palimpsesto—construcción del yo, comunidad lectora y contexto histórico—, a través de la simbología yeatsiana bizantina. Bizancio se revela como un lugar geográfico de escape, orientalizado, lugar abolido que asimismo representa un cuerpo; en definitiva, Bizancio es una divisa, “el edén perdido. La adolescencia, el mal, la belleza, el goce y el amor. También la nostalgia. [...] Además, y como todo texto, Bizancio es el cuerpo de un placer” en el que “el autor se anula, y el receptor reina” (57). La ciudad puente entre Europa y Asia es, por tanto, puente entre la autor y lector, entre pasado y presente, y entre texto y cuerpo. El libro incluye, como preámbulo simbolista, la primera estrofa de “Hymne à la Beauté” del “Spleen et Idéal” de Baudelaire:

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté! ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin. (59)

overtura de una oda a la contradictoria esencia de la belleza. Contradictoria por su origen infernal y divino, en Villena tal contradicción simbolista admite una contradicción genérica (o ambivalencia enfocada en la juventud), fruto del elemento andrógino finisecular: “... ella está arriba, indiferente a todo. Porque la Belleza / es cálida, pero distante, es un rostro perfecto de muchacho y doncella” (“De un tratado helenístico de estética,” *Hymnica* 91).¹³⁷

Sin negar la abrumadora presencia del encomio a lo masculino, estos poemarios pugnan por buscar la belleza en cualquier cuerpo, lo cual abre la puerta a una doble función en la poesía de Villena: por una parte introduce a su público heterosexual la

¹³⁷ La androginia genérica se ve apoyada por la edad de los jóvenes de los poemas (dieciséis o diecisiete años), a medio camino entre la adolescencia y la edad adulta, y próximos a la mayoría de edad que dota de presunción legal sus actos.

dinámica erótica de una atracción o encuentro homosexual, con sus rituales de seducción, sus locales de intercambio y su ámbito prohibido (sobre todo la prostitución); por otra, no aliena a lo normativo heterosexual, al incluir cuerpos femeninos en tal búsqueda de belleza. Esta doble dimensión sitúa a Villena un paso más allá sobre Darío, Eliot y Gimferrer como árbitro estético: importa estéticas cosmopolitas y/o preteridas a la vez que “importa”—redescubre o revela—un mundo homosexual abolido por la normatividad o moral imperante. Así, en una interesante recreación presocrática, “Vida de filósofos ilustres,” el hablante pugna por “unirse a todo cuerpo. Transmutarse en amor. No dejar / huir ningún deseo. Árbol o niña, joven o tigresa” (*Hymnica* 97), mientras que en *Huir...* la mixtura genérica se despliega de forma más constante. En “Eros mismo,” la figura femenina es una en la que “no hay en [ella] muchas cosas que [l]e hagan seductora,” figura que, no obstante, “te envidian (yo lo he visto) las niñas todas, y algún / mocito también” (175). El personaje poético de “Un madrigal nuevo” se cincela bajo parámetros de indeterminación (“tus gestos / ambigüísimos de niña, tan firmes, / tan agrestes, tan contundentemente masculinos,” 167), mientras que en “Para el baile y para el amor” se celebra un encuentro hedonístico de madrugada, donde reina la incertidumbre bajo las sábanas: “¿de ella o de él el brazo oscuro / que asoma entre la seda rubia?” (177). En suma, y como recomienda en el epigrama reminiscente de Meleagro de Gádara, “Los dos amores”

Procuremos, más bien, llegar al placer todos
Y no andarnos con distingos sutiles...
[...]
Juntémoslos de noche, y tenga cada cual
a quien prefiera. O confundamos, mejor,
el juego levemente. Transgredamos papeles.
(Que sus nalgas ignoren la mano que acaricia.)

Y la desnuda inocencia preguntará de pronto:
¿Quién es? ¿Yo, tú, él, o acaso ella? (179)

La presencia de la belleza, tutelar como en Baudelaire, y más concretamente su búsqueda y hallazgo, es lo que domina los poemarios villenaianos de los setenta. El simbolismo como guía y consuelo de un poeta que confiesa en “Un arte de vida” “si todo va mal, si al final todo es duro, / como Verlaine, saber ser el rey de un *palacio de invierno*” (*Hymnica* 110), se verbaliza a través de una actualización del flâneur baudelairiano quien sale al encuentro (o a quien sorprende) una belleza que “surge, a veces, ceremonial, inesperada, ufana, / al transitar la calle bajo el sol esmerado. / Nos habla sutilmente. Y nos incendia” (“Belleza abre al deseo,” *Hymnica* 96). En suma, como al pintor Giovanni Antonio Bazzi, «Il Sodoma» de *Huir...* “sólo la calle me hace falta. / [...] es la calle sólo, / la realidad absoluta de este reino” (151).

El paseante de los poemas es uno que puede hallarse en el mundo goliárdico, “andando entre la nieve, feliz y beodo, / acaso echado fuera de alguna casa noble, / masca[ndo] versos latinos, camino de ninguna parte” (“Clérigo vagante,” *El viaje...* 61), o en un hortus conclusus, un jardín neoclásico en el que el “recoleta y mudo paseante es sorprendido, / así, fugaz, por el éxtasis,” impresión que provoca una armonía de “oro / de la tarde, el jardín neoclásico, la figura, / el ocaso, el libro y el leve viento” (“Feu de Miracle,” *El viaje...* 81). Mas, al pertenecer Villena a un mundo contemporáneo, la experiencia flâneuriana, como el Darío chileno-parisino, el Eliot parisino-bostoniano o el Gimferrer europeo-barcelonés, se agudiza con la presencia de nuevos medios, de nuevas formas de experimentar la modernidad. En este caso, no es extraño encontrar al caminante arreglándose “el *foulard* con cariño esmerado ante el espejo” y tras abandonar

el lecho amatorio, olerse “las manos mientras busca taxi, gozando / en la memoria, porque hablan de vellos y delicias” (“Un arte de vida,” *Hymnica* 110). Quizá el poema que mejor expresa una contemporaneidad que en *Sublime...* aparecía cubierta de frondoso trampantojo culturalista, es “Ómnibus de estética,” vehículo que transporta por paradas a un hablante testigo de una pléyade de jóvenes cuerpos:

El autobús continúa su marcha. Y de pronto,
tras el cristal, el alerce suave
de un cuerpo. Que corre por la calle
flexible y núbil—recuerdos de leyendas—
[...]
Alguien se sienta ahora muy cerca.
El brazo abandonado como abanico [...]
[...]
La piel adolescente brilla como
un escudo de bronce. ¡Homéricos guerreros...!
Y brota el amor, mientras el autobús
arranca de nuevo...
[...]

Y todo esto se mezcla en el poema. (*Hymnica* 98-99)

Esta proximidad y movilidad del viandante con un medio de transporte ciudadano comunitario acerca el mensaje—celebración de la belleza joven atemporal—a un público que no necesita mucho esfuerzo económico para revivir ese trayecto en autobús y toda la dicha que conlleva, algo ya manifestado en “Páginas para un pujante deseo” donde el encuentro con la belleza surge con familiaridad, “como el revisor cuando sube al autobús / para picar los billetes, y siempre dice / más de lo que dice” (*El viaje* 70). De acuerdo a Miró, “Grecia y Roma, sus poetas, sus filósofos, surgen con toda naturalidad, no ya en playas mediterráneas, soleadas y ardientes, en ágoras sureñas que están pidiendo estatuas o cuerpos de factura helénica, sino también en espacios urbanos, cerrados y nocturnos, como en ‘Iluminación (con leve retórica) en una discoteca’” (7). En efecto, es en bares,

trajinando *poppers*, bebiendo alcohol en billares, calles en la noche, o en discotecas como la que titula dicho poema de *Hymnica*, donde puede surgir el poema, ejercicio estético-vital de reapropiación clásica que canta la belleza, en este caso andrógena:

allí, entre la atmosfera de humo y *rock*
y pésima ginebra, me acordé del Lícidas
de Horacio. Cuya belleza atrapa a los muchachos,
y ante el que caen rendidas y anhelantes las doncellas. (128-29)

Lejos de habitar la piel de un personaje poético, este flâneur, por otra parte, ocasionalmente roza los límites de lo biográfico, de manera implícita como en “El ciruelo blanco y el ciruelo rojo” y “El desterrado” o explícitamente en “La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena” y “Mi retrato triste y suntuoso,” todos de *Hymnica*. Ambos poemas son declaraciones de principios y búsqueda de complicidad por parte de un público lector. Al poeta le “disgusta la fealdad, el día, la estupidez, la gente / que se conforma con la norma, y —aunque lo [tiene él]— el / miedo” (“Mi retrato,” 121), ya que como culmina “La vida,” “toda vida que se vive plena es vida para el escándalo” (94). En “La vida” el poeta explica que

donde voy aquel rato no lo nombro al amigo
—ese que tiene casa y mujer y empleo asegurado—.
Lo que bebo en tu copa (he hablado de ti
todo el poema) lo adjetivo para que no se entienda. (94)

convirtiendo la palabra poética en un código impregnado de tácito pacto: una vida convencional no es vida plena, y de ocurrir (como sugiere el amigo que disfruta del sistema pequeñoburgués) no entra en el vínculo de amistad por su carácter bienpensante; además, el poeta escamotea mediante un espesor adjetival el mensaje en aras de no entenderse. Todo esto da como resultado la metaforización de la normalidad familiar

como némesis del existir escandaloso de Villena, un existir que necesita de un esfuerzo del lector por desenmarañar la ambigüedad del mensaje, de los adjetivos “para que se entiendan.” Este tipo de público—que vive plenamente, es decir, escandalosa o sinceramente y que a través del estudio y cultura puede entender los adjetivos—es en suma una alternativa al petrificado y tradicionalista núcleo familiar en el que en gran medida se sostiene el régimen franquista.¹³⁸ Esta propuesta de vivir alternativo (es decir, enfrentado al conformismo) es ciertamente una línea conectora con el proyecto de reescritura simbolista: sinceridad frente a utilitarismo económico. Mas, hábilmente, y para no alienar al público que vea en el estamento familiar, la hipoteca y el empleo fijo su pirámide existencial, Villena no abandona al amigo que de estos ámbitos disfruta. Simplemente, aquellos antros prohibidos “no [se] los nombra”: mantiene la amistad sin desvelar su vicio.¹³⁹

La voz poética villeniana es consciente de compartir espacio urbano y disfrute de la noche con quienes castigan su modo de vida, (“recorremos las cuevas y los bares, nos / mezclamos con seres que odiaríamos de día,” nos dice en “Nuestra señora de la noche, *Hymnica* 123), pero ese tiempo y lugar son usados como adoctrinamiento de aquellos lectores que quieran recoger los frutos de la experiencia villeniana. Como parte del

¹³⁸ Identificar solamente como némesis la “normalidad familiar” o al burgués acomodado sería erróneo. En “Extrarradial” de *Huir...*, se cuenta el cambio de apetito originario por unos dioses-muchachos “pulcramente peinados, y con exactas / corbatas” que además son “parcos, tan devotos de Marx / o la familia” (166) por otros de barriada, menos olímpicos pero más interesantes. Por tanto, no es sólo un extremo social (la familia tradicional burguesa) el criticado, sino también los “devotos de Marx.”

¹³⁹ Si viajar a Bizancio es rechazar el hastío imperante por una e[sté]tica liberadora, *Huir del invierno* insiste en esa ruptura con aquello que por fosilizado deja de albergar verdad: “El *Invierno* no es sólo el de la realidad—que últimamente detesto—sino las culturas del Norte, la moral del puritanismo y del frío. La vida aceptada como una cuadrícula [...] la vejez, el miedo, la mansedumbre, el no atreverse, son también *Invierno* (143). Barnatán compara *Huir...* con el quiosco morisco de Ludwig II, espacio de disidencia estética y moral, donde “hay en él todo el oropel de un espíritu suntuoso, pero también la nostalgia de un país solar y libre de las septentrionales losas morales” (3).

palimpsesto (el poeta como introductor o mediador cultural) suele ser común encontrarse al hablante poético advirtiéndole de la tentación de la belleza. El de “Joyas” (¿nos?) advierte que “si te llama tanto el fuego de las gemas, / haz (pues así debe ser) lo que tú quieras. / Pero no olvides que te avisé. Y ya he cumplido” pues el tentador peligro de mirar belleza adolescente hace que se vuelva “a casa, con sangre / entre las manos, fatigados los ojos / y temblando las piernas; los cortes de la navaja aquella por los brazos” (*Hymnica* 112). No estamos, por tanto, ante un hedonista juego literario o cultural en el cual “ver belleza” queda circunscrito a actividad cultural: es un misterioso encantamiento que provoca delirio sangriento. “Emblema sobre un tópico antiguo” , poema que sigue a “Joyas” relata el adoctrinamiento de un joven, Vitucho, ante quien una copa colmada pero destinada a vaciarse, el poeta enseña “te diría que tu adolescencia es, ahora, como esa copa / rebosante. Te lo diría, y te miraría y esperaría que me entendieras” (112). Esta “lección” de *carpe diem* reclama un tributo, el de la compasión por quienes la enseñan, sobre todo en la vejez. “Muy señor mío” en *Huir...* plasma el abismo entre el anciano esteta y un chico que despreocupadamente disfruta su júbilo, exigiendo de la juventud misericordia hacia quien nada malo desea:

No, no te preocupes, muchacho, tú nunca serás como él.
Tu destino es más humilde y más alto.
Pero sé benévolo cuando mire la dicha de tu pelo indócil,
y piensa —sonriéndole—que él sabe también quién es,
y se sabe asimismo, aquí entre nosotros, ajeno y desterrado. (206)

Villena, empero, no deja que estos personajes de moral y estética alternativa al orden imperante sean símbolos cuya autoreferencialidad pecaminosa no albergue ataduras históricas. Es decir, los estetas caducos y los adolescentes chaperos son incluidos dentro de un marco histórico en el que el paganismo y la cultura son antídotos de la tradición

cristiana. Como ha observado Alas, “hay en Villena una esforzada militancia por imponerse a sí mismo una visión del mundo—una poética—paganista y desprejuiciada capaz de rescatarle de una cultura (la cristiana) que siente ajena pero a la que *malgré lui* pertenece. Es decir: existe en él una conciencia, por lo menos cultural, del pecado y sólo refugiándose en tradiciones que carecen de ese sentimiento puede sustraerse al agujijón de su propia conciencia” (146). Esta conciencia cultural anti-cristiana, dirigida no tanto a la iconografía, al arte, como a la moral (léase por ejemplo “Basilica di San Giovanni in Laterano” de *Sublime...*), habita los poemas villenianos que una y otra vez enfrentan el pasado clásico con la imposición cristiana. Ejemplos de ello son “A efigie pagana, pagano ejemplo,” de *Huir...*, situado en un siglo III “cuando ya el voraz / cristianismo engullía adeptos” (152), o más cercanos al contexto español, “Reinos de Taifas,” culminado por un “que breve es nuestro reino, y cristianos o almorávides, / terminan por llamar muy pronto a nuestra puerta” (*Hymnica* 119) y “Una ética del renunciamento,” donde la otrora ciudad imperial (“la festiva Roma”), “ahora (y por largo tiempo) será una ciudad severa, / inquisitorial, bajo la norma de una fe española” (*Hymnica* 121).

La nostalgia y deseo por una moral diferente, atesorados mediante la “historiografía paralela española” (Grecia y Roma, la civilización musulmana o los goliardos) hace que estemos ante una reafirmación del palimpsesto.¹⁴⁰ Se trata de “desenterrar,” de rescatar una línea histórica que aun no siendo oficial, aporta enorme

¹⁴⁰ Un interesante ejemplo de la connivencia entre reescritura, iconografía finisecular y conocimiento carnal es el poema “Dahoum,” nombre del desafortunado edecán—y posible amante—de T. E. Lawrence. El hablante del poema anhela:

Voy a hundirme en el sur, como un cuento
 que desemboca en otro cuento, cada vez más abajo,
 más profundo, entre el barro y la perla cenicienta... ”
 Mientras el cuerpo muere por la pasión del cuerpo
 Y el espíritu se funde en un sol total, y no queda otra cosa
 Que agua bajo la cúpula, olor de semen y dientes abriñeos... (*Huir...* 169)

valor a la identidad de un país. Son figuras culturales hechas disidencia, pero no simple alternativa cultural al ambiente circundante, sino antecedentes históricos portaestandarte de unos valores (religiosos, morales, sociales) diferentes. La belleza tutelar de Baudelaire que busca Villena es, por tanto, una que en gran medida halla su razón de ser como constructo social, de ahí que se hallen—además de referencias explícitas a la época de Villena—, referencias a la historia. “Páginas sobre un pujante deseo,” al respecto, dota a una escena bizantina de referencias al conflicto laboral español:

[...] En el fraile
invierno, cuando sirven el té
criadas bizantinas, y se lee mucho,
y hay huelgas en las fábricas y nieva
por la noche. Entonces. Aunque sea
la belleza un momento solo. Un permanente
huir mientras suenan y suenan los tambores. (70-71)

Los guiños al contexto histórico contemporáneo, junto con la reescritura de otros elementos simbolistas (continuación de Moréas y Kavafis, la écfrasis vitalista, la androginia y la participación de un grupo lector) son en suma rasgos que cincelan la personalidad de un flâneur que se pasea por los jardines de la historia, que viaja en autobús y que baja los peldaños del pecado hacia antros de licencia. Tales elementos—abundantes en una obra que abastece la liberalización democrática española con referentes cosmopolitas antes silenciados—permanecen en Villena hasta hoy. Pero con *La muerte únicamente* se va manifestando una voz mucho más melancólica, existencial incluso, en la que la presencia del simbolismo y las referencias culturalistas, sin desaparecer del todo, dan paso a un hablante no obsesionado con el disfrute del cuerpo (la estatua) sino con la memoria o nostalgia, ya que según Alas, sobre todo a partir de *Huir...*, Villena “concibe el amor como insatisfacción permanente” (146).

A continuación analizaré el cambio de los vértices del palimpsesto villeniano: un hablante poético sustentado en referencias culturales, la participación o inclusión de un lector, y la reflexión de su contexto histórico.

Ícaro melancólico: El «yo» de una poesía hacia el final de la Transición (1981-1984)

Fue muy alta la apuesta, era muy alto el deseo.

—Villena, “Honor de los vencidos”

Con apenas treinta años, Villena publica sus memorias (*Ante el espejo. Memorias de una adolescencia*, 1982) en un momento de gran importancia histórica para España: triunfo electoral del P.S.O.E., ingreso de la nación en la O.T.A.N., y, no menos relevante para la imagen de modernidad española, albergar tanto la Copa Mundial de Fútbol como eventos culturales (Feria Internacional de Arte Contemporáneo, conciertos de The Rolling Stones) y sociales (visita de Juan Pablo II). A pesar del optimista y pujante papel español en el concierto internacional, un aire de melancolía y ruptura, recorre *Ante el espejo*. El libro supone, en palabras de su protagonista, “un intento de cortar, de independizarme por completo del niño y del muchacho que fui y gritarle en la distancia: ¡*Ya no me perteneces!*” (131-32). Para Ellis, Villena “uses his memoir as a mirror that not only reflects but rescripts and reconfigures the past” (“Camping” 321), y tal síntoma (reflejo, reescritura y reconfiguración del pasado) es encontrado también en cierta medida en su poesía contemporánea.

El postfacio de *La muerte únicamente* aporta algunas claves para entender la poesía villeniana de ese momento. Ésta se define como “culmen del gozo o anhelo vislumbre de esa cima, [...] una indagación en lo vibrante, en lo presentido, en la intrarrealidad buscada por aquel deseo. Y si parece, en esa excursión hacia lo ignorado, que pudiera perderse pie, los símbolos ayudan, como sostiene siempre (y da base al poema) el continuo contacto con lo real, bien que el texto que resulte de esa anátesis sensitiva, no pueda ya denominarse *poesía de la experiencia*” (285). Los símbolos continúan, como se advierte en lo anterior, además de la presencia de “lo real,” pero lo que cambia es el resultado, siendo esta nueva voz una que, pese a verbalizar las experiencias de un yo un tanto alejado del soporte culturalista, no se puede calificar de “poesía de la experiencia.”¹⁴¹ Entonces, si aun siendo expresión personal no se encuadra en los postulados de dicha poesía de la experiencia, ¿qué tipo de hablante poético se encuentra en *La muerte...*?

Quizá el leitmotivo de todo el poemario se pueda resumir en ese “fue muy alta la apuesta, era muy alto el deseo,” estribillo de “Honor de los vencidos.” El poema relata el anhelo de ascenso estético, no de “aclimatarse a una parquedad de clase, ni escalar / lo que denominan *cima*: Igual vulgaridad con mejor clase” (268). Más bien, de “mutarse en los mil que el yo contiene y danzar entre ellos. / Tocar placer y sabiduría y belleza con los dedos. / Transformar lo que el arte presiente en un acto inmediato” (269), es decir, de llevar a cabo lo deseado en sus poemarios anteriores: un yo diverso que danza entre varios entes (escritores o máscaras culturalistas), que “toca,” es decir, que derriba

¹⁴¹ Surgida a principios de los ochenta como reacción a los excesos y artificios de los novísimos, esta poesía (representada por Luis García Montero) bebía de las fuentes machadianas y de Gil de Biedma para propugnar “otra sentimentalidad.”

barreras entre lo literario y lo real y que asimismo intenta transformar arte en vida (y viceversa). En ese ascenso cual Ícaro,

[...] no se cejó nunca. Y aunque todo fue siempre ascender la montaña, la nieve amorató los párpados de frío, el barro encenagó los pies y las sandalias, en el segundo piso o en las azoteas (inquilinos iguales) escupieron al que pasaba, rieron de sus lunáticos ojos, y chapoteando en tan pobre condición, ninguno entendió nada.
[...]
Que es falso el *vencedor*, y que vence el vencido, y que sólo la Muerte, la gran acogedora, conforta al *derrotado*. (269, italics in original)

Como las cursivas de los versos finales sugieren, en realidad quien pierde es quien ha ganado la batalla de la realización personal, de la sinceridad ante la mediocridad circundante. Este mensaje, hasta cierto punto positivo, no esconde, aún así, la presencia devastadora de la muerte como aparente santuario para quien fue derrotado en su ascenso a la montaña de la belleza. Lejos queda, entonces, la imagen del clérigo vagante de *El viaje..*, donde se celebraba la vida goliárdica al salir de una taberna. Ahora, en el apropiadamente titulado “Meditación de otoño,” el hablante se pregunta

¿Importa tanto hoy este nuevo fracaso?
[...]
No importa pues que hoy, desdeñando el presente y sus regalos, asuma yo de nuevo el rol de perdedor, y echando la capa sobre el hombro, altivo y triste, abandone el ruido del burdel, y salga nocturno y solitario. (233)

El hastío vital, para una voz íntimamente ligada a lo cultural, incluye angustiosas meditaciones que llegan a preguntarse sobre la anterior relación arte/vida. En “Nocturno de Parasceve” aflora la tensión entre ambos, al cuestionarse el hablante

¿La genuina verdad está en el Arte? ¿Es su imagen la que arrebatada
y solivianta a Psique?
Sé que hay que ascender. Subir es necesario.
¿Hacia dónde? La luna no está sobre el camino.
¿Hacia la alta perfección de los demás?
¿O hacia la honda y difícil de otro tu mismo? (282)

Las posibilidades de salida a tales preguntas incluyen en este poema “subir en ti y en mí / es lo único cierto. Pues que lo amado no es el amor. Es lo oscuro, / lo hondo, la comezón, lo eterno” (282), pero como estas imágenes postreras sugieren, y siendo la muerte protagonista del poemario, no estaríamos ante una unión celebratoria y erótica de anteriores poemarios, sino que descenderíamos (¿ascenderíamos?) hacia esa oscuridad y eternidad. “Dios del amor” y “Suicidio anterior” sugieren la muerte como consuelo o como estado inerte posterior o anterior a una vida que destila melancolía y fracaso. Esa dimensión mortal de la existencia, la eternidad que trae la muerte, se plasma, por ejemplo, en “Villamediana,” donde frente al vago y efímero ardor de la experiencia vital se propone que quizá “fuera acaso mejor estarse quieto, apartarse de todo / y no ser nada. ¿Pues a qué sirve afán tanto si no hay / permanencia?” (283).

En la escritura de *La muerte...* el cuerpo tan celebrado en sus obras anteriores elude una unión contemporánea con el hablante poético, a la par que aquél se ve mirado con nostalgia y cierto rechazo. Es significativo que se comience el poemario con un “en aquel loco amor embarqué mi juventud” (“Recapitulación veral,” 227), punto de inicio de unos poemas en los que el disfrute vitalista y erótico cede paso al mohín o la nostalgia. En “Amor victorioso” somos testigos de tal giro: “es hermoso ver, sentir un cuerpo milagroso y terso, / pero engañan sonrisa, perineo y formas tentadoras: / La felicidad es ilusoria, el dolor es real, y se palpa” (241), mientras que en “Petarquismo,” volviendo al recurso de la pregunta abierta que domina gran parte del libro, recurso que se puede

ampliar al incluir al lector como receptor de esas preguntas, la voz poética se dirige a los cuerpos estatizados, indagando “¿qué sois?, pregunto. ¿Y dónde está la vida?” (273).

Finalmente, si poemas de *Sublime...*, *El viaje...* e *Hymnica* aceptan lo lujurioso como escape y consuelo, “Buonarroti” en *La muerte...*, ante el desencuentro amoroso clama que “estúpida es la castidad, amantes, / pues el sexo también decepciona, / y tampoco la lujuria es de este mundo...” (268). Habiendo analizado parámetros del palimpsesto—construcción de un yo y su relación con la cultura y el simbolismo y tensión o borrado entre la vida y el arte—, cabe examinar el espacio histórico y temporal de tal palimpsesto.

Como en Darío, Eliot y Gimferrer, la voz más personalista que penetra el andamiaje culturalista de los primeros poemarios es una en la que el tiempo (en relación con la historia personal del individuo) halla un lugar central de meditación, evocando los visos de Mallarmé en estos tres poetas en lo referente al lugar o problemática del individuo en el tiempo, más que en la “invención” de un lenguaje poético altamente hermético. En Villena, como en los tres poetas anteriores, retratar tal problemática no es óbice para incluir referencias al contexto geográfico e histórico de su nación.

Si *La muerte...*, como hemos examinado, incide en el anhelo o nostalgia por una armonía anterior en la que cuerpo y arte iban de la mano y el “yo” era menos sombrío, el tiempo—además del tiempo eterno que trae la muerte—, hace hincapié en esa nostalgia. Y es interesante que Villena utilice la imagen de “volver sobre lo anterior,” de palimpsesto en suma, para elaborar la problemática del individuo con el tiempo. Una y otra vez, el hablante expresa su deseo por “volver atrás; al imposible amor. / Volver a llenar cuanto desperdiciamos” (“El engaño de los cuerpos en días de verano,” 231). El

llenado palimpsístico (el propio título lo supone, “Intento rehabetar la dicha”) se sitúa dentro de un

[...] Tiempo que cerraba la puerta y que se iba
para que hoy—tantos años después—
sepa que fui dichoso allí...
[...]
Porque el Tiempo se escapó del tiempo,
y no sentimos que importase nada, más que aquellos
instantes vivos
y el violento perfume de nuestra propia gloria...” (257)

Haciendo un guiño a sus lectores (o a quien recuerde el fin de la década de los setenta), estos pueden contrastar, incluso, la obra de Villena con esta reflexión de los años ochenta:

¿Qué verano fue? ¿El del 78, el del 79?
Hubo días—¿te acuerdas?—en que parecía no existir
el mundo. Quiero decir el trajín, las guerras,
el crimen, la política, la constante mentira que se nutre con todos...
No existía el mundo ni el tiempo (fueron cuatro
o cinco días, acaso seis seguidos) en que la vida
eso que llamamos *vida* [...]
[...] coincidía por entero con los vivos,
y vivir era exactamente igual que estar viviendo. (“Días de ocio en el país
de Yann,” 275)

Si la *vida* que añora el hablante, aquella verdadera y corpórea, coincide con una fecha concreta, debemos admitir que los poemas de esa época son el testimonio de la misma. En otras palabras, *Huir...* (y no *La muerte...*) es la proyección textual de una vida plena. Mas, teniendo el pesimismo la última palabra, nos recuerda el hablante que si “es absurdo pedir un futurible. / Y muy vano igualmente invocar el pasado” (“Trabajos de amor perdido” 237). Aunque el pasado sea ideal(izado), ni éste ni el devenir son soluciones.¹⁴²

¹⁴² Este pesimismo alinea a Villena con el Darío último, quien reflexiona ante la proximidad de la muerte sobre el miedo a haber malgastado su juventud. En el caso del poeta español, es dudoso que pueda

La incomodidad con su tiempo se traslada en incomodidad con su país en el poema de poundiano título “Patria mía,” revelando un

Yo que tanto anhelo renegar de ti,
hablar en otra lengua muy cercana,
ascender por la sangre hasta mi otro origen antiguo
y ofrendar a los lares del otro dios latino. (258)

Este yo extranjerizado por una lengua cercana (la italiana y la francesa), que desea volver al origen antiguo alternativo, y ofrendar al dios no vaticano, muestra una contradictoria relación con su “madre” —“yo que te detesto y te amo al mismo tiempo, / que te deseo y te huyo”—, contradicción que da como resultado en la confirmación de una identidad: “soy por ello, inconfundiblemente, marcadamente, / privilegiadamente [...] / hijo tuyo” (258). A pesar de que el poema puede asimismo ser interpretado como un canto a la muerte, en el que la imagen maternal patriótica remite al deceso, igualmente se pueden interpretar las imágenes en clave histórica. Anhelar “ser extranjero” y ascender una línea cultural antepasada es lo que ha hecho Villena en sus primeros poemarios, pero debe tenerse presente que el hablante poético no huye de un país que aunque opresivo en muchos aspectos, atesora muchas virtudes. En este poema de *La muerte*, ese anhelo por lo extranjero culturizado, se ve sustituido por un “ser inconfundiblemente, marcadamente, privilegiadamente” hijo de España/la muerte. Aunque continúan en el poemario esas imágenes de rechazo ante lo social conformista, como “Ludwig,” donde se pregunta el hablante/rey “¿por qué la gente no dice la verdad?: Que no aman la vida” y que “despreci[a] absolutamente a cuantos se creen satisfechos, / porque todo gran arte (y no lo notan) es una invitación al / suicidio” (279) no queda duda que tras el bazar

considerar su obra como un malgastar en el sentido estético, pero es cierto que de cualquier modo, su obra más abiertamente culturalista no ha traído una felicidad que se viese acompañada del optimismo ante la transición democrática. En uno u otro caso, al goce culturalista sigue la hondura existencial.

culturalista queda una voz que, pese a lo ominoso del panorama, no huye de su contexto histórico-social: sigue la queja ante los conformistas y el recuerdo por un país al que, pese a todo, pertenece el poeta.

Pese al deseo expresado en “Villamediana”—“hoy quisiera ser monje” (283)—, deseo que se convierte en premonición en 1988 (“mi obra ilustre será monacal. Un libro sobre la ascesis, la luz y el desprecio del mundo,” qtd. in Acebos 114), Villena no cumple tras *La muerte...*, con esa visión de convento. Recuérdese que aunque vista Darío hábito cartujo en sus meses finales mallorquines, el poeta nicaragüense no se convierte a un feroz catolicismo. Tampoco, y así lo corrobora su carrera como escritor, Villena da la espalda a una variada tradición cosmopolita de la que pretende ser (lo es) parte. Pero no menos cierta es la presencia de ese yo más personalista que nace a partir de *La muerte...*, así como la atmósfera de derrota en el marco de lo marginal y el recuerdo de un pasado perdido en juventud. A partir de *La muerte...*, estamos ante una voz madura que ve en la distancia las frondosas máscaras del artificio esteticista y culturalista de *Sublime...* y *El viaje...*, la abundancia de referencias culturalistas y el simbolismo que impregna la obra de los setenta, un momento de transición socio-histórica clave para España como país, y no menos clave para la literatura y la identidad sexual.

Si el simbolismo trata de revelar y enriquecer la cara oculta del signo lingüístico, la obra de Villena sugiere que el uso del simbolismo auxilia en la construcción de una voz poética en busca de alternativas sociales al opresivo orden heteronormativo. Con la actualización del recurso simbolista, baudelairiano, del flâneur y del andrógino, del borrado entre disciplinas artísticas, entre vida y arte, apelando a la sensibilidad y

complicidad de un lector que es llevado al recoleto jardín versallesco y al museo, y también a lugares ocultos e indecentes, “malditos” de lo social, como son el billar o el prostíbulo. Toda esta abundancia culturalista, amen de vitalista toma cuerpo en unos años clave: la transición de una dictadura a los albores democráticos. La voz poética de Villena, opera, por tanto, como un árbitro cultural en tiempos convulsos, como un guía que (re)descubre toda una tradición oprimida o silenciada por el régimen. Esa voz, imposible de entender sin los guiños a una comunidad lectora, se torna violentamente melancólica con la llegada de la democracia, sugiriendo que el plan de palimpsesto de Villena, como el de los otros poetas examinados, tiene un vínculo firme con su contexto histórico. Con el cada vez más normalizado acceso a la cultura anteriormente vetada por “rara,” el poeta ha de dar un paso más para evitar repetirse ante su público, paso que coincide con la representación de una voz más personal.

Los años de celebración artístico-vitalista de Villena coinciden con los de su juventud y primera madurez, cuando es parte cronológica equitativa del ensoñado encuentro con la Belleza. Siendo pleno admirador del cuerpo joven y bello, cree digno representar ese binomio belleza-beldad con el acopio al culturalismo. Al ir envejeciendo el poeta, su poesía “pierde” en referencias culturalistas, pero “gana” en plasmar esa voz madura y personal, y esa evolución “personal,” como en Darío, Eliot y Gimferrer, hacen de Villena un poeta en quien los resultados de su palimpsesto, literaria como literalmente, afectan tanto a su poética tanto como a su persona.

CAPÍTULO VI

REFLEXIONES FINALES. EL PALIMPSESTO COMO MARCO DE LOS ESTUDIOS MODERNISTAS

El Modernismo, en realidad, no existe. Es solamente una forma mental que nos sirve para comprender hechos sueltos.

—Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*

One must never be in too great a hurry to pronounce fashions dead; they may always resurface a few decades later, by virtue of their quaint, outdated charm, and go through a revival of a nostalgia kick of their own.

—Genette, *Palimpsests*

Mis estudios de Darío, Eliot, Gimferrer y Villena han demostrado la existencia de un palimpsesto que, basado en el simbolismo francés y constituido por una construcción de intelectual que incluye al público en un contexto de crisis, invita a considerar los estudios del modernismo global desde una óptica allende las resonancias literarias o coincidencias textuales de unos escritos en otros. Si bien Genette eficaz y exhaustivamente cataloga la práctica totalidad de las relaciones entre textos, abriendo una vía de acceso a un proyecto eminentemente intertextual como el modernista, como ha examinado mi estudio *Palimpsests* se ve limitado a la hora de explicar las relaciones entre modernismos. Esa concepción unilateral de la intertextualidad es limitada en cuanto a que

no incluye: la amplitud de texto a sistema cultural (simbolista), las tensiones económico-sociales, el diálogo con la historia y el público, y la construcción de identidad.

A uno y otro espectro de la crítica modernista y del palimpsesto como modelo se suceden ejemplos que perpetúan lo que considero son “limitaciones textuales” de palimpsesto. “La escritura como palimpsesto (una forma de logofagia)” de Blesa (2012), ofrece una sucinta interpretación del palimpsesto como práctica literaria, pero en el estudio (aun sugerido en la breve conclusión) no se hallan implicaciones mayores que he venido examinando: construcción de identidad, alternativa estética a otras prácticas culturales, vínculo histórico, e interacción con una sociedad. Por otra parte, pese a que al floreciente interés por los estudios modernistas comparativos se le presenta un desafiante panorama (buscar conexiones entre cronologías y geografías dentro de un proceso artístico tan complejo como el modernismo), no existe un modelo comparativo basado precisamente en una ampliación del palimpsesto—considerar una herencia cultural como base de una reescritura y apropiación—, que como he demostrado surge paralelo a la germinación de los modernismos de entresiglos.

Por otra parte, la vertiente habitual de la crítica contemporánea (por lo general anglo-norteamericana), sobre todo en volúmenes que contienen colaboraciones de varios autores, consiste en una doble estrategia analítica: incorporar/recuperar artistas marginales y utilizar un escritor canónico y su influencia como “patrón de medida.” Usualmente, queda el lector a cargo de vertebrar la abundante colección de ideas y hacer de estas una interpretación coherente de lo que podría definir el modernismo. Si *Modernism: An Anthology of Sources and Documents* (1999, ed. por Kolocotroni, Goldman y Taxidou) no incluye interpretación académica, (únicamente textos originales

que van de Flaubert a Hitler), dentro de las compilaciones académicas destacan dos libros de crítica de 2005 (*Geomodernisms*, ed. por Doyle y Winkiel y *Geographies of Modernism*, ed. por Brooke y Thacker), uno de 2007 (*Modernism*, ed. por Eysteinnsson y Liska) y otro de 2012 (*The Oxford Handbook of Global Modernisms*, ed. por Wollaeger con Eatough), que en mayor o menor medida definen la tendencia anteriormente expuesta. Por otro lado, ahondando en la nómina de escritores analizados en estos volúmenes, exceptuando el de 2007, destaca la clamorosa ausencia del modernismo hispánico. Por ejemplo, en *Geomodernisms* y *The Oxford Handbook* se incluyen artículos sobre Martí y Darío (ambos por Aching), quienes, aunque paradigmáticos del modernismo, podrían ser completados por la presencia de los orígenes del movimiento (Silva, del Casal) o su conclusión (Lugones, González Martínez), tanto como por la perspectiva femenina (Agustini), española (Jiménez, los Machado),¹⁴³ lusófona (Cruz e Souza, Pessoa) o por su interpretación contemporánea (Mujica Láinez, Gimferrer).

Wollaeger, justificando la ausencia de capítulos monográficos dedicados al canon modernista (Pound, Eliot, Kafka, Conrad, Mann, Joyce, Faulkner y Woolf), sostiene que cada uno de estos autores “is typically seen on the horizon, from a perspective that knows them but does not privilege them” (“Where and When” 9), subrayando la tendencia anti-hegemónica en los estudios modernistas. Esta tendencia, que trata de arrojar luz sobre textos y autores cuya visibilidad ha sido hasta ahora impedida, es fructífera en cuanto a que asiste al crítico en la concepción plural del modernismo. Al respecto, el excelente ensayo “Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading: Toward a

¹⁴³ La única aportación sobre literatura española en *Global Modernisms*, “The Circulation of Interwar Anglophone and Hispanic Modernisms” (Rogers), como su nombre indica se centra en la recepción de la revista editada por Eliot *The Criterion* en la intelectualidad española, y en un momento de histórico concreto, los años 20.

Locational Modernist Studies” de Friedman (en *Modernism*) es un intento por teorizar la recepción de los textos modernistas dentro de la desjerarquización sugerida por Wollaeger. Friedman, quien enfrenta el aislacionismo de las relaciones unilaterales entre textos o autores, sugiere con su modelo (“cultural parataxis as a reading strategy”) examinar “the *conjuncture* of writers, looping for the multiplicity of identities, traditions, and locales that once set in relation to each other can produce insights otherwise not visible” (37). Esta idea de parataxis, aun acercándose a mi lectura del modernismo en cuanto a que resalta la importancia de una comunidad (prácticas lectoras “spatially located,” 51) como partícipes en dotar de un sentido a textos fragmentarios o multiculturales, se plantea, según entiendo, con limitaciones en cuanto al entendimiento del modernismo global. Primero porque Friedman examina una parte del código comunicativo modernista (la recepción, el lector) sin observar detenidamente el origen (autor), cómo surge el texto (histórica, literaria, y económicamente). Sus lecturas de Conrad (*Heart of Darkness*, 1899), Woolf (*The Voyage Out*, 1915) y de su repercusión en la obra sudanesa *Season of Migration to the North* (de Salih, 1966) e india *The God of Small Things* (de Roy, 1997), siendo excelentes análisis textuales, sitúan el debate postcolonial en la órbita anglófona y casi con el comienzo del nuevo siglo, dando preferencia a prosa frente a poesía.

A la reivindicación de una paradójica periferia (paradójica pues no incluye voces ignoradas por la crítica de habla inglesa como es el modernismo hispánico) se une dentro de los estudios modernistas la estrategia de investigar la influencia y presencia de un autor en otro(s). Este método reproduce el usado por los volúmenes internacionalistas, al separar dicha influencia unilateralmente y no dentro de un contexto de orígenes comunes

o comunitarios. Como ejemplos, *The International Reception of T. S. Eliot* (ed. por Däumer y Bagchee, 2007) incluye la presencia de Eliot en la poesía española en la tríada Jiménez, Cernuda y Gil de Biedma, o el habitual cotejo Eliot/Borges; *T. S. Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)* (1994, ed. por Sibbald y Young), aunque expande el contexto a Latinoamérica (aunque mínimamente en la introducción: Paz, Neruda), se enfoca en Eliot y la Generación del 27. Según estos parámetros, el contacto entre Eliot y el modernismo hispánico comienza a partir de sus primeras traducciones de *The Waste Land* (y crónicas madrileñas de Antonio Marichalar)¹⁴⁴ y encuentra su correlato literario a partir de J. R. Jiménez o el omnipresente Borges.

Mi estudio, en definitiva, es una lectura que arroja luz sobre estudios que, pese a su rúbrica multiculturalista y anti-hegemónica, presentan una doble limitación que se puede sintetizar en no proponer un modelo panorámico internacional y comparativo que incluya una de las literaturas más fecunda y transnacional como es la hispánica y, en el caso de usar un autor “patrón de medida,” no rastrear el origen de las manifestaciones literarias modernistas y la construcción del intelectual frente a su contexto socio-histórico. Lo irónico de estas limitaciones, resonantes de la unidimensionalidad textual genetteana, es que en la crítica literaria circulan con amplitud hasta alcanzar la categoría de clásicos textos que estudian ámbitos vinculantes de raíz y producto, y de pasado y presente como son *The Anxiety of Influence*, *Le degré zéro de l'écriture*, o el propio *Palimpsestes*.

¹⁴⁴ Como observa Young (1-2), tan pronto como en el segundo número de *The Criterion* (enero de 1923) Eliot publica una traducción de Gómez de la Serna a cargo de Flint, titulada “From the ‘New Museum.’” Reconocido como el punto de partida de la relación entre Eliot y España, se ha de notar que Eliot había sido expuesto a la literatura española desde su infancia, sobre todo *Don Quijote*, “known in the Eliot family, punningly, as ‘The Donkey Book’” (Southam 12).

Mediante mi estudio del uso del simbolismo francés como base de reescritura cultural y de construcción de intelectual en una época de crisis he expuesto de manera totalizadora y contextualizada la obra de cuatro poetas modernistas en diferentes épocas y geografías, pero con un objetivo común que parte de una raíz semejante: situarse con la apropiación del simbolismo como intelectuales-importadores de materiales que bien foráneos, bien enterrados por la historia, suponen una alternativa a estéticas anquilosadas o gastadas (post-romanticismo) o que no pueden producir un arte complejo que refleje la propia complejidad de la modernidad (socio-realismo, naturalismo).

Mi análisis de Darío, Eliot, Gimferrer y Villena proporciona al campo de los estudios modernistas una lectura que incluye poetas de tres países (en el caso de Eliot y Gimferrer, cabe añadir una nacionalidad secundaria) y poesía en español, inglés, catalán y francés, estableciendo puntos de contacto que sobrepasan lo bilateral o unilateral de muchas de las propuestas críticas modernistas. Si Darío y Eliot como poetas americanos influyen en el devenir de sus literaturas desde la periferia en una transición histórica económica de gran crisis (fin de siglo, guerra hispanoamericana), no menos central es la labor de Gimferrer y Villena como importadores y mediadores culturales en una época de escasez y opresión como es la dictadura franquista.

Al subrayar las relaciones más allá del texto y al incluir una visión panorámica de los poetas, mi estudio completa lo que considero vacíos de la crítica. Como he demostrado, detrás de la elección de determinados poetas y tendencias dentro del simbolismo en Darío, Eliot, Gimferrer y Villena, se hallan implicaciones más extensas que la de buscar un efecto literario o textual, implicaciones culturales, de identidad, sociales a la vez que económicas. Así, Darío se inclina por Mendès y Eliot por Laforgue

debido al estilo y valía de tales autores, pero igualmente importante para ellos es que dichos literatos franceses eran prácticamente desconocidos para su gran público, lo cual les permite servir de introductores de sus obras así como superadores, y que tanto Mendès como Laforgue cumplieron una labor como mediadores culturales dentro del simbolismo similar a la de los modernistas. Por otra parte, Rimbaud o Kavafis para los españoles representan un principio de representación textual, social y hasta sexual, sobre el que elaborar, y que no se limita a simple inclusión ornamental.

Considero que explorar de manera autónoma textos o poetas reduce su potencial a la hora de explicar las conexiones entre modernismos. Genette no llega a cuestionarse los motivos de (s)elección de un poeta sobre otro, como tampoco el efecto de tal uso dentro de la carrera de un poeta. Usualmente, los estudios intertextuales del modernismo se limitan a exponer una alusión “in medias res,” sin preguntarse el efecto de dicha inclusión foránea en el poeta, su tradición, o la de otros poetas que usaron misma referencia dentro o fuera de su literatura. Mi trabajo solventa tales desafíos desde una perspectiva más totalizadora y contextualizada, observando el recurso al palimpsesto a través de la historia, desde el agotamiento post-romántico o socio-realista hasta el abandono del soporte simbolista una vez alcanzada la voz personal y existencialista. Así, a cada momento de recurso simbolista, como he probado, corresponde una encrucijada histórica, económica, social y hasta identitaria, y viceversa. El simbolismo, fuente de inspiración para los poetas, lo es igualmente de superación, de ser completado y enriquecido con otros aspectos más allá del texto literario.

Debe remarcarse, por último, que no es el palimpsesto modernista un fenómeno exclusivo de los cuatro poetas examinados. Ello rayaría en lo anecdótico, en la casualidad

o en el accidente. El modelo que he expuesto no es practicado solamente por el eje modernista “angloamericano-hispano,” ni se articula desde la perspectiva masculina. Se hallan ejemplos de palimpsesto en variados escritores de los fines de siglo, manteniendo la definición de palimpsesto que he sugerido: apropiación de un elemento extranjero y/u “olvidado” como punto sobre el que elaborar una identidad frente a un contexto de crisis múltiple.

Tanto Martí (*Nuestra América*, 1891) como Pound (*Patria Mia*, 1950) ofrecen un palimpsesto de la retórica clásica latina a la hora de articular su perspectiva política periférica: aquella de dos intelectuales exiliados que reivindican su papel como heraldos anticapitalistas y antiimperialistas. Si Villena incluye la dimensión de sexualidad en su reescritura simbolista, dos escritoras americanas, la uruguaya Agustini y la estadounidense Doolittle (ambas nacidas en 1886) no sólo parten de la mitología griega para expresar su identidad como poetas y mujeres en un mundo dominado por la masculinidad en obras como *El Rosario de Eros* (1924) e *Hymen* (1921), sino que ofrecen un interesante giro de dialogo palimpsístico, al entablar contactos no ya con lo foráneo, sino con otros autores del modernismo que también lo usaron (Darío y Aldington). Saliendo de la órbita transatlántica, poetas como los italianos *crepuscolari* (sobre todo las poéticas de Corazzini y Gozzano) incluso ofrecen un palimpsesto simbolista alternativo al llevado a cabo por D’Annunzio, buscando una pureza que entienden mejor y que se ajusta al poeta de la nueva Italia.

Finalmente, y sosteniendo que el palimpsesto surge como construcción de identidad frente a una época de crisis, jóvenes escritores como el español Diego Medrano (Oviedo, 1978) se enfrentan a la recesión económica global y a la revolución tecnológica

recurriendo al flâneur baudelairiano para encontrar una voz donde ubicarse entre el tumulto del cambiante mundo actual. Únicamente el tiempo el tiempo podrá decir si su palimpsesto modernista en *Dejemos el pesimismo para tiempos mejores* (2010) deviene en la voz personal de Darío, Eliot, Gimferrer y Villena.

Los cuatro poetas examinados en mi disertación, en suma, recurren al palimpsesto como recurso en el cual situar una voz acorde a las tensiones de la modernidad, un recurso que no es anecdótico o exclusivo de ellos, sino de la poesía modernista. Una poesía que, aun articulada a través del texto, se concibe dentro de unas relaciones culturales, sociales, económicas e identitarias que no se limitan a prácticas textuales y que dan como resultado una forma de adentrarse en el campo de los estudios modernistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford UP, 1971.
- Aching, Gerard. *The Politics of Spanish American Modernismo: By Exquisite Design*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Alas, Leopoldo. "Notas para una lectura *heterodoxa* de la obra poética de Luis Antonio de Villena." *Cuadernos Hispanoamericanos* 475 (1990): 146-48.
- Albaladejo, Tomas, Javier Blasco, and Ricardo de la Fuente, eds. *El modernismo: Renovación de los lenguajes poéticos*. Valladolid: U de Valladolid, 1990.
- Aldington, Richard. *Literary Studies and Reviews*. London: George Allen and Unwin Ltd., 1924.
- Aleixandre, Vicente. *Sombra del paraiso*. Madrid: Adán, 1944.
- Alonso, Dámaso. *Hijos de la ira. Diario Íntimo*. Madrid: Revista de Occidente, 1944.
- Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Anderson Imbert, Enrique, and Eugenio Florit, eds. *Literatura hispanoamericana. Antología e introducción histórica*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.
- Andrade, Víctor O. *Obras poéticas*. Buenos Aires: Librería Rivadavia, 1907.
- Arellano, Jorge E. "Los raros: contexto histórico y coherencia interna." *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Los raros y Prosas Profanas*. Ed. Alfonso García Morales. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la U de Sevilla, 1998. 35-55.
- Arrieta, Rafael A. "El Modernismo. 1893-1900," *El Modernismo*. Ed. Lily Litvak. Madrid: Taurus, 1981. 261-94.
- Balakian, Anna E. *The Symbolist Movement. A Critical Appraisal*. New York: Random House, 1967.
- , ed. *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1982.

- Barella, Julia. "Un paseo por el amor en Venecia y por *La muerte en Beverly Hills*." *Anthropos* 140 (1993): 50-53.
- Barnatán, Marcos-Ricardo. "La belleza hechizada por Luis Antonio de Villena." *Ínsula* 430 (1982): 3.
- Barnett, Marva A. *Victor Hugo on Things That Matter: A Reader*. New Haven: Yale UP, 2010.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*. Trans. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- Baudelaire, Charles. *The Complete Verse*. 2 vols. Trans. ed. and intro. Francis Scarfe. London: Anvil P Poetry, 1986.
- Bello, Andrés. *Obra literaria*. Ed. and intro. Pedro Grases, and Oscar Sambrano Urdaneta. Caracas: Ayacucho, 1979.
- Blesa, Túa. "La escritura como palimpsesto (una forma de logofagia)." *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18 (2012): 204-15.
- Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Bousoño, Carlos. "Leyendo a Luis Antonio de Villena." *Los Cuadernos del Norte* 10.54 (1989): 86-87.
- Bradley, F. H. *Appearance and Reality*. London: Swan Sonnenschein and Co. Ltd., 1899.
- Brines, Francisco. "La heterodoxia generacional de Luis Antonio de Villena." *Ínsula* 394 (1979): 1-12.
- Brooker, Peter, and Andrew Thacker, eds. *Geographies of Modernism*. New York: Routledge, 2005.
- Cadalso, José de. *Cartas marruecas. Noches Lúgubres*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2006.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987.
- Cano, José Luis. "Luis Antonio de Villena «El viaje a Bizancio»" *Ínsula* 383 (1978): 8.
- Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus*. Oxford: Oxford UP, 1987.

- Castagnino, Raúl H. *Imágenes Modernistas: Rubén Darío, Rufino Blanco Fombona, Amado Nervo, R. M. del Valle-Inclán*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967.
- Castellet, Josep Maria. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, 2006.
- Celaya, Gabriel. *Poesías completas*. 3 vols. Ed. José Ángel Ascunce Arrieta, Antonio Chicharro Chamorro, José Manuel Díaz de Gereñu and Jesús María Lasagabaster. Madrid: Visor, 2001.
- Coleridge, Samuel Taylor. *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. 6 vols. Ed. Earl Leslie Grigg. Oxford: Oxford UP, 1971.
- Colombi, Beatriz. "En torno de *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires." *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires, 1892-1916*. Ed. Susana Zanetti. Buenos Aires: Eudeba, 2004. 61-82.
- Darío, Rubén. *Autobiografía*. San Salvador: Ministerio de Educación and Dirección General de Publicaciones, 1962.
- *Rubén Darío. Crónicas desconocidas, 1901-1906*. Ed. and intro. Günther Schmigalle. Berlin: Edition Tranvía, Werlag Walter Frey, 2006.
- *Escritos dispersos de Rubén Darío. Recogidos de periódicos de Buenos Aires*. Ed. and intro. Pedro Luis Barcia. La Plata: U de la Plata, 1968.
- *Escritos inéditos de Rubén Darío. Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados*. Ed. and intro. Erwin K. Mapes. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.
- *Obra completa. Poesía*. 3 vols. Ed. Julio Ortega and Nicanor Vélez. Intro. Julio Ortega and José Emilio Pacheco. Madrid: Galaxia Guttenberg, 2007.
- *Obras desconocidas de Rubén Darío. Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Ed. and intro. Raúl Silva Castro. Santiago de Chile: P de la U de Chile, 1934.
- *Obras escogidas*. 3 vols. Ed. by Andrés González Blanco. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910.
- *Poesías y artículos en prosa*. Ed. and intro. Carlos Tünnermann Bernheim and Fidel Coloma Gonzalez. Managua: UNAN, 1967.
- *Prólogos de Rubén Darío*. Ed. José Jirón Terán. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2003.
- *Los raros*. Madrid: Mundo Latino, 1905.

- D'Aubigne, Agrippa. *Les Tragiques*. 2 vols. Ed. Jean-Raymond Fanlo. Paris: Honoré Champion, 1995.
- Däumer, Elisabeth, and Shyamal Bagchee, eds. *The International Reception of T. S. Eliot*. London: Continuum, 2007.
- Debicki, Andrew P. "Arde el mar como índice y ejemplo de una nueva época poética." *Anthropos* 140 (1993): 46-49.
- De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium-eater, and Suspiria de Profundis*. Boston: Ticknor, Reed, and Fields, 1850.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Culturalismo y creación poética*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Camino de perfección y otros ensayos*. Caracas: Edime, 1968.
- Doolittle, Hilda. *Palimpsest*. Paris: Contact Editions, 1926.
- Doyle, Laura, and Laura Winkel, eds. *Geomodernisms: Race, Modernism, Modernity*. Bloomington: Indiana UP, 2005.
- Eagleton, Terry. *Exiles and Émigrés: Studies in Modern Literature*. London: Chatto and Windus, 1970.
- Echeverría, Esteban. *Obras escogidas*. Ed. and intro. Beatriz Sarlo and Carlos Altamirano. Caracas: Ayacucho, 1991.
- Eliot, Thomas Stearns. *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. London: Faber and Faber, 1934.
- "The Art of Poetry No. 1." *The Paris Review: Interviews*. 4 vols. Ed. Philip Gourevitch. New York: Picador, 2006.
- *Collected Poems (1909-1962)*. New York: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1991.
- *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*. London, Faber and Faber 1970.
- *The Letters of T. S. Eliot. Volume I (1898-1922)*. Ed. Valerie Eliot. New York: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1988.
- "In Memory of Henry James." *The Egoist* 1.5 (1918): 1-2.
- Introduction. *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearian Tragedy*. By George Wilson Knight. London: Routledge, 2001.

- *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*. Ed. Christopher Ricks. New York: Harcourt, Brace and Co., 1996.
- *On Poetry and Poets*. New York: Farrar, Farrar, Straus and Giroux, 2009.
- *Poems Written in Early Youth*. Ed. By Valerie Eliot. Intro. John Hayward. London: Faber and Faber, 1967.
- “Reflections on Contemporary Poetry.” *Egoist* 4 (1919): 39.
- *Selected Prose*. Ed. and intro. Frank Kermode. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1975.
- *The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies In the Relation of Criticism to Poetry in England*. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- *To Criticize The Critic and Other Writings*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1965.
- *The Varieties of Metaphysical Poetry*. Ed. and intro. Ronald Schuchard. London: Faber and Faber, 1993.
- “What France Means to You.” *La France Libre* 8.44 (1944): 94-5.
- Ellis, Keith. “Concerning the Question of Influence.” *Hispania* 55.2 (1972): 340-42.
- Ellis, Robert R. “Camping It Up in the Francoist Camp: Reflections on and in *Ante el espejo* of Luis Antonio de Villena.” *MLN* 110.2 (1995): 320-34.
- Eysteinnsson, Ástráður and Vivien Liska, eds. *Modernism*. Amsterdam: John Benjamin Publishing, 2007.
- Ferrari, Emilio. *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Impresa de la Revista de Archivos, 1908.
- Fogelquist, Donald F. *Españoles de América y americanos de España*. Madrid: Gredos, 1968.
- Friedman, Susan S. “Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading: Toward a Locational Modernist Studies”. *Modernism*. Ed. Ástráður Eysteinnsson and Vivien Liska. Amsterdam: John Benjamin Publishing, 2007. 35-52.
- García de la Concha, Víctor. “Entrevista a Pere Gimferrer.” *Ínsula* 505 (1989): 27-28.

- García Montero, Luis, Javier Egea, and Álvaro Salvador. *La otra sentimentalidad*. Granada: Editorial Don Quijote, 1983.
- García Soler, Jordi. "Entrevista amb Pere Gimferrer." *Serra D'Or* 127 (1970): 284.
- Gardner, Helen. "The Aged Eagle Spreads His Wings." *The Sunday Times* 21 (1958): 56-58.
- Geary, Edward A. "T. S. Eliot and the Fin de Siècle." *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 40 (1986): 21-33.
- Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: U of Nebraska P, 1997.
- Gil de Biedma, Jaime. *Moralidades: 1959-1964*. México City: Joaquín Mortiz, 1966.
- Gimferrer, Pere. *El agente provocador*. Trans. Basilio Losada Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- *Antología de la poesía modernista*. Barcelona: Barral, 1969.
- *Arde el mar*. Ed. and intro. Jordi Gracia. Madrid: Cátedra, 1994.
- *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- *Dietario*. Trans. Basilio Losada. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- "Discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua (selección)" *Anthropos* 140 (1993): 24-27.
- "Entrevista con Pere Gimferrer. Función de la poesía, función de la crítica." Interview with Antoni Munné. *El Viejo Topo* 26 (1978): 40-43.
- *Espejo, espacio y apariciones*. Trans. Pere Gimferrer. Madrid: Visor, 1988.
- *Itinerario de un escritor*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- *Marea solar, Marea lunar*. Ed. and intro. Luis García Jambrina. Madrid: Ediciones de la U de Salamanca, Patrimonio Nacional, 2000.
- *Poemas (1962-1969)*. Ed. and intro. Julia Barella. Madrid: Visor, 2000.
- *Rimbaud y nosotros*. Madrid: Residencia de estudiantes, 2005.
- Gimferrer, Pere, and Salvador Clotas. *Treinta años de literatura*. Barcelona: Kairós, 1970.

- Gomes, Miguel. *Estética del modernismo hispanoamericano*. Caracas: Ayacucho, 2002.
- González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.
- *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- González Echevarría, Roberto. “The Master of Modernismo.” Rev. of *Rubén Darío: Selected Writings*, ed. and intro. Ilan Stavans. *The Nation*. 13 Feb. 2006. 5 April 2007. <<http://www.thenation.com/article/master-modernismo?page=full>>.
- González Prada, Manuel. *Páginas libres*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Lima: Editorial P.T.C.M., 1946.
- Gordon, Lyndall. *T. S. Eliot: An Imperfect Life*. New York: Norton, 2000.
- Gourmont, Remy de. *Le Livre des Masques. Portraits symbolistes, Gloses et Documents sur les Ecrivains d’hier et d’aujourd’hui*. Paris: Mercure de France, 1896.
- Greene, R. H. J. *T. S. Eliot et la France*. Paris: Boivin, 1951.
- Gullón, Germán. *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1992.
- Gunner, Jeanne. *T. S. Eliot's Romantic Dilemma: Tradition's Anti-Traditional Elements*. New York: Garland, 1985.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras*. 2 vols. Mexico City: UNAM, 1995.
- Hargrove, Nancy D. *T. S. Eliot's Parisian Year*. Gainesville: UP of Florida, 2009.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Herrero Mayor, Avelino. *El castellano de Rubén Darío: idioma y estilo*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1973.
- Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosas*. Ed. Ángeles Estévez. Madrid: ALLCA XX, 1998.
- Hugo, Victor. *The Essential Victor Hugo*. Trans. and intro. By E. H. and A. M. Blackmore. Oxford: Oxford UP, 2004.

- *Histoire d'un crime: déposition d'un témoin*. Paris: Callman Levy, 1877.
- *Œuvres poétiques*. 3 vols. Ed. and intro. Pierre Albouy. Paris: Gallimard, 1974.
- *Selected Poems*. Trans. and intro. E. H. and A. M. Blackmore. Chicago: The U of Chicago P, 2001.
- Humboldt, Alexander von. *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers*. Leipzig: Meiner, 1946.
- Janik, Dieter. “‘Momotombo,’ ou la dimension mythique de Victor Hugo dans la poésie hispano-américaine Au XIX^e.” *Arcadia*, 21.3 (1986): 233-44.
- Jiménez-Cervantes Arnau, M. del Mar. “Francisco Gavidia, traductor del francés.” *Carátula* 44 (2011). 5 Apr. 2012.
<<http://www.caratula.net/ediciones/44/critica-mmjimenez.php>>.
- Jitrik, Noé. “El Romanticismo: Esteban Echeverría,” *Historia de la literatura argentina*. 2 vols. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: 1980. 241-264.
- Jrade, Cathy Login. *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. Austin: U of Texas P, 1998.
- *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: the Modernist Recourse to Esoteric Tradition*. Austin: The U of Texas P, 1983.
- Kenner, Hugh. *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. New York: Harcourt, 1959.
- Kolocotroni, Vassiliki, Jane Goldman and Olga Taxidou, eds. *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*. Chicago: U of Chicago P, 1998.
- Laforgue, Jules. *Poems of Jules Laforgue*. Trans. and intro. Peter Dale. London: Anvil P Poetry, 1986.
- *Moralités légendaires*. Ed. Bruno Vercier. Paris: P.O.L., 1992.
- Lepelletier, Edmond. *Paul Verlaine. His Life, His Work*. Trans. E. M. Lang. London: T. Werner Laurie, 1906.
- Levenson, Michael. *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908-1922*. Cambridge: Cambridge, UP, 1984.
- Leicht, Vincent B., et al., ed. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton, 2001.

- Lewis Freed. *T. S. Eliot: Aesthetics and History*. La Salle: Open Court, 1962.
- Lisle, Leconte de. *Poèmes antiques*. Paris: Librairie Alphonse Lemerre, 1948.
- Lucie-Smith, Edward. *Symbolist Art*. London: Thames, 1972.
- Maeztu, Ramiro de. "El clasicismo y el romanticismo de Rubén Darío." *Nosotros* 40.152 (1922): 124-29.
- Maiorana, María T. "'Desde 'Le Satyre' de Victor Hugo hasta 'El sátiro sordo' de Rubén Darío.'" *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 36.139-140 (1971): 109-145.
- Mapes, Erwin, K. *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. Paris: Librairie Ancienne Honore Champion, 1925.
- *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*. Trans. Erwin K. Mapes. Managua: Ediciones de la comisión Nacional para la Celebración del Centenario del Nacimiento de *Rubén Darío*, 1966.
- "Innovation and French Influence in the Metrics of Rubén Darío," *PMLA* 49 (1934): 310-26.
- Mallarmé, Stephane. *Collected Poems*. Trans. and intro. E. H. and A. M. Blackmore. Oxford: Oxford UP, 2006.
- Martí, José. *Escenas americanas*. Las Palmas de Gran Canaria: Red Ediciones, 2011.
- *Obra literaria*. Ed. Cintio Vitier and Fina García Marruz. Intro. Cintio Vitier. Caracas: Ayacucho: 1978.
- Mattalía, Sonia. *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.
- Matthiessen, F. O. *The Achievement of T. S. Eliot. An Essay on the Nature of Poetry*. Oxford: Oxford UP, 1958.
- MacKendrick, Paul. "T. S. Eliot and the Alexandrians." *The Classical Journal* 49.1 (1953): 7-12.
- Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapelusz, 1954.
- Marlowe, Christopher. *The Jew of Malta: With Related Texts*. Ed. and intro. Stephen J. Lynch. Indianapolis: Hackett, 2009.

- Martin-Márquez, Susan L. "Death and the Cinema in Pere Gimferrer's *La muerte en Beverly Hills*." *Anales de la literatura española contemporánea*. 20.1-2 (1995): 155-72.
- Martínez Domingo, José M. *Rubén Darío. Addenda*. Palencia: Cálamo, 2000.
- Matamoro, Blas. "Modernos, modernidad y modernismo." *Revista de Occidente* 86-87 (1988): 25-39.
- McGuirk, Bernard. "On Misreading Mallarmé: Rubén Darío and *The Anxiety of Influence*." *Nottingham French Studies* 26.2 (1987): 52-67.
- Mejías-López, Alejandro. *The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville: Vanderbilt UP, 2009.
- Mendès, Catulle. *Monstres parisiens*. Paris: Charpentier, 1902.
- José M. Ramos González, ed. I. E .S. A Xunqueira I. 7 Jul. 2012.
<<http://www.iesxunqueira1.com/mendes/>>.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Epistolario*. 22 vols. Ed Manuel Revuelta Sañudo. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1982.
- Miró, Emilio. "La búsqueda de la belleza, del cuerpo, en Luis Antonio de Villena." *Ínsula* 449 (1984): 7.
- Molloy, Sylvia. "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío." *Sin Nombre* 11.3 (1980): 7-15.
- "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siecle Spanish America." *Social Text* 31-32 (1992): 187-201.
- "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío." *Revista Iberoamericana*, 45.108-109 (1979): 443.
- Monegal, Antonio. "Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer." *Anthropos* 140 (1993): 57-61.
- Murphy, Russell E. *Critical Companion to T.S. Eliot. A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File, 2007.
- Nerval, Gérard de. *Œuvres complètes*. Ed. Emmanuel Buron and Jean-Nicolas Illouz. Paris : Classiques Garnier 2011.

- Netz, Reviel, and William Noel. *The Archimedes Codex: How a Medieval Prayer Book Is Revealing the True Genius of Antiquity's Greatest Scientist*. Cambridge, MA: Da Capo P, 2007.
- Otero, Blas de. *Pido la paz y la palabra*. Barcelona: Lumen, 1978.
- Patrick, Julian, ed. *501 Great Writers: A Comprehensive Guide to the Giants of Literature*. Hauppauge, NY: Barron's Educational Series, 2008.
- Paz, Octavio. *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer (1966-1997)*. Ed. and intro. Pere Gimferrer. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Pelfort, Josep. "El cinema al Dietari (1979-80 i 1980-82). Aproximació a l'estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer". *Els Marges* 39 (1989): 109-19.
- Perriam, Christopher. *Desire and Dissent: An Introduction to Luis Antonio de Villena*. London: Berg, 1995.
- Perse, Saint-John. *Pájaros y otros poemas*. Trans. Manuel Álvarez Ortega. Madrid: Visor, 1996.
- Philip, Charles L. *Bubu de Montparnasse*. Paris: Fasquelle, 1905.
- Pi de Cabanyes, Oriol, and Guillem-Jordi Graells. *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. Barcelona: Pòrtic, 1971.
- Poe, Edgar Alan. *Essays and Reviews*. Ed. Gary R. Thompson. New York: Literary Classics of the U.S., 1984.
- Pound, Ezra. *New Selected Poems and Translations*. Ed and intro. Richard Sieburth. New York: New Directions Books, 2010.
- Prieto, Antonio, ed. *Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía última*. Madrid: Azur, 1971.
- Rainey, Lawrence. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. New Haven: Yale UP, 2005.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la U Central de Venezuela, 1970.
- Ramos, Julio. *Divergent Modernities: Culture and Politics in Nineteenth-Century Latin America*. Trans. John D. Blanco. Durham: Duke UP, 2001.

- Rimbaud, Arthur. *Œuvres de Arthur Rimbaud*. Paris: Mercure de France, 1952.
- Robb, Graham. *Victor Hugo: A Biography*. New York: Norton 1997.
- Rodó, José Enrique. *El que vendrá*. Montevideo: Claudio García and Co., 1920.
- Rogers, Gayle B. *British Modernism and Ortega's Spanish Vanguard: Cosmopolitan Visions of Europe, 1922-1939*. Diss. Northwestern U, 2008. Ann Arbor: UMI, 2008. 3303716
- Rogers, Timothy J. "Verbal Collage in Pere Gimferrer's *Poemas, 1963-1969*". *Hispania* 67.2 (1984): 207-13.
- Saavedra Molina, Julio. *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*. Santiago: Prensas de la U de Chile, 1935.
- Salvador, Álvaro. "The Limits of Modernity in Latin American Poetry." *Modernism and Its Margins. Reinscribing Cultural Modernist from Spain and Latin America*. Ed. Anthony L. Geist and José B. Monleón. New York: Garland, 1999. 81-97.
- Santiáñez-Tiό, Nil. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *The Ages of the World*. Trans. Jason M. Wirth. Albany: State U of New York P, 2000.
- Schuchard, Ronald. "Eliot and Hulme in 1916: Toward a Reevaluation of Eliot's Critical and Spiritual Development," *PMLA* 88.5 (1973): 1083-94.
- Schulman, Iván A. *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. Mexico City: Siglo XXI editores, 2002.
- *Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*. Mexico City: El Colegio de México, 1966.
- "La polifonía del modernismo y la modernidad de la poesía de José Asunción Silva." *Revista Casa Silva* 10.1 (1997): 79-94.
- Segall, Brenda. "The Function of Irony in 'El Rey Burgués.'" *Hispania* 49.2 (1966): 223-27.
- Sequeira, Diego M. *Rubén Darío criollo, o raíz y médula de su creación poética*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft Ltda., 1945.
- Sibbald, Kay, and Howard Young, eds. *T. S. Eliot & Hispanic Modernity, 1924-1993*. Boulder: U of Colorado, 1994.

- Siles, Jaime. "Sobre la poesía última de L. A. de Villena." *Ínsula* 350 (1976): 12.
- Silva, José Asunción. *Obra completa*. Ed. Eduardo Camacho Guizado and Gustavo Mejía. Intro. Eduardo Camacho Guizado. Caracas: Ayacucho, 1977.
- Soldo, J. T. "T. S. Eliot and Jules Laforgue." *American Literature* 55.2 (1983): 137-50.
- *The Tempering of T. S. Eliot*. Ann Arbor: UMI, 1983.
- Sopeña, Ángel. "Lectura de la poesía castellana de Pere Gimferrer." *Peña Lara* 62 (1986-87): 29-33.
- Sorensen Goodrich, Diana. "'Azul...': Los contextos de lectura." *Hispanamérica* 40 (1985): 3-14.
- Southam, Brian C. *A Guide to The Selected Poems of T. S. Eliot*. New York: Harcourt Brace, 1996.
- Symons, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. London: W. Heinemann, 1899.
- Torres, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. Mexico City: Ediciones Gandesa, 1958.
- Trueblood, Alan. "Rubén Darío: The Sea and the Jungle." *Comparative Literature Studies* 4.4 (1967): 425-452.
- Tytell, John. *Ezra Pound. The Solitary Volcano*. New York: Anchor P, 1987.
- Uhlig, Claus. "Literature as Textual Palingenesis: On Some Principles of Literary History." *New Literary History* 16.3 (1985): 481-513.
- Vargas Llosa, Mario. *Bases para una interpretación de Rubén Darío*. Lima: U Nacional Mayor de San Marcos, 2001.
- Verlaine, Paul. *Les poètes maudits*. Ed. and intro. Michel Décaudin. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.
- *Œuvres poétiques complètes*. Ed. Y.-G. Le Dantec and Jacques Borel. Intro. Jacques Borel. Paris: Gallimard, 1962.
- Villena, Luis Antonio de. *Ante el espejo. Memorias de una adolescencia*. Madrid: Mondadori, 1988.
- *La belleza impura. Poesía 1970-1989*. Madrid: Visor, 1995.
- *Chicos*. Madrid: Mondadori, 1989.

- *Diccionario esencial del fin de siglo*. Madrid: Valdemar, 2001.
- *El fervor y la melancolía. Los poetas de “Cántico” y su trayectoria*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007.
- Interview. *Ámbito Cultural*. Madrid. 23 May 2011.
- “Luis Antonio de Villena, en éxtasis.” Interview with Arturo Acebos. *Los Cuadernos del Norte* 9.50 (1988): 112-15.
- *Máscaras y formas del fin de siglo. Mundos varios de la edad simbolista*. Madrid: Valdemar, 2002.
- *Para los dioses turcos*. Barcelona: Laertes, 1980.
- *Poesía simbolista francesa*. Madrid: Gredos, 1995.
- Villiers de L’Isle Adam, Auguste. *La révolte, drame en un acte en prose*. Paris: P.V. Stock, 1897.
- Warner, Michael. “Publics and Counterpublics.” *Public Culture* 14.1 (2002): 49-90.
- Watland, Charles D. *La formación literaria de Rubén Darío*. Managua: Comisión Nacional para la Celebración del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío, 1966.
- Webster, John. *The White Devil*. Ed. John Russell Brown. Manchester: Manchester UP, 1996.
- Wellek, René. “What is Symbolism?” *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Ed. Anna E. Balakian. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1982. 17-28.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Trans. G. E. M. Anscombe. New York: Mcmillan, 1953.
- Wollaeger, Mark A. and Matt Eatough, eds. *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Oxford: Oxford UP, 2012.
- “Where and When is Modernism: Editing on a Global Scale.” *Kritika Kultura* 16 (2011): 5-14.
- Wollaeger, Mark A Kevin J. H. Dettmar. *Modernist Literature and Culture*. Advertisement. Oxford UP, 2008.

Woodsbridge, Hensley C. *Rubén Darío, una bibliografía selectiva, clasificada y anotada*. León, Nicaragua: UNAN, 1975.

Yeats, Gerard B. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Ed. Richard J. Finneran. New York: Scribner Paperback Poetry, 1996.

Zanetti, Susana. "Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*." *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*. Ed. Susana Zanetti. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

Zwerdling, Alex. *Improvised Europeans: American Literary Expatriates and the Siege of London*. New York: Basic Books, 1998.