LA ESTRATEGIA DEL REVES: EL MODERNISMO DE RAFAEL ANGEL TROYO

(Una relectura) *

POR

IVAN A. SCHULMAN

University of Illinois

*La estrategia que convenía era la de la
acción rápida y la subversión total.*

M. MAPLES ARCE ¹

I. CULTURA CRÍTICA ², CULTURA NACIONAL Y LA CRÍTICA DE UNA CULTURA

En 1891, en un ensayo-manifiesto sobre la modernidad hispanoamericana, José Martí (1853-1895) declaró que «los pueblos [americanos] han

* En esta relectura nos hemos propuesto deslindar los valores *modernos* de las obras de Troyo, descartando desde un principio, por limitaciones de espacio, la posibilidad de un análisis exhaustivo. También decidimos no seguir las pautas analíticas tradicionales en estos casos, o sea, el estudio del léxico «modernista». De ahí el énfasis sobre aspectos ideológicos y/o metafísicos. Nos guió, en primer término, la idea de contribuir a la necesidad de *revalorar* la obra de Troyo y sus contemporáneos a la luz de los más recientes avances en la literatura crítica hispanoamericana sobre el modernismo y la modernidad. En base a estas investigaciones, nos ha parecido imprescindible repensar y, sobre todo, cuestionar conceptos de índole negativa, tanto nacionales, es decir, costarricenses, como continentales.

¹ El epígrafe pertenece a la historia del primer manifiesto estridentista (1921), posterior a la producción de Troyo y la de los iniciadores del modernismo hispanoamericano. Pero en este pensamiento breve se revela la consanguinidad del modernismo y la vanguardia, vistos como etapas de las transformaciones socioculturales de la Edad Moderna. Véase Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (México: Ediciones de Bellas Artes, 1970), y Evelyn P. Garfield e Ivan A. Schulman, «*Las entrañas del vacío*»: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana (México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1984), sobre el modernismo, la vanguardia y la modernidad.

² Para un concepto distinto del nuestro en torno a este tema, véase la breve pero

de vivir criticándose, porque la crítica es la salud...»³. En este ineludible quehacer sociocultural se inserta la obra de Rafael Angel Troyo (1875-1910) y la de los exiguos revolucionarios y artistas costarricenses que se identificaron con el estilo de vida y arte del arrinconado modernista de Cartago. Este y sus correligionarios estéticos buscaban, como recomendaba Martí, cortar «la melena zorrillesca» y crear una prosa «centelleante y cernida»⁴, faena que produjo una «cultura crítica», la que rechazó los valores sofocantes del materialismo finisecular. Sin embargo, ella no logró patentizarse en la obra de Troyo (1900-1907) con la agresividad desafiadora del antes citado epígrafe, ni reveló la beligerancia del lenguaje de las hojas volantes y los manifiestos posteriores (1921-1923) de Maples Arce y los estridentistas mexicanos. No obstante, esta cultura crítica se evidenció como corriente contracultural en la obra de Troyo con los signos lingüísticos pertenecientes a lo que llamamos la «estrategia del revés»: es decir, la creación artística y el registro metafísico, existencial, de una realidad al margen o más allá de la mimesis.

La crítica, mínima e insuficiente, en torno a Troyo y su obra ha preferido examinar y comentar sobre texturas, apariencias y, por consiguiente, ha relacionado al creador costarricense con la literatura que «rehúye los temas nacionales en busca de la belleza absoluta»⁵. De ahí que la nota disfuncional (el carácter «raro» y «crítico») de la obra troyana, enjuiciada a la luz de las normas imperantes del momento, es decir, las de la expresión costumbrista de una literatura joven y optimista, producida en una sociedad burguesa y pacata, haya suscitado juicios severos. Pero esta naturaleza retrógrada, examinada desde la perspectiva de las últimas investigaciones sobre el modernismo y la modernidad, revela que en la obra de Troyo se debe descubrir más que el señalado «paréntesis» en el proceso de crecimiento de la literatura nacional coeval con su estilo y lenguaje folclóricos⁶.

En honor a la verdad histórica y literaria, si bien Troyo y los liberales en arte —entre ellos, Argüello Mora, Ricardo Fernández Guardia, Ernesto Martén, Alejandro Alvarado Quirós— rehuyeron este venero estético, no

sugerente discusión de Octavio Paz, «A literature without criticism», *Time Literary Supplement*, 6 de agosto de 1976, pp. 979-980.

³ «Nuestra América», en *Páginas escogidas* (La Habana: Editora Universitaria, 1965), I, p. 159.

⁴ «Nuestra América», *ed. cit.*, I, p. 160.

⁵ Citamos del esclarecedor estudio de Seymour Menton *El cuento costarricense* (México: Ediciones de Andrea, 1964), p. 17.

⁶ Abelardo Bonilla, *Historia y antología de la literatura costarricense* (San José: Trejos Hermanos, 1957), p. 141.

sufrían del «achaque» que *Amer* [Carlos Gagini] les atribuía en 1894 a los liberales, o sea, el de «desdeñar los mil sujetos nacionales», prefiriendo en su lugar «argumentos gastados», inspirados en las novedades de París o de Madrid⁷.

Frente a la «preceptiva» costumbrista, los liberales y rebeldes —los modernos y/o raros—, los llamados «anti-nacionalistas» (que en el fondo no lo eran), defendieron el principio de la libertad del artista, quien, según R. Fernández Guardia, «tiene su temperamento especial, que lo lleva con fuerza irresistible hacia determinados ideales»⁸.

Curiosamente, los que se expresaron en contra del costumbrismo nacionalista no apoyaron la defensa de sus ideas en movimientos o escuelas europeos, pese a que Fernández Guardia afirmó (en 1894) que «durante muchos años aún nuestras letras y nuestro arte tendrán que ser un reflejo de los brillantes soles europeos»⁹. Pero sí prodigaron la mención de artistas y escritores que seguían o admiraban: Salvador Rueda, Víctor Hugo, Flaubert, Valera, Clarín, y de América, con insistencia, el nombre de Rubén Darío¹⁰.

Los «nacionalistas» que se opusieron a los «liberales» en arte esgrimían argumentos nada originales —los del acervo polémico «anti-modernista», tanto americano como español—. Los nacionalistas y los tradicionalistas en literatura rechazaron las innovaciones, rupturas, invenciones y experimentos del estilo moderno; repudiaron del liberalismo literario lo que Rubén Darío llamó el movimiento de libertad artística. No pudieron aceptar las metamorfosis individuales, sin filiaciones de escuela o de movimiento, y el rechazo de principios normativos y moldes clásicos y/o académicos. Pero entre los más inteligentes de los antimodernos —y fue el caso de José Deleito y Piñuela— se entendió que la nueva generación vivía en una «época de transición», con «crisis violentas», y una «confu-

⁷ En «Polémica entre nacionalismo y literatura», *Letras* (Heredia, Costa Rica), núms. 8-9 (1981-1982), p. 292. Los documentos que se refieren a esta polémica se publicaron en la revista de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional de Costa Rica. En la polémica intervinieron Leónidas Briseño, Jenaro Cardona, Benjamín Céspedes, Carlos Gagini, Ricardo Fernández Guardia y Manuel González Zeledón. Deseamos dejar constancia de nuestra gratitud al profesor Juan Durán L., quien nos obsequió un ejemplar de este número de *Letras*.

⁸ «Polémica entre nacionalismo y literatura», p. 294.

⁹ «Polémica entre nacionalismo y literatura», p. 295.

¹⁰ Las menciones de Darío no deben ser motivo de sorpresa, pues además de gozar de una fama ya continental, había pasado una temporada reciente en Costa Rica: en San José y Heredia, entre agosto de 1891 y mayo de 1892. Publicó prosa y verso en varios periódicos y revistas, inclusive en *El Herald*, órgano que originalmente recogió parte de la polémica sobre liberalismo y nacionalismo en literatura.

sión de ideales»; y supieron valorar con inteligencia el predominio en sus obras del

... idealismo, eterno e invencible adversario del realismo, que renace a nueva vida en la última etapa de la centuria XIX, en son de protesta contra el radicalismo naturalista, el cual, reflejando el apogeo de la industria y de la ciencia, la fiebre del utilitarismo y producción que nos envuelve con su atmósfera de hulla calcinada, redujo el arte a lo meramente externo...¹¹

Contra la modernidad *burguesa* descrita por Piñuela (el utilitarismo, la producción, la atmósfera de hulla calcinada), levantaron los «liberales» y modernos el estandarte de otra modernidad, la *estética*¹², la que inspiró a A. Esquivel de la Guardia a evocar la figura de Troyo en términos del «soñador sentimental, alejado de *la sed de oro*», «en medio de *los prosaicos tiempos actuales*», y luchando «contra la corriente del *moderno positivismo*»¹³. Según uno de sus admiradores, Troyo sentía «un vacío en su vida... comprende que ella por no tener oriente, por falta de anhelos o de sacrificios irá deshojándose en la monotonía...»¹⁴.

Contra la soledad espiritual, el tedio, la esterilidad artística y la chabacanería del progreso material, reaccionaron los espíritus rebeldes del arte moderno y liberal. Se refugiaron en espacios poéticos inusitados que para los burgueses o tradicionalistas tenían la apariencia de desviaciones de la realidad: tiempos míticos, restauraciones históricas de la Edad Media o del siglo XVIII, representaciones simbólicas. En realidad, estos artistas buscaban descubrir una realidad de mayor trascendencia emocional e intelectual; esperaban penetrar la superficie del plano real cotidiano, el cual encontraban monótono y limitador. De ahí los «escapes» o «refugios» que abundan en las obras de los primeros modernos hispanoameri-

¹¹ «¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?», en *El modernismo*, ed. de L. Litvak (Madrid: Taurus, 1975), pp. 383-384.

¹² La modernidad burguesa se refiere a la doctrina del progreso, la confianza en la ciencia y la tecnología, el culto de la razón, el pragmatismo. La estética se levantó en contra de la burguesía y revistió formas muy diversas: la rebelión, la anarquía, el irracionalismo, la libertad artística. Sobre esta cuestión, véase Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), pp. 41-42.

¹³ En *Rafael Angel Troyo; ofrenda y homenaje* (San José: Imprenta del Comercio, 1911), p. 66.

¹⁴ Alejandro Alvarado Quirós, en *Rafael Angel Troyo; ofrenda y homenaje*, p. 53. Con las palabras subrayadas destacamos las características de la *modernidad burguesa*.

canos como Troyo, desplazamientos de una realidad cognoscible, mimética y metonímica, hacia una inversión, hacia el *revés*, hacia una realidad alterada, metafórica y, para ellos, más sugerente y consoladora. La *estrategia del revés* de estas primeras etapas de la modernidad no involucraba la subversión total (la posición vanguardista), sino la migración de la visión artística hacia un segundo y distinto universo existencial. En ese sentido, el arte de Troyo y de los modernistas primigenios representaba una ruptura con la realidad material metonímica, sublevación y mecanismo crítico que reemplazaba la cultura burguesa con una cultura crítica que socavaba los valores de la cultura dominante de fines del XIX y principios del XX.

II. TROYO: OBRA Y CONTEXTO CRÍTICO

Son cinco los libros publicados en vida por Rafael Angel Troyo, todos de prosa¹⁵: *Terracotas* (cuentos breves), 1900; *Ortos* (estados de alma), 1903; *Corazón joven* (novela), 1904; *Poemas del alma* (prosas), 1906; *Topacios* (cuentos y fantasías), 1907. *Ortos* (volumen publicado sin paginación) lleva un epígrafe de Peter Altemberg que reza: «La tristeza es así...», nota característica de la cosmovisión de Troyo. El prologuista de este volumen, Justo Pastor Ríos, considera al autor un «verdadero artista moderno», un escritor que vive aislado en su «templo interior», o sea, en una realidad concebida como alternativa a la positivista y construida mediante la estrategia del revés.

Pastor Ríos representa una excepción crítica: es uno de los pocos críticos que establece la relación de Troyo con el modernismo, con lo que el prologuista llama «la escuela moderna». Además puntualiza quiénes son sus «hermanos de lucha»: Darío, Lugones, Nervo; Valencia, Tablada, Fombona y Ugarte, todos modernistas y, por lo visto, figuras no desconocidas entre los literatos del país. Y, dentro de esta «escuela moderna», identifica a Troyo no con la acracia artística (principio esgrimido por los liberales contra los nacionalistas en la ya aludida polémica), sino con la perfección literaria: le llama «poeta-orfebre», «vidente», «revolucionario y apóstol», cuya obra es manjar de «raros» y «exquisitos». Y agrega que Troyo fue conocido «por sus camaradas de América».

Los «camaradas» a que se refiere el crítico/prologuista no sólo eran numerosos, sino de fama continental y de calidad artística impresionante.

¹⁵ Véase la bibliografía al final. Citaremos de los textos indicados en esta bibliografía, con la página indicada dentro del texto del ensayo.

Aparecen estas figuras representativas en las dedicatorias de los cuentos y viñetas de Troyo, dedicatorias en las cuales los nombrados son: Gómez Carrillo, Brenes Mesén, Rubén Darío, Pardo Bazán, Manuel S. Pichardo, M. Magallanes Moure, Blanco Fombona, Manuel Ugarte, N. Bolet Peraza, L. Berisso, Luis G. Urbina, Julio Flórez y Vargas Vila.

De este último llevan los *Poemas del alma* (en el ejemplar nuestro) una dedicatoria doble; la impresa reza:

Una gran probidad de Arte,
una obsesión perenne de lo bello,
una inquietud dolorosa del misterio,
hacen de la obra de
Rafael Angel Troyo,
un generoso esfuerzo de idealidad,
alto y noble, *en el tiempo de prosa*
vil y repugnante pequeñez en que vivimos.

J. M. Vargas Vila (p. 11) ¹⁶

La otra, en puño y letra de Troyo, y fechada el 22 de febrero, dice: «A Vargas Vila, profeta de verbo de oro, al admirado maestro. Con el cariño de un alma de artista. [Firmado] Rafael Angel Troyo.»

En *Topacios* hay un prólogo, romántico y sin trascendencia, de Julio Flórez. En *Corazón joven* (ejemplar nuestro) hay una dedicatoria de Troyo expresada en lenguaje modernista: «A Amado Nervo, el poeta de los versos de oro. De su admirador [Firmado] Rafael Angel Troyo» ¹⁷. *Ortos* (ejemplar nuestro) está dedicado por Troyo a Arturo R. de Carricarte. Y, para concluir con la enumeración de la generación (como decía Martí) de escritores modernos con nexos con Troyo, en *Terracotas*, a modo de prólogo, publicó Máximo Soto Hall su «Liminar», descriptivo de las creaciones de «filigranas» (p. 11) del volumen.

Todas estas interrelaciones personales de Troyo con la «gente nueva», «en flor», ubican a este escritor costarricense entre la «familia en América», «generación literaria, que principió por el rebusco imitado, y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal...» ¹⁸.

¹⁶ El énfasis es nuestro. Las itálicas destacan la conciencia crítica de los artistas de la época.

¹⁷ Compárese la dedicatoria de otro poeta modernista, de José Martí (en un ejemplar de sus *Versos sencillos*): «A Manuel Gutiérrez Nájera, marfil en el verso, en la prosa seda, en el alma oro, de su [firmado] José Martí.»

¹⁸ José Martí, «Julián del Casal», *Páginas escogidas*, p. 221.

III. LA ESTRATEGIA DEL REVÉS: DOS ESPACIOS POÉTICOS

«Troyo», dijo Soto Hall en su «Pórtico»/«Liminar» a *Terracotas* (1900), «ama el invierno» (p. 13). Los paisajes gélidos, estériles, blancos, sugeridores de la muerte, tragedia o tristeza, alternan con sus opuestos: los risueños, diáfanos, levemente melancólicos y azules, portadores de la dicha ensoñada, aunque momentánea. Es frecuente que aparezcan ambos paisajes, o espacios poéticos, en la misma prosa breve de Troyo; su presencia en construcciones contrapuestas simboliza la lucha y/o la alternancia de las fuerzas vitales de la existencia con el sino mayormente sombrío del hombre moderno.

Este patrón dualístico se observa ya desde *Terracotas*. Su título encierra la simbología de una estrategia de doble vertiente, la dinámica del principio transformista: terra/tierra/-cotta/cocida → objeto de arte decorativo. Este doble filón vivencial constituye el sustrato narrativo de «Samuel Rodin», cuento breve de esta obra en el cual se retratan las disfunciones sociales de que eran víctimas los artistas de la modernidad burguesa, videntes y moradores de espacios poéticos al «revés» de la cotidianidad, espacios que eran el producto de la *reinención* de los términos de la realidad metonímica¹⁹.

«Raro visionario», «artista» y «compositor» era Rodin. Su mundo se ceñía a los «locos devaneos», los «vuelos a la mágica selva», al «país del ideal» con sus «rocas hirsutas» y «laurel»: el espacio ideal de los sueños artísticos. Frente a este paisaje, y mediante el funcionamiento de la técnica del contraste, se metaforiza el correr de las estaciones, llegando al revés de la «mágica selva» del marginado creador. En lugar del «inmenso azul», el «visionario» Rodin contempla «ráfagas frías», «lluvia de plumillas cristalizadas», un «aire glacial» y el «polvo helado» parisinos. Y, en el plano simbólico, en lugar del anhelado triunfo musical —las «rosas blancas»— el músico contempla «las coronas de nieve». Dos mundos en rotación; dos universos antitéticos, escenarios ambos de los ideales fracasados del creador/agonista.

El concepto del revés se manifiesta en otros textos con las características del cuadro parnasiano o de la miniatura decorativa. En tales formulaciones se verifica el desplazamiento del universo material hacia la contemplación de los objetos de belleza y lujo del Segundo Imperio, reunidos

¹⁹ Véase Irving Howe, *Literary Modernism* (Nueva York: Fawcett, 1967), páginas 16-17: «... the writer takes upon himself the enormous ambition not to remake the world (by now seen as hopelessly recalcitrant and alien) but to reinvent the terms of reality».

éstos bajo el signo de la cultura oriental. En «Marfil» (*Terracotas*), Kung-Seng sueña en su salón de «exóticas» curiosidades, concreción del universo idealizado, el cual se contrasta con el mundo de las amargas realidades y los desengaños. El universo oriental viene a simbolizar la vida interior («gabinete») ajena a la material, su revés resguardado de los embates del mundo exterior/mimético:

Su minúsculo gabinete era un precioso estuche, lleno de valiosos dijes de marfil y ricos tapices bordados de gárgolas y dragones fieros. Biombos cubiertos de cigüeñas rosadas y platos de laca yokoamesa, donde se esponjaban perfumadas y frescas peonías (p. 70).

La chinería y japonería de estas líneas es la que se prodigó entre los poetas y prosistas modernistas, a menudo con la idea exclusiva de «bordar» o «decorar». Su función en la obra de Troyo es distinta, pues desde la perspectiva epistemológica estos objetos forman un código moderno cuyos componentes describen una «desconexión crítica»²⁰, por un lado, y, por otro, la autosuficiencia de la producción artística, al margen, y por encima, de cualquier creación mimética. La «desconexión» y la «autarquía» pertenecen a una estrategia cuyo propósito no es encubrir ni crear ambientes artificiosos, sino hacer un salto hacia una *segunda y distinta* realidad, la que le espera al vidente al revés de la positiva, pero tan válida y tan «real» en su potencia emocional y vivencial como la fáctica. Es, según Bradbury y McFarlane, «el arte que hace la vida, el drama de la conciencia del artista, la estructura que existe más allá del tiempo, la historia, la personalidad o la realidad visible...»²¹.

IV. LA SEGUNDA REALIDAD Y EL ARTE DEL CONTRASTE

La percepción y creación de la «otra» realidad y la técnica del contraste, ambos recursos iterados y recurrentes en la obra de Troyo, están ligados a la inestabilidad metafísica, la inseguridad sociocultural, el desequilibrio temible de la sociedad en trance de modernizarse.

El artista, con su sensibilidad ofendida por el materialismo reinante,

²⁰ Nos servimos de la percepción finísima de Roberto González Echevarría en su estudio «Modernidad, modernismo y nueva narrativa: *El recurso del método*», *Inter-American Review of Bibliography*, XXX, núm. 2 (1980), p. 159. La idea de González Echevarría es que estas cosas pertenecen a un código mediato que las conjuga y las describe en su artificiosidad como producto y no como proceso.

²¹ Malcolm Bradbury and James McFarlane, *Modernism, 1890-1930* (Harmondsworth, Inglaterra: Penguin, 1976), p. 25. La traducción es nuestra.

testigo y víctima de esta transformación, percibirá en el ambiente que le rodea un malestar general. Y, frente a él, aislado y/o marginado por él, construirá una segunda realidad. Los signos de ella son las imágenes del idealismo, del ensueño —*alas, mariposa, azul, blanco, águila, lirios, plata, oro*— que en la obra de Troyo, como la de otros modernistas, se ha querido identificar con un romanticismo tardío o estilizado, sobre todo con las fuerzas dualísticas del universo concebidas como conciencia «alienada del mundo... [y] búsqueda de principios reconfortantes, ya sean individuales o colectivos, que bloqueen la pungente y conturbadora realidad social, económica, cultural, ideológica»²². Otros han identificado la búsqueda y el escrutinio de otros horizontes con el «arte escapista», cuando, a nuestro modo de ver, es, como lo ha descrito Cintio Vitier, un modo de ocultarse sin huir de la realidad, una forma más bien de «replantear la batalla en otro terreno»²³.

El concepto de una *batalla* es particularmente apropiado en la conceptualización de una segunda realidad. Sus variadas elaboraciones por Troyo no significan la cancelación del «tiempo de prosa vil y repugnante pequeñez» en que vivían (palabras del epígrafe de Vargas Vila a *Poemas del alma*), sino la construcción de otra paralela, más allá de la material.

En «El fin del poema» (*Terracotas*) conviven *hambre y poesía*. El mundo ideal evocado en el espacio poético de revés es sugerido con las *alas*, el *azul*, los *aguiluchos*. Un ambiente de lucha divide dos realidades; la material es la de los *ricos potentados*, contra quienes se dirige el desafío del creador, cuya obra poética se titula *La miseria*. El léxico de la lucha se acentúa al final de la narración —*luchador, combate, león, espada*— en medio del estéril paisaje típico del estilo de Troyo: *nieve, frío*, contra el que (el *contraste*) rasga el poeta, con «la roja tinta de sus venas», las estrofas, las últimas, de su «bandada de soberbias águilas».

El segundo —alternativo— plano de realidad no siempre reviste las características del mundo ideal e interior del artista moderno; en Troyo, como en Ricardo Jaimes Freyre, y, en conformidad con una ingénita tristeza, se da la visión de una realidad contrapuntal ceñida casi exclusivamente a la *estepa*, la *nieve*, al *blanco*:

En la estepa solitaria, cubierta toda de nieve y de imponente silencio, sobre aquella blanca sábana mortuoria que coloreaban los últimos fulgores del crepúsculo, agonizaba un soldado mortalmente herido (*Poemas del alma*, p. 21).

²² Eduardo López Morales en el «Prólogo» a Jorge Isaacs, *María* (La Habana: Casa de las Américas, 1970), p. ix.

²³ *Lo cubano en la poesía* (La Habana: Instituto del Libro, 1970), p. 297.

La herida es el resorte que despierta el mecanismo del contraste: «Su rostro [el del soldado] ensangrentado contempla el cielo, buscando en ese infinito la estrella de su amor, ese nido de oro, punto de ideales citas...» (p. 21).

El paisaje blanco viene a ser una destilación imaginística de la vida «de adentro» («Explicaciones y ofrenda» de Troyo en *Topacios*, p. xv), las «lágrimas cristalizadas» de una visión *amarga*, la que se filtra vía un proceso de interiorización hasta producir ese otro plano —el del revés— que se cifra en los sueños de «collar de TOPACIOS» (p. xvi).

V. EL MUNDO PERCIBIDO A LA INVERSA

El concepto de un desquiciamiento, el de un universo que ha perdido su norte y, de-centrado, gira vertiginosamente con penosa decadencia hacia fronteras no conocidas, produce entre los modernistas la sensación de apocalipsis. Esta pertenece a la idea epocal de la *decadencia*, con doble acepción: por un lado el sentido de un rebalse de valores morales y conceptos sociales tradicionales y, por otro, como extensión de la primera, la idea de una desviación, el goce del artista frente a ella y el cultivo consciente de este desvío en una escritura de intención escandalosa o perversa.

En el fondo se trata de una literatura de valores invertidos, inesperados y hasta transgredidos, de un código sociocultural que corresponde a un mundo en crisis, carente de base razonada. Es la escritura del revés, concebida desde la dinámica contrapuntal. La «segunda» realidad —la del mundo idealizado, por ejemplo, con sus cosas/objetos— constituye la base de las siguientes construcciones:

Eugenia, la gentil Princesita, amaba las piedras preciosas... No había rara y bella piedra preciosa que vieran sus lindos ojos, sin que la adquiriese y pagara con gran largueza... En estuches de marfil y sándalo y sobre almohadillas de terciopelo negro, brillaban los diamantes de diferentes facetas y tamaños... (*Poemas del alma*, p. 51).

No se trata de crear un cuadro estático de filiación parnasiana en este caso, sino de armar el mecanismo de las fuerzas dinámicas: las «gemelas turquesas» (los ojos de la encantadora Eugenia), la garza real («el ave del armiño y del cariño, la del cariño de la Princesa»). El día de la animación de esta viñeta sensual, el cielo *azul*, en una acción simbólica, semeja un campo de *violetas*, y se anota que la garza llegó hace tiempo al palacio *purpurada* por la sangre de un ala herida. Fascinada por las piedras preciosas, el día de los hechos narrados, día *violeta* (dolor, tragedia, muerte),

el ave blanca, devota de las piedras, se acerca a una de las turquesas y la picotea, dejando uno de los ojos «dividido» en dos pedazos.

Similar caso de inversión, de acción insólita —de malicia y crueldad animal—, se transparenta en «Malicia» (*Terracotas*), al querer comer el ave «la fresa» (los labios) de la boca, en lugar de los granos de maíz colocados por Marieta en su pico. O, en «El más viejo de la aldea» (*Topacios*), no muere, como se esperaba, el viejo del pueblo, sino su nieta, joven y sana. Y con humor negro y burlón, en «Las manzanas» (*Topacios*), cuento en que el cura, espantado, extasiado, pero arrepentido por la novedad lujuriosa de la vista de dos senos voluptuosos —«parecían dos manzanas aquellas cosas»—, se retira con horror ante las dos «manzanas sonrosadas» que su hermana le sirve esa misma tarde en plato plateado: «son las primeras de esta cosecha... que de seguro os gustarán», afirmó la vieja con la mayor ingenuidad.

El texto más extenso de Troyo, *Corazón joven*, novela en que Max Henríquez Ureña descubre «atisbos sicológicos»²⁴, ofrece ejemplos de inversiones emocionales y sorpresas disfuncionales, gratas a los cultivadores del «estilo decadente»: el florecimiento repentino del alma de una vieja; el amor que se despierta en la estepa solitaria de su vejez; el descenso a la tragedia en medio del triunfo de un amor ideal (la estrategia del revés y el mecanismo del contraste) de su nieto y ahijada.

Es ésta una narración con elementos tradicionales, sobre todo, sentimentales (en este último sentido, como otras novelas primigenias de la modernidad²⁵), dividida según el ritmo primordial de las estaciones del año: «Primavera», «Hojas de otoño», «Nieves».

La figura central —el corazón joven del título— es, sorprendentemente, la de una vieja de sesenta y tres años, la tía Gabriela, quien descubre que «cuando la cabeza blanqueaba, el alma comenzaba a vestirse de color de rosa!...» (p. 29). El estudio de los celos —el asombro de las inversiones— se centra no en la joven pareja (Jorge y Margarita), sino en la tía: «con el rostro enrojecido y los ojos nublados de lágrimas, contemplaba la dichosa pareja con una mirada en que se traslucía al mismo tiempo un gran dolor y un gran odio...» (p. 77). El universo de la vieja se ensombrece después de un período breve de luz; «los verjeles primaverales» se transforman en «nevada y solitaria cumbre de los montes» (p. 93) al enamorarse su nieto Jorge no de ella, sino de Margarita. El sepulcro, la tumba, nieve en lugar de *primavera*, es el sino de la tía Gabriela.

²⁴ *Breve historia del modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), p. 406.

²⁵ Véase, por ejemplo, la novela de Martí *Lucía Jerez*.

VI. EL TRIUNFO DEL IDEAL

En *Corazón joven* la *nieve* cae, el invierno se arrecia en los días que anteceden al casamiento de los novios:

Desde la cima de la colina hasta la hondonada de la llanura extendíase una inmensa sábana de nieve, llenándolo todo con el resplandor de su blancura. Semejábase un gran sepulcro de mármol en el que reposara el estercolero²⁶ de la tierra (p. 137).

Estercolero-estepa: el concepto de la existencia trágica de Troyo. Pero su inveterada melancolía y su decadentismo fin de siglo están contrapesados por el deseo, si no la necesidad, de la fe en el triunfo del ideal. El *credo*²⁷ en una novela como *Corazón joven* dota el símbolo *nieve* de alternantes planos de realidad; pues la imagen no sugiere, como en otras narraciones, el signo de desintegración y muerte sin calificaciones. En el paisaje helado del espacio novelesco se verifica el amor y la alegría, pero —nota de contraste perenne en Troyo— en el mismo paisaje nevoso se sella el sino fatal de las imposibles esperanzas —decadentes— de la tía.

En otras narraciones, el sentido de armonía y el triunfo del ideal se consiguen sin el proceso conflictivo resuelto de *Corazón joven*. En «Supremo instante» (*Topacios*), el hablante, frente a la muerte cruel, se siente unido y en paz, aunque solitario, en medio de las estrellas y la luna, y frente a la naturaleza. Las últimas líneas sugieren el horizonte lejano de los idealismos captados mediante percepciones supraterráneas: «Y la luna, como un bajel de plata, se alejaba... se alejaba y se perdía por el inmenso piélago del infinito...» (p. LV).

En «¡Madre!» (*Terracotas*) es la fe en Dios, más el ingénito sentimiento del amor filial y la bondad (el triunfo del código moral tradicional), que produce un desplazamiento del escenario de festín y orgía hacia el arrepentimiento de la hija y su vuelta al hogar. La intermediaria es la hermana de la «Salvation Army», la *paloma blanca* de *alas invisibles*, imagen que recuerda las alas del hijo ausente evocado por Martí, con función similar, en momentos de olvido y distraimiento sensuales (*Ismaelillo*).

²⁶ La simbología martiana se sirve de la misma imagen.

²⁷ Calinescu señala que Anatole Baju, entre otros decadentes franceses, amén de defender la idea de escandalizar a los burgueses, creía en la necesidad de armonizar las aspiraciones del artista con las de la civilización moderna, con el fin de conseguir «la marche ascensionnelle de l'humanité» (*Faces of Modernity...*, p. 176).

VII. TROYO, BUSCADOR

En la escasa obra de Troyo se descubre como constante una preocupación por el ser humano, por el hambre y la pobreza, por el individuo enfermo, solo, ciego, inválido, huérfano o desamparado. Le atormentan el desconsuelo del amante, las separaciones, el amor no correspondido, los trágicos desenlaces sentimentales. Troyo comprendió los signos negativos de su época —los de la vida moderna primigenia—, y frente a las disyuntivas creadas por ella, buscó «armar su batalla» en otros terrenos —la estrategia del revés, los escenarios ideales—. En el fondo, este buceador insistente revela la mano del idealista, pero, a la vez, la del entrañable agonista que no se resigna frente a los signos destructivos de su época:

¿Renegáis —preguntó en *Ortos*— del poema que es revolución y exterminio?

Pues nada más hermoso ni gigantesco que el océano embravecido rompiendo su cárcel de rocas, convirtiendo su rizada linfa en alborotada melena de espumas, haciendo de su murmullo un himno atronador y escupiendo, terrible en su delirio, con el azul de sus olas, el azul del firmamento (s. p.).

Los que identifican el estilo de este escritor de muerte prematura con un romanticismo tardío, se sorprenderán quizá ante el léxico agresivo del autor de «Cólera divina». Pero es que en la escritura de este modernista, que escamoteó las consignas del nacionalismo literario y sus moldes costumbristas, coexistieron corrientes múltiples; descubrimos en su obra el principio de *engorging* (*engullir*) que planteara Daniel Bell²⁸ para caracterizar el acervo cultural de la literatura de sociedades modernas. En el caso de Troyo se trata de un artista de leve tono romántico, de un autor moderno que experimentó con la imaginación, el estilo, el lenguaje y la estructura de los géneros. Cultivó el cuento, la viñeta breve, el «miniaturismo». Dos veces en el título de sus libros aludió al «estado de alma», o sea, a la creación interiorizada, la que preferían los modernistas y los modernos de su época. Percibió y comprendió las disgregaciones sociohistóricas de su tiempo²⁹; dotó la creación artística de autosuficiencia, de

²⁸ *The Cultural Contradictions of Capitalism* (Nueva York: Basic Books, 1976), p. 13.

²⁹ Respetamos, pero no compartimos, la afirmación de M. Henríquez Ureña, quien considera la obra de Troyo «fruto de un espíritu refinado», pero «insustancial y frívola, como muchas veces ocurre con esos empeños miniaturistas» (*Breve historia del modernismo*, p. 406). Hay que llegar a los horizontes escondidos, imaginar cómo se vería la luz apagada de la vela de Lewis Carroll en estos casos. Hay que penetrar y leer el léxico del silencio.

autarquía; creó realidades metafísicas alternativas y originales; pero, al mismo tiempo, no abandonó la esperanza de aunar el mimetismo con el metaforismo —la realidad material con el anhelado idealismo—. Fue, en fin, esteta, agonista, vidente y, sobre todo, un *moderno*, un escritor que supo enfrentarse, a su manera, con la desgarradora lucha por la libertad espiritual, el bienestar material y la armonía social.

BIBLIOGRAFIA

Obras publicadas por R. A. Troyo

Terracotas. San José: Imprenta Lines, 1900.

Ortos. San José: Imprenta de A. Alsina, 1903.

Corazón joven. San José: Establecimiento Tipográfico de A. Alsina, 1904.

Poema del alma (Prosas). San José: Imprenta Alsina, 1906.

Topacios (Cuentos y fantasías). San José: Imprenta Alsina, 1907.

Obras que dejó R. A. Troyo en preparación

«Manojos de seda» (poesía).

«La ermita del ensueño» (poesía).

«Los príncipes del arte» (semblanzas).

«Christian» (poema en prosa).

«Diario de mi juventud».

«El libro de la vida» (novela).