

# LA CARNE Y EL MARMOL

## Parnaso y Simbolismo en la poética modernista hispanoamericana

P O R

RICARDO J. KALIMAN

*University of Pittsburgh*  
*Universidad de Tucumán, Argentina*

Con relación a las aproximaciones críticas a la poesía modernista hispanoamericana, ocurre que una de las pocas coincidencias generalizadas es el carácter contradictorio de este movimiento<sup>1</sup>. En muchos casos, esta concepción se ha traducido en un mero listado de tales contradicciones, que no siempre se ejemplifica a través de manifestaciones concretas de los distintos polos.

Muchos críticos han tratado de explicar estas contradicciones a través de circunstancias históricas. Sin embargo, ha sido poco explorado el modo en que estas contradicciones se presentan en las diferentes poéticas individuales del *corpus* modernista. Creo que éste es un paso necesario para poder encarar la caracterización del modernismo sobre bases más con-

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, en autores de orientaciones tan diversas como Noé Jitrik (en *Las contradicciones del modernismo* [Colegio de México: México, 1978], p. 103):

«[el modernismo] ... pareciera ser el punto más extremo a que en la historia social se ha llegado en cuanto a la relación con los modelos externos; por añadidura, los modelos que intervienen en su conformación son de una variedad enorme, la multiplicidad misma, o casi.»

Y José Olivio Jiménez (en *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* [Hiperión: Madrid, 1985], p. 19):

«La expresión modernista puede contemplarse como la suma heteróclita de estilos a través de cuya integración se manifiesta el espíritu vario, confuso y aun contradictorio de toda una época.»

Las contradicciones no aparecen siempre calificadas como tales, pero se descubren al comparar entre sí distintos estudios. Una visión panorámica del problema puede hallarse en el artículo de José Lluís Marfany, «Algunas consideraciones sobre el Modernismo hispanoamericano», en *Cuadernos hispanoamericanos* 382 (Madrid, abril 1982), pp. 82-124.

cretas. La hipótesis general que voy a asumir aquí es la de que en algunos autores modernistas, que presentan cierto grado de homogeneidad estética, las mencionadas contradicciones se articulan de tal modo que dejan de serlo. En otras palabras: la contradicción es visible cuando se consideran sus polos como entidades independientes, perspectiva que no es necesariamente la que permite definir las características de una poética determinada<sup>2</sup>.

La contradicción de la que he de ocuparme aquí es la que surge de las ya conocidas influencias parnasiana y simbolista sobre los poetas hispanoamericanos del gozne del siglo<sup>3</sup>. Mientras estas dos actitudes poéticas vivieron en constante oposición doctrinaria, traducida incluso en bulliciosas polémicas<sup>4</sup>, sabemos hoy que el sincretismo modernista fue capaz de asimilar rasgos de ambas dentro de su poética. Cómo fue esto posible o, mejor dicho, de qué modo se resuelve el conflicto entre ambas corrientes estéticas será lo que intentaré exponer aquí sobre la base de un análisis semiótico aplicado a las poéticas más representativas del modernismo hispanoamericano, entre las que no incluyo, por razones que se harán claras más adelante, la del Darío posterior a *Prosas profanas*.

En pocas palabras: la posición que defenderé aquí es la de que en la poesía modernista hispanoamericana el Parnaso provee todo un conjunto de elementos que constituyen lo bello —lo que merece ser referido en poesía— por definición, y el simbolismo —a través de su valoración de lo irracional como ámbito de relación con el mundo— redistribuye esos elementos de tal forma que éstos se constituyen en modos desplazados de referir a instancias instintivas de la psique humana<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Esta línea de investigación no ha sido expresamente formulada en la literatura, pero puede detectarse en el *modus operandi* de algunos de los estudios, e.g., en el trabajo «¿Es posible definir el modernismo?», de Raúl Silva Castro, en *Estudios críticos sobre el modernismo*, editados por Homero Castillo (Gredos: Madrid, 1968). De todos modos, la aproximación semiótica que voy a seguir aquí no parece ser muy frecuente en los estudios del modernismo, por lo que creo conveniente explicitar algunas de sus asunciones. Una poética será aquí entendida como una estética del lenguaje, cuya forma es la de un conjunto de criterios que se organizan sistemáticamente para determinar los usos poéticos del lenguaje, en la esperanza de que estos principios pueden organizar, a un nivel más abstracto, las listas de recursos con los que la crítica estilística suele caracterizar los estilos de distintos autores.

<sup>3</sup> Esta contradicción es corrientemente citada en la literatura, pero las citas clásicas son las de Federico de Onís, en *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (Las Américas: New York, 1961), p. xvi, y Max Henríquez Ureña, en *Breve historia del modernismo* (Fondo de Cultura Económica: México, 1954), cap. I.

<sup>4</sup> Cf. Pierre Martinó, *Parnaso y simbolismo* (El Ateneo: Buenos Aires, 1948).

<sup>5</sup> Por simbolismo aquí no me estoy refiriendo, como se ve, a los versolibristas y otros cultivadores de la música verbal, cuya práctica, en última instancia, es fácil-

Para mi exposición, me he concentrado en un aspecto que podría considerarse crucial en la definición de una estética que debe optar entre un modelo parnasiano de lo bello y uno simbolista: el cuerpo humano. En efecto, mientras la estética parnasiana, en su afán objetivista, se concentra en el cuerpo humano en tanto que aprehendido por los sentidos <sup>6</sup>, la proyección trascendente del simbolismo nos lleva a concebirlo como expresión de otra esfera, la cual es sugerida a partir del lenguaje <sup>7</sup>. Desprendiéndose de esta contradicción a nivel doctrinario, hay una que se vincula más directamente con las características de la referencia al cuerpo en ambas escuelas. Los parnasianos se concentran en aquello que entra dentro de lo sensorialmente percibido y propone un paradigma clásico de lo bello, generándose de este modo un código de denotaciones pre-prestigiadas cuya mera presencia hace a la belleza del poema <sup>8</sup>. El simbolista, en cambio, se interesa por el cuerpo en tanto que carnalidad, y al encontrar en el sexo uno de los modos de conocimiento más afines con su gusto, apelarán al cuerpo en tanto que atracción sexual. Al mismo tiempo, esta propiedad del cuerpo, por su relación con lo instintivo, constituye un campo adecuado para el surgimiento de la sugerencia, que, junto con la sinestesia, constituye el par de formas más características de la expresión simbolista.

Mi exposición consistirá en ir detectando ciertos patrones dentro de varias poéticas individuales representativas del modernismo hispanoamericano. La selección de estos patrones, así como el orden en que hablaré de ellos, está guiado por la intención de dar mejor la idea del «punto de fuga» de la poética modernista, en relación con el tema principal de este artículo.

---

mente acomodable sin quebrar axiomas parnasianos básicos. Más bien aludo al aspecto cosmovisional de lo que la crítica, en general, ha llamado simbolismo, y cuyos mayores exponentes son Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé.

<sup>6</sup> Véase Derromme, *The French Parnassian Poets* (Southern Illinois University Press: Carbondale, 1972), p. 31:

«The poet's task... was to seek out of the manifestations of a lasting beauty residing in the concrete reality which he observed, and to transfere his sense of beauty in verse that tended, for the most part, to be descriptive. The Parnassian poet [...] attempted to mask his personal stance with objectivity.»

<sup>7</sup> Véase Ricardo Gullón, «Simbolismo y modernismo», en *El simbolismo*, ed. de José Olivio Jiménez (Taurus: Madrid, 1970), pp. 21-44. Este artículo proporciona una excelente síntesis de los elementos de estilo comunes a simbolismo y modernismo.

<sup>8</sup> Por denotación entiendo aquí el uso literal de las palabras, en oposición al uso figurado de un signo, que entonces no apunta directamente a la clase de objetos literalmente referida, sino indirectamente a otra clase de objetos.

La poesía modernista, como sabemos, representa un retorno al cultivo del placer por la imagen, tanto más interesante para ellos cuanto más revele la hiperestesia, la capacidad de percibir matices que sólo una educación refinada permite percibir. No obstante esta afirmación general, de evidente extracción parnasiana, no se aplica con igual fuerza y connotaciones a todos los poetas modernistas. Para referirme al cuerpo en tanto que placer de los sentidos, el ejemplo más claro es el más parnasiano de los modernistas, Julián del Casal<sup>9</sup>. En él, el cuerpo aparece notablemente visualizado como una pura plasticidad, hasta el punto de que, en algunos de sus poemas, la contradicción que aquí me ocupa parece desaparecer con la balanza totalmente inclinada hacia el lado parnasiano<sup>10</sup>:

...

Envuelta en veste de opalina gasa,  
recamada de oro, desde el monte  
de ruinas hacinadas en el llano,

indiferente a lo que en torno pasa,  
mira Elena el lívido horizonte,  
irguiendo un lirio en la rosada mano.

(«Elena»)

Este despliegue de imágenes sensoriales está respetado, casi sin excepción, por los modernistas, especialmente en la primera época. Hay así una cuidadosa selección del modo de referencia, más que del modo de realidad. Ciertamente, podría postularse también cierta restricción del campo de cosas que pueden describirse, pero esta norma no parece ser tan estricta como la selección del lujo verbal. Este principio aceptaría la idea de un yo poético espectador, o más precisamente, un exquisito y encantado espectador.

En consecuencia, con este yo poético así caracterizado, un recurso muy extendido en la poesía modernista es el que podríamos llamar la autonomía del cuerpo, que consiste en presentar el movimiento del cuerpo como partiendo de sí mismo. Al obliterar de este modo la voluntad del

<sup>9</sup> Cf. José María Monner Sans, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano* (El Colegio de México: México, 1952), esp. cap. VI.

<sup>10</sup> Sin embargo, Luis Antonio de Villena, en «El camino simbolista de Julián del Casal», en *El simbolismo*, op. cit., pp. 111-125, sostiene que hay en este poema elementos simbolistas, concretamente el hecho de que Elena es el símbolo de la Belleza Ideal. No estoy seguro de esta vinculación, pero una decisión definitiva al respecto no afectaría lo que el propio autor señala: que «el soneto es de indudable y perfecta factura parnasiana». El trabajo de Villena, por otra parte, expone otros rasgos simbolistas en la poesía de Casal, especialmente en el aspecto «decadente».

cuerpo referido, el poema nos refiere a la perspectiva del poeta espectador. Es necesario distinguir este procedimiento de dos fenómenos: *a*) la metonimia del órgano por la función, que ejemplificaré un poco más adelante con textos de Martí, y *b*) cierto irónico impresionismo «conductista», que cobrará especial vigencia en la vanguardia y el esperpento, pero que es relevante aquí porque puede encontrarse ya en el *Lunario sentimental* de Lugones:

...  
 en la lunar presencia,  
 no hay ya ósculo que el labio al labio suelde;  
 ...  
 («Divagación lunar»)

Para precisar la autonomía del cuerpo en relación con este conductismo irónico consideremos simultáneamente estos versos de José Asunción Silva:

...  
 una errante luciérnaga alumbró nuestro beso,  
 el contacto furtivo de tus labios de seda...  
 («Poeta, di paso»)

En ambos casos, el modo de referirse al beso se hace a través de la idea del contacto físico de los labios, i.e., aquella parte del fenómeno que está al alcance de la percepción, incluso para quien no participe de ella. Sin embargo, el modo en que este contacto se relaciona con el beso es distinto en ambos casos: En el *Lunario*..., el ósculo es la causa del contacto; en Silva, el contacto es una descripción del beso, es el género del cual el beso es la especie. La diferencia perceptiva entre ambas visualizaciones de un mismo fenómeno se descubre en el modo en que se presenta la sensación táctil. El contacto de los labios en el «ósculo» lugoniano es puramente mecánico: los labios se «suedan». El beso de Silva, en cambio, se enriquece con una dignificación<sup>11</sup> táctil que se agrega a la descripción visual del beso («labios de seda»)<sup>12</sup>. Mientras el conductismo irónico se

<sup>11</sup> Para usar el término de Eduardo Camacho Guizado, *La poesía de José Asunción Silva* (Universidad de Los Andes: Bogotá, 1968), pp. 97-102. El autor hace una importante observación que es interesante recordar cuando más adelante hable de Martí: «... el mundo metafórico de Silva, en el sentido de los valores materiales, no se sale de lo manido.»

<sup>12</sup> Sobre la sensualidad que revela al yo en este poema y en general en la poesía de José Asunción Silva véase «Estructura y significado en la poesía de José Asunción Silva», de Bernardo Gicovate, en *Revista Iberoamericana*, vol. 24, t. 48 (1959), pp. 327-331.

sitúa en la abstracta mecánica muscular, la autonomía parnasiana se complace en la sensualidad del fenómeno.

En realidad, lo que aquí estoy llamando conductismo puede visualizarse como una herencia de la autonomía parnasiana, en confluencia con el criterio más moderno de presentar el referente desde una perspectiva inusitada, criterio que llegó a la poesía desde las artes plásticas y que representa probablemente el primero de los principios de la estética vanguardista en proponerse conscientemente, a través del cubismo. Lo que vuelve atractiva la imagen de Lugones es precisamente el uso pionero de este criterio en poesía<sup>13</sup>.

Sin embargo, aunque parte de su origen esté ya en la estética modernista, la autonomía esperpéntica no es aceptada por el modernismo. Una prueba de ello es que el propio Asunción Silva caricaturiza esta mala comprensión del recurso en su «Sinfonía color de fresas con leche», poema cuyo recurso básico lo constituye precisamente la aplicación mecánica de ciertos principios de la estética modernista, sin el prurito de armonía entre ellos que determina verdaderamente la belleza dentro de esta escuela<sup>14</sup>. Veamos, por ejemplo, este verso de ese poema: «Liliales manos vírgenes al son aplauden...» Nótese que aquí la caricatura se refiere a principios que podrían expresarse, de un modo mecánico, del siguiente modo: «La piel ha de ser blanca», «Nunca hay que decir directamente el nombre de los colores, sino a través de una denominación que tenga aristocracia y prestigio», y el que a nosotros nos interesa: «Siempre hay que metonimizar las acciones humanas, expresándolas como acciones autónomas del cuerpo.» El respeto mecánico de estos principios da como resultado la caricatura mencionada, con la que Silva se burla de los «daríacos». En el otro ejemplo de Silva puede notarse que la dignificación sensual y —sobre todo— la revelación de que la fuente de la descripción está en el yo que percibe, es lo que otorga a la imagen un lugar dentro del paradigma de belleza modernista.

El papel del yo espectador asigna a la autonomía del cuerpo una naturaleza impresionista. Este modo de impresionismo, a su vez, presenta la particularidad de que respeta el objetivismo parnasiano y, a la vez, permite revelar la presencia de un yo. Sin dejar de ser parnasiano, entonces, constituye ya una forma latente de subversión.

Ahora bien: sabido es que el prurito de objetividad del parnasianismo

---

<sup>13</sup> Véase Alfredo Roggiano, «Qué y qué no del *Lunario Sentimental*», en *Revista Iberoamericana*, 94 (enero-marzo 1975), pp. 71-77.

<sup>14</sup> Véase Betty Osiek (ed.), *José Asunción Silva* (Twayne Publishers: Boston, 1978), p. 89.

derivó de una reacción contra el yo omnipresente de la poética romántica. ¿Es que el modo modernista significa un retorno a esta característica del romanticismo? En los casos que estamos viendo hasta aquí, parece obvio que no, ya que, después de todo, la presencia del yo se remite exclusivamente a su papel de espectador. Sin embargo, la duda puede plantearse legítimamente en relación a la poética del primer Lugones, en quien el yo no se reduce al papel de espectador, sino que se caracteriza especialmente como sintiente. Veamos, por ejemplo, este párrafo del poema «A Histeria», de *Las montañas del oro*:

¡Oh, cómo te miraban las tinieblas / cuando ciñendo el nudo de tu  
brazo / a mi garganta, mientras yo espoleaba / el formidable ijar de  
aquel caballo, / cruzábamos la selva temblorosa / llevando nuestro  
horror bajo los astros! / Era una selva negra, toda negra: / la selva  
dolorosa cuyos gajos / echaban sangre al golpe de las hachas, / como  
los miembros de un molusco extraño...

Es importante notar que este texto presenta una forma superficial de descripción. Sin embargo, la imposibilidad literal de esta descripción hace que nos inclinemos por una interpretación de orden diferente. Básicamente, ciertas recurrencias a lo largo del poema nos hace concentrarnos más en cierto clima emotivo que en la referencia estricta. Este clima comunicado nos refiere, inequívocamente, al yo en tanto que sintiente. ¿Cuál es entonces la diferencia con el romanticismo?<sup>15</sup> Creo que es la mutua interacción de dos elementos: por un lado, el esmero con que está elaborada la imagen, y por otro, la imposibilidad literal de la situación. Como una resultante de ambos factores, el recurso se percibe como una suerte de expresionismo, entendiendo como tal la transformación de la realidad en concordancia con el estado psíquico del poeta, de tal modo que la imagen plástica se convierte en un símbolo de este estado psíquico<sup>16</sup>. Al concebir la imagen lugoniana como resultado de la acción de la psique del yo sobre

<sup>15</sup> Obviamente, me estoy refiriendo aquí a la diferencia en términos semióticos. Sobre las diferencias filosóficas del Lugones de *Las montañas del oro* con el romanticismo, véase «Una lectura de la disidencia: *Las montañas del oro* de Leopoldo Lugones», de Alfredo Roggiano, en *Homenaje a Andrés Iduarte*, editado por Alazraki, Grass y Salmon (American Hispanist: Clear Creek, Indiana, 1976), pp. 321-329.

<sup>16</sup> Es corrientemente aceptada hoy esta caracterización del expresionismo, concebido así como un desarrollo del impresionismo, a partir del convencimiento de que este último está basado en la falacia de que es posible una representación «exacta» de la percepción humana, sin que otros contenidos psíquicos informen esta representación. Así, el expresionismo puede ser considerado una representación del mundo, no tal como se lo percibe, sino como se lo siente. No obstante, es obvio que mi uso de expresionismo aquí es totalmente metafórico o, si se quiere, *avant la lettre*.

la percepción de la realidad, la hiperestesia de esta imagen debe atribuirse al refinamiento característico del yo poético modernista<sup>17</sup>.

Un cuestionamiento legítimo que podría hacerse a esta presentación de la poética lugoniana sería el poner en duda la vinculación de la imagen de este poeta con el parnasiano culto a los sentidos. Por ese motivo quisiera detenerme a mostrar que, efectivamente, este rasgo proviene de una elección específicamente modernista, en oposición a la grandilocuencia y desborde románticos<sup>18</sup>. La poética de José Martí, en tanto constituye prácticamente el primer gran paso en el proceso de ruptura con el romanticismo en la poesía hispanoamericana, me permitirá ilustrar este punto.

La poética martiana, por su constante voluntad de estilo, constituye una de las más consistentes del movimiento modernista. El aspecto de ella que me interesa aquí sólo puede comprenderse dentro del marco general de esta poética, por lo cual mi exposición ha de situarse en un plano más general que en los casos anteriores<sup>19</sup>.

El principio básico de la belleza martiana es la homogeneidad: Martí ubica su lenguaje poético en un nivel constante, a mitad de camino entre lo abstracto y lo concreto. Para ello apela a unos códigos de simbolización, que ciertamente deben mucho a la tradición romántica, pero en muchos casos obedece al control del poeta cubano de las potencialidades del lenguaje<sup>20</sup>. Con estos códigos de simbolización, los poemas de Martí remiten lo abstracto a lo concreto y viceversa, consiguiendo así siempre el nivel homogéneo deseado. Analicemos algunos ejemplos para hacer más claras estas aseveraciones<sup>21</sup>:

<sup>17</sup> Allen W. Phillips, en «Novedad y lenguaje en tres poetas: Laforgue, Lugones y López Velarde», en *El simbolismo*, op. cit., p. 215, señala el carácter «libresco y heredado» de Poe y Baudelaire del erotismo de *Las montañas del oro*.

<sup>18</sup> Esta caracterización está ya en Max Henríquez Ureña, op. cit., p. 13. Me interesa aquí desarrollar la evidencia que hay sobre ella dentro de la perspectiva relevante para este artículo.

<sup>19</sup> Una presentación general y sistematizada de la poética martiana puede encontrarse en el artículo de Alfredo Roggiano «Poética y estilo de José Martí», en *Humanitas*, 2 (Tucumán, 1953), pp. 351-378.

<sup>20</sup> Los códigos de simbolización martianos han sido descritos minuciosamente desde una perspectiva estilística por Iván A. Schulman, en *Símbolo y color en la obra de José Martí* (Gredos: Madrid, 1960), esp. el cap. IV.

<sup>21</sup> No he encontrado en la literatura esta caracterización del estilo de José Martí, pero creo que las siguientes líneas de Allen W. Phillips apuntan en la misma dirección:

«No sólo intuye Martí en el Universo las armonías ocultas y los enlaces luminosos que lo rigen, sino que también los objetos naturales contemplados por el poeta se llenan de profundo contenido espiritual» («Naturaleza y metáfora en algunos poemas de José Martí», en *Temas del modernismo hispánico y otros estudios* [Gredos: Madrid, 1974], pp. 241-260).



Ganado tengo el pan: hágase el verso,  
 Y en su comercio dulce se ejercite  
 La mano, que cual prófugo perdido  
 Entre oscuras malezas, o quien lleva  
 A rastras enorme peso, andaba ha poco  
 Sumas hilando y revolviendo cifras.

...

(«Hierro»)

...

Pues ¿no saben los hombres  
 qué encargo traen?  
 ¡Rasgarse el bravo pecho,  
 Vaciar su sangre,  
 Y andar, andar heridos  
 Muy largo valle,  
 Roto el cuerpo en harapos,  
 Los pies en carne,  
 Hasta dar sonriendo!  
 —¡No en tierra —exánimes!

...

(«Musa traviesa»)

Se ve de paso, la ceja,  
 ceja de mora traidora:  
 Y la mirada, de mora:  
 y como nieve la oreja.

(Versos sencillos, X)

Desde un punto de vista literal, estas tres estrofas comparten una cierta combinación de materialidad (a través de elementos palpables, incluso cotidianos, de la realidad) y abstracción (fundamentalmente a través del modo genérico de considerar estos objetos, así como la restricción del léxico a elementos que forman parte de la vida de cualquier ser humano, como ocurre con las partes del cuerpo). Sin embargo, los referentes no podrían ser más distantes uno del otro. En el primer caso se trata de la descripción de la actividad cotidiana del poeta, es decir, una referencia existencial; en el segundo, un mensaje moral dirigido a toda la humanidad; en el tercero, una bailarina concreta, a cuya danza asistió el poeta.

Analizando más en detalle, vemos que, en el primer ejemplo, un conjunto de metonimias de convencional codificación proveen, desde el nivel literal, la referencia a la generalización de las actividades cotidianas, que, a su vez, remiten a símbolos tradicionalmente genéricos. En otras palabras:

lo abstracto es dicho a través de formas muy concretas y, por si acaso, la misma convencionalidad de las metonimias es demasiado abstracta para el nivel buscado; el nivel de la expresión es más materializado todavía con la referencia al prófugo entre malezas. El segundo ejemplo se enfrenta con una abstracción mucho más amplia: la humanidad entera y un imperativo moral. Para materializar tamaña abstracción, Martí no sólo apela al cuerpo humano, sino que lo agrava con menciones que lindan con la crudeza del naturalismo («pies en carne»). El tercer ejemplo arranca de lo concreto, por lo que el procedimiento es inverso: la bailarina real es convertida en antonomasia, describiendo sus cejas y su mirada como ejemplos de ciertas categorías.

Esta homogeneización del nivel expresivo de Martí constituye la consecuencia esperable de su voluntad de estilo y tal vez podría decirse que ambas nociones se identifican. Este, creo, es el aporte clave que el poeta cubano hizo a la transformación poética que el modernismo representó para la poesía hispanoamericana, especialmente por lo que elimina de la grandilocuencia romántica y lo que se concentra en el lenguaje mismo como factor de la poeticidad. La coincidencia de estos rasgos con la imagen lugoniana constituyen una prueba, creo, de la lectura que hice de esta última en párrafos anteriores.

Pero hay también más evidencia para esta generalización, que es también ilustrativa del otro elemento importante para la tesis de este artículo: el del importante papel que se le asigna al yo poético en la delineación de esta imagen (y que es, como se recordará, el principal desvío del modernismo en relación al modelo parnasiano). Consideremos, en primer lugar, la poética del boliviano Ricardo Jaimes Freyre. En este poeta es posible encontrar una forma semejante al expresionismo que ilustré antes con Lugones, con la diferencia de que en lugar de situar la instancia psíquica definitoria en un ámbito (aunque más no sea ilusoriamente) individual, la ubica en un ámbito más colectivo, como el mito, el culto al coraje e incluso la injusticia social (como en «Rusia»)<sup>22</sup>. Sin embargo, el manejo de la elipsis y cierto grado de desrealización contribuyen a crear, hasta cierto punto, la ilusión de la individualidad del sentimiento:

---

<sup>22</sup> Sobre el mito en la poesía de Jaimes Freyre véase *Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre*, de Mireya Jaimes Freyre (Gredos: Madrid, 1969). Hay en este libro un capítulo sobre la deuda del poeta boliviano con Leconte de Lisle y algunas observaciones sobre la influencia simbolista. Véanse también las observaciones de Raúl Botelho González en «Ricardo Jaimes Freyre en el modernismo americano», en *Cuadernos Americanos*, 156, p. 250, sobre la desrealización del cuerpo dentro del tratamiento mítico de este poeta.

...

Surge de pronto claridad extraña  
y el horizonte tenebroso baña  
un mar de fuego de purpúreas ondas

y se destacan, entre lampos rojos,  
los anchos pechos, los sangrientos ojos  
y las hirsutas cabelleras blondas.

(«Los héroes»)

Como vemos, Jaimes Freyre elimina la generalización, refiriéndonos en primera instancia a sucesos particulares. Al mismo tiempo, el exotismo y la ausencia de precisiones en torno a los personajes del poema, así como el adjetivo «extrañas» y el plural de «cabelleras», trasladan la imagen hacia la esfera desrealizada de lo mítico. Sin embargo, si comparamos estos versos con los ya citados de «Elena», de Julián del Casal, salta a la vista la diferencia entre la descripción parnasianamente objetiva de este último con la fascinación que el yo poético de Jaimes Freyre revela por la dimensión heroica de su personaje. En lo demás, la plasticidad de ambas imágenes muestra calidades muy parecidas. En esta plasticidad, Jaimes Freyre es deudor del Parnaso y se aleja de los románticos. En la asignación al yo poético del rol definidor de la imagen se acerca a estos últimos y se distingue del primero.

En el modernismo encontramos a cada paso las visiones y apariciones que tanto complacieron también a los románticos. La plasticidad con que éstas se presentan en los poetas que me ocupan es también una prueba de que allí radica una importante diferencia entre ambas escuelas. Van aquí algunos ejemplos ilustrativos:

...

De pie sobre las hojas amarillas,  
En la mano la fatal flor del sueño,  
La negra toca en alas rematada,  
Avido el rostro —trémulo la miro  
Cada tarde aguardándome a mi puerta.  
En mi hijo pienso, y de la dama oscura  
Huyo sin fuerzas, devorado el pecho  
De un frenético amor!

...

(Martí, «Canto de Otoño»)

...  
 Y tu sombra esbelta y ágil,  
 fina y lánguida,  
 como en esa noche tibia de la muerta primavera,  
 como en esa noche llena de perfumes, de murmullos  
 [y de música de alas,  
 se acercó y marchó con ella,

...

(Asunción Silva, «Nocturno III»)

Llamé una vez a la visión  
 y vino.  
 Y era pálida y triste, y sus pupilas  
 ardían como hogueras de martirios.  
 Y era su boca como una ave negra,  
 de negras alas.

En sus largos rizos  
 había espinas. En su frente arrugas.  
 Tiritaba.

...

(Jaimes Freyre, «Lustral»)

Hasta aquí me he referido a cómo el modernismo subvierte la objetividad del Parnaso, al poner al yo poético en la base de la belleza de la imagen, y cómo a la vez el culto cuidadoso de esta belleza lo distancia del romanticismo. Algo he hablado de lo simbólico en esta poética, pero no todavía de lo simbolista. Es hora ya de mostrar cómo esta escuela se articula en la semiótica del cuerpo modernista.

Esta articulación se produce a través de uno de los elementos característicos del cuerpo, el deseo sexual: la sexualidad actúa en la poética modernista como atracción y como fuerza generadora de la imagen. Dentro de la estructura que venimos exponiendo, el deseo sexual se instaura como la instancia psíquica del yo que orienta la descripción de la imagen corpórea. De este modo, la belleza parnasiana se transforma en una expresión reprimida del deseo y la escritura desplaza sistemáticamente la mención sexual hacia los elementos de la belleza prestigiosa. El poeta modernista, al describir el cuerpo ajeno, está, en realidad, escribiendo el suyo propio.

Este fenómeno se encuentra ya en Martí:

Una copa con alas: ¿quién la ha visto  
 Antes que yo? Yo ayer la vi. Subía  
 con lenta majestad, como quien vierte  
 Oleo sagrado: y a sus bordes dulces

Mis regalados labios apretaba:—  
 ¡Ni una gota siquiera, ni una gota  
 Del bálsamo perdí que hubo en tu beso!

...

Coherentemente con la homogeneización martiana, el beso se presenta como una copa, con lo cual aparentemente se desplaza hacia un simbolizante tradicional del Parnaso la materialidad de lo carnal. Sin embargo, la base de la metáfora revela la auténtica fuente de la belleza. En efecto, la propiedad compartida en la que se funda la analogía no es una propiedad abstracta, sino la dualidad funcional de los labios: besar y sorber, dentro de metonimias convencionales del órgano por la función que forman parte de los códigos de simbolización martianos. Así, la analogía tiene asiento en el cuerpo, pero a través de su acción sobre el otro cuerpo. A la vez, la materialización del amor se presenta a través de su identificación con otra necesidad biológica: la sed.

La poética más clara en el aspecto que estamos viendo es la de Gutiérrez Nájera, con la particularidad (quizá no tan particular) de adquirir un tono exacerbadamente machista. En su poema «Para un menú», por ejemplo, el mismo desplazamiento que acabamos de ver en Martí está desvergonzadamente desarrollado y es la base para una serie de sinestias de inequívoca alusión sexual:

...  
 Champán son las rubias de cutis de azalia;  
 Borgoña los labios de vivo carmín;  
 Los ojos oscuros son vino de Italia,  
 Los verdes y claros son ojos del Rhin.

...

La referencia de los simbolizantes corporales es, sin duda, la mujer en tanto que objeto del placer sexual. Los simbolizantes elegidos revelan nítidamente el desplazamiento: el cutis, los labios, los ojos. Estos mismos elementos están embellecidos (según los criterios modernistas vía Parnaso) a través de la caracterización cromática. El cromatismo es, en realidad, así, la expresión del deseo: la belleza parnasiana es la presencia superficial del desplazamiento de una actitud básica simbolista que está en el inconsciente del texto<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Véase D. M. Kress, «The Weight of French Parnassian Influence in the Modernist Poetry of Manuel Gutiérrez Nájera», en *Revue de Littérature Comparée*, XVII (1937), p. 558:

«[Gutiérrez Nájera] ... was not ignorant of the doctrine of impassivity, but [... found...] such suppression of his personal emotions impossible.»

Consideremos, finalmente, un ejemplo de Rubén Darío, en el que encontraremos otro modo de manifestación del mismo principio que, a nivel superficial, presenta una ligera diferencia con los anteriormente analizados:

...  
 ¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!  
 ¡Ay de quien del canto de su amor se fíe!  
 Con sus ojos lindos y su boca roja,  
 La divina Eulalia ríe, ríe, ríe.

Tiene azules ojos, es maligna y bella;  
 cuando mira vierte viva luz extraña;  
 se asoma a sus húmedas pupilas de estrella  
 el alma del rubio cristal de Champaña.

(«Era un aire suave...»)

Para considerar, en justicia, la poética dariana es siempre necesario considerar todos los signos repartidos en su poema, lo que hace peligroso reducirnos a considerar atómicamente sus imágenes<sup>24</sup>. Sin embargo, creo que este par de estrofas, junto con inevitables alusiones a otras partes del mismo poema, pueden permitirme sintetizar el modo en que este ejemplo es relevante para la presente exposición.

Consideremos, en primera instancia, el primer verso de la segunda de las estrofas citadas. Al verlo aisladamente, uno se pregunta cuál es la relación de relevancia textual entre ambos hemistiquios: una descripción física aparentemente inocente, «objetiva», y una descripción general subjetiva, que la caracteriza en dos planos, el físico y el psíquico. Ahora bien: el problema sólo surge si se consideran ambos hemistiquios aisladamente. En realidad, ambos son una sola entidad semiótica. En su aparente inocencia descriptiva, el primer hemistiquio oculta la subjetividad de la mirada del yo poético, que sí se revela en el segundo hemistiquio. Este, a su vez, por su casi fría generalización, oculta la particularizada atención que el poeta está prestando a la marquesa, que, en cambio, se delata en el primero. La geminación como un todo revela la verdadera perspectiva del poeta.

Pero esta lectura todavía debe atar un cabo suelto: ¿cuál es la relación entre la belleza y la «malignidad»? Veamos ahora la primera de las estro-

---

<sup>24</sup> Esto complica enormemente el uso de ejemplos darianos para ilustrar generalizaciones, lo que explica la ausencia de más ejemplos en el curso de este trabajo. Es solamente en honor a la importancia de este poeta dentro del modernismo por lo que he decidido hacer caso omiso, por una vez, de este inconveniente.

fas en cuestión. Aquí la geminación se repite, esta vez cada parte formada por dos versos. Los dos primeros advierten nuevamente sobre la «malignidad» de Eulalia, y los otros dos presentan una objetiva aseveración de su belleza y de su risa, como si el yo poético mismo cayera en la trampa tendida por la «maligna». En el curso del poema, la «malignidad» se encauzará hacia dos nobles: «el vizconde rubio de los desafíos / y el abate joven de los madrigales». Ambos personajes serán, finalmente, desechados cuando, en estrofas siguientes, sepamos que:

...  
 La marquesa alegre llegará al bosque,  
 bosque que cubre la amable glorieta,  
 donde han de estrecharla los brazos de un paje,  
 que siendo su paje será su poeta.  
 ...

Así, en el texto del poema, la «malignidad» de la marquesa tiene la forma de un caprichoso coqueteo con los vanos afanes amorosos de sus frívolos y aristócratas pretendientes, cuando en realidad sus verdaderos deseos carnales están dirigidos hacia un personaje que pertenece a otros espacios y a otro *status* social: el paje en el bosque. Pero he aquí que el poeta, que, como hemos visto, está estilísticamente atraído también por la marquesa, termina identificándose con este paje, i.e., termina satisfaciendo el deseo que tratara de ocultar líneas antes bajo una «objetiva» descripción parnasiana<sup>25</sup>.

Este poema constituye, así, un verdadero manifiesto de la poética modernista. Del mismo modo como Eulalia se rebela contra los devaneos aristocráticos y refinados de sus pretendientes, prefiriendo a ellos la autenticidad de la carne, el poeta modernista hispanoamericano subvierte el modelo parnasiano mediante la instauración del deseo sexual como instancia psíquica definitoria de la imagen.

Un último detalle que debo aclarar es que estas generalizaciones, aunque válidas para varias de las más representativas figuras del modernismo (para mostrar lo cual he tratado de distribuir mis ilustraciones entre varios de ellos), no alcanzan al segundo Darío, i.e., al posterior a *Prosas profanas*. En esta poética, muchos cambios han de ocurrir que merecen su propia indagación. Uno muy importante para nuestro tema se refiere al hecho de que en el primer modernismo el desplazamiento que aquí estoy mencionando se manifiesta, además de en los modos citados, en la selec-

<sup>25</sup> No creo que una lectura tan erótica de la poética de Darío pueda parecer muy descabellada. Pedro Salinas ha estudiado en detalle esta faceta del nicaragüense en *La poesía de Rubén Darío* (Losada: Buenos Aires, 1948).

ción de un símbolo particular o de una región simbólica particular: la boca y el labio como agentes del beso; o cuando mucho, como en el ejemplo de Darío, en los brazos. En el segundo Darío, la alusión al sexo va mucho más lejos (corporalmente hablando):

...  
 Y crujió su espinazo por mi brazo,  
 y yo, liberto, hice olvidar a Antonio  
 (¡oh el lecho y la mirada y la blancura!)  
 Eso fue todo.

(Darío, «Metempsicosis»)

... estas manos lúbricas de amante  
 que acarician las pomas del pecado.

...

(Darío, «La Cartuja»)

Es probable que esta nueva actitud corresponda a un cambio en la forma en que los elementos parnasianos y simbolistas se articulan en esta segunda poética, coherente con el abandono por parte de Darío de Versalles y Grecia<sup>26</sup>. Al parecer, serán otras contradicciones modernistas las que cobrarán mayor peso en este período, como la de cristianismo-paganismo, pero esto escapa ya a los límites de este trabajo. Vale la pena mencionar que Darío parece haber tenido clara conciencia tanto del modo de articulación de Parnaso y simbolismo que aquí he presentado como del abandono de esta estructura en su segunda etapa, según parece colegirse de estos dos versos de esa verdadera autobiografía poética que son sus «Cantos de vida y esperanza»:

En mi jardín se vio una estatua bella;  
 se juzgó mármol y era carne viva; ...

El más talentoso psicoanalista no lo podría haber puesto más claro.

---

<sup>26</sup> Anderson Imbert es una referencia clásica para la evolución poética de Darío (véase *La originalidad de Rubén Darío* [Centro Editor de América Latina: Buenos Aires, 1967]).