

2011

## Una mano blanca, un lirio y ríos de sangre: estética y poética de la crueldad en la narrativa modernista

Enrique Bruce Marticorena

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Marticorena, Enrique Bruce (Primavera-Otono 2011) "Una mano blanca, un lirio y ríos de sangre: estética y poética de la crueldad en la narrativa modernista," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 73, Article 13.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/13>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## UNA MANO BLANCA, UN LIRIO Y RÍOS DE SANGRE: ESTÉTICA Y POÉTICA DE LA CRUELDAD EN LA NARRATIVA MODERNISTA

**Enrique Bruce Marticorena**  
Pontificia Universidad Católica del Perú

La figura estática de una Salomé enjorada frente a la cabeza de Juan Bautista en los óleos de Gustave Moreau o en un soneto de Julián del Casal expresa el único malestar anímico humano que ha tenido rango universal en occidente: la melancolía. Su historia tiene larga data, desde el diagnóstico y la terapia de los humores en los años de Hipócrates, pasando por los testimonios escritos de la acedia medieval o el demonio que postraba a los monjes de los claustros, procesos reelaborados luego por el tratado fisiológico de Robert Burton en el siglo XVII, hasta el *Weltschmerz* alemán y el *spleen* francés del XIX (todo mal psíquico tiene una administración local y epocal, y un término particular).

En el *fin de siècle* del XIX latinoamericano, la melancolía o el hastío tenía que hallar su nicho en el discurso conceptual literario y positivista de la época. Lo que hemos dado en llamar *Modernismo* a nivel literario (o lo que los propios escritores finiseculares dieron en llamar *Modernismo* a nivel literario) recreaba conceptos y preceptivas de la tradición escrita extranjera, apropiados por la práctica sistemática de lectura y escritura, haciendo que lo ajeno se convirtiese en lo familiar, al menos en los conciliábulos cerrados de algunos escritores y artistas. La melancolía europea se hizo así americana.

Nuestras sociedades en esos años eran anárquicas y cambiantes. La ola migratoria de ultramar, asiática en mediano grado, pero europea en su mayor parte, generaba desasosiego en los diseñadores de las naciones americanas. Los inmigrantes de ultramar empezaron a conformar las masas iletradas, los campesinos en tierras de frontera, los obreros organizados en sindicatos incipientes que se apiñaban en barriadas misérrimas. De otro lado, el indio mexicano o andino que se “hacía conocer” a medias (y mal) por las élites

criollas educadas de sus capitales, conformaba al menos en el sentir de esas mismas élites, ese “ruido” en los márgenes de lo que dubitativamente se denominaba *civilizado*. Esa clase letrada no era necesariamente académica, pero sí estaba lo suficientemente familiarizada con los productos culturales de las metrópolis europeas ya sea mediante viajes, libros o anuncios en los periódicos de época, como para sentirse lo suficientemente enajenados del mundo circundante, de una América que era exaltada en las letras por sus civilizaciones pre-colombinas no del todo comprendidas, su eterna futuridad y su insistente asociación metafórica a la naturaleza circundante.

Por las calles latinoamericanas de fines del diecinueve, desde La Habana a Ciudad de México, desde Bogotá hasta Buenos Aires, transitaban hombres en dirección de sus oficinas o comercios, entraban y salían, ya sea de los bancos o el correo, o en el caso de los menos afortunados, deambulaban en los arrabales improvisados, el presidio o los mataderos. Por esas calles también transitaba un grupo de hombres (eran hombres por lo general) en pos de la noticia, libreta en mano, o en dirección (entre los más afortunados) a alguna *soirée* impostergable. Esos hombres conformarían una isla dentro de esa otra isla burguesa, capitalista y apresurada del escritor modernista: el “raro” dariano.

El poeta/cronista/ensayista, libreta en mano, tuvo su génesis en el devenir del discurso de una identidad nacional surgido a mediados del XIX. La crisis identitaria americana tuvo su acta de nacimiento con la carta de Vizcardo y Guzmán dirigida a los españoles americanos en el XVII, pero el discurso en torno a ella (y por ella) alarga su sombra hasta los años decimonónicos de Domingo Faustino Sarmiento, Eugenio María de Hostos y Andrés Bello y sus políticas didácticas. Bello, desde la universidad de Santiago de Chile, fue el gran propulsor, al menos indirecto, de “la expulsión de los poetas” del ámbito académico. Para el venezolano radicado en tierras mapuches las bellas letras sólo debían servir como medio de interiorización de la ley; sólo así, en su haber, se forjaría el ciudadano. Según Julio Ramos, la literatura no tenía para entonces el respaldo del Estado y de las universidades propulsadas por este; la eficiencia de las bellas letras en el proyecto nacional se habría puesto en duda.<sup>1</sup>

El aislamiento del escritor modernista se debería a una doble vertiente. La primera surgiría en Europa. La sociedad universitaria se va separando cada vez más de la sociedad culta; esto puede ser visto como un aviso de un primer cisma propiamente social y, en cierto modo, epistemológico. En efecto, hasta fines del XVIII el lector cultivado europeo podía consumir sin mayor problema ciertas lecturas salidas de los claustros de Letras. Un texto de filosofía o de sociología podía ser aprovechado por el lector lego alerta y curioso. Eso cambió en el transcurso del XIX. El volumen de información de entonces— desarrollada dentro de la academia—desbordó a la misma, desplazando los centros de investigaciones desde esta a las universidades que englobaban a varias academias y facultades; de manera paralela, dentro de las propias universidades, se fue forjando el aislamiento entre las facultades con

la consabida especialización de estas últimas en varias disciplinas.

La impronta de esta sobreacumulación y especialización de la información en la sociedad europea no se haría esperar. Los marcos conceptuales, los sistemas cognitivos, desplazaron en sus necesidades a la mera acumulación y la catalogación empírica que las precedió. Los sistemas se consolidan. Los nuevos marcos teóricos determinarían la calidad y finalidad de los experimentos y observaciones por venir. La conformación de dichas teorías y prácticas de estudios, desde hace dos siglos, repercutieron en las comunidades de científicos que las sostenían. A partir de entonces, los tratados se inundaron de terminología circunscrita para el “iniciado” científico, ya sea el científico de lo social o del mundo natural o matemático. El hombre y la mujer culta de principios del XIX iría perdiendo el norte con respecto a lo que se publicaba a nivel universitario. La universidad, como un buque a la deriva, se separaba de las islas societales de la Europa educada que entraba al siglo XIX. El “nosotros” portador y guardián del saber epistemológico iría pasando por su primera gran crisis. Nos perderíamos de vista, tanto académicos, de otro lado, como los miembros de una sociedad culta no universitaria, de otro, en las neblinas de la especialización y la sistematización epistemológica.

En la estrategia de la especialización, los Departamentos de Derecho y Ciencias Sociales separarían a la literatura de sus fueros. El privilegio de esta de su “saber decir”, de su aparente poder adaptativo a la razón antes que a la fantasía (poder defendido en un principio por Andrés Bello) le sería insuficiente a un programa ya muy asociado al positivismo y al pragmatismo imperantes en la cultura general.<sup>2</sup> Desde su nueva periferia, el literato criticaría la hiperespecialización de la cultura positivista, siempre desde las márgenes en las que fue emplazado. Sin embargo, entre el escritor latinoamericano y el europeo habría una diferencia señera, diferencia que nos hace pasar a la segunda vertiente antes anunciada: el literato europeo, marginado también de los fueros universitarios, podía encontrar refugio en una burguesía consolidada con la cual compartía espacios físicos, políticos y culturales. La Academia Francesa, por ejemplo, se sostenía con ese maridaje. El escritor latinoamericano conformaba una extraña asociación con la burguesía incipiente del subcontinente. La novela realista europea decimonónica encontraba una sociedad de la cual nutrir sus bosquejos de personajes y comunidades. Encontraba, de otro lado, a sus lectores. En Latinoamérica esta novela se abriría paso de manera más dificultosa; así, la novela finisecular latinoamericana se enrarecía.<sup>3</sup> El poemario y los cuentos breves de *Azul* (1888), de Rubén Darío, anunciaban la difuminación de la barrera entre la prosa y la poesía. El ensayo “Nuestra América” (1891) de José Martí desplegaba no sólo una prosa rica en metáforas, sino que, de modo más interesante, reflexionaba sobre la identidad americana con esquemas retóricos y tópicos que correspondían por igual a una poética. El aislamiento del escritor latinoamericano se acentuaría pues los lectores se alejarían cada vez más del imaginario modernista. Se allanaba así

el terreno para la referencialidad esquivada del simbolismo. La gradual irrupción de este movimiento en las letras latinoamericanas sellaría definitivamente el cisma entre el lector y el escritor latinoamericano cuyo encuentro se iba a mantener solo hasta las primeras décadas del siglo XX gracias al auge de la crónica y la novela costumbrista. Ese desafío al poder referencial colocará al poeta modernista (o a sus otras dos vertientes: el cronista y el narrador) en el destierro inapelable de la academia que en Latinoamérica tenía la misión nada menor de englobar, explicar y redactar prescripciones de lo que eran sus sociedades cambiantes y multifacéticas. El discurso de la formación nacional expulsaba al hombre de las bellas letras, discurso impaciente por la aparente escasa funcionalidad de esta criatura cultural.

Un escritor es alguien que, o bien comunica, o pretende hacerlo a gritos. El escritor modernista le da la espalda, sabemos, a una tradición literaria algo anquilosada en su provincialismo y en su suspicacia anticosmopolita. Las proezas narrativas en España de un Pérez Galdós o un Clarín tienen una contraparte harto privilegiada al otro lado de Los Pirineos con un Zola, un Flaubert o un Balzac. La sobriedad de un poeta como Gustavo Adolfo Bécquer no puede eclipsar ante los ojos hambrientos de cosmopolitismo americano a la poesía de un Baudelaire, un Laforgue, un Verlaine o un Rimbaud. Ya Hugo había despuntado con demasiado brillo en los hemisferios europeos y americanos como para que se nos olvidara ese horizonte. Los franceses habían cruzado el Atlántico para quedarse.

Los españoles, de un lado del océano, acusaron a la América de Rubén Darío de ser afrancesada. Los modernistas, según Sylvia Molloy, querían ser “más modernos que franceses” y no vieron otra manera de asimilar esa modernidad que consumir y promover las letras disidentes galas. Los franceses ofrecían a los latinoamericanos un movimiento doble: Europa podría situar a los latinoamericanos al centro (con mediación de un estudio concienzudo de las letras galas decimonónicas), pero también esa situación de privilegio les daría el poder, al menos aparente, de destruir ese centro, o de cualquier centro cultural-literario fijo, a la postre. Los latinoamericanos se asimilarían a las grandes letras europeas que escribían en el idioma de Hugo y, a su vez, desde el resentimiento de las periferias, contribuirían en la empresa iconoclasta de sus pares galos. Des Esseintes, protagonista de *A rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, habría minimizado su biblioteca lanzando al fuego buena parte del legado greco-latino. Lo mismo haría José Fernández, alter ego de José Asunción Silva, en la novela *De sobremesa*, versión sudamericana de la europea.<sup>4</sup> Los bárbaros se situarían así al centro de la Roma decimonónica; Latinoamérica podría ser, de alguna manera, aunque indirecta o precaria, el centro de un mundo nuevo. O podría jactarse de haber abolido todo centro que la relegara. Se inicia así el periplo de contradicciones del Modernismo; contradicciones que serían, a la larga, su certificado de nacimiento.

El *spleen* francés se hace isotópico en el entramado narrativo y en las figuras

retóricas de la poesía que llegó a América. La sinestesia y el arrojito gongorino de la metáfora que ostentarían un Verlaine en París o un Darío en estas tierras, formarían parte de la rúbrica decadentista que se haría llamar *modernista* en el Nuevo Mundo. La exacerbación de los sentidos (o la expresión literaria o pictórica de los mismos) reemplaza al sosiego del intelecto o la gravedad del sentimiento. La sensación de inestabilidad vivencial (cuando no política) que uniría a las sociedades de ambos lados del Atlántico marcaría al intelectual y al artista. Todo se mueve, todo estimula en la novedad y todo corrobora la banalidad de toda novedad y todo movimiento. Las sectas espiritistas que se multiplicarían en los salones cultos de Europa y América no reemplazarían los viejos dogmas de la Iglesia, sino tan sólo acusarían, a la larga, lo inútil de todo dogma. El lenguaje es el nuevo continente a la deriva por explorar y con él se alejan las certezas de las artes, las ciencias positivas y los lineamientos ideológicos cerrados. Después de esto: ¿dónde encontramos al escritor melancólico? ¿En qué punto neurálgico de las letras modernistas hallamos el hastío, el hambre de sensaciones, cuando parece que la naturaleza anímica no puede ya sentir pues no hay nada fijo en donde asentar los sentimientos y el intelecto?

Podemos definir la melancolía de fin de siglo como la búsqueda de sensaciones para suplir la ausencia de emociones. La ira que colocaría al suicida, al homicida o al que reniega de Dios en el mismo círculo infernal dantesco (el séptimo) servirá claramente de impronta en las letras francesas. El poeta o el narrador francés ignora o combate los valores burgueses de su entorno. El cristianismo solidario no muere, se le mata a dentelladas en los párrafos de Villiers de L'Isle Adams, de De Maupassant o de Barbey D' Aurevilly. La tortura física o psicológica encuentra una vertiente natural en las letras galas después de la irrupción en los escenarios del mundo literario de las prostitutas de lujo o las lesbianas homicidas del Baudelaire del Romanticismo tardío. En esas coordenadas de una estética sádica, si el lenguaje habría de tener un discurso particularizado, este tendrá que rescatar el ruido inarticulado del sufriente; o mejor aun: este discurso habrá de focalizarse en el proceder medido y lógicamente impecable del torturador o el asesino.

En términos clínicos la sociopatía es la ausencia de empatía hacia el otro. Por otro lado, ese otro, en buena cuenta, en la faceta de mayor intensidad psicótica, es el mero depositario de nuestras pulsiones tanáticas y/o eróticas. Podríamos, en este trabajo, sencillamente empalmar un concepto psicoanalítico con una vertiente literaria. Se podría establecer la motivación del yo narrativo o de cualquiera de los personajes de un determinado texto de la narrativa francesa o latinoamericana, dando por sentado, en términos psicológicos realistas, las energías eróticas y tanáticas que podrían servir de móviles internos a las acciones. Sin embargo, tal enfoque iría a contrapelo de la intención estética de un movimiento, el decadentista / modernista, que se ha resistido a los dictámenes de la novela realista, sea esta social o psicológica.

La proyección necesariamente dialógica y argumental de la escuela realista,

es decir, la consideración sistemática del decir del otro, de un interlocutor, en medio, siempre, de una atmósfera específica y un entramado de acciones premeditadas, empezó por ser cuestionada por el movimiento simbolista (precursor o elemento clave del llamado *decadentismo*) que abogaba por la supremacía de la atmósfera y la descripción por encima del argumento o la explicitación ideológica o sentimental romántica de un *yo*. La dinámica de dos personas o de un grupo, y de una historia, que a la larga formaban parte esencial de toda narrativa de hasta fines del XIX, cedían paso al enfoque solipsista del narrador que daba igual prioridad a los elementos que adornaban un salón determinado que a los personajes que hablaban en él. Las extendidas descripciones de las páginas de las citadas *De sobremesa* y las de *A rebours* son paradigmas justos de esto. Los objetos preciosos descritos llevan a la reflexión estética y cuando los personajes hablan, no lo hacen para ilustrar una acción o aun menos para colaborar con un retrato costumbrista, sino lo hacen para hablar de sus inclinaciones estéticas y las repercusiones de estas sobre sus perfiles morales. Toda relación humana en esta narrativa servirá de ilustración de esta vertiente esteticista de los *mores* sociales.

Las novelas y cuentos modernistas incluyen casi siempre un relato dentro de otro. Hay un *yo* narrativo, intra o extradiegético, que cuenta una historia fantástica o de crueldad. En *De sobremesa*, José Fernández, el protagonista, habla a un grupo de amigos sobre sus experiencias eróticas (y criminales) en Europa. Fernández nos cuenta que, estando en París, entra a la fuerza en la recámara de una de sus amantes, una prostituta de lujo, Lelia de Orloff, quien en ese momento yacía en su cama con otra mujer. Fernández nos hace un retrato de su actuar impelido por los celos y la homofobia:

Al hacer saltar la puerta de la alcoba, que se deshizo al primer empujón brutal y cedió rompiéndose, un doble grito de terror me sonó en los oídos y antes que ninguna de las dos pudiera desenlazarse, había alzado con un impulso de loco duplicado por la ira el grupo infame, lo había tirado al suelo, sobre la piel de oso negro que está al pie del lecho, y lo golpeaba furiosamente con todas mis fuerzas, arrancando gritos y blasfemias, con las manos violentas, con los tacones de las botas, como quien aplasta una culebra. No sé cómo saqué de la vaina de cuero el puñalito toledano damasquinado y cincelado como una joya que llevo siempre conmigo y lo enterré dos veces en la carne blanda. Sentí la mano empapada de sangre tibia, envainé el arma. (Silva 360)

El grito de las mujeres “me sonó en los oídos”. Ambas conformaban para la percepción del narrador una culebra por aplastarse. Se limitaban a ser “carne blanda”, víctimas de los embates del “puñalito toledano damasquinado”. Los cuerpos de las mujeres tienen la estatura, en la descripción obstinadamente sensualista, de la alfombra de oso, del puñal finamente elaborado que las arremete. Son el grito que resuena en los oídos de la persona que las violenta. Son meramente la sangre tibia que la mano criminal siente.

La abundancia de la sinestesia en la poesía decimonónica fue vista como



un síntoma patológico según las prescriptivas del influyente médico alemán Max Nordau.<sup>5</sup> Sin embargo, las imágenes sensoriales proliferan de igual manera en la prosa modernista, muchas veces como pretexto atmosférico y de experimentación metafórica. No sólo el objeto de lujo es realizado, como en el ejemplo del puñal toledano en el episodio arriba descrito, sino que el cuerpo femenino (objeto propicio de la narrativa modernista) es campo de la misma retórica sensualista. La mujer es ensalzada en su belleza material con metáforas arriesgadas (lección gongorista), pero desprovistas del tono admirativo de la voz que la ensalza.

Toda emoción, aun la del odio, habla de una conexión entre dos seres humanos. La opción estética que disiente de la emotividad romántica impele al escritor modernista a retraerse de toda emotividad y ello facilitará en mucho que la mirada masculina (predominante de la literatura modernista) cosifique retóricamente a las mujeres en su narrativa. La cosificación femenina no es nada nuevo en la literatura euroamericana. Con seguridad, no en la poesía. En la narrativa tradicional, la mujer ha sido al menos objeto de una mediocre representación de sus decires y acciones, mediocre ya sea por ignorancia o fuerte centralismo de la óptica masculina. La narrativa intentó representarla como un protagonista o interlocutor serio, aunque muchas veces fallara. El Modernismo propone por primera vez, en sus disquisiciones estéticas, convertir a la mujer, también en la narrativa, en el mero reactivo retórico al que siempre se la relegó en la poesía. El natural resultado de este trasvase es la poética de la crueldad para con ellas en el ámbito lo narrativo.

A las mujeres se les ha adjudicado el mismo rango de inferioridad que a muchos grupos humanos marginales. Sus instintos básicos, según afirman los preceptos positivistas finiseculares, de los cuales los modernistas no renegaron lo suficiente, están menos en control que los del varón de las clases educadas. La mujer educada (y ligada por ello a la tutoría de un hombre educado, sea su padre, esposo o hermano) está apenas por encima del indigente, de las clases obreras, del criminal o la prostituta. Es al varón educado a quien le corresponde dar testimonio (y ejercer el control) de los desenfrenos de ciertas criaturas sociales. Así se forja el narrador modernista. El hombre de letras comparte con el burgués la convicción de una jerarquización *innata* en la cual la mujer y el marginal ocuparán una posición de inferioridad. Sin embargo, en la contradicción consustancial al esteta burgués (o “anti-burgués”, en verdad, una derivación de lo mismo), este debe atacar a las clases medias materialistas y pragmáticas que a su vez lo relegan. El artista varón insiste en su superioridad masculina y de hombre educado por sobre otros seres humanos, pero al mismo tiempo, se sabe relegado por el *status quo* que dictaminan el positivismo y el capitalismo utilitario. Es así que, en ese torrente de contradicciones propios del Modernismo, el narrador esteta ensalza a elementos humanos desterrados del decoro burgués para hacer de una prostituta de lujo, por ejemplo, un par o alter ego del *dandy* en sus buenos gustos en la apreciación artística, el vestuario y la



decoración, o para retratar a un asesino atribuyéndole la meticulosidad de un artista en el proceso de creación de una obra de arte: su crimen, no importa qué abyecto. Sin embargo, de otro lado, hará de las mujeres y los personajes de la marginación social o clínica, víctimas de la falta de empatía y el esteticismo exacerbado más implacables del yo narrador (varón). En poesía, Julián del Casal, el habanero harto de las muchedumbres y de la vulgaridad de la clase media o alta emergente, establecerá alter egos poéticos travestidos, quienes darán rienda a la indiferencia frente a la iniquidad violenta. Su poética del desdén se acercará a la óptica de una reina adúltera, Elena de Troya, y de una princesa hebrea, Salomé, en pos de una cabeza. Veamos el caso de la primera, “Elena”:

### **Elena**

Luz fosfórica entreabre claras brechas  
 en la celeste inmensidad, y alumbra  
 del foso en la fatídica penumbra  
 cuerpos hendidos por doradas flechas.

Cual humo frío de homicidas mechas  
 en la atmósfera densa se vislumbra  
 vapor disuelto que la brisa encumbra  
 a las torres de Ilión, escombros hechas.

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 hacia el lívido horizonte,  
 irguiendo un lirio en la rosada mano.

(Del Casal, “Elena”, 45)

Desde una resguardada atalaya, Elena contempla (o podría contemplar) la destrucción y masacre de Ilión, del pueblo que sucumbió por retenerla a ella dentro de sus murallas. Ella, junto con la voz poética que la diseña y acompaña, es compendio y espacio textual descriptivo del “veste de opalina gasa, / recamada en oro”. En su rosada mano, en el verso final, se yergue un lirio. Una flor pesa más, en la distribución poemática, que el sufrimiento y la destrucción de un pueblo.

En otro poema del mismo poemario, *Nieve*, Salomé, la princesa hebrea cuyo nombre le da título al texto, pedirá la cabeza de Juan el Bautista, bailando para ello frente al rey Herodes, su padastro, quien en secreto desea a la joven:

**Salomé**

En el palacio hebreo, donde el suave  
 humo fragante por el sol deshecho,  
 sube a perderse en el calado techo  
 o se dilata en la anchurosa nave,

está el Tetrarca de mirada grave,  
 barba canosa y extenuado pecho,  
 sobre el trono, hierático y derecho,  
 como adormido por canciones de ave.

Delante de él, con veste de brocado  
 estrellada de ardiente pedrería,  
 al dulce son del bandolín sonoro,  
 Salomé baila y, en la diestra alzado,  
 muestra siempre, radiante de alegría,  
 un loto blanco de pistilos de oro.

(Del Casal, “Salomé”, 42)

El remate es en ambos casos, una flor en la mano. De este modo, la flor y la mano femenina se muestran como corolario de indiferencia absoluta. Sabemos lo que el baile significa, lo que quiere la joven princesa. Sin embargo, Salomé es, en el imaginario del cubano, la bella “con veste de brocado / estrellada de ardiente pedrería” subsumida en su baile y en una retórica descriptiva suntuaria. Se la retrata más como un artículo precioso que como portadora de muerte; o talvez, un artículo precioso *en tanto portadora de muerte*.

A contrapelo de la versión europea, en la narrativa latinoamericana el sufriente no tiene voz. En el cuento “El amante de las torturas” (1893) de Del Casal, un librero, quien debería entregarle al dueño de casa un libro raro, escucha desde una habitación contigua en el segundo piso, en la que le han hecho esperar al dueño de casa, unos gemidos y unos chasquidos. El librero, intimidado, nos dice que se disponía a bajar cuando vi deslizarse por una galería contigua a una hermana de la Caridad ajustándose la toca, que llevaba en la mano derecha un nimbo de oro y bajo el mismo brazo un manto de Dolorosa, todo de terciopelo negro, cuajado de estrellas. Detrás de ésta apareció otra hermana, pálida y sofocada, que doblaba una túnica de merino azul, de esas que envuelven los cuerpos de las Magdalenas en las antiguas pinturas italianas. Y por último, después de las dos, surgió a mi vista la parte superior de una cruz de madera negra de tamaño colosal que un mestizo lívido con traje de sayón cargaba sobre sus hombros agobiados (Casal, “El amante de las torturas”, 3)

La escena sadomasoquista nos es escamoteada. Podemos suponer que el

dueño de casa, quien iba con frecuencia al establecimiento del librero para buscar textos sobre todo tipo de torturas, era el promotor de las escenas de flagelación que se sucedían en la habitación. Sin embargo, se nos oculta tanto el esbozo elocuente del agresor en particular, como el de la víctima. Como contraparte, en *Las diabólicas* (1874), del francés Jules Barbey d'Aureville, los relatos, centrados en mujeres vengativas y/o asesinas, no sólo ellas, las agresoras, tendrán la ocasión de expresarse, sino también sus víctimas. Los relatos de crueldad siguen la prescriptiva argumentativa del realismo más convencional donde los personajes son presentados con todo el impudor que el registro de la historia exige. La atmósfera cuenta menos entre los franceses que el desenvolvimiento franco del argumento y la coherencia y solidez dialógicas como requisitos del realismo más convencional.

Otro escritor de tierras galas, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, en la colección de *Cuentos crueles* (1883), ofrece un cuento, "La esperanza", donde un condenado por la Santa Inquisición española ve una oportunidad de escape de las mazmorras inquisitoriales. El protagonista sale de su celda sin ser visto y se interna por los pasillos de las mazmorras de la Inquisición, creyendo haber despistado a los guardias, sólo para descubrir al final del cuento, una vez capturado, que todo había sido una burla del sacerdote inquisidor para infundirle la vana esperanza del escape. En este cuento, el enfoque del narrador se centra en las expectativas y el terror ulterior del condenado.

Esa perspectiva no la hallamos en el peruano Clemente Palma. En sus *Cuentos malévolos* (1904), con clara influencia de L'Isle-Adam, encontramos el cuento "Los canastos". En este texto, un elegante burgués que paseaba por un puente en una imprecisa ciudad europea, ve caerse paulatinamente al río los bultos de pescado fino que llevaba un carretero. Éste, quien iba halando la carreta por delante, no se percataba de la pérdida progresiva de su carga. El burgués paseante no dice nada. Cuando el carretero, tiempo después, se da cuenta de su desgracia que le iba a costar la ruina o la cárcel por deudas, se pone a sollozar y escucha las palabras del paseante:

- Pude avisarte, padrecito, desde que vi caer el primer canasto. Mas, ¿para qué? Mañana habrás olvidado el favor que te hacía: en cambio, cuando te lleven a la cárcel, y tu mujer y tus hijos lloren de miseria, te acordarás de mí, cierto que para maldecirme, pero te acordarás. (Palma, I: 182)

Palma le otorga al acto cruel la misma virtud que al objeto de arte: la posteridad, aunque en este caso esa posteridad se restrinja a la memoria y amargura de un pobre carretero. En "Idealismos", de la misma colección, encontramos un diario olvidado en el asiento de un tren. En él un joven nos relata cómo fue envenenando paulatinamente a su esposa, Luty: "Estoy contentísimo: mi buena Luty se muere" (Palma, I: 183). Esas son las primeras palabras del diario. Luty, moribunda, en todo el relato del diario, casi no tiene voz. Es, en todo caso, un pálido (y fabricado) alter ego de su marido,

un joven esteta que le enseña a la esposa que lo adora los misterios del arte y el pensamiento sutil. El dandismo del marido es la única hechura de la joven mujer. El regodeo del esposo por su muerte es insistente a lo largo del relato:

No hay temor de que mi Luty se salve. Se muere, se muere. Apenas tienen fuerzas sus grandes ojos azules para mirarme y absorber la matadora influencia de mi amor. Luty, con mis caricias apasionadas, con mis frases de amor tóxico, se estremece; y cada emoción de Luty es un salto que da la muerte hacia ella. Bien claro lo dijo el médico: “Evitadla emociones fuertes, que la son mortales”. (Palma, I: 186)

El esposo asesino insiste en el amor que le profesa a su víctima. En las páginas del diario, él se describe como un romántico, como un amante de la belleza. Sabía que los años y la vulgaridad del matrimonio iban a arruinar el aliento esteta que supo insuflar a su menos dotada esposa. Su muerte la salvaba. Su agonía era la agonía que corría paralela a todo amor. Ese amor mórbido es la única conexión que el narrador le permite a la joven pareja.

### *A manera de conclusión.*

Párrafos arriba afirmé que era inútil aplicar un diagnóstico psicológico a la naturaleza del narrador o los personajes, dada la renuencia de la prosa modernista a los delineamientos del realismo. Me afirmo en ello. Sin embargo, me arriesgo a aseverar que si bien dicho diagnóstico no podría aplicarse *dentro* del texto modernista, sí podría aplicarse a la relación entre el escritor latinoamericano y su lector evasivo. El escritor europeo puede proyectar en términos escriturales su carga tanática / erótica sobre su lector. El europeo encuentra en el lector *un cuerpo* sobre el que podrá proyectar su crueldad en una serie de escenificaciones elocuentes. Dentro de los dictámenes realistas, los escritores galos, fieles lectores del Marqués de Sade, diseñaban a sus personajes, sean víctimas o victimarios, de manera sólida en su representación dialógica y en su instrumentalización argumental.

El escritor de nuestro hemisferio no puede encontrar para su lector la escenografía adecuada de la crueldad. Proliferan, entre los marginados y los proletarios, hablantes de otros continentes. En los arrabales de las ciudades industrializadas americanas, se dejarán oír el chino, el yiddish, el polaco o el italiano. La voz ocasional del nahuatl, del quechua, el aymara o el guaraní le recordará al escritor ciudadano de habla hispana la precariedad de la instalación americana como sociedad “civilizada” a la manera euroamericana. El mosaico social, para el escritor de estas tierras, era borroso. La historia del quiénes éramos se hacía a tramos; nuestra identidad nacional se tenía que replantear con la llegada de cada barco repleto de inmigrantes que no hablaban la lengua privilegiada del castellano, lengua que a su vez, pugnaba por hacerse una y distintivamente americana. El aristócrata, el burgués rico o pobre, el viejo o

el nuevo criollo, constituían todos un número mínimo en el paisaje extenso de lo foráneo y de lo aborígen. Dentro de la narrativa modernista, al personaje burgués no se le dejaba dialogar y no se le dejaba actuar con decoro dentro de algún entramado argumental realista. De otro lado, el estrato laboral más bajo (el indio campesino, el sirviente africano, el asiático de los cañaverales o el obrero europeo) era doblemente lejano a lo concebible socialmente por la élite latinoamericana que aquel del Viejo Mundo a lo concebible por sus propias élites, y por consiguiente, poco apto para que llegara a ser en el XIX un grupo humano dotado de voz propia y articulada. Entre las capas privilegiadas y las sojuzgadas se entablaría un diálogo enajenado por la distancia tanto lingüística como cultural.

El diálogo que exige la novela realista entre los diferentes tipos sociales resultará frívolo o insustancial en medio de la aventura épica del Nuevo Mundo, épica que recurría invariablemente a la exaltación de los “valores” nacionales (de diseño criollo) y a la descripción de los paisajes y colectividades aborígenes, necesariamente hechas exóticas por los escritores americanos de extracción hispana. La narrativa del siglo XIX, excesivamente monológica y de una débil postura crítica que no salía muchas veces de una inocua picaresca costumbrista, estaba muy lejos aún de la escenificación cruel y de denuncia de la novela indigenista, con sus glorias y penas éticas y estéticas, y más lejos todavía de “la novela total” del *boom* latinoamericano. Recordemos que gran parte de la narrativa modernista se ubica en lugares indefinidos de Europa o en espacios autóctonos, vueltos exóticos por los propios criollos (o mestizos acriollados) de la urbe. Inevitablemente lejos de su interlocutor, con el esbozo difuso de un diálogo fluido, el cuerpo del burgués le será esquivo al escritor latinoamericano finisecular.<sup>6</sup> Incluso los gritos tienen que ser inteligibles para el victimario. Se debe saber, a ciencia cierta, las debilidades, las secretas esperanzas que guardará dentro de sí la víctima para que la instalación del sadismo sea completa. El diálogo de la crueldad no encontraría un escenario sólido en el hemisferio americano.

Sin embargo, al rescate de la escenografía cruel está la poesía. La influencia de la misma fue intensa sobre la cuentística latinoamericana, sobre la novela de las disquisiciones estéticas y hasta sobre ensayos como los del uruguayo José Enrique Rodó o el cubano José Martí. La obra señora del primero, *Ariel* (1900), se permitió incluso la interpolación ocasional de la fábula como espacio de la prosa poética. El nicho que mantuvo el realismo en las letras finiseculares latinoamericanas fue casi exclusivamente dentro del entramado de la novela costumbrista, la crónica periodística y las estampas de época. Los cuentos modernistas, sin embargo, revolucionaron la estilística narrativa reelaborando de manera entusiasta los parámetros narrativos que sugería el simbolismo y proclamaba el decadentismo europeo. Su objetivo: el ataque sistemático a los mores burgueses, no importaba el precio. La vulgaridad del consumismo y el pragmatismo capitalista desvalorizaba, a los ojos del esteta

modernista, los más elevados valores socialcristianos que esa burguesía insistía en proclamar como suyos. Si es que la sociedad burguesa en conjunto veía esa cristiandad piadosa como cimiento de su cultura, de su civilización, habría que sacudirla desde ese mismo cimiento. El cristianismo piadoso, al menos como representación hipócrita y encubridora de los verdaderos males de la cultura consumista, tenía que ser cercenado.

Carecíamos, empero, del cuerpo de un Cristo doliente por castigar ya que la prescriptiva de la novela realista era incapaz de reconstruirlo en nuestras tierras: no había en este hemisferio, escritor ni lector, ni victimarios ni víctimas, ni interlocutores del tipo que fuera en un escenario evanescente. Dentro de ese solipsismo que proponía la estética simbolista o poemática en general, que la cuentística modernista asumió como suyo, el poeta es, a la larga, quien conducirá con mejor pulso la daga damasquinada del asesino en nuestra narrativa, sin importar la identidad del grito.

## NOTAS

1 Julio Ramos procura emplazar al escritor latinoamericano decimonónico en el complejo entramado de los discursos explicativos de la modernidad desde el ámbito universitario y el gubernamental. El destino del escritor modernista se decidirá en las concordancias y divergencias de los discursos nacionalistas de Domingo Faustino Sarmiento y Andrés Bello, ambos hombres de letras y ambos concientes del poder referencial de la palabra que otorgaban, dentro de la tradición literaria, las máximas classicistas y la oratoria romántica (Ramos, Cap.VIII, “Masa, cultura, latinoamericanismo”, 202-228).

2 La separación de las letras de los ámbitos de las facultades de Derecho y Ciencias Humanas, más ligadas estas al quehacer productivo y las políticas gubernamentales vigentes derivó en la creación de la Facultad de Filosofía y Letras en Buenos Aires en 1898, a no muchos años (curiosamente) de la aparición de *Azul* de Rubén Darío publicado en Chile en 1888, como señala Camila Pulgar Machada (Pulgar Machada 9-31).

3 He desarrollado este desencuentro entre el escritor y el lector burgués decimonónico en un ensayo sobre el escritor húngaro Sandor Marais. En ese artículo hago un breve paralelo entre la dificultad de hallar a ese lector ideal en las sociedades de Europa Oriental y Latinoamérica (Bruce 162-171).

4 Los manuscritos de la obra del colombiano fueron terminados meses antes de su

suicidio en 1896. La obra se publicaría póstumamente en 1925 en Bogotá.

5 Este médico positivista del siglo XIX, tenía catalogadas no sólo las mentes criminales o las capas sociales lumpen como depositarias de los vicios humanos más execrables. El grupo patologizado también estaría conformado, en su visión, por ciertos artistas y literatos, sobre todos aquellos que irrumpían con nuevos tópicos y normativas en la escena europea. En un momento, en *De Sobremesa*, Fernández ataca a Nordau como un insensible y un imbécil (Silva, “De sobremesa” 320-324; prestar atención a las notas a pie de las páginas citadas).

6 Sobre las proyecciones de la sexualidad o lo abyecto sobre la escritura, y su analogía con lo corporal y lo fisiológico, sugiero la lectura de Julia Kristeva: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine. Nueva York: Columbia University Press, 1980.

## OBRAS CITADAS

Bruce, Enrique. “Sandor Marais o la lectura imposible del gran libro del mundo”. *Hueso Húmero* 52 (Lima, 2008): 162-171.

Casal, Julián del. *Antología lírica*. Abdeslam Azourgah. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

--- “El amante de las torturas”. [www.scribd.com/doc/7180022/Casal-Julian-Del-Cuba-El-Amante-de-Las-Torturas-y-Otros-Relatos](http://www.scribd.com/doc/7180022/Casal-Julian-Del-Cuba-El-Amante-de-Las-Torturas-y-Otros-Relatos)

Darío, Rubén. *Páginas escogidas*. Ricardo Gullón. Madrid: Cátedra, 1997.

D'Aurevilly, Jules Barby. *Las diabólicas*. Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo. México: Sexto piso, 2004

Freud, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*. Luis López-Ballesteros y de Torres Madrid: Alianza Editorial, 1977.

Frodeman, Robert et al. *The Oxford handbook of interdisciplinarity*. Robert Frodeman. New York: Oxford University Press, 2010.

Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del Modernismo*. México, D.F.: Fondo de



Cultura Económica, 1962.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez. Trad. Thomas Gora y Alice Jardine. Nueva York: Columbia University Press, 1980.

Lugo Ortiz, Agnes I. “Julián del Casal ante la crítica modernista: el interior como patología en los *Cromitos cubanos* de Manuel de la Cruz”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* Año XX, No.40 (Lima-Berkeley, 2do semestre de 1994): 293-304.

Meyer-Minnermann, Klaus. *La novela latinoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Mattalía, Sonia. *Modernidad y fin de siglo en Latinoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert” y Generalitat Valenciana. Comissió per al V Centenari del Descubriment d’America, 1996.

Molloy, Sylvia. “Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Spanish America”. *Social Text* 31/32 (Third World and Post-Colonial Issues 1992): 187-201.

Palma, Clemente. *Narrativa completa*. Ricardo Sumalavia. 2 tomos. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

Pulgar Machada, Camila. “Introducción”. Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación Editorial del perro y la rana, 2005: 9-30 ([http://www.elperroylarana.gob.ve/index.php?option=com\\_content&view=article&id=18:desencuentro-de-la-modernidad-en-america-latina&catid=8:heterodoxia](http://www.elperroylarana.gob.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=18:desencuentro-de-la-modernidad-en-america-latina&catid=8:heterodoxia))

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989

Rodó, José Enrique. *Ariel/Liberalismo y jacobismo*. Raimundo Lazo. México: Porrúa, 2005

Silva, José Asunción. Poesía. *De sobremesa*. Remedios Mataix. Madrid: Cátedra, 2006.

Villiers de L’Isle-Adam, Auguste. “La esperanza”. *Cuentos crueles*. Jorge Segovia. Madrid: Maldoror, 2009