



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Ayala, Matías
El interior en el Modernismo
Estudios Filológicos, núm. 41, septiembre, 2006, pp. 7-18
Universidad Austral de Chile
Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173414185001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

[Inicio Web Revistas](#) [Web Biblioteca](#) [Contacto](#)

Revistas Electrónicas UACH

Sistema de Bibliotecas UACH





Artículos [Búsqueda artículos](#)

[Tabla de contenido](#) [Anterior](#) [Próximo](#) [Autor](#) [Materia](#) [Búsqueda](#) [Inicio](#) [Lista](#)



Estudios filológicos

ISSN 0071-1713 *versión impresa*

-  Como citar este artículo
-  Agregar a favoritos
-  Enviar a e-mail
-  Imprimir HTML

Estud. filol. n.41 Valdivia sep. 2006

ESTUDIOS FILOLOGICOS 41: 7-18, 2006

El interior en el Modernismo

The interior in the Modernism

Matías Ayala

Universidad Alberto Hurtado, Chile. e-mail: matiasayala@gmail.com

Este artículo trabaja la figura física del interior (la pieza, el salón) fuertemente decorado en algunas obras del primer modernismo hispanoamericano en donde se ligan la subjetividad y lo social. Basado en el trabajo de Walter Benjamin sobre el siglo XIX de París se relaciona la figura del interior con el contexto modernizador del liberalismo finisecular, la adquisición de mercancías, las nuevas tendencias estéticas, la distinción y el exotismo, la cuestión de la identidad cultural y la función del poeta en la sociedad.

Palabras clave: Modernismo, interior, identidad cultural, poeta, modernización.

This paper deals with the figure of the interior (the room) heavily decorated in different works of the Hispano-American *modernism* as a way of linking the subjective and social aspect. Based on the work by Walter Benjamin about Paris in the ninetieth century, the figure of the

question of cultural identity, and to the function of the poet in society.

Key words: Modernism, interior, cultural identity, poet, modernization.

1

En el repertorio de la imaginería modernista una figura clásica para la representación del sujeto es la habitación: la pieza y el salón. Concebidos como un espacio interior y cerrado, por lo tanto, opuestos al exterior, esta clásica distinción filosófica -adentro vs. afuera, sujeto vs. objeto- se encuentra principalmente en los escritos del "primer modernismo": el más parnasiano, decadente y esteticista; el más solipsista además. Esta primera generación de modernistas está representada por la obra de Rubén Darío, Julián del Casal y José Asunción Silva, aunque de ninguna manera ni esta concepción ni estas reflexiones se limitan a ellos. La caracterización de la subjetividad poética está dada por una delimitación espacial -estática por lo tanto- en la que se elimina al "yo" como producto temporal, lo cual es otra de las figuras más recurrentes para representar la intimidad. El desencanto, el sufrimiento, la pérdida de la inocencia, en fin, el emblema de la caída, todos ellos suponen el paso del tiempo, ya sea psicológico, biográfico, estético o histórico, y continuamente se presentan como producto o productor del "yo" literario. También en la obra de José Martí y momentos de José Santos Chocano, la subjetividad se disuelve o intenta allegarse a una concepción del sujeto comunitario o nacional, disolviendo la dicotomía adentro/afuera y apelando al paisaje, al mito y al tiempo como el espacio donde el cambio es o será posible.

A pesar de que se podría dudar de la exclusión mutua de estas diferentes posiciones y quizás habría que tratarlas de manera dependiente, este texto versará sobre la primera figura: la habitación decorada con precisión y exotismo, como proyección del yo, como refugio del afuera, como figura repetida (cliché) dependiente de movimientos, mercancías e imágenes europeas (el *À Rebours* de J. K. Huysmans, por ejemplo) y como condensación de la cultura y ejemplo de la colección. Así, se intentará ver cómo ella va modulándose y sirviendo de cristalización de diferentes tensiones: filosóficas, sociales, económicas, culturales, literarias, retóricas y personales.

El perfecto soneto "De invierno" de Rubén Darío, publicado en *Azul*, es un buen lugar de partida:

En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de marta cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.

El fino angora blanco junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Alençon,
no lejos de las jarras de porcelana china
que en medio oculta un biombo de seda del Japón.

Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño:
entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño

como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos, mirame con su mirar risueño,
y en tanto cae la nieve del cielo de París (Darío 1977: 176).

Si hubiera que dar fe a la ingeniosa formulación de Harold Bloom en cuanto a que la explicación de un poema es otro poema, "De invierno", más allá de ser la pintura de un pequeño universo, sería descrito en su ambiente en los exóticos términos baudelairianos de su "*L'invitation au voyage*": "*Là, tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté*"

separado de la escena, nos exhibe a Carolina descansando y nos insta a espiarla -quedándose dormida en su salón europeo- para la contemplación y el deleite estético, acaso erótico. Calma (siesta junto al fuego), lujo (abrigo de marta cibelina, falda de Alençon, fino angora) y exotismo (porcelana china, biombo japonés) son los elementos de este ambiente. En el primer terceto, eso sí, sucede algo insospechado: entra en escena el hablante como un personaje, cambiando su estatus dentro del discurso, de incitador al voyeurismo -distanciado, alegre, acaso jugueteón- a un personaje que vuelve de un afuera. Viene del exterior, de la calle, abrigado de gris por la tarde, viene -es posible imaginar- del trabajo. Ésta sería, entonces, la escena matrimonial burguesa ideal. Ella espera descansando que él llegue, junto al gato y el fuego, como otro objeto más, reposando en su propia belleza, completa y satisfecha. Él retorna a casa, se desprende del abrigo que lo cubre dejando la impureza y el resguardo -necesario para el ajetreo y la calle- y entra en el salón tibio. Él se reencuentra con su amada y consigo mismo al llegar a casa, no intenta perturbar el orden ni despertarla, tan sólo la besa. La nieve parisina corona la escena, pues desde adentro es agradable mirarla.

Esta oposición trabajo/hogar fue elaborada por Walter Benjamin en su baudelairiano ensayo "París, capital del Siglo XIX". Allí afirma que la dicotomía surgió con el ascenso de la burguesía, por lo tanto, burguesía e interior son complementarios: "Para el hombre privado, el ámbito en que vive se contrapone por primera vez al lugar de trabajo. El primero se constituye en el interior. La oficina es su complemento. El hombre privado, realista en la oficina, exige que el interior lo mantenga en sus ilusiones (Benjamin 1980: 182 [traducción modificada]).

La manera de distinguir este espacio privado, tanto para este "burgués" como para el poeta modernista como doble de éste, es a través del gusto manifestado en la decoración y la colección. Mediante ellos, los objetos recuperan el "aura" que, al ser convertidos en mercancías, habían perdido ya que para el coleccionista el valor del objeto (valor de uso) no es reducible a un precio (valor de cambio). Insiste Benjamin:

El interior es el refugio del arte. El coleccionista es el verdadero inquilino del interior. Se impone el deber de transfigurar las cosas. En él recae la tarea de Sisifo de quitarle a las cosas su carácter de mercancía a través de su posesión. Pero les da un valor de afición en vez de un valor de uso. El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, el que es, además, un mundo mejor, en el cual, aunque también los no hombres estén desprovistos de sus necesidades cotidianas, las cosas, en cambio, sí están libres de la servidumbre de ser útiles (Benjamin 1980: 183 [traducción modificada]).

En la decoración del salón de Carolina no importa el valor u originalidad de lo que se encuentre allí, sino que -al igual en que los versos del modernismo- el hincapié recae en el espacio abierto, en la impresión que causa en los lectores, en la seducción y deslumbramiento de la distinción que implica. Y con este "ambiente" es identificada la interioridad, con una imagen fuertemente cultural, procesada y mediada en París, y así es expuesta de manera etérea: difícil de asir y envolvente. El "yo" como fuente de emanación poética -concepción romántica- que se proyecta hacia el paisaje e incorpora al paisaje como parte de sí misma, es presentado ahora como un escenario, como el decorado (en el sentido teatral) para las escenas poéticas. De ahí que sea solidaria esta figura con la teatralidad, el exceso de las formas y la exageración que se halla en la literatura modernista.

La habitación refinada como autorretrato y técnica para construirse plantea interrogantes desde varios lugares. Por una parte, como la cita a Benjamin explica, se define negativamente frente al trabajo y al mundanal ruido; de la misma manera en que la colección, a partir de la mercancía, se separa de la circulación del mercado (dominado por la moda y dependiente del liberalismo decimonónico).

Desde este punto de vista, ésta figura sería claramente "fraternal" con el desarrollo de la burguesía: el poeta actúa entonces como el burgués. Por otra parte, se define a partir del exotismo parnasiano y del decadentismo, de la refinación del gusto y los sentidos, por lo tanto, estaría ligada a la concepción estética de *l'art pour l'art*. En este sentido, al igual que la

definición del poeta requiere al burgués para definirse negativamente. Un crítico lo pone de ésta manera: "Y allí [el artista] crea su existencia, su otra existencia antiburguesa, aunque los elementos con que lo hace, lo lejano y lo pasado, sean los mismos con los que el burgués ha amueblado su *intérieur*" (Gutiérrez Girardot 1987: 41). Y desde otro ángulo más, tenemos la dependencia cultural de Latinoamérica -que corría de igual manera tanto en literatura como en arquitectura y decoración— y de la hipotética polémica del "escapismo" modernista de la situación americana en favor de un cierto "galicismo mental".

El "yo" como interior plantea, como se aprecia, no pocos problemas, los que habrá que ir desarrollando para ver después cómo se relacionan entre sí, cómo conviven estas aparentes contradicciones, cómo se sostienen las diferentes tensiones. Un buen lugar para seguir, volviendo a los textos, sería el estilo.

2

El lenguaje del modernista es, como todo primer lector experimenta, intencional y forzosamente literatura. Alejado del la norma social, de la lengua como encuentro o intercambio, antinatural y artificial, redundante de palabras extrañas, saturado con énfasis en experimentos métricos y rítmicos. Su tonalidad se mueve entre una liviandad juguetona, hedonista, y una gravedad forzosa, decadente o apasionada. Su imaginería, a su vez, es sincrética y pluralista, incorpora y se deleita en imágenes ya procesadas, en zonas disímiles y acaso irreconciliables para otros: heterogéneas las culturas y los tiempos coexisten en los poemas modernistas. Todos estas maneras y manierismos responden al intento de ser moderno y universal, de renovar tanto el lenguaje anquilosado como la "cultura" hispanoamericana. De hecho, hicieron el camino contrario del dictamen: "describe tu pueblo y serás universal". América Latina estaba saliendo con rapidez de una (en exceso larga y provinciana) época colonial y la necesidad, entonces, -en términos simbólicos- es ir a la metrópolis (ver el mundo), incorporar los postulados parnasianos y simbolistas (estar en boga), refinar los sentidos (hacer del aislamiento una distinción): experimentar, hacer, ser parte de la "cultura". "Por el prolongado aislamiento, por el atraso acumulado, la internalización es virulenta, omnívora: se quiere absorber vertiginosamente la historia universal y la geografía mundial" (Yurkiévich 1976: 11). De ahí el horror al vacío: saturación de objetos, de ideas, de intenciones, de citas, de objetos culturales. Sylvia Molloy describió al modernismo y a Darío específicamente como intentando llenar un vacío que exige ser colmado y la manera de hacerlo es devorando, sumando, incluyendo:

Hay en Darío, en el texto de Darío, un espacio, blanco, inerte, que pide ser llenado. A menudo ese espacio coincide, no hay duda, con el cuerpo femenino, pero es sobre todo página blanca, hueco textual, lugar del poema.... Se repite, se acumula -como en "Divagación"- para dilatar, para prolongar el deseo verbal, para inaugurar una y otra vez el espacio que se llena y se posee con la palabra (Molloy 1980: 11).

La incorporación de materiales de "segunda mano" -no provenientes de la experiencia o ya digeridos por segundos- se vuelve indigestión excesiva cuando no es bien procesada o asimilada. Cuando a través de la mención inocente se la incorpora por su mero "valor intrínseco", por la seguridad de pertenecer a la esfera de la cultura europea, con su aura de universalidad para el que experimenta carencia y dependencia neocolonial. A esto se deben ciertos pastiches que encontramos en algunos textos modernistas: excesiva rigidez y tensión en lo que debiera ser plasticidad, capacidad de moldear. Ángel Rama, con justa dureza, afirma que se debe esto al provincialismo y a un sentimiento de "inferioridad generalizada del hombre latinoamericano", pues "esos universales no son los que se desprenden de la vasta herencia cultural del universo de Occidente, sino que resultan medidos y reelaborados por París" (Rama 1985b: 112) y son asumidos como "valor establecido, absoluto, y se adhiere a él bajo la forma de la dependencia. Lo reconoce como superior" (Rama 1985b: 117).

Crepúsculos, cisnes, ninfas, estrellas, flores, porcelanas, princesas, pianos; la imaginería ya codificada parece fuertemente alegórica. Si bien se pueden poseer las formas, como máscaras y superficies enigmáticas, el sentido -el espíritu que las anima, lo que debieran encarnar para ser símbolo- se encuentra separada de ellas, en otro lugar, prometido, diferido o como enigma

búsqueda de la unidad, la teoría de las "correspondencias" universales -ya sea de figuras o ritmos- y las zonas casi esotéricas del modernismo analizadas por Cathy L. Jrade. Los dos son partes de un mismo proceso alegórico y así es como, a través de las formas -excesivas y repetidas-, se lograría un ritual capaz de nombrar verdades profundas, de producir sentido.

Ahora bien, esta incorporación de objetos (naturales, de arte, de uso), de culturas disímiles (Oriente, Medio Oriente, Grecia, Roma, mitologías escandinavas, etc.) y de formas y ritmos poéticos se hace en contraposición al "*celui-qui-ne-comprend-pas*" como lo llamó Darío en las "Palabras liminares" de *Prosas Profanas*: el que no entiende; ya sea por atrasado, inculto, reaccionario o vulgar. Frente a todos ellos, los poetas y la literatura modernista intentan encarnar un refinamiento, muestran un trabajo sobre sí mismos y en el texto que los separa: poseen una "aristocracia del espíritu" (Los duques, príncipes y princesas que pueblan sus páginas apuntan a este deseo de diferenciarse, lo cual toma un carácter bastante curioso al pensar que en América Latina los títulos de nobleza fueron abolidos, la mayoría de las veces, en la época de la Independencia). Esta distinción se ubica en la continua exhibición de sus diferencias y cualidades particulares: el preciosismo en la nominación de objetos y sensaciones, la inclusión de citas codificadas (cultismo), el conocimiento de la historia del arte y las modas francesas. También se encuentra otra modulación de esta separación en la figura del gusto a la manera decadente. Es decir, como lugar primordial donde se exhibe la preponderancia de lo artificial sobre lo natural, de lo bello y el aura de los objetos culturales sobre lo natural o lo vulgar. Debido a esto se da la necesidad de incorporar los objetos de uso (el vestido y decoración) al reino de lo bello. La pasividad -el estado espiritual que facilita el trabajo del alma tanto sobre sí misma como sobre los sentidos corporales- permite entender al arte como efectos, a la técnica literaria como selección de sensaciones (superficie) y a la vida bohemia o distinguida (ojalá una perpetua experiencia estética) como pasividad en perpetua vibración.

Es interesante notar que si bien el decandentismo y el parnasianismo, como movimientos europeos, son una respuesta a la burguesía europea, el modernismo también es una respuesta al liberalismo económico, producto de la ascensión burguesa y la penetración "neocolonial" extranjera durante la última mitad del siglo XIX (según la expresión de Halperin Donghi 1972: 207-235). Pero el modernismo, en cierto sentido, se alió con la burguesía -o hizo el mismo gesto que ella- de mirar a lo europeo hacia París específicamente para huir de la vulgaridad, de la cual las mismas clases ascendentes eran efecto. Es decir, el modernismo es el hijo rebelde de la modernización finisecular. De ahí la inestable condición social de todos y las diferencias que tiene J. Martí con los demás escritores. Martí fue claramente consciente del problema de la dependencia neocolonial apoyada por las burguesías locales, la modernización y la artificialidad del estilo. Algunos otros, eso sí, llegaron a compartir rasgos poco felices, inconscientemente, con la burguesía:

Lo bello, o simplemente lo raro, lo exquisito, lo lujoso, combinaba la concupiscencia material del tiempo y la búsqueda del refinamiento que nacía del rechazo a la vulgaridad. El resultado fue muchas veces la barata chafalonía donde ha quedado impresa la huella de la vulgaridad que se pretendía desterrar y que secretamente regía a la invención de los opuestos (Rama 1985a: 53).

El cuento "El Rey Burgués" de Rubén Darío nos ofrece la descripción del Rey Burgués y de sus posesiones, que bien podría funcionar como modelo a seguir o más bien a envidiar por los escritores. Tiene buen gusto y refinamiento, hay en su palacio lujo y exotismo, de hecho se lee "¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués" (Darío 1995: 127). En este relato, el poeta, después de hacer una alocución idealista es aceptado sin mucho convencimiento por el Rey, pero, es relegado a dar vuelta una caja de música en el jardín. Sin entender bien su posición o su función en el jardín, cuando llega el invierno se da cuenta tarde de su desamparo total. Lo que distingue al burgués del poeta, según la moraleja de este cuento, es cierta profundidad que tiene el poeta y que la mera posesión no alcanza a lograr: lo que falta es la alegoría mística, es el barniz pseudo-trascendental. Sería la melancolía del poeta, que también comparten algunos príncipes y princesas que aparecen en estos textos, lo que "revive el mundo vacío en la forma de una máscara, y obtiene una enigmática satisfacción en contemplarlo" (Benjamin 1998: 139). Y es ésta aspiración alegórica, como se

Algo curioso del cuento de Darío es un repudio al lujo y a la artificialidad en favor de una alabanza de la naturaleza y un encuentro con ella. El siguiente fragmento es parte del discurso del poeta frente al Rey burgués y el recurso a lo natural funciona como una manera en que el poeta se justifica y valida a sí mismo. Así y todo, el poeta ha logrado un acercamiento a ella, pero una vez allí no puede dejar de idealizar, de recurrir a una imagen hecha (el arquetipo): "He ido a la selva donde he quedado vigoroso y ahito de leche fecunda y licor de nueva vida; y en la ribera del mar áspero, sacudiendo la cabeza bajo la fuerte y negra tempestad, como un ángel soberbio, o como un semidiós olímpico, he ensayado el yambo dando al olvido el madrigal" (Darío 1995: 129).

3

Así como para el Rey Burgués el exotismo, la posesión y el lenguaje *_no poético_* no son suficientes, lo necesario para un intercambio ahora simbólico, junto a la melancolía, es la compenetración y comunicación por cercanía (metonimia). Esto lo manifiesta José Asunción Silva; de su poema "Vejece" he aquí la primera estrofa:

Las cosas viejas, tristes, desteñidas,
Sin voz y sin color, saben secretos
De los épocas muertas, de las vidas
Que ya nadie conserva en la memoria,
Y a veces a los hombres, cuando inquietos
Las miran y las palpan, con extrañas
Voces de agonizante dicen, paso,
Casi al oído, alguna rara historia
Que tiene oscuridad de telarañas,
Son de laúd, y suavidad de raso (Silva 1990: 39).

En este poema los objetos hablan del pasado porque son cosas viejas. Como los hombres y mujeres que perdieron tanto su lozanía como su capacidad de vivir el presente, las cosas acumuladas "tristes, desteñidas, sin voz y sin color" hablan o vuelven a hablar en tanto que el poeta las interroga o se deje seducir por ellas. W. Benjamin recuerda: "Renovar el mundo viejo -ése es el deseo más profundo del coleccionista" (Benjamin 1988: 61): eso es lo que pretende el poema de Silva pues esas vejece resucitan al hablar y se las reconstruye al tocarlas. Esta manera de conservación y transmisión de la memoria es la que proponía Benjamin al afirmar que la mejor manera de conseguir una colección es heredarla porque así, una vez traspasada y como la memoria, el coleccionista tiene la responsabilidad, a su vez, de preservarla y regalarla nuevamente (Benjamin 1988: 66).

Estas cosas viejas, a pesar de estar deslucidas, no se oponen a los objetos nuevos, los dos hablan indirectamente. Las brillantes mercancías, llenas de aura exótica, gustan de rodeos y envuelven sutiles como ambientes. No importa su procedencia ni su fecha ni su estatus de objeto (antigüedades, jponerías, decoración o arte) según Wilde (parafraseando a T. G. Wainwright): "*all beautiful things belong to the same age*" (Calloway 1997: 39), lo que también podría ser "todo lo bello pertenece a la misma categoría". Lo bello es una especie de nivel trascendental al cual los objetos, por heteróclitos que sean, se elevan o participan alegóricamente, y desde ahí hablan al alma ("sentimental, sensible, sensitiva") a lo más íntimo de ella. Así lo resumió Charles Baudelaire: "*Tout y parlerait / A l'âme en secret / Sa douce langue natale*" (Baudelaire 1961: 51), desde ahí hablan, al alma en secreto, su dulce lengua natal, como las "canciones sin palabras" de P. Verlaine. Eso es lo que le falta al Rey Burgués, tiene las posesiones pero le falta receptividad, le falta alma, distinción o capital cultural. El esteticismo sensualiza el alma e idealiza los objetos: como resultado se tiene un fetichismo alegórico y un alma artificiosa. La gran excluida de esta síntesis es tanto la naturaleza -de Latinoamérica que en estos años sufría grandes cambios- como la necesidad romántica de volver a ella, de superar la fragmentación urbana. Para los modernistas, como el parnasianismo y el decadentismo, la ciudad es el único escenario posible, ya que la totalidad se lograría a través del mito y la alegoría.

Entonces, ¿qué renovaría o devolvería la colección? ¿Qué estaría implicado en el gesto de

Amo el bronce, el cristal, las porcelanas,
las vidrieras de múltiples colores,
los tapices pintados de oro y flores
y las brillantes lunas venecianas (Olivio Jiménez 1994: 120).

Si se toma en cuenta que estos interiores se componen de productos importados o que incluso están en París, como en "De invierno" o *De sobremesa*, ¿qué es lo que se obtiene al pensar el interior del sujeto poético de esta manera? La clave puede estar en la distancia misma que este interior establece con el exterior, tanto con la calle -el contexto social- como con la naturaleza y América.

El interior, ya fuese biblioteca, alcoba o despacho, era el último refugio del arte, del eros y del juego; era el lugar en donde antes el poderoso "yo" de los románticos, convertido ahora en "yo íntimo", abandonaba definitivamente su ambición de fundir al hombre y la Naturaleza en un todo armónico, y se contentaba con crear a su alrededor una "segunda naturaleza" de objetos manufacturados con los cuales podía entretener su tiempo de exilio... que implicaba, después de todo una confesión de impotencia de parte de la literatura (González 1983: 109).

El interior como espacio des/naturalizado (así como la enfermedad para el decadentismo) alude a una incapacidad de tener un rol social en este nuevo escenario que es la ciudad y el precario mercado literario existente. En el "exilio interior" pueden estar a sus anchas, o mejor, como en un hermoso cuarto parisino podrían estarlo, la que sería una guarida donde reina la libertad y el refinamiento de los sentidos, espacio de la cultura europea como crítica al mercantilismo, al racionalismo, a la vulgaridad. La colección, aparte de sus rasgos de no-transable para el dueño, implica -como el estilo modernista- un intento de adquisición ansiosa de cultura y, en última instancia, de identidad y/o posición de dependencia frente a Europa y Estados Unidos como hegemonías culturales y económicas. Problemas que, dicho sea de paso, serán importantísimos durante toda la literatura latinoamericana del siglo XX.

Mantenerse sólo en interiores es la meta de José Fernández, el héroe de *De sobremesa*, tanto en Europa como en su casa en América (la que es, dicho sea de paso, un pequeño París de bolsillo). Este personaje "le sirve a Silva para ejemplificar la escisión del intelectual hispanoamericano entre dos culturas... los interiores de la novela muestran la imposibilidad de encontrar una identidad armónica" (Pera 1997: 142). Asimismo, al identificarse el escritor con el coleccionista, puede poseer simbólicamente los objetos que en realidad jamás tendría. Los poemas titulados "Mi museo ideal", "Diez cuadros de Gustavo Moreau" de Julián del Casal son particularmente importantes, ya que del Casal escribe esos poemas porque no poseyó los cuadros, porque era consciente que jamás los tendría. De esta manera, escribir esos poemas -que son, por su parte, ekfrasis, es decir, descripciones de los cuadros- es una forma de hacerse curador, poseedor, expositor y difusor de ellos. Incluso se ha afirmado que jamás los llegó a contemplar directamente, sino que sólo a través de reproducciones (citado en Pera 1997: 147) con lo cual sería un gesto aún más bizarro, al instalar una distancia aún mayor entre escritor, objeto de deseo y texto como adquisición.

Esta manera de tomar posesión y coleccionar objetos provenientes de París como muestran Silva, del Casal o Darío consistiría tanto en un impulso modernizador como en uno neocolonial de adquirir objetos metropolitanos manufacturados. Como proponía W. Benjamin ellos intentan "renovar el viejo mundo" (viejo mundo que sería aquí la América colonial); pero también sería un gesto de dar espesor cultural y memoria, de convertirse en heredero (es decir, tener antepasados, tradición propia, distinción), de adquirir sentido (orientación, significación, receptividad) a través de la voracidad y la acumulación, de llenar ese espacio interior y para poder habitarlo. Así es como el acopio de los modernistas no se restringe sólo a objetos o cuadros sino a sensaciones, citas, mitologías, rarezas, amantes, estilos, etc.: todo lo que represente "modernidad".

Por esto, la colección que no es heredada sino adquirida con rapidez en París produce una modernización que no ajusta sus cuentas con el pasado y que tiene sus peligros: el olvido, la

francesa, defendió al modernismo al igualarlo a Europa, modernidad universal:

Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local -que era, a sus ojos un anacronismo- en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad (Paz 1965: 19).

4

Quien primero hizo la crítica de la evasión de lo americano a Darío fue José Enrique Rodó en 1899. Darío le respondió dedicándole el primer poema de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* (1905), el que inicia "Yo soy el que ayer no más decía...". Una de las estrofas de este poema, la 13ª dice:

La torre de marfil tentó mi anhelo;
quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo (Darío 1977: 49-52).

Podría ser, entonces, que el salón elegante aquí delineado sea esta torre de marfil de la cual se tuvo que salir. *Cantos de vida...* marca, según los críticos, una segunda fase en la trayectoria dariana: más personal, donde se presenta al yo como sobreviviente del embate del tiempo, fisurado por el devenir y su lucha. Pero podría ser que la salida de esta torre sea una amplificación de la efectividad del ámbito poético y una tematización de otra salida: del poema al afuera del libro, (pero no completamente de la sensibilidad poética), una salida a la calle y al trabajo, la cual ya había sido encarnada por la crónica.

En la primeras páginas se estableció la diferencia entre el adentro/afuera, representando el adentro el interior, el yo puro, solitario, esencial y el afuera la calle, la oficina, el trabajo. En este sentido la crónica -como forma del sustento laboral- sería lo opuesto al poema. O más bien, sería lo que permite, en el sentido más material de la palabra, la poesía. Durante su exilio neoyorquino Martí no sólo fue consciente de esta dicotomía sino que además la encarna. En el poema "Hierro" de *Versos Libres* se lee:

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 rastra enorme peso, andaba ha poco
sumas hilando y revolviendo cifras (Martí 1999: 103).

Julio Ramos comentando estos versos afirma: "de ahí que para entender la densidad y especificidad que reclama el interior haya que precisar el afuera que por momentos la escritura busca obliterar: la crónica, el encuentro con los "exteriores" de la ciudad" (Ramos 1989: 88). La crónica representa, de partida, el medio de subsistencia de los escritores modernistas (Martí, Darío, Gómez Carillo, Nervo y del Casal la practicaron entre otros), es decir, es la incorporación al periodismo, al mercado de la escritura y a la escritura como mercado. Ese el afuera, ese es un afuera. El interior o la escritura subjetiva/poética frente a la escritura periodística reinante -aparentemente objetiva e informativa— es lo proscrito y lo que se hace a des/tiempo. La crónica, así, instala un límite, marca una diferencia. Pero ese borde no sólo cumple funciones negativas, no sólo es un espacio anti-poético; más bien al revés: "el límite asimismo que es una condición de posibilidad del 'interior', marcando la distancia entre el campo 'propio' del sujeto literario y las funciones discursivas otras, ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana" (Ramos 1989: 91). En este sentido la crónica es el doble necesario del interior poético, el cual requiere de ella para definirse. El periódico edifica las paredes del interior, construye ese espacio y lo cierra (después veremos cómo se decora). Así funciona, entonces, como punto de referencia indeleble para que la literatura se defina negativamente, para tomar conciencia del estilo, del sujeto poético y la autonomía deseada. Esta negación es estratégicamente significativa para la poética misma y

Los cronistas cumplieron funciones muchas veces de corresponsales en países extranjeros. Y una de sus labores allí era ser "un guía en el cada vez más refinado y complejo mercado del lujo y bienes culturales, contribuyendo a cristalizar una retórica del consumo y la publicidad" (Ramos 1989: 112). Los poetas ya fascinados por los objetos nuevos, las antigüedades y el *art nouveau* -que poblaban su inconsciente y el interior de sus poemas- deben descubrirlos y describirlos en Europa, deben hacer de intermediarios entre la mercancía metropolitana y el público de los países americanos: deben ser el medio de difusión. La contradicción que presentaban los decorados del interior -estética del lujo vs. utilitarismo, cultura vs. vulgaridad, rasgos compartidos con la burguesía criolla- se muestra aquí aún más fuerte, porque el fetichismo de los modernistas hacia los objetos (plenos de aura y que exigen experiencia estética) era manifestado en sus crónicas con estilo y deleite, con recursos poéticos destinados a la seducción y la publicidad. Por esta razón tenían cabida en los periódicos americanos y se podían distinguir del mero "repórter".

Así es como crónica e interior se pertenecen, como límite e intentos de transgresión mutuos. La crónica como hipotético no-estilo define al poema como plenitud estilística. Pero el poema intentando autonomía del mercado y diferenciación de la vulgaridad, es absorbido por el mercado como mercancía: el estilo de moda. El objeto (la mercancía-fetichismo) es el contenido -el objeto privilegiado y cristalizado- tanto de la crónica como del poema, tanto del mercado como del interior. Más que tener espacios opuestos y separados en estas tensiones tenemos interdependencias, fraternidades no reconocidas y condiciones de posibilidad.

5

El ámbito privado de los modernistas es donde se intenta objetivar la intimidad más que mostrarse como una guarida, como un refugio, aparece como simulacro de protección al estar fuertemente determinado y sostenido desde diferentes flancos. De la misma manera que los objetos que se intenta integrar, para ojalá fundirse y distinguirse, son parte de la moda y del mercado provenientes del comercio internacional cuyo público es la burguesía principalmente. El poeta incomprendido y aislado pudo haberse escondido en el solipsismo de este escenario -como el protagonista de *De Sobremesa*- reafirmando su yo unitario, su diferencia y distancia que demarca límites claros entre el adentro y el afuera. Y lo que se obtuvo fue todo lo contrario, ya que la subjetividad modernista, el yo textual, está constantemente amenazado, la precariedad es su elemento. Por esto su necesidad de devorar, su necesidad de hacerse de un lugar, y en esta misma intención, el yo se disuelve como entre las largas descripciones, las formas y las citas de los poemas. "No es un yo que se constituye a través de su deseo, de su voracidad textual; es más bien un yo que se desarticula por ese mismo deseo, por esa misma voracidad" (Molloy 1980: 13).

La figura del interior podría ser el corazón que está escondido en la profundidad del modernismo. Quizás por esto es una delicada zona dependiente de una serie de determinaciones económicas, históricas, culturales, textuales y biográficas. Más que mostrarse como un escape a la realidad hispanoamericana, esta figura da cuenta de distintas maneras (inconsciente, rechazando, emulando) de las características esenciales de la época: la ascensión de las burguesías locales, el crecimiento de las ciudades, la importación de productos metropolitanos manufacturados, la conexión a los mercados internacionales, la falta de tradición e instituciones culturales propias, la expansión del contingente lector, la incapacidad de actuar en el espacio social, etc. Aún así, quizás por eso mismo, el primer modernismo, a pesar de lo artificioso que hoy en día pueda parecer, fue capaz de alcanzar logros no sólo literarios.

Obras citadas

Asunción Silva, J. 1990. *Obra completa*. Ed. Héctor H. Orjuela. Madrid: Colección Archivos.

Baudelaire, Ch. 1961. *Oeuvres complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

Benjamin, W. 1980. "París, capital del siglo XIX". *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus Ediciones.

_____. 1998. *The Origin of German Tragic Drama*. Londres y Nueva York: Verso.

Calloway, S. 1997. "Wilde and the Dandyism of the Senses". *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press. 34-54.

Darío, R. 1977 *Poesía*. Ernesto Mejía Sánchez ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

_____. 1995. *Cuentos completos*. México: FCE.

Del Casal, J. 1989. Poesías. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. José Olivio Jiménez ed. Madrid: Hiperión.

Gutiérrez Girardot, R. 1987. *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: FCE.

González, A. 1983. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.

Halperín Donghi, T. 1972. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial.

Jrade, C. L. 1986. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: El recurso modernista a la tradición esotérica*. México: FCE.

Martí, J. 1999. *Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos*. Madrid: Cátedra.

Molloy, S. 1979. "Conciencia del público y consciencia del yo en el primer Darío". *Revista Iberoamericana* 108-109: 443-457.

_____. 1983. "Ser/decir: Tácticas de un autorretrato". *Essays in Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*. Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes eds. Londres: Tamesis Books Limited. 187-199.

_____. 1980 "Voracidad y solipsismo en la Poesía de Darío". *Sin Nombre* 11.3: 7-15.

Paz, O. 1965. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.

Pera, C. 1997. *Modernistas en París: El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Bern: Peter Lang.

Rama, A. 1985a. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama.

_____. 1985b. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas y Barcelona: Alfadil Ediciones.

Ramos, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XX*. México: FCE.

Yurkievich, Saúl. 1976. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets.