CLAVES MODERNISTAS

1

Cristina Beatriz Fernández y Mónica E. Scarano
(compiladoras)

Clara María Avilés
María Carolina Bergese
Monserrat Brizuela
María Victoria Chighini Arregui
María Belén Salceek

CLAVES MODERNISTAS I

Claves modernistas I / Cristina Beatriz Fernández ... [et al.]. - 1a ed. - Mar del Plata : Martín, 2024.
67 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-987-543-572-8

1. Literatura Hispanoamericana. I. Fernández, Cristina Beatriz
CDD A860

Diseño de tapa: María Victoria Chighini Arregui

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización del autor.

IMPRESO EN ARGENTINA

Editorial Martin
editorialmartin@gmail.com
www.editorialmartin.com

ISBN: 978-987-543-572-8

Se terminó de editar en Editorial Martin sita en Catamarca 3002, de la ciudad de Mar del Plata, en noviembre de 2024.

Mónica E. Scarano y Cristina Beatriz Fernández
Compiladoras

Clara María Avilés
Carolina Bergese
Monserrat Brizuela
María Victoria Chighini Arregui
María Belén Salceek

CLAVES MODERNISTAS I

Editorial Martin

Indice

Prefacio 7

Crónica modernista 9
Monserrat Brizuela

Cuento modernista 17
María Belén Salceek

Exotismo 27
María Victoria Chighini Arregui

Parisianismo 35
Ma. Carolina Bergese

Revistas ilustradas 43
Clara María Avilés

Secularización 53
Cristina Beatriz Fernández

Las autoras 65

Prefacio

A más de cien años de la muerte de Rubén Darío, el modernismo parece un movimiento cada vez más alejado de la sensibilidad contemporánea. Quizás por eso resulte complejo, a veces, acercar al estudiante contemporáneo a la comprensión de tópicos, formas, recursos, procedimientos y temas que fueron consustanciales a las poéticas que, aunque diversas, se nuclearon en torno de ese "movimiento de libertad", como lo definía el gran poeta nicaragüense, y de algunas de sus líneas centrales de articulación.

Estas primeras *claves modernistas*, apelando a una denominación en la que encontramos la productiva polisemia de un término que remite simultáneamente a los significados de "código de signos", "conjunto de reglas", "nota o explicación", "combinación de signos para que algo funcione", "elemento central de algo" o "instrumento musical", se proponen como un modesto acceso a algunas (y sólo algunas) de las plurales facetas de la estética modernista, con especial anclaje en América Latina.

Este humilde aporte a la discusión y la enseñanza se nutre de la experiencia del equipo de trabajo que conforma el grupo de investigación *Latinoamérica: Literatura y Sociedad*, cuyas integrantes son también docentes en la cátedra de *Literatura y Cultura Latinoamericanas I* del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), donde dictan también seminarios de grado y posgrado. Todas radican sus investigaciones en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS), perteneciente a la Facultad de Humanidades de la UNMDP y Centro Asociado

a la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires, e integran además el Instituto de Investigaciones sobre Sociedades, Territorios y Culturas (ISTeC), de la misma Facultad.

Por último, deseamos expresar nuestro deseo de que este primer aporte resulte útil para recuperar, aunque sea modestamente, las inflexiones y la entonación que este movimiento tan singular supo darle a esa estética de proyección hispánica y transatlántica en el contexto latinoamericano.

Mónica E. Scarano y Cristina Beatriz Fernández

Crónica modernista

Monserrat Brizuela

Ganado tengo el pan: hágase el verso.
José Martí, "Hierro"

A fines del siglo XIX se propagó, en las letras hispanoamericanas, el modernismo, un "movimiento de libertad" –así lo llama uno de sus iniciadores, Rubén Darío (Metapa 1867- León 1916)– que, acorde a las demandas y condiciones de su tiempo, propuso una profunda y compleja renovación literaria. En este marco, surgió en la prosa del período un cuerpo vasto de textos, heterogéneo e indefinido, que dio lugar a un nuevo género: la crónica modernista hispanoamericana. Durante mucho tiempo, la crítica literaria ha centrado sus estudios en la producción poética de los escritores modernistas y ha manifestado un notable desinterés por sus textos periodísticos. Sin embargo, la mayoría de los modernistas, además de poetas, también fueron cronistas. En esta oportunidad, nos proponemos hacer un acercamiento al concepto en cuestión a partir de las investigaciones de los críticos Aníbal González, Julio Ramos y Susana Rotker, quienes han recuperado y revisitado el género entre los años de 1980 y 1990.

La crónica modernista hispanoamericana surgió en el período que Ángel Rama denomina "período de modernización". Hacia 1870, finalizadas las guerras de la independencia, los países latinoamericanos comenzaron a vislumbrar el fin de las vicisitudes y a percibir el orden y el progreso que venían acompañados de la inserción de

América Latina en la economía mundial. De este modo, diversas transformaciones sociales, políticas y culturales tuvieron lugar en el período, tales como la conquista de la especialización literaria y artística, el surgimiento de un público culto y lector, el fuerte crecimiento de las ciudades, las influencias extranjeras que propiciaron el desarrollo de una producción artística local idónea para competir con el mercado internacional, la fundación de una autonomía artística latinoamericana respecto de España y Portugal, el desarrollo del periodismo, la intercomunicación interna de la producción literaria de las diversas áreas hispanohablantes y el surgimiento de los medios de comunicación modernos (Rama, 1983: 83).

La crónica modernista, concebida como escenario de encuentro y punto de inflexión entre el discurso literario y el periodístico, "literatura 'bajo presión' pero no por eso menos literatura" (Rotker, 1992: 101), de condición "anfibia" y carácter "híbrido" (Bernabé, 2015: 1), constituyó –en palabras de Darío– una "gimnasia de estilo", es decir, un espacio de experimentación y renovación literaria para que figuras señeras del modernismo hispanoamericano como Manuel Gutiérrez Nájera (Ciudad de México 1859-1895), José Martí (La Habana 1853-1895), el propio Rubén Darío y Julián del Casal (La Habana 1863-1893) gestaran la nueva prosa artística. Rotker menciona que la lectura de las crónicas devela claramente que en ellas se introdujeron rasgos característicos de los escritos modernistas como la plasticidad y la expresividad impresionista, el parnasianismo y el simbolismo, la incorporación de la naturaleza, las búsquedas en el lenguaje del Siglo de Oro español, la absorción de la velocidad vital de la nueva sociedad industrializada (1992:

16). La crónica funcionó como una suerte de "tejido conectivo" que propagó nombres de autores e ideas estéticas y, al mismo tiempo, construyó una relevante red de vínculos entre los escritores modernistas. Por otro lado, es allí donde se encuentra delineada la problemática filosófica de la temporalidad, el rasgo más distintivo de la modernidad (González, 1983: 63).

Entre los antecedentes de la crónica modernista hispanoamericana se sitúan el artículo de costumbres inglés, francés y español, cuyos mayores referentes son Addison, Balzac y Larra, respectivamente y, sobre todo, la *chronique* parisiense de mediados del siglo XIX. Las primeras *chroniques* aparecieron en el famoso diario *Le Fígaro*, entre 1850 y 1852, bajo el título de *Chroniques de Paris* y su autor fue Auguste Villemot. Antes de aparecer con esta denominación, su lugar en los periódicos parisienses estaba ocupado por la sección de *fait divers*, pequeños boletines sin interrelación y sin comentarios acerca de los sucesos relevantes o curiosos acaecidos en la ciudad durante la semana –de hecho, en algún momento esta sección se llegó a titular *Cancans*, es decir, chismes–. El tránsito desde un simple boletín o columna de *chismes* a la crónica supuso dos elementos fundamentales para la constitución del género: la temática urbana, es decir, las noticias sobresalientes que quebraran la rutina de la cotidianeidad y, por otro lado, el advenimiento de un sujeto –el *chroniqueur*– que ordena las noticias dispersas, enjuicia, sopesa, evalúa, realiza lo que González llama una "minuciosa arqueología del presente" (1983: 74). En este punto, es relevante diferenciar la figura del cronista o *chroniqueur* de la del repórter; si bien ambos coexistían, los primeros recurrían

a la estilización, al énfasis del estilo.

El trasplante de la *chronique* parisiense a las letras hispánicas tuvo lugar hacia 1880. El escritor mexicano Gutiérrez Nájera introdujo el género –publicó crónicas en *El Nacional* de México– y, muy de cerca, Martí le dio "mayor relieve intelectual y difusión continental" (González, 1983: 77) –sus primeras crónicas se publicaron en *La Opinión Nacional* de Caracas–. Algunos modernistas, como Gutiérrez Nájera o Casal, solían utilizar curiosos seudónimos en sus crónicas. La labor periodística implicaba necesariamente un desdoblamiento del cronista:

> El periodismo le prohíbe al escritor intentar aquella maciza labor de síntesis enciclopédica tan típica de la prosa decimonónica, de Hegel a Renán, y de Balzac a Zolá. Y la razón principal para ello tiene que ver con el tiempo. El cronista no tiene tiempo para forjarse un yo unitario y consistente que rija su escritura; por eso es, en parte, por lo que debe utilizar seudónimos: el seudónimo es una estrategia del cronista para desdoblarse y, de esa forma, soslayar la cuestión acerca de la autoridad de quien escribe. Dice Nájera [...], "escribir sin seudónimo es como salir a la calle sin camisa. Para que las ideas de un escritor sean estimadas, es preciso que nadie le conozca. Ninguno cree que puede ser un hombre de talento el amigo con quien acaba de jugar al billar" (1983: 80).

En el marco del período histórico, ya descrito, en el que surge, la crónica es una mercancía: "los modernistas –embebidos del sacerdocio romántico del arte– enfrentaron el hecho de que debían venderse a sí mismos por partes" (Rotker ,1992: 99). Expuesta a las leyes de la oferta y la demanda, la crónica es "la zona diurna de la literatura, zona del otro comercio, donde se escribe

para ganar el pan" tal como la presenta Julio Ramos parafraseando a Martí (1989: 176). En este sentido, el crítico alega la importancia de pensar y leer la crónica modernista no como una forma suplementaria de la poesía, ni simplemente como el *modus vivendi* de los escritores, puesto que afirma que "la heterogeneidad de la crónica, la mezcla y el choque de discursos en el tejido de su forma, proyecta uno de los rasgos distintivos de la institución literaria latinoamericana" (1989: 13). Ramos alega que, en el cronista, sujeto urbano que experimenta la gran ciudad, existe una voluntad de orden integradora de la fragmentación de ese espacio moderno en el que circula, que se semantiza en una noción iluminadora para repensar la crónica, la "retórica del paseo":

> La narrativización de los segmentos aislados del periódico y de la ciudad a menudo se representa en función de un sujeto que, al caminar la ciudad, traza el itinerario –un discurso– en el discurrir del paseo. El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes entre espacios (y acontecimientos) desarticulados. De ahí que podamos leer la "retórica del paseo" como una puesta en escena enunciativa del principio de narratividad de la crónica (1989: 126).

Finalmente, la consideración de la forma de la crónica como una mercancía ha suscitado reacciones diversas –de repudio y de acercamiento– entre los escritores modernistas, dado que atentaría contra el yo, el estilo y el arte. El modernista cubano Julián del Casal es uno de los escritores detractores del periodismo que ha hecho visibles sus lamentos en diversos de sus escritos. En el "Busto a Bonifacio Byrne", semblanza dedicada a su

gran amigo y poeta, afirma de manera indiscutible:

> ¡Sí! El periodismo, tal como se entiende todavía entre nosotros, es la institución más nefasta para los que [...] se sienten poseídos del amor del Arte, pero del arte por el arte [...] Lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: su propia personalidad [...]. El periodismo puede ser, dado el odio que en él se respira hacia la literatura, la mano benefactora que, llevando el oro a nuestros bolsillos, coloque el pan en nuestra mesa y el vino en nuestro vaso. ¡Ay! Pero no será nunca el genio tutelar que nos ciña la corona de laurel (1963: 271).

En definitiva, pese a las controversias generadas entre los modernistas por su vinculación al periodismo, este constituyó una importante fuente de empleo y, al mismo tiempo, fue el medio que permitió a los escritores del período relacionarse y dar a conocer su producción literaria. Existe en las crónicas modernistas una voluntad de estilo que prevalece más allá del mensaje referencial que se presenta; en ese espacio que ocupa la literatura en el periódico, "se puso a prueba la modernidad de la escritura modernista, y se llevó a la literatura hasta el límite de sus capacidades para inscribir el momento presente" (González, 1983: 82), y son estas características distintivas las que nos permiten continuar revisitando el género.

Bibliografía

Bernabé, Mónica (2015), "La hibridez no basta", *Lectura Mundi. Lectura del mundo. Suplemento Review Nº 5: La crónica en cuestión.* Disponible en línea: <http://www.unsam.edu.ar/lecturamundi/sitio/wp-content/uploads/2016/08/5-La-cronica-en-cuesti%C3%B3n.pdf>

Casal, Julián del (1963), *Prosas,* vol. 1, La Habana, Consejo Nacional de Cultura (edición del centenario).

Darío, Rubén (1985), *Poesía,* Ángel Rama (edición y prólogo), Caracas, Biblioteca Ayacucho.

González, Aníbal (1983), *La crónica modernista hispanoamericana,* Madrid, José Porrúa Turanzas.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1988), *Modernismo. Supuestos históricos y culturales,* Buenos Aires, FCE.

Montaldo, Graciela y Nelson Osorio Tejeda (1995), "El modernismo en Hispanoamérica" en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL). Tomo II,* Caracas, Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila Editores Latinoamericana, pp. 3184-3193.

Olivio Jiménez, José y De la Campa, Antonio R. (1976), *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana,* Nueva York, Eliseo Torres y Sons.

Rama, Ángel (1983), "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)" en *La crítica de la cultura en América Latina,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp.82-96.

——(1970), *Rubén Darío y el modernismo,* Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Ramos, Julio (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX,* México, Siglo XIX.

Romero, José Luis (1976), *Latinoamérica, las ciudades y las*

ideas, Buenos Aires, Siglo XXI.

Rotker, Susana (1992), *La invención de la crónica,* Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.

Scarano, Mónica (2013), "Vitrinas de papel. Formas urbanas en Martí, Darío, Ugarte y Gómez Carrillo" en Mónica Scarano y Graciela Barbería (eds.), *Escenas y escenarios de la modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina,* Mar del Plata, Ediciones Suárez / UNMDP.

Cuento modernista

María Belén Salceek

Aunque suele asociarse a los escritores modernistas con el cultivo de la poesía, muchos de ellos hicieron aportes significativos a la escritura en prosa, como lo demuestra su incursión en la crónica periodística. La crítica coincide en destacar la calidad de esas producciones, generadas en medio de la profunda y compleja renovación artística que significó el modernismo. Pero además de la crónica, hay otro género que los autores de este movimiento recrearon: el cuento. Entre los aspectos que caracterizan a este tipo de relatos, es conveniente resaltar la condición de su publicación –generalmente en publicaciones periódicas–, la heterogeneidad y libertad de las formas, el vínculo con los problemas de la época y el adelgazamiento de la anécdota.

De todos los aspectos mencionados hay uno que, sin dudas, es de los más importantes, ya que da lugar a la aparición de, prácticamente, todas las otras características: la condición del cuento modernista de insertarse en publicaciones periódicas. Durante estos años tuvo lugar un proceso de modernización que llevó a que, entre otras cosas, desapareciera casi por completo el mecenazgo. De este modo se comenzó a avanzar hacia la profesionalización de la escritura. Así pues, los escritores modernistas se vieron obligados a vender sus diversas producciones a cambio de una retribución económica. Esto, a su vez, los dejaba sometidos a las leyes del mercado. El ámbito del periodismo resultó entonces el medio ideal para satisfacer sus necesidades. Muchos de los escritores de la

época comenzaron a trabajar para la prensa como cronistas o corresponsales y, además, utilizaron ese medio para publicar sus textos. Es por ello que la mayoría de sus cuentos vieron la luz en periódicos y también en revistas.

Este cambio influyó de manera directa en las obras. Los textos pasaron a estar, por un lado, ajustados a las demandas del público receptor y, por el otro, limitados por las exigencias propias del medio en el que se publicaban: menor espacio, variedad temática, necesidad de un registro más accesible y aceleración del ritmo. Todas estas condiciones apuntaban a un público en proceso de expansión. Los escritores tomaron plena conciencia de la presencia de un lectorado ampliado y produjeron sus textos en consecuencia. El uso que hicieron de la tipografía, los paréntesis, la cursiva, los subrayados, las interpelaciones o valoraciones subjetivas y el de ciertos recursos propios del humor, da cuenta de ello.

Esta serie de cambios llevó a que los intelectuales y artistas modernistas experimentasen una sensación de vacío viéndose obligados a legitimar una práctica que, dentro de esta nueva sociedad utilitaria y materialista, no encontraba fácilmente su lugar. Esto se tradujo, por ejemplo, en una fuerte tendencia autorreflexiva (García, 2011: 19), según la cual los artistas se preguntan por su propio rol en ese nuevo contexto. Así pues, nos encontramos con textos cuyo tema central es la situación del poeta en el mundo. En *Azul…* de Rubén Darío, podemos verlo con claridad, dado que sus narraciones suelen girar en torno a esta cuestión. "El Rey Burgués" es, quizás, el ejemplo más célebre, pero junto a este cuento encontramos producciones como "El velo de la reina

Mab", "El sátiro sordo", "La canción del oro" o "El pájaro azul", que ponen el foco en el vacío del que hablamos al comienzo de este párrafo.

Por otra parte, se puede percibir una doble actitud en los escritores, que criticaban su propia conversión en "artistas asalariados y de la literatura en un producto de consumo [...]" (Martínez, 2006: 34) mientras que, por otro lado, entendían esto como una oportunidad para ampliar la difusión de sus obras, mejorar su escritura y alcanzar una identidad propia a través del estilo.

La condición periodística de los cuentos está en directa relación con muchas de las temáticas que se abordan en ellos y con el vínculo que existe con los problemas de la época. En numerosas ocasiones, los cuentos se vieron contagiados por los textos con los que convivían en el periódico: noticias, reportajes, etc. En líneas generales, la narrativa modernista se apoyó en los tópicos comunes del siglo XIX tales como: la religión, las ciencias ocultas, la relación arte/vida, la ciencia o la modernidad emergente. *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones es un gran ejemplo para observar el vínculo con la ciencia y los nuevos descubrimientos. De igual modo, cuentos como "El rubí", "El linchamiento de Puck", "La extraña muerte de Fray Pedro" o "El caso de la señorita Amelia", de Rubén Darío, dan cuenta de las relaciones entre los temas en boga de esa época y las diferentes producciones de los artistas modernistas.

En muchos de estos textos se evidencia, además, una fuerte crítica ideológica. Veremos entonces que, por ejemplo, la filosofía positivista, que durante este período ocupó un lugar central, fue el eje en torno al cual se articularon numerosos relatos. En ellos se da simultá-

neamente una fuerte atracción por y desprecio de esta corriente de pensamiento. Lo mismo ocurre con el catolicismo y el esoterismo. Anteriormente señalamos que la contradicción es uno de los aspectos que caracteriza al cuento modernista y, sin dudas, en la clase de vínculo que los textos establecen con dichos temas, esto se ve reflejado. Escritores como Rubén Darío o Lugones son excelentes ejemplos de la influencia que el pensamiento científico y la fe en la razón tienen en los escritores modernistas. Muchos de sus cuentos se centran en la atracción y/o el rechazo hacia la ciencia, mezclan datos científicos con el ocultismo o bien ponen en escena la imposibilidad de la ciencia para explicar ciertos fenómenos. Un claro ejemplo de esto lo tenemos en el ya mencionado cuento de Rubén Darío "El caso de la señorita Amelia", que nos cuenta la historia de una niña que queda detenida en el tiempo, conservando siempre la misma edad. Por sus características, este texto tiene aristas que lo acercan a lo fantástico. Sin embargo, entre las producciones de estos artistas encontramos, además, relatos con rasgos maravillosos o extraños, como "La extraña muerte de Fray Pedro", o incluso aspectos que los aproximan a la ciencia ficción. Tal es el caso del cuento "Yzur", de Leopoldo Lugones.

En lo que al vínculo con las corrientes estéticas y de pensamiento que circulaban durante ese período respecta, debemos añadir que, en líneas generales, los artistas modernistas estaban al tanto de ellas y abrazaban o adoptaban aquellas que les resultaban afines a sus objetivos. En los cuentos modernistas se evidencia una vena naturalista-decadentista –ligada principalmente al determinismo–, pero también, por ejemplo, una huella

prerrafaelita. Otro rasgo propio de la prosa modernista es la libertad como principio artístico y la amplitud temática. Esto puede verse reflejado, por ejemplo, en la sensualidad de ciertos retratos femeninos, en la apertura a la representación del erotismo y la sexualidad, en las ideas o hechos que aparecen en varios cuentos que se alejan de la moral de la época, o bien, en la desmitificación de instituciones como el matrimonio. Esta libertad también se relaciona con "el derecho a seguir cualquier autor u obra que se sienta afín a la propia realización" (Mora,1966: 30). Habrá, entonces, una marcada apertura a las literaturas extranjeras, lo que nos permite encontrar una gran cantidad de vínculos intertextuales, pero siempre con un producto final que es enteramente nuevo. "A las orillas del Rhin", "El palacio del sol" de Rubén Darío o bien, "La caperucita color de rosa" de Manuel Gutiérrez Nájera son ejemplos de esto. Como señalamos anteriormente hay, también, una apertura a diversas corrientes y movimientos contemporáneos, sin dejar de lado las escuelas estéticas pasadas. En este sentido es que podemos afirmar que la "heterogeneidad y pluralidad en los modos discursivos es [...] la impronta prevalente" (Mora, 1966: 32).

En relación a esto último, es importante señalar la libertad en el aspecto discursivo de las narraciones modernistas que se da a través de la combinación de formas y recursos –un claro ejemplo de esto está en la mezcla de prosa y verso que representa *Azul...*–. Pero además nos encontramos con que procedimientos propios de la poesía son utilizados en las narraciones y que hay, además, cruces con otras ramas del arte, como la música, la pintura o la escultura. Enrique Pupo-Walker dirá que:

> El cuento, a partir de Nájera y Darío, no solo refina su organización interna, sino que también se enriquece notablemente a nivel del lenguaje. [...] Así el cuento modernista [...] adopta una pauta discursiva que informa a menudo desde el símbolo, la metáfora, el símil y otros recursos habituales de la escritura en verso (1978: 479).

Tal es el caso de textos como "La canción del oro" que se vale, justamente, de procedimientos poéticos para generar un ritmo y una musicalidad muy particulares:

> Cantemos el oro porque nos hace gentiles, educados y pulcros.
> Cantemos el oro, porque es la piedra de toque de toda amistad.
> Cantemos el oro, purificado por el fuego, como el hombre por el sufrimiento; mordido por la lima, como el hombre por la envidia; golpeado por el martillo, como el hombre por la necesidad; realzado por el estuche de seda, como el hombre por el palacio de mármol. (Darío, 2011: 106)

Esta raíz lírica del cuento modernista, este vínculo tan estrecho con la poesía, es lo que lleva a otro de sus rasgos centrales: el adelgazamiento de la anécdota. El foco ya no está puesto por completo en la secuencia de acontecimientos en un determinado marco temporal sino más bien en la emotividad lírica (Martínez, 2006: 50). Los argumentos de muchos cuentos modernistas son mínimos y podemos observar en ellos un complejo trabajo con el lenguaje que nos permite pensar en un borramiento de los límites con la poesía.

Hablar del cuento modernista es, sin dudas, una tarea compleja. Como señalamos al comienzo, se trata de un área mucho menos explorada que la poesía y con rasgos muy particulares pero que, en ciertos aspectos, resultan difíciles de delimitar debido a la heterogeneidad

que el conjunto de textos presenta.

A modo de conclusión, podríamos señalar que se trata de producciones de una enorme calidad artística. Sin duda marcados por su publicación en los medios de prensa y otras publicaciones periódicas, estos cuentos se caracterizan por establecer un vínculo directo con los problemas y temas de la época. Hay en ellos una marcada libertad en lo relativo a los asuntos a tratar y en el aspecto discursivo. Son, además, heterogéneos y presentan un vínculo indiscutible con la poesía que se traduce en una reducción del volumen anecdótico.

Bibliografía:

Darío, Rubén (2016), *Retrato del poeta como joven cuentista,* Alberto Paredes (estudio y edición), Alfonso García Morales (prólogo), México, FCE.

Fernández, Cristina Beatriz (2017), "La modernidad y sus sombras en algunos cuentos de Rubén Darío", *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas,* año 26, nº 33, pp. 39-48.

García, Guillermo O. (2011), "Estudio preliminar" en Rubén Darío, *Cuentos Completos,* Buenos Aires, Losada, pp. 11-29.

Lida, Raimundo (1983), "Los cuentos de Rubén Darío. Estudio preliminar" en Rubén Darío, *Cuentos completos,* México, FCE.

Marini Palmieri, Enrique (1989), "Introducción" en *Cuentos modernistas hispanoamericanos,* Enrique Marini Palmieri (ed.), Madrid, Clásicos Castalia, pp. 11-41.

Martínez, José María (2006), "Prólogo" en Rubén Darío, *Cuentos*. Madrid, Cátedra, pp. 11-59.

Montaldo, Graciela (1994), *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo,* Rosario, Beatriz Viterbo.

Mora, Gabriela (1966), *El cuento modernista hispanoamericano,* Lima / Berkeley, Latinoamericana editores.

Ovares, Flora y Margarita Rojas (2001), "Prodigios que abruman: dos cuentos de Rubén Darío", *Acta Literaria,* nº 26, disponible en línea: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482001002600009&lng=es&nrm=iso [consultado el 27 de marzo de 2020].

Picón Garfield, Evelyn e Iván A. Schulman (1984), *"Las entrañas del vacío". Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana,* México, Ediciones Cuadernos Americanos.

Pupo-Walker, Enrique (1978), “El Cuadro de Costumbres, el Cuento y la posibilidad de un deslinde”, *Revista iberoamericana*, XLIV, nº 102-103, pp. 1-11.

——(1972), “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, *Anales de literatura hispanoamericana,* 1, pp. 469-480.

Rama, Ángel (1985), “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)” en *La crítica de la cultura en América Latina,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 82-96.

Zanetti, Susana (2008), “El modernismo y el intelectual como artista” en *Historia de los intelectuales en América Latina. Volumen I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo,* Carlos Altamirano (dir.), Jorge Myers (ed.)., Buenos Aires, Katz, pp. 522-543.

Exotismo

María Victoria Chighini Arregui

A fines del siglo XIX surgió en América Latina un movimiento literario que, además de cambiar la historia de las letras, constituyó una nueva sensibilidad (Gutiérrez Girardot, 1987). Dicho movimiento se denominó modernismo y una de las cualidades que los críticos han coincidido en reconocer en su literatura es su gusto por el exotismo.

Desde una concepción amplia, el exotismo podría definirse como la apropiación o valoración positiva de elementos propios de un momento lejano en el tiempo, así como de un país o una cultura extranjera. Tzvetan Todorov, en *Nosotros y los otros*, hace una primera distinción entre nacionalismo y exotismo que puede servir para comenzar a pensar en el término que aquí nos proponemos abordar. Mientras un nacionalista, explica este autor, sostiene que es su país el que tiene los valores más altos, el exotista expresará que es el otro, el ajeno, el que los posee. Entonces, cabe preguntarse: ¿quién es ese *otro*? No hay un solo grupo o nación que responda a esta categoría, de ahí que Todorov lo entienda como un concepto relativo al punto desde el cual el sujeto se posicione. Lo exótico, por lo tanto, no implica un contenido estable, sino que se modifica de acuerdo a la perspectiva que se adopte.

En este sentido, es justamente esa *otredad* la clave del exotismo. Si no se experimenta ese sentimiento de otredad, no podemos hablar de algo exótico. Por eso mismo, es importante establecer como necesaria la distan-

cia entre el exotista y lo exótico. Esto llevó al escritor francés Victor Segalen a reformular la definición de "exotismo", que Todorov resume con las siguientes palabras: "es exótico para mí todo aquello que es distinto de mí. 'El exotismo es todo aquello que es otro'". Esta definición, más amplia y abarcadora, supone que la experimentación de lo exótico es algo propio de la humanidad. Esto, a su vez, despoja al concepto de cualquier asociación con determinadas culturas que usualmente han sido catalogadas como exóticas –principalmente las ubicadas en Oriente–.

En el ámbito de la literatura latinoamericana, tenemos una larga tradición de exotistas, comenzando con aquellos viajeros que vinieron al continente y escribieron sobre las tierras que hoy conocemos como América. Sin embargo, en este espacio nos circunscribiremos a pensar qué significó el exotismo para los modernistas latinoamericanos que heredaron y transformaron este concepto.

Empleamos el término *heredaron* puesto que, como ha quedado establecido, no han sido los modernistas los primeros en recurrir a esta noción. El antecedente más cercano es el del Romanticismo, donde también aparecen elementos que nos remiten al exotismo. En dicho movimiento, recordemos, los poetas buscaban la evasión del presente en el que se encontraban y al cual repudiaban. Siguiendo a Rafael Gutiérrez Girardot, los románticos proclamaban la "poetización del mundo", perseguían una armonía, una utopía, con cuyas ilusiones había terminado la realidad. De aquí devino la figura del poeta que ha perdido su centro, en una tensión permanente entre el ideal y la realidad, y que "constituye la

tradición a la que pertenecen los 'excéntricos' poetas del Modernismo hispanoamericano" (Girardot, 1987: 504).

Si bien ya en el Romanticismo se encontraba la idea de evasión de la realidad, refugiándose en países o tiempos lejanos, en los modernistas esto adquiere características propias. Nos referimos a dos cuestiones: por un lado, Gutiérrez Girardot hace una distinción entre la "huida de la realidad" de los románticos y el "gozo hedónico de ella" (Girardot, 1987: 505) de los modernistas. Así se observa, por ejemplo, en las crónicas modernistas que Rubén Darío escribió como corresponsal del diario *La Nación* estando en Europa:

> Sol andaluz, que vieron los primitivos celtas, que sedujo a los antiguos cartagineses, que deslumbró a los navegantes fenicios, que atrajo a los brumosos vándalos, que admiró a los romanos, pero que, sobre todo, fue la delicia de los africanos de ojos y sangre solares [...] Málaga es predilecta del divino Helios. (Darío, 2016: 175-176).

Este fragmento proviene de la crónica denominada "Málaga" publicada originalmente en el mencionado periódico y luego compilada en un volumen junto a otros textos de su viaje por el sur de España, Italia y algunos países de Europa del Este, llamado *Tierras solares* y publicado en 1904. Allí asistimos a un procedimiento frecuente en este tipo de textos que es el de evocar otros tiempos y espacios a partir de ciertos elementos que percibe en el presente, como es el sol malagueño, en este caso. También podemos ver la presencia de lejanías geográficas y temporales asociadas al placer estético en varios poemas del poeta nicaragüense como, por ejemplo, en "Divagación" de *Prosas profanas*:

¿Te gusta amar en griego? Yo las fiestas
galantes busco, en donde se recuerde
al suave son de rítmicas orquestas
la tierra de la luz y el mirto verde.
[…]
¿Los amores exóticos acaso?…
Como rosa de Oriente me fascinas:
me deleitan la seda, el oro, el raso.
Gautier adoraba a las princesas chinas. (Darío, 2016: 15)

Al observar las distintas elecciones léxicas presentes en estos fragmentos, se entiende que lo exótico es percibido como un espacio de ensoñación, de goce. Esto se observa, por un lado, en los verbos que se emplean: "sedujo", "deslumbró", "me fascinan", "me deleitan". Por otro, en los elementos que expresan deleite, armonía o lujo y que componen estas descripciones de ambientes idílicos: "delicia", "rítmicas orquestas", "oro", "seda". Además, ambas citas sirven para ejemplificar cómo la evasión buscada no es simplemente espacial sino también temporal, lo cual en la crónica se aprecia en la enumeración de las distintas poblaciones que pasaron por estas tierras. En el poema de *Prosas profanas*, si lo leemos de manera completa, son varias las culturas que aparecen: además de los griegos y de Oriente –que comprende principalmente a China y a Japón–, se alude a los romanos, los teutones, los gitanos, entre otros. Estas dos inclinaciones de la evasión se presentaban ya en los románticos: "la dimensión transhistórica en su temática historicista, sobre todo mediatizada por el catolicismo; así como la transgeográfica en su fuerte interés por el norte de África, y el Asia Menor" (Murillo Fuentes, 2005: 198). En el caso del modernismo, encontramos que los límites espaciales se expanden hasta los territorios pre-

viamente ocupados por los árabes, como es el caso del sur de España. Esto puede observarse, por ejemplo, en la crónica "Granada", también de *Tierras solares*, que comienza así: "He venido, por un instante, a visitar el viejo paraíso moro [...] Y cuando he admirado la ciudad de Boabdil, he tenido muy amables imaginaciones. He pensado en visiones miliunanochescas" (Darío, 2016: 194). La presencia árabe en estas tierras es un elemento que destaca continuamente el cronista y, en este sentido, es preciso señalar que Andalucía constituye el punto de contacto más cercano de esta cultura al que llegó Darío, que no conoció Oriente. Cabe distinguir, en este contexto, exotismo y orientalismo: por eso hemos insistido en el amplio alcance del término. Mientras el primero abarca diversas culturas y momentos históricos, el orientalismo incumbe, específicamente, a ese *otro* que hicieron de Oriente los occidentales.

Por otro lado, consideramos que la particularidad de esta visión de los modernistas es que *lo exótico* funciona como disparador de cuestionamientos sobre el presente, es decir, es un articulador para reflexionar sobre la actualidad. En palabras de Octavio Paz, "[l]a inclinación de los modernistas por el pasado más remoto y las tierras más distantes [...] es una de las formas de su apetito de presente" (1965: 20). Es posible advertir esto mismo en la mencionada crónica, "Málaga":

> Los malagueños progresistas que quieren su ciudad igual a no importa que "ciudad moderna" [...] están en su derecho, como los venecianos que quieren rellenar el Canalazzo y echar al olvido las góndolas. Están en su derecho; pero también están en el suyo los artistas del mundo que defienden la belleza del pasado y la razón del arte. [...] Y nada más simpático que la idea del fuerte

> y noble pintor Moreno Carbonero, que inició un proyecto, según me dicen, de reconstruir la ruinosa Alcazaba morisca malagueña, para resucitar en la ciudad luminosa un rincón pintoresco y animado de la vida antigua, sin duda alguna más activa y, sobre todo, más bella que la presente. (2016: 177-178)

Lo exótico, en este caso, estaría constituido por ese pasado árabe que en otro momento extendió su poderío en esas tierras y cuyo legado se va perdiendo y deteriorando con el tiempo. Vemos claramente cómo el cronista dialoga con el pasado y el presente, al cual inquiere de manera crítica y reflexiva. No obstante, resulta importante destacar que la propuesta no es ingenua: no es simplemente aceptar lo que viene ni desterrar el pasado, sino que se posiciona en un espacio crítico entre ambos.

Finalmente, cabe señalar que estas apreciaciones respecto del exotismo responden también a ciertas variables materiales e históricas en las que se encontraban inmersos los modernistas y que definitivamente influyeron en este gusto por lo exótico. Ya hicimos referencia a las palabras de Octavio Paz al respecto y es preciso profundizar en ellas: ese "apetito de presente" se relaciona con una perspectiva crítica respecto de la actualidad de la sociedad latinoamericana en la que el artista modernista encuentra difícil hallar su lugar o, al menos, es un lugar poblado de contradicciones y tensiones. Saúl Yurkievich adhiere a esta visión cuando afirma que, debido al

> ...prolongado aislamiento, por el atraso acumulado, la internacionalización es virulenta, omnívora: se quiere absorber vertiginosamente la historia universal y la geografía mundial. Avidez de una cultura periférica que anhela apropiarse del legado de todas las civilizaciones

en todo lugar y en toda época (1976: 11).

Subrayamos aquí dos nociones: “historia universal”, es decir, tiempo, y “geografía mundial”, espacio. El exotismo podría pensarse como un modo de insertarse en esas categorías.

Bibliografía

Darío, Rubén (2016), "Tierras solares" en *Rubén Darío, del símbolo a la realidad*, Madrid, Alfaguara.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1987), "La literatura hispanoamericana de fin de siglo" en Luis Iñigo Madrigal (ed.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana,* vol. 2, Madrid, Cátedra, pp. 95-506.

Montaldo, Graciela (1994), *La sensibilidad amenazada*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Murillo Fuentes, Eugenio (2005), "Exotismo en el arte", *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXIX, nº 1 y 2, pp. 197-207.

Paz, Octavio (1965), "El caracol y la sirena" en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, pp. 9-65.

Said, Edward Wadie (1990), *Orientalismo*, Madrid, Libertarias.

Todorov, Tzvetan (2009), "Lo exótico" en *Nosotros y los otros,* México, Siglo XXI, pp. 305-398.

Yurkievich, Saúl (1976), *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets.

Parisianismo

Ma. Carolina Bergese

París era para mí como un paraíso
en donde se respirase la esencia
de la felicidad sobre la tierra.

Rubén Darío, *Autobiografía*

Hablar de este término nos lleva a preguntarnos, en primer lugar, qué rol tenía París en el *fin de siècle* para los latinoamericanos. Observemos una primera cuestión: para hablar del fin de siglo XIX, solemos utilizar la expresión en francés, ya que este período está asociado íntimamente con Francia. Walter Benjamin lo expresó en una frase: "París, capital del siglo XIX", ya que esta ciudad se configuraba como el centro cultural por excelencia. Esto significó que se adoptaban modelos, gustos, estéticas, modas provenientes de allí y París se convirtió en la "quintaesencia de cultura y estilo de vida" (Nelle, 1997: 109). Un faro que indicaba modos de comportarse en la sociedad: códigos de vestimenta, conducta, decoración, etc. Inclusive el idioma francés pasó a ser considerado un lenguaje de "civilización", ejerciendo una dominación simbólica por fuera de las fronteras nacionales (Casanova, 2001: 97).

La influencia de este país en los escritores latinoamericanos es imposible de soslayar, como lo afirma Beatriz Colombi:

> Para los latinoamericanos, París tuvo connotaciones aún más viscerales que comprometían sueños y deseos postergados por generaciones y que se tornaban imperativos para las nuevas promociones. Fue varias veces

referida como 'la patria espiritual' y *arbiter* del gusto, del pensamiento y de la moda. (2008: 545).

El modelo de vida del personaje de *A rebours* de Joris-Karl Huysmans (1884), el *art decó*, *la bohème*, el *art nouveau, la décadence,* la vida en los cafés y un repertorio de poetas franceses del parnasianismo y simbolismo eran las coordenadas de referencia de todo sujeto que quisiera llamarse *moderno* en aquella época.

Para Rubén Darío, el mayor representante del modernismo en Hispanoamérica, París constituyó primero un ideal y luego el mayor de los desencantos. En su *Autobiografía* (1912) la define así: "Era la Ciudad del Arte, de la Belleza, de la Gloria; y, sobre todo, era la capital de Amor, el reino del Ensueño. E iba yo a conocer París, a realizar el mayor ansia de mi vida" (1976: 94). Hasta ese momento, esta ciudad representaba para el poeta conceptos que, enunciados en mayúsculas, enfatizaban su importancia y nos remiten a la estética simbolista. Es relevante mencionar que Darío hizo su primer acercamiento a este país por medio de los libros que llegaban a América y de las experiencias de otros artistas que contaban sus vivencias en aquel lugar, cargándolo de una fuerte idealización.

Antes de partir al viejo mundo, Darío ya había publicado el libro *Azul…* (1888), mientras residía en Chile. En *Historia de mis libros* (1916), él expresará lo siguiente sobre su singularidad: "El origen de la novedad fue mi reciente conocimiento de los autores franceses del Parnaso […] fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador" (1976: 158). Esto se suma a la famosa compilación *Parnasse contemporaine* (1866, 1871, 1876) y a escritores como Gautier o Flaubert, entre otros. Darío repasó así

sus primeras lecturas francesas que marcaron este libro. Luego dirá que encontró en estos autores "una mina literaria por explotar: la aplicación de su manera de adjetivar, de ciertos modos sintácticos, de su aristocracia verbal, al castellano" (1976: 158). Además, incorporó también otro aspecto importante en su formación: la lectura del *Diccionario de galicismos* de Baralt, como herramienta para realizar lo que él denomina "trasplante". Esto quiere decir, elaborar con los materiales del español una cierta sonoridad, una coloración, un refinamiento a la "parisiense", como él mismo había planteado en el artículo "De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes" (1888), en *La Libertad Electoral* de Santiago de Chile. Al respecto, Octavio Paz entiende que en Francia, los poetas latinoamericanos "Adivinan que allá se gesta no un mundo nuevo sino un nuevo lenguaje. Lo harán suyo para ser más ellos mismos, para decir mejor lo que quieren decir" (1965: 15).

Al realizar un recorrido por los textos en prosa de *Azul…*, Darío calificó a algunos de sus cuentos con el adjetivo "parisienses" –"La ninfa", "El rubí", "El pájaro azul" y otros como "El rey burgués" y "El palacio del sol", aunque no los califique así directamente – y reconoció las influencias del ya mencionado Mendès y de Armand Silvestre, Mezeroi y Daudet, entre otros. Justamente, el principal prologuista de este libro, Juan Valera, le atribuyó el rasgo de "galicismo mental" y afirmó que no había autor castellano más francés que él (2014: 107), sorprendiéndose al saber que Darío no había pisado por entonces el suelo francés.

Ahora bien, cuando hablamos del *parisianismo* en Rubén Darío, hacemos referencia a una serie de proce-

dimientos retóricos, léxicos, juegos sintácticos, tópicos e imaginarios que nos remiten a formas estéticas que tuvieron su momento de esplendor en la cultura parisiense del *fin de siècle*. El rasgo más fácil de reconocer es el galicismo, es decir, las palabras tomadas directamente del francés y diseminadas en los cuentos sin traducción, por ejemplo en el cuento "Historia de un sobretodo", en el que desliza una frase usando la preposición francesa: "él cenó *chez* Brink" (1994: 203). Pero no siempre son palabras de uso común, sino que algunas encierran ciertas referencias a la vida bohemia, este es el caso del cuento "La ninfa", en el cual, al describir el espacio aristocrático en el que se sitúan los personajes, menciona que "Era la hora del *chartreuse"* (1994: 118), esto significa, la hora de tomar el famoso licor francés verde, también conocido como la absenta, y que representaba todo un estilo de vida en el mundo del arte.

En la forma de estructurar sus cuentos, Darío toma el modelo de los cuentos parnasianos: el uso de frases breves, la mínima anécdota, la fragmentación, los cuadros estáticos, el tejido de imágenes y los marcos. El caso más paradigmático de este último aspecto es el cuento "El rey burgués", que se abre con el sugestivo marco: "¡Amigo! El cielo está opaco, el aire frío, el día distante. Un cuento alegre… así como para distraer las brumosas y grises melancolías, helo aquí:" (1994: 113). También se destaca el propósito de transponer las artes –sobre todo en textos como "La canción del oro" y "En Chile", a partir de la música y las artes plásticas–, el simbolismo de las flores y los colores –"El pájaro azul" es un gran ejemplo de esta cuestión–, las imágenes visuales, el afán descriptivo, la importancia de la forma antes que el contenido y

la predilección por la Grecia antigua, entre otros aspectos (Pérez, 2011: 17).

Además, sumada a su mínimo argumento, sus cuentos poseen una raíz lírica muy notable, por ello abundan las aliteraciones, por ejemplo en "El pájaro azul" se lee la musicalidad en la siguiente frase: "De cómo el pájaro azul alza el vuelo al cielo azul"; los ritornelos o *leit motive*, como se observa en la reiteración de la frase "La niña de los ojos color de aceituna..." (1994: 98) en el cuento "El palacio del sol" y las rimas internas, tomadas del estilo verleniano, como lo señala Raimundo Lida en el "Estudio preliminar" de los *Cuentos completos* (1994: 23).

Otro aspecto a destacar es el uso del doble adjetivo suntuoso que, como señala Lida, nos remite a Chateaubriand, Flaubert, Hugo, Leconte de Lisle, entre otros. Por solo dar unos ejemplos de la diversa ubicación de esta clase de palabras, mencionamos los siguientes casos: "Había en una ciudad inmensa y brillante" (1994: 113), "buenos y decididos muchachos" (1994: 84), "lindo palacio encantado" (1994: 99). Por otro lado, se observa en el comienzo del cuento "La canción del oro" el trabajo minucioso con las palabras y la puntuación, como si fuese una verdadera obra de orfebrería: "Aquel día, un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta, llegó, bajo la sombra de los altos álamos, a la gran calle de los palacios, donde hay desafíos de soberbia entre el ónix y el pórfido, el ágata y el mármol" (1994: 125). Esta cita pone de manifiesto la selección cuidadosa de términos asociados a los metales y piedras preciosas y, también, el manejo experto de la puntuación, lo cual ofrece a la prosa cierta plasticidad y musicalidad cercanas a la poesía.

Por otro lado, en muchos de sus textos, se encuentran referencias intertextuales de la literatura francesa, como en el cuento "El pájaro azul", donde podemos reconocer a los personajes de Mimí y Rodolfo de la novela *Escenas de la vida bohemia* (1845-1849) de Henry Murger. Además, este relato dariano se sitúa en un espacio parisino, donde se reconocen lugares concretos como el café Plombier o se hace mención a la moneda local de la época. También, en el cuento "El palacio del sol", reconocemos el modelo del cuento "Las rosas del jardín azul" (1887) de Catulle Mendès, tanto en el relato enmarcado, en el ritornelo, como en el aire de ensoñación. Tampoco faltan las referencias a artistas plásticos franceses, como en el caso de "La ninfa", donde se mencionan las esculturas de Frémiet y se las ubica en un espacio típicamente francés como fueron los jardines, al modo de Versalles. Este lugar, altamente estimado por los modernistas, se configuraba como el "resumen del universo e imagen del paraíso" que se plagaba de imágenes simbólicas: estatuas, flores, mármoles, animales exóticos, etc. (Ruiz Barrionuevo, 2010).

En conclusión, hablar de parisianismo no es solo hacer referencia al empleo de términos o referencias francesas en los textos hispanoamericanos, sino en cómo los autores adoptaron una cierta sensibilidad propia del París del *fin de siècle*, cómo se apropiaron de procedimientos de la lengua y la literatura francesa e hicieron suya una "pose" moderna, decadente, en términos de Sylvia Molloy (2012: 26). Finalmente, como afirma Lida, "La lengua de Francia, civilizadora y mediadora, da al poeta mucho más que lo estrictamente francés. A él le basta para sentirse audazmente cosmopolita, y muy antiguo y muy moderno" (1994: 57).

Bibliografía

Casanova, Pascale (2001), *La república mundial de las Letras,* Barcelona, Anagrama.

Colombi, Beatriz (2008), "Camino a la meca: escritores hispanoamericanos en París (1900-1920)" en Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina,* vol 1, Buenos Aires, Katz.

Darío, Rubén (1976), *Autobiografías,* Buenos Aires, Marymar.

——(2014), *Azul... / Cantos de vida y esperanza,* Madrid, Cátedra.

——(1994), *Cuentos completos,* La Habana, Editorial Arte y Literatura.

——(2003), "De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes (1888)" en *El modernismo y otros textos críticos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-modernismo-y-otros-textos-crticos-0/html/fee0d3b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_> [Consultado el 19 de febrero de 2020]

Lida, Raimundo (1994), "Estudio preliminar" en *Cuentos completos,* La Habana, Editorial Arte y Literatura, pp. 19-64.

Molloy, Sylvia (2012), *Poses del fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad,* Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Nelle, Florian (1997), "París, los pasajes atlánticos y el discurso de la imitación" en *Revista de Investigaciones Literarias,* V, nº 9, pp. 107-125.

Paz, Octavio (1965), "El caracol y la sirena" en Rubén Darío, *Antología,* Madrid, Espasa Calpe, pp. 11-51.

Pérez, Alberto Julián (2011), *La poética de Rubén Darío,* Buenos Aires, Corregidor.

Ruiz Barrionuevo, Carmen (2010), *La configuración de un es-*

pacio modernista (El motivo del jardín en Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en línea:<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-configuracion-de-un-espacio-modernista-el-motivo-del-jardin-en-leopoldo-lugones-y-julio-herrera-y-reissig/> [consultado 20 de febrero de 2020]

Revistas ilustradas

Clara María Avilés

Las revistas y los magacines culturales fueron –y siguen siendo– testimonios elocuentes de los fundamentos materiales de la modernización acelerada que se inició a finales del siglo XIX. Desde una perspectiva histórico-medial y cultural articularon, en gran medida, los discursos de la modernización de las élites intelectuales y artísticas (Ehrlicher, 2014: 2). Este punto de inflexión y tránsito de los siglos XIX y XX, trajo aparejado el uso de nuevas tecnologías que introdujeron un cambio significativo en la accesibilidad de los materiales culturales de la modernidad y en la perspectiva de los estudios sobre estos materiales. Justamente ese período coincide con el modernismo latinoamericano, un proceso simultáneo de incipiente modernización y de fundamental importancia para los países del continente, puesto que por la modernización se vieron forzados a incorporarse en la civilización industrial de la burguesía decimonónica occidental (Schulman, 1984: 10). Tal como señala Ángel Rama (2015), el modernismo consiste en el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de incorporación de América Latina a la modernidad, concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX y asociada a la expansión económica y política de los imperios europeos y estadounidense. En esta oportunidad, nuestra propuesta pretende revisar la incorporación del concepto de *revistas ilustradas* en el marco particular del modernismo hispanoamericano.

Es preciso señalar que, en líneas generales, las revistas culturales se diferencian de los periódicos fundamentalmente en que estos últimos se dedican a la actualidad y las noticias del momento, mientras que la naturaleza de las revistas, cuya frecuencia tiende a ser menor –semanal, quincenal o mensual– suele combinar las novedades más importantes de la época y, además, omitir o quitarle relevancia al detalle de lo inmediato, tan presente en los periódicos. En este sentido, Hanno Erlicher propone pensar los magazines culturales y literarios no como "depósitos vacíos" sino como "almacenes", dado que están llenos de "'mercancía' de una gran relevancia cultural" (Erlicher, 2014: 2). En ellos no sólo se han depositado ideas y discusiones de época, sino que ofician también de redes de sociabilidad que nuclean a intelectuales de distintos campos.

Durante el modernismo, la cultura impresa representó un medio fundamental para la comunicación, así como para la conservación de mensajes o ideas de diversa índole. Cabe señalar que el concepto de cultura impresa –es decir, el corpus de objetos resultantes de la multiplicación técnica de textos a partir de la adopción de la imprenta– hace referencia no sólo al objeto sino también a su empleo, difusión y recepción en los diferentes ámbitos de la vida política, social, cultural, educativa y científica o comercial. En el período mencionado, el desarrollo y la expansión de material impreso en distintos soportes, géneros y funciones –libros, periódicos, folletos, tarjetas, hojas sueltas de diversos usos– acompañaron, como señala Sandra Szir, "las transformaciones culturales, las luchas políticas, el asentamiento del Estado y sus distintos procesos de institucionalización,

la ampliación de la escolaridad, el impulso de la industrialización y el crecimiento comercial" (2016: 16).

Al mismo tiempo, y de la mano de los procesos tecnológicos señalados, la cultura impresa había mantenido estrechos vínculos con la cultura de la imagen. Surgieron una serie de nuevos procedimientos técnicos que habilitaron y expandieron la capacidad de multiplicación de las imágenes, lo que posibilitó un incremento en la presencia de impresos ilustrados que se difundieron en todos los campos de la vida social. De este modo, la convergencia de la cultura impresa con la imagen multiplicada produjo una cultura gráfica que, aunque en gran parte fue de uso efímero, conquistó un lugar duradero y constituyó un fenómeno que, en algunos casos, alcanzó un carácter masivo.

Este último factor, fundamental para el estudio del concepto que nos proponemos discutir aquí, favorece el considerar las revistas ilustradas como dispositivos. Dada la existencia de un diálogo entre la imagen y la letra, es posible percibir una interacción que hace necesaria la categoría de "dispositivo libro visual", propuesta por Alejandra Torres (2016b: 53) y que resulta productiva para nuestro objeto de análisis, porque permite interpretar las imágenes de las revistas más allá de un elemento decorativo o de un medio de apoyatura de la palabra escrita.

En este marco, los estudios visuales suponen una puesta en foco sobre aquello que había sido considerado como meramente accesorio: lo icónico. Por el contrario, nos interesa volver sobre la revista con el propósito de resignificar el lugar ocupado por la imagen, desde el enfoque propuesto fundamentalmente por William Mit-

chell: “el giro pictográfico” o el “giro pictórico”. Frente al predominio de la letra por sobre la imagen, este crítico sugiere un redescubrimiento “poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (2009: 23). Mitchell sostiene que el estudio de la visualidad propone una serie de intervenciones estratégicas y de alteraciones dentro de diferentes disciplinas existentes, que no se limita a la consideración de las imágenes como lugares de creación y discusión de significados, sino que se extiende hasta la incorporación de *nuevas formas de lectura*, muchas veces desde la complementariedad, pero también en el contrapunto entre lo escrito y lo ilustrado (2009: 32-33).

Además de este cambio paradigmático, se encuentra una nueva forma de considerar la importancia de los estudios visuales, precisamente desde la noción de *intermedialidad.* Entendemos esta noción como el conjunto de estrategias y procedimientos –discursivos o no– que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios (Herlinghaus, 2002: 39). En virtud de ello, se reconoce como una decisión fundamental la incorporación de imágenes, fotografías, dibujos, litografías y grabados, cuya funcionalidad trasciende la relegación a un lugar auxiliar o anecdótico, para adentrarse propiamente en el gusto por la cultura icónica.

Por su parte, los escritores modernistas hispanoamericanos demostraron un gran interés por los descubrimientos de la técnica, así como por la reproducción masiva de discursos, sonidos e imágenes (Torres, 2016b:

616). Por nombrar sólo algunos de los autores más representativos, nos referimos al caso de Rubén Darío, quien dirigió las revistas ilustradas *Elegancias* y *Mundial Magazine* (1911-1914) y, además, se mostró fascinado por la incipiente cultura cinematográfica, al punto de agrupar numerosas de sus colaboraciones como corresponsal en el diario porteño *La Nación,* bajo el nombre de "Films". Casi dos décadas antes de que Rubén Darío publicara las revistas ilustradas, José Martí había sacado provecho de su estadía en los Estados Unidos para editar *La Edad de Oro* (1889), un moderno magazine ilustrado enfocado a los niños y jóvenes de América. En Estados Unidos, Martí conoció a Aaron Da Costa Gómez, editor y encargado del financiamiento de *La Edad de Oro*, quien se había dedicado, junto a sus hermanos, al comercio en la zona del Caribe y, con la fortuna conseguida, había inaugurado la imprenta neoyorquina en la que se tiraron los ejemplares de la revista. El contexto de lectura y de publicación en *La Edad de Oro* no coincide, por lo tanto, con el de la edición y producción. Si bien la revista se escribe, produce y edita en Nueva York, no cabe duda alguna de que piensa en el público infantil y juvenil, y aún de los hombres y, en particular, de los futuros "hombres enteros" del continente que vio nacer al propio Martí (Martí, 2011: 374). Si bien la revista está dirigida al público (latino)americano –por su idioma, personajes y temática–, sabemos que los avances científicos y la tecnología de la Cuba del fin del siglo XIX no hubieran permitido que se realizara una producción con las dimensiones materiales de esa publicación. Hay un cuidado por parte de Martí respecto de la revista como objeto, de enseñanza, de arte y de ocio, justamente

porque el redactor reconoció y valoró los aportes de la gráfica didáctica que se aplicaba a los libros de texto. En cada ejemplar, los dispositivos visuales no se conciben solamente como un mero complemento del texto, sino con un papel protagónico.

En el caso dariano, el proceso fue similar. Darío llegó a la dirección literaria de *Elegancias y Mundial Magazine* por recomendación del fotógrafo y dibujante español Leo Merelo, director artístico y editor propietario, junto a los hermanos uruguayos Alfred y Armand Guido –Guido Fils–. Las revistas gemelas comenzaron a editarse hacia principios de 1911, en la ciudad de París y, en ambos casos, contaron con el mismo equipo editorial. Si bien hubo leves diferencias en cuanto a la ejecución de los proyectos, ambas alimentaban la propuesta editorial de insertar a Hispanoamérica en el centro de la metrópolis moderna y acercarle al público hispanohablante las últimas tendencias culturales en ambos lados del Atlántico.

Tanto Martí como Darío observaron rápidamente que, en cuanto a la dimensión visual del objeto, estos dispositivos requerían pensar desde un comienzo en otro tipo de lector, con distintas capacidades y otros tiempos de lectura. Las obras artísticas que complementan los textos y facilitan la narración de una historia, encierran un peso fundamental en el sentido de esa obra gráfico-literaria. Por esta razón, la revista ilustrada requiere pensar desde un comienzo en otro tipo de lector, con distintas capacidades y otros tiempos de lectura.

En "La escritura de Rubén Darío: arte, técnica y medios masivos", la crítica Alejandra Torres señala que el nicaragüense no fue indiferente a la emergencia de la cultura visual, a los cambios que traía consigo para los

lectores, ni a las imágenes como forma de la cultura. Si bien sabemos que la autora se refiere en ese artículo a las tarjetas postales darianas y a la revista ilustrada *Mundial Magazine* (Torres, 2016a: 616), los aspectos considerados allí resultan operativos para pensar *La Edad de Oro*, por lo que podríamos hacerlos extensivos a la obra martiana mencionada y a otros ejemplos de revistas ilustradas del modernismo.

Bibliografía

Ehrlicher, Hanno y Nanette RiBler–Pipka (eds.) (2014), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica,* Aachen, Shaker Verlag.

Elegancias (1911-1914), Rubén Darío (director literario), Leo Merelo (director artístico), París.

Malosetti Costa, Laura (2016), "Rubén Darío y las artes visuales", *Zama,* número extraordinario Rubén Darío, pp. 211-215. Disponible en línea: <https://doi.org/10.34096/zama.a0.n0.3420>

——y Baldasarre, Marcela (2013), "Enclave latinoamericano (o en clave latinoamericano): el arte y los artistas en *Mundial Magazine* de Rubén Darío" en *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina,* Buenos Aires, Edhasa, pp. 198-225.

——y Marcela Gené (comp.) (2009), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires,* Buenos Aires, Edhasa.

Martí, José (2010), *La Edad de Oro,* La Habana, Centro de Estudios Martianos.

——(2011), *Obras Completas. Volumen 20. Epistolario*, La Habana, Centro de Estudios Martianos.

Mitchell, William John Thomas (2003), "Mostrando el ver: una crítica de la Cultura Visual", *Estudios Visuales*, nº 1, pp. 17-40.

——(2009), *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual,* Madrid, Akal.

Mundial magazine (1911-1914). Rubén Darío (director literario), Leo Merelo (director artístico), París.

Rama, Ángel (2015), *Martí. Modernidad y latinoamericanismo,* compilación de Julio Ramos y María Fernanda Pampín, es-

tudio introductorio de María Fernanda Pampín, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Schulman, Iván y Evelyn Picón Garfield (1984), *"Las entrañas del vacío". Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana,* México, Cuadernos Americanos.

Szir, Sandra (2016), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930,* Buenos Aires, Ampersand.

Torres, Alejandra (2017), "Rubén Darío: la fotografía y el arte (en la revista ilustrada *Elegancias*)", *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 26, nº 33, pp. 97-110.

——(2016), "La reina de la ciudad en palabra e imagen: 'Las transformaciones de Mimí Pinsón' con dibujos de Mirko", *Revista digital CHUY. Número especial Rubén Darío*, pp. 28-39. Disponible en línea: <www.revistachuy.com.ar/numero–3/>

——(2014), "Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas" en Hanno Erhlicher y Nanette Rissler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales de la modernidad hispánica,* Aachen, ShakerVerlag, pp. 13-29.

——(2012), "La escritura de Rubén Darío: arte, técnica y medios masivos" en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH,* Stefano Tedeschi y Sergio Botta (eds.), Roma, Bagatto Libri, pp. 616-623.

Secularización

Cristina Beatriz Fernández

Cuando se habla de la literatura del modernismo, uno de los conceptos que resultan operativos es el de secularización. Aquí nos proponemos señalar la articulación de ese concepto con la idea de la modernidad, así como establecer su productividad para el análisis de la literatura del período.

Primero, la etimología: la palabra latina *saeculum* hacía referencia al mundo en el sentido temporal, una edad, una época, como el vocablo griego *aion.* Este sentido del término es afín a la concepción hebrea del mundo como historia. Mientras que otra palabra latina, *mundus,* aludía a la idea espacial, del mundo como lugar, en el sentido del griego *kosmos*: el universo en el que todos los elementos están ordenados los unos respecto a los otros. A pesar de los orígenes semíticos de los textos bíblicos, desde los apologetas del siglo II, el sentido griego fue prevaleciendo sobre el hebreo en la hermenéutica teológica y del derecho canónico. Cuando apareció el adjetivo *secular* en el siglo XII, recubría el sentido de *siglo* como mundo laico, en oposición al *terreno* eclesiástico. En la Edad Media, el orden de lo sagrado, asociado con la eternidad, subsumía así la temporalidad finita propia del mundo secular: el ámbito religioso y último constituía un peculiar *mundus* o espacio, mientras que el terreno de lo profano, desjerarquizado, se identificaba con el concepto de *saeculum* o tiempo.

Inicialmente, el concepto de secularización encierra una significación jurídico-canónica: el paso del estado

eclesiástico al secular, la alienación de los bienes eclesiásticos en beneficio de las instancias civiles. En el plano histórico-político, concierne a la cesión de poderes religiosos a la autoridad civil. En el plano cultural, significa la abolición de elementos o de símbolos culturales de naturaleza explícitamente religiosa. Usado con cierta imprecisión, el concepto de *secularización* suele confundirse con otros fenómenos correlativos, como los de laicización, desacralización de la sociedad, privatización de la religión o descristianización, que no son exactamente sinónimos.

Se ha señalado un uso pionero del término durante las negociaciones del Tratado de Westfalia (1648), para designar el proceso de laicización de territorios que fueron sustraídos al poder episcopal, colaborando en la abolición de la dominación sociopolítica de la Iglesia.

Un sentido clásico de la palabra es el que designa la acción, con efectos sociales y legales, por la cual un religioso o religiosa dejaba el claustro y regresaba al mundo, al *saeculum*. Con este sentido de mudanza del estado religioso al seglar se produce la primera aparición del término en un diccionario del español, en 1705: "secularización: acción o efecto de secularizar o secularizarse", es decir, hacer secular lo que era eclesiástico, o bien autorizar a un religioso o religiosa para que pueda vivir fuera de clausura. En 1917 se recoge una voz novedosa: "secularismo" que se define como el "Nombre dado por el filósofo inglés Holyoake a un sistema ético fundado en la moral natural, el cual, dejando aparte toda aspiración religiosa, limita el destino del hombre a la satisfacción de las necesidades materiales de la vida presente" y recién en 1985, a estos sentidos habituales se agrega lo

que podríamos denominar la definición de la secularización cultural: "Fenómeno cultural caracterizado por la desaparición de los paradigmas mítico-religiosos." Otros idiomas, como el alemán, distinguen con dos términos el nivel histórico-político de la secularización (*Säkularisation*) y el filosófico y cultural (*Säkularisierung*).

La desacralización de la sociedad, asociada al proceso de racionalización de las actitudes, tiene un momento de alta visibilidad con el surgimiento de las ciencias sociales a fines del siglo XIX, a la sombra del positivismo. Para esta filosofía, ya sea en sus vertientes comteana o spenceriana, la secularización es un fenómeno a través del cual el campo científico se autonomiza respecto de la religión y los poderes religiosos. En cualquier caso, la secularización es una teoría que concierne al estatuto de la religión en el mundo moderno, que suele percibirla como un obstáculo para el pensamiento científico, la modernización y la institucionalización de sociedades democráticas, aunque hoy en día se habla de postsecularidad y se pone en duda seriamente la idea de que la decadencia histórica de la religión sea inevitable. Por el contrario, pareciera que una consecuencia del proceso de secularización ha sido el impulso al pluralismo religioso y el modo en que las religiones tradicionales reformularon sus agendas para intervenir en la esfera pública. Algo acentuado en las sociedades latinoamericanas, que no siguieron el modelo liberal europeo de articulación y pretendida autonomización de las distintas esferas. Es por ello que no se puede hablar de la *secularización* en singular, sino de las distintas *secularizaciones* que se han concretado en diversos contextos socio-históricos (Lefèbvre, 1992: 1321).

Hay dos facetas del asunto que no deberían confundirse: por un lado, está la oposición *mundo / más allá*, que es válida para las visiones religiosas del mundo, por otro, la distinción *secular / religioso*, los dominios que estructuraron la vida social europea desde la Edad Media, y en relación con los cuales aparecieron, en español, los primeros sentidos del término secularización. El proceso de la secularización destruye la segunda oposición: el único mundo es el secular, dentro del cual la religión pasa a ser una esfera específica, es decir que cae la hegemonía de una estructura religiosa de la vida social, aunque la primera oposición sigue vigente para quienes adhieren a una religión. Pero en todos los casos, la vida individual y social se torna más racional y profana, acentuando su separación o ruptura con numerosas creencias del pasado religioso o cultural.

Por todo lo antedicho, cualquier teoría de la secularización está consustancialmente relacionada con las teorías del mundo moderno. Cuando se buscan los elementos que colaboraron en la liberación de la esfera secular, se mencionan la Reforma Protestante, la formación del estado moderno, la expansión del mercado capitalista y la Revolución Científica. Este proceso se profundizaría con la Ilustración del siglo XVIII, la Ideología de Destutt de Tracy y el utilitarismo de Jeremy Bentham en el siglo XIX, y se extiende con el krausismo en España y el positivismo en Latinoamérica.

La secularización cultural hace referencia a una filosofía y una ética seculares, es decir, libres de la influencia teológica y eclesiástica. Las principales figuras de este movimiento fueron Víctor Cousin (Francia, 1844), Ernst Laas y Friedrich Jodl (Alemania 1882 y 1889, res-

pectivamente). La secularización cultural tuvo impacto en el terreno educativo: además de la separación entre Iglesia y Estado, se propugnaba la enseñanza de una moral pública autónoma, afín a un pensamiento positivista y tecnocrático y en general tolerante, aunque a veces hubo versiones hostiles frente a lo religioso. Un ejemplo de tolerancia en el marco de un proceso de secularización cultural es la polémica que involucró a José Enrique Rodó en defensa de los crucifijos en los hospitales públicos uruguayos, recogida en su libro *Liberalismo y jacobinismo,* en el cual defendía al "fundador del cristianismo" por el "ideal moral" que supo ejemplificar y como símbolo de la caridad (Rodó, 1957: 270). El *secularismo*, como ideología del libre pensamiento, encuentra su fundamento filosófico en la escuela asociacionista de James Mill y Jeremy Bentham, en la posición antiteísta de Thomas Paine y Richard Carlile y en la teoría positivista. Propone un proyecto ético independiente de toda referencia a la trascendencia.

Desde el punto de vista sociológico, la secularización ha sido abordada a partir de dos figuras relevantes: Ferdinand Tönnies (1887) y Max Weber. El primero distinguía *comunidad* de *sociedad*, para explicar el paso de un mundo basado en la concordia, la moral y la religión a otro, basado en la convención, la política y la opinión pública. La *sociedad* sería el equivalente de la *comunidad secularizada*. Weber, en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904), explicaba el proceso que denominó del *desencantamiento del mundo* y señalaba las vinculaciones entre la racionalidad técnica y la emancipación de las esferas de lo político y lo económico respecto de las justificaciones de tipo religioso.

Para Weber, la ciencia, la especialización de la cultura y la moderna organización racional del capitalismo eran fenómenos culturales propiamente occidentales. La Reforma Protestante había acentuado el matiz ético individual e instalado una concepción religiosa del trabajo en el mundo, racionalizado en profesión. De allí la relación entre el ascetismo, que pasó de lo religioso a lo profano, y el capitalismo.

Otras voces interesantes sobre el tema son las de las teologías de la secularización del siglo XX, que se inician con Friedrich Gogarten, para quien la secularización es un producto de la fe cristiana: por un lado, es la fe –la condición de ser heredero de la creación– la que libera al hombre de las fuerzas del mundo –le otorga soberanía sobre esa creación–, por otro, es la que permite concluir con una era mítica y que se produzca una *mundanización* del mundo. Teologías herederas de Gogarten son las de Johan-Baptist Metz y la de Harvey Cox. La *mundanización* de Metz o la *secularización* de Cox tienen su origen en el cristianismo. Los dos retoman el diálogo con la ilustración a partir del marxismo y la lectura de Ernst Bloch, para poner en primer plano el proyecto utópico y las energías reformadoras y políticas que estaban subyacentes en los pueblos de la Biblia. El cristianismo está en la génesis de la *mundanización* desde que es una religión de *encarnación,* según Metz, y de allí las solidaridades entre *mundanización* y *emancipación* y el peso que toma la praxis socio-política en ciertas modalidades del cristianismo. También para Harvey Cox (1965) la secularización es de naturaleza judeo-cristiana: el proceso de introspección que propicia el cristianismo es constitutivo de la construcción del yo moderno, así como de

la autocrítica de la modernidad. La cultura griega y la religión bíblica han sido de gran eficacia como agentes de secularización, al desmitificar la naturaleza cósmica y al responsabilizar éticamente al hombre respecto de su existencia y destino y convertirlo en un sujeto autónomo. Un aspecto interesante de la lectura de Cox es que pone en juego las características de la civilización técnica y urbana para explicar este fenómeno y su impacto en el pensamiento funcional y positivo del *homo urbanus.*

El modernismo, como movimiento estético multiforme pero anclado en un momento de efervescencia de estas cuestiones, registra huellas diversas de estas inquietudes. Un caso emblemático donde el ritmo de la vida urbana moderna se asocia con el tambalear de la creencia, es perceptible en el lúcido prólogo al "Poema del Niágara" de José Martí, cuando un rasgo de los "tiempos de reenquiciamiento y remolde" (1978: 207) es, precisamente, "la confusión que el cambio de estados, fe y gobiernos acarrea" (1978: 206). El impacto de la secularización cultural como correlato de la inestabilidad de las creencias es advertido por Martí cuando explica que se ha abandonado la lírica cristiana "por haber cambiado los humanos el ideal de Cristo, mirado ayer como el más pequeño de los dioses, y amado hoy como el más grande, acaso, de los hombres" (1978: 207). Una fe mudable, cambios estéticos y la alusión a la futuridad intrínsecas al proyecto vital moderno aparecen conjugadas en diagnósticos epocales como el siguiente: "Nadie tiene hoy su fe segura [...] No hay pintor que acierte a colorear con la novedad y transparencia de otros tiempos la aureola luminosa de las vírgenes, ni cantor religioso o predica-

dor que ponga unción y voz segura en sus estrofas y anatemas. Todos son soldados del ejército en marcha" (1978: 207).

La duda religiosa es otra vertiente del fenómeno, muy presente en la poesía juvenil de Rubén Darío, a veces con tono irónico: "Soy un sabio, soy ateo; / no creo en diablo ni en Dios… / (…pero, si me estoy muriendo, / que traigan el confesor)" (Poema XLVII de *Abrojos,* en Darío 2016: 109). Otras, con angustia e incluso nostalgia de un estado de conciencia perdido: "Cáncer del escepticismo, / ya no despedaces más / las conciencias en que estás" (*Epístolas y poemas*, VII, en Darío 2016: 132) o "Mi fe de niño ¿do está? / me hace falta, la deseo: / batió las alas y creo / que ya nunca volverá" (ídem, X, Darío 2016: 133).

Mientras que, desde otros ángulos, se vaticinaba la desaparición de la fe suplantada por la ciencia o lo que se conoce como *la muerte de Dios,* que debería entenderse mejor como su *ausencia* en el transcurrir de la vida humana, la discursividad modernista explotaba estéticamente la fragilidad de las creencias tradicionales. Es muy conocido el procedimiento que, paralelamente a la *desmiracularización* del mundo, buscaba la *sacralización* de lo profano, ilustrado magníficamente en el poema *Ite, missa est*, de Rubén Darío, que ofrece una reescritura secular y erótica de una ceremonia religiosa. Otra modalidad es el aprovechamiento de tipologías discursivas propias del ámbito religioso aplicadas a objetos o temas de orden secular, como las formas de la plegaria que Darío refuncionaliza en la "Letanía de nuestro señor Don Quijote":

¡Ruega por nosotros, hambrientos de vida,
Con el alma a tientas, con la fe perdida
[…]
De tantas tristezas, de dolores tantos,
de los superhombres de Nietzsche, de cantos
áfonos, recetas que firma un doctor,
de las epidemias de horribles blasfemias
de las Academias,
líbranos, señor. (Otros poemas de CVyE, en Darío, 2016: 461-462).

La búsqueda de otras opciones para sustituir la fe perdida y, simultáneamente, la exploración de zonas que se escapaban de las posibilidades de acercamiento de la ciencia moderna, estimularon la penetración en la literatura de creencias alternativas de distinto tenor, desde el espiritismo a las teosofías, desde el demonismo a los ocultismos de todos los colores, que muchas veces fueron el eje de poemas y narraciones. Varios relatos de Leopoldo Lugones sólo podrían haberse producido, efectivamente, en un momento histórico-cultural en que los textos sagrados podían ser leídos por fuera de su uso adoctrinador mientras que, a la vez, buscaban evocar formas de la experiencia sobrenatural o del misterio: así, por ejemplo, "El milagro de San Wilfrido", donde la época de las cruzadas es el escenario para un evento milagroso puesto al servicio del efecto de lo fantástico, o el aprovechamiento del relato bíblico en "El origen del diluvio" cuyo narrador, para mayor esoterismo, resulta ser un espíritu que se manifiesta a través de una médium. El episodio, también bíblico, de la destrucción de Sodoma y Gomorra es recreado, nuevamente en la voz de un espíritu en "La lluvia de fuego. Evocación de un desencar-

nado de Gomorra", y en "La estatua de sal" que, a partir de la historia de la mujer de Lot, ofrece una disquisición sobre los límites del conocimiento humano, muy en la línea del cuento dariano "Historia prodigiosa de la princesa Psiquia".

Por último, señalemos que la sacralización del arte, heredada del parnasianismo, así como la traslación a la tarea poética de la laboriosidad y la ascesis propias de la vida monacal, se tornan centrales en este movimiento, como lo ilustra magistralmente el pasaje de las "Palabras liminares" de *Prosas profanas,* donde la tarea escrituraria se compara con la de "un buen monje artífice" que lamenta no conseguir "hacer mis mayúsculas dignas de cada página del breviario" (Darío 2016: 310).

Bibliografía

Alemany y Bolufer, José (1917), *Diccionario de la lengua española,* Barcelona, Sopena, Disponible en el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española, en línea: <https://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-anteriores-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>

Darío, Rubén (2016), *Poesía completa,* Álvaro Salvador (edición e introducción, en colaboración con Concepción González-Badía Fraga y Erika Martínez), Iván Schulman (prólogo), Madrid, Verbum, 2016.

Foffani, Enrique (2010), "Literatura, Cultura, Secularización. Una introducción" en Enrique Foffani (editor), *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana,* Buenos Aires, Katatay, pp. 11-34.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1988), "Secularización, vida urbana, sustitutos de religión" en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales,* México, FCE, pp. 45-90.

Lefèbvre, Solange (1992), "Secularidad" en *Diccionario de Teología Fundamental,* René Latourelle y Rino Fisichella (directores), Madrid, San Pablo, pp. 1320-1335.

Lugones, Leopoldo (2009), *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales,* Noé Jitrik (estudio preliminar), Villa María, EDUVIM.

Martí, José (1978), "El poema del Niágara" en *Obra literaria,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 205-217.

Montero, Paula (2008), "Religión, Sociología de la" y "Secularización" en *Términos críticos de sociología de la cultura,* Carlos Altamirano (director), Buenos Aires, Paidós, pp. 198-206 y 211-213.

Pastor, Félix Alejandro (1992), "Secularización y secularismo" en René Latourelle y Rino Fisichella (directores), *Diccionario de Teología Fundamental,* Madrid, San Pablo, pp. 1335-

1340.

Real Academia Española (1985), *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española. Tercera edición revisada. Tomo VI. Sal – Zuzón,* Madrid, Espasa Calpe, disponible en el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española, en línea: <https://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-anteriores-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico >

Rodó, José Enrique (1957), *Liberalismo y jacobinismo. La expulsión de los crucifijos* en *Obras completas,* Madrid, Aguilar, pp. 247-294.

Sobrino, Francisco (1705), *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa,* Bruselas, Francisco Foppens, disponible en el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española, en línea: <https://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-anteriores-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>

Weber, Max (2007), *Ética protestante,* Alicia Varela (traducción), Buenos Aires, Gradifco.

Las autoras

MÓNICA E. SCARANO es Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), Argentina, donde se desempeñó como docente e investigadora en el área de Literatura y Cultura Latinoamericanas. Directora del grupo de investigación *Latinoamérica: literatura y sociedad* y exdirectora del *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS, Facultad de Humanidades, UNMDP). Compiló varios volúmenes colectivos, publicó artículos en revistas de la especialidad y capítulos en libros. Sus líneas de investigación principales son la crítica literaria y cultural latinoamericana: ensayo y crónica urbana, modernismo, literatura de ideas (colonial y moderna) y la épica americana. Entre sus libros, mencionamos *Escenas y escenarios de la modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina* (en colaboración).

CRISTINA BEATRIZ FERNÁNDEZ es Profesora Asociada (a cargo) en la cátedra de *Literatura y Cultura latinoamericanas 1*, Facultad de Humanidades, UNMDP. Investigadora Independiente del CONICET. Codirectora del grupo de investigación *Latinoamérica: literatura y sociedad* y exVicedirectora (a cargo) del *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS). Autora de artículos en revistas de la especialidad, libros y capítulos de libros. Líneas de investigación: literatura y otros saberes en América Latina, barroco colonial, épica americana, positivismo latinoamericano, publicaciones periódicas. Último libro publicado: *Signo, visión, alegoría. Estudios reunidos sobre Sor Juana Inés de la Cruz,* en esta misma editorial.

CLARA MARÍA AVILÉS es Magíster en Letras Hispánicas, Profesora y Licenciada en Letras por la UNMDP, Argentina. Becaria doctoral del CONICET. Ayudante graduada en la asignatura *Literatura y Cultura Latinoamericanas I,* integrante del grupo de investigación *Latinoamérica: Literatura y Sociedad* y del *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS) en la Facultad de Humanidades, UNMdP. Ha publicado diversos artículos sobre la inscripción de las crónicas modernistas de José Martí y Rubén Darío en publicaciones periódicas y sobre la relación entre letra e imagen en revistas ilustradas del período de modernización latinoamericana.

MARÍA CAROLINA BERGESE es Magíster en Letras Hispánicas, Licenciada y Profesora en Letras por la UNMDP, Argentina. Se desempeña en la cátedra *Literatura y Cultura Latinoamericanas I* como Jefa de Trabajos Prácticos y en escuelas secundarias de la ciudad de Mar del Plata. Integrante del grupo de investigación *Latinoamérica: Literatura y Sociedad* y del *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS) en la Facultad de Humanidades, UNMdP. Publicó varios artículos en revistas académicas de la especialidad. Su principal campo de investigación se centra en las obras de José Martí, Rubén Darío y, actualmente, en la obra de Gabriela Mistral.

MONSERRAT BRIZUELA es Licenciada y profesora en Letras por la UNMDP, Argentina. Docente en la asignatura *Literatura y Cultura Latinoamericanas I,* integrante del grupo de investigación *Latinoamérica: literatura y sociedad* y del *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS), en la Facultad de Humanidades, UNMDP. Ha publicado diversos artículos sobre la autofiguración del cronista en los textos periodísticos del escritor modernista Julián del Casal. Actualmente se encuentra estu-

diando la subjetividad moderna y la experiencia urbana en las crónicas de los brasileños Olavo Bilac y João do Río.

MARÍA VICTORIA CHIGHINI ARREGUI es Profesora en Letras por la UNMDP. Docente en la cátedra de *Semiótica* (Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, UNMDP). Becaria doctoral del CONICET. Integrante del grupo de investigación *Latinoamérica: Literatura y Sociedad* y del *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS), en la Facultad de Humanidades, UNMdP. Ha publicado diversos artículos sobre su tema de investigación: las primeras crónicas de Rubén Darío en *La Nación* de Buenos Aires y el pasaje de esos textos del diario al libro.

MARÍA BELÉN SALCEEK es Profesora y Licenciada en Letras por la UNMDP. Becaria doctoral de la *Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires* (CIC-PBA). Forma parte del grupo de investigación *Latinoamérica: Literatura y sociedad* y del *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS), en la Facultad de Humanidades de la UNMDP. Desarrolla un proyecto centrado en los cuentos del escritor modernista Rubén Darío que fueron publicados por primera vez en medios de prensa de Buenos Aires.