



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL,
LENGUAS MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA
CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA**

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

Tesis Doctoral

“La melancolía en la poesía modernista peruana”

Doctoranda:

Ainhoa Segura Zariquiegui

Directores:

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dr. David Pujante Sánchez

Dr. Pedro Granados Agüero

Madrid, mayo de 2012

Tesis que, para la obtención del Título de Doctora, presenta la Licenciada Ainhoa Segura Zariquiegui bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, del Doctor David Pujante Sánchez, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid, y el Doctor Pedro Granados Agüero, profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y actualmente profesor de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana de Brasil.

LA MELANCOLÍA EN LA POESÍA MODERNISTA PERUANA

PRÓLOGO	14
---------------	----

MARCO HISTÓRICO Y TEÓRICO-LITERARIO DE LA MELANCOLÍA

1. LA CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE MELANCOLÍA A LO LARGO DE LA CULTURA OCCIDENTAL	15
---	----

1.1. La melancolía en la Antigüedad	16
---	----

1.2. La melancolía en la Edad Media	33
---	----

1.2.1. La medicina árabe	35
--------------------------------	----

1.2.2. La sociedad moralizada medieval y la teoría de los humores	41
---	----

1.2.3. La acedia	43
------------------------	----

1.2.4. La astrología y la teoría de los cuatro temperamentos	47
--	----

1.3. La melancolía en el Renacimiento	52
---	----

1.3.1. Conceptos renacentistas sobre la melancolía	55
--	----

1.3.2. El demonio y la melancolía	57
---	----

1.3.2.1. Las brujas y la enfermedad de la bilis negra	60
---	----

1.3.3. Italia	62
---------------------	----

1.3.4. Alemania	70
-----------------------	----

1.3.5. Inglaterra	76
-------------------------	----

1.3.6. España	86
1.3.7. Francia	89
1.4. La melancolía en los siglos XVII, XVIII, XIX Y XX	90
1.4.1. La melancolía en el siglo XVII	91
1.4.2. La melancolía en el siglo XVIII	92
1.4.3. La melancolía en el siglo XIX	94
1.4.4. La melancolía en el siglo XX	98

2. MARCO TEÓRICO-LITERARIO: MELANCOLÍA Y LITERATURA

2.1. La melancolía y la creatividad	106
2.1.1. La creatividad y el genio melancólico en la Antigüedad	107
2.1.2. La creatividad y el genio melancólico en la Edad Media	109
2.1.3. La creatividad y el genio melancólico en el Renacimiento	113
2.1.4. La creatividad y el genio melancólico en la Edad Moderna	117
2.2. La melancolía y la literatura en la Antigüedad	126
2.3. La melancolía y la literatura en la Edad Media	133
2.4. La melancolía y la literatura en el Renacimiento	137
2.4.1. La melancolía en el Renacimiento italiano	141
2.4.2. La melancolía en el Renacimiento alemán	144
2.4.3. La melancolía en el Renacimiento inglés	146
2.4.4. La melancolía en la literatura española renacentista	151
2.5. El Barroco y la melancolía	159
2.6. El Clasicismo y la melancolía	162
2.6.1. España y la melancolía en el siglo XVIII	164

2.7. El Romanticismo y la melancolía	165
2.7.1. <i>René</i> de Chateaubriand y la melancolía moderna	167
2.8. La melancolía en el Fin de Siglo	175
2.8.1. El dandy	175
2.8.2. La melancolía del dandy	176
2.8.3. Dandis legendarios	180
2.8.4. La melancolía en Baudelaire	182
2.8.5. Decadentismo y melancolía en la acedia finisecular de Huysmans	194
2.8.6. Melancolía de fin de siglo: dandismo y Decadentismo modernista	200
2.8.6.1. El dandismo en el Modernismo	201
2.8.6.2. La melancolía en el Modernismo: Decadentismo	203

MARCO TEÓRICO LITERARIO E HISTORIOGRÁFICO DEL MODERNISMO

1. MARCO TEÓRICO-LITERARIO: LA HERENCIA ROMÁNTICA Y LA FORMACIÓN DEL MODERNISMO	210
1. 1. Ciertas ideas modernistas en los precursores del Romanticismo	211
1. 2. Romanticismo: un pre-modernismo	214
1. 3. Romanticismo en España e Hispanoamérica y su relación con el Modernismo	226
1.4. La literatura hispanoamericana y española finisecular y los precursores modernistas	227
1.4.1. La literatura hispanoamericana a finales del siglo XIX	227
1.4.2. Precursores del Modernismo hispanoamericano	230
1.4.3. La literatura española a finales del siglo XIX	232
1.4.4. Precursores del Modernismo español	235

2. MARCO TEÓRICO-LITERARIO DE LA <i>WELTANSCHAAUNG</i> MODERNISTA EN EL ÁMBITO EUROPEO FINISECULAR	241
2.1. El Parnasianismo	241
2.2. El Simbolismo	249
2.3. El Decadentismo	259
2.4. El Prerrafaelismo	264
2.5. El Impresionismo	268
3. MARCO HISTORIOGRÁFICO EUROPEO E HISPANOAMERICANO	
3.1. Modernismo y crisis	272
3.1.1. Modernismo y crisis de época en Europa	272
3.1.2. Modernismo y crisis de época en Hispanoamérica	272
3.1.3. Modernismo y crisis de época en España	276
3.2. Situación social en España e Hispanoamérica a final del siglo XIX	281
3.2.1. Situación social de la España finisecular	281
3.2.2. Situación social en Hispanoamérica a final del siglo XIX	284
4. RUBÉN DARÍO Y EL MODERNISMO	286
4.1. Darío en Argentina y en España	287
4.2. Primer viaje de Darío a España	290
4.3. Segundo viaje de Darío a España	291
5. EL MODERNISMO	294
5.1. Origen. Dos ramificaciones. Fechas de inicio y finalización	294
5.2. La crítica modernista: dos escuelas	296

5.2.1. La primera escuela: la literaria	297
5.2.2. Crítica a la escuela literaria	298
5.2.3. La segunda escuela: la <i>Weltanschauung</i>	300
6. MODERNISMO Y GENERACIÓN DEL NOVENTA Y OCHO	304
6.1. Generación del 98. Creación de una separación	305
6.2. Crítica contra la escisión	309
7. MODERNISMO: UNA ACTITUD CRÍTICA EN TODOS LOS ÁMBITOS ..	316
7.1. Modernismo y crisis de época	316
7.2. La lucha modernista: rebeldía y transformación	318
7.3. Modernismo e idealismo	320
7.4. Modernismo y encantamiento del mundo	323
7.4.1. Modernismo y ocultismo	324
7.4.2. Modernismo y misticismo	325
7.5. Modernismo y evasión	328
7.5.1. Modernismo e indigenismo	329
7.5.2. Modernismo y exotismo	331
7.5.3. Exotismo y realidad	334
7.6. Modernismo esteticista	335
7.7. Modernismo y aristocratismo dandy	337
7.8. Modernismo y modernidad	339
7.8.1. Modernidad. Claves: ruptura, subjetivismo y economía liberal	339
7.8.2. Sincretismo y universalismo. La globalización modernista	345
7.9. Innovación y renovación en prosa y en verso	348

EL MODERNISMO EN EL PERÚ

1. DE LAS RAÍCES INDÍGENAS AL MODERNISMO	349
1.1. El indigenismo	350
1.2. La Conquista y la Colonia	355
1.3. Del Renacimiento al Barroco	357
1.4. Del Barroco a la Ilustración	366
1.5. Del Neoclasicismo al Realismo	368
2. EL CONFLICTO CON CHILE EN RELACIÓN CON EL MODERNISMO EN EL PERÚ	382
2.1. Período anterior a la Guerra con Chile (1840-1879). “La bohemia peruana”.	383
2.2. La Guerra contra Chile (1879-1883)	385
2.3. La postguerra (1883-1910). Resurgimiento literario	387
3. LAS ETAPAS DEL MODERNISMO PERUANO	391
3.1. EL PREMODERNISMO PERUANO (1886-1895)	391
3.1.1. Manuel González Prada	393
3.1.1.1. La infancia y la rebelde adolescencia de Prada	393
3.1.1.2. Primera juventud de Prada	395
3.1.1.3. El estallido de la guerra y sus repercusiones poéticas ...	397
3.1.1.4. Formación del “Círculo literario”	399
3.1.1.5. Viaje a Europa. Absorción de nuevas literaturas	400
3.1.1.6. Regreso a Perú. Publicación de <i>Minúsculas y Exóticas</i> ..	401
3.1.1.7. El cargo en la Biblioteca Nacional. Última fase de Prada.	412

3.1.2. Nicanor De la Rocca Vergalo	414
3.2. EL MODERNISMO PERUANO (1895-1910)	415
3.2.1. Modernistas hispanoamericanos	416
3.2.2. El arielismo dentro del Modernismo hispanoamericano	427
3.2.3. El Modernismo peruano	429
3.2.3.1. José Santos Chocano	431
3.2.3.2. El Modernismo y la generación arielista en el Perú	444
3.2.3.2.1. José de la Riva Agüero	445
3.2.3.2.2. Javier Gálvez	451
3.2.3.2.3. Ventura García Calderón	454
3.2.3.2.4. José Eufemio Lora y Lora	459
3.2.3.2.5. Felipe Sassone y Luis Fernán Cisneros	460
3.2.3.2.6. Más allá del grupo arielista: Carrillo y Yerovi.	462
3.2.3.2.7. Clemente Palma	463
• Decadentismo en Palma. Crisis:	463
.-Crisis religiosa	464
.-Crisis patriarcal	468
.-Crisis aristocrática	474
3.3. EL POSTMODERNISMO PERUANO (1911-1918)	476
3.3.1. Abraham Valdelomar	478
3.3.1.1. Período modernista en Valdelomar	478
3.3.1.2. Período postmodernista en Valdelomar	482
3.3.1.3. Período Colónida	489
3.3.1.4. <i>Las voces múltiples</i>	495
3.3.1.5. La visita de Vasconcelos	499
3.3.1.6. El conferenciante nacional	500

3.3.2. José María Eguren	501
3.3.2.1. Infancia y adolescencia. El nacimiento de un poeta	501
3.3.2.2. Juventud en Barranco. El poeta y el mar	502
3.3.2.3. La vida en Lima	508
3.3.2.4. Eguren entre el Modernismo y el Postmodernismo	508
3.3.3. César Atahualpa Rodríguez	519
3.3.3.1. Infancia de un muchacho apodado “El poeta”	521
3.3.3.2. Años de formación vital y literaria en Lima y retorno a las raíces arequipeñas	522
3.3.3.3. Hacia una nueva poesía: <i>La torre de las paradojas y sonata en tono de silencio</i>	525
3.3.3.4. El poeta huraño	531
3.3.4. Alberto Hidalgo	533
3.3.4.1. La Arequipa de Hidalgo y la triste infancia de un futuro poeta	534
3.3.4.2. Hidalgo en Lima. El rey de los panfletos corrosivos	535
3.3.4.3. La primera aproximación vanguardista: canto a Alemania	538
3.3.4.4. <i>Panoplia lírica</i> : del Modernismo al Vanguardismo	540
3.3.4.5. <i>Las voces de colores y Hombres y bestias</i> . Hidalgo, el genio del desprecio	542
3.3.4.6. Hidalgo en España. Del Vanguardismo al Simplismo	545
3.3.5. Juan Parra del Riego	547
3.3.5.1. Formación literaria de Parra del Riego	548
3.3.5.2. Primer éxito: <i>Canto a Barranco</i>	549
3.3.5.3. Parra del Riego y “La bohemia de Trujillo”	551
3.3.5.4. Viajes de formación. Hacia el Vanguardismo	552

3.3.6. César Vallejo	559
3.3.6.1. Los primeros pasos en Santiago de Chuco	561
3.3.6.2. Período de formación universitaria en Trujillo. Tesis sobre el Romanticismo en la poesía castellana	563
3.3.6.3. La bohemia de Trujillo	572
3.3.6.4. <i>Los heraldos negros</i> : del Modernismo al lenguaje vallejano	579
3.3.6.5. Tres poemarios: <i>Trilce, España, aparta de mi este cáliz</i> y <i>Poemas humanos</i>	601

PERU Y LA MELANCOLÍA

1. UTOPIÁ Y MELANCOLÍA EN PERÚ	604
1.1. LOS INCAS Y LA MELANCOLÍA	608
1.1.1. Origen mitológico	608
1.1.2. Origen histórico	610
1.1.3. La Conquista: melancolía bajo el imperio español	621
1.1.4. La melancolía de los vencidos: principios andinos frente a principios occidentales	624
1.2. CREACIÓN DE LA UTOPIÁ DENTRO DE LA MELANCOLÍA INCAICA	632
1.2.1. Manco Inca. Resistencia estatal andina	632
1.2.2. <i>Taqi Onqoy</i> : la enfermedad melancólica de la protoutopía andina	633
1.2.3. Túpac Amaru: el origen melancólico de la utopía	642

1.2.4. <i>Muru Onqoy</i> y el movimiento <i>Yanahuara</i>	643
1.2.5. Extirpación de idolatrías: melancolía y brujería andina	646
1.2.6. Ciclos de extirpación de idolatrías. Melancolía en el manuscrito de Huarochirí...	650
1.2.7. Inicio de la idealización incaica: los cronistas	656
1.2.7.1. Pachacuti. Hacia la utopía de las manos de la melancolía	657
1.2.7.2. Guaman Poma: de la melancolía a la primera utopía	658
1.2.7.3. Garcilaso de la Vega: de la melancolía a la segunda utopía	662
1.2.8. Juan Santos: retorno de la utopía	672
1.2.9. Túpac Amaru II: la melancolía transformada en locura colectiva	674
1.2.10. Gabriel Aguilar: un poeta lunático y utópico en época prerrepública	678
1.2.11. El indígena: de la época de la independencia a la época modernista	684
1.2.12. El indio en el Modernismo: postración y resurgimiento de la utopía incaica	686
1.2.13. Melancolía y creatividad en el folclore peruano	690

POESÍA PERUANA Y MELANCOLÍA

1. La melancolía y la poesía andina	698
1.1. Melancolía en la poesía inca hasta la destrucción del <i>Tawantinsuyo</i>	702
1.1.1. Yaravíes	702
1.1.2. “Canción lacerante”	704
1.1.3. “Himno a Manko Kapac”	706
1.1.4. “Oración para todos los incas”	711
1.2. Melancolía en la poesía sobre la destrucción del <i>Tawantinsuyo</i>	712
1.2.1. El poema “Al señor Atahualpa”	712

PRÓLOGO

Este trabajo lleva por título “La melancolía en la poesía modernista peruana” y encierra una tesis que puede expresarse así: la melancolía andina, una característica del ethos andino que posee una serie de peculiaridades, configuró la poesía del territorio del imperio inca o *Tawantinsuyo*; esta melancolía se vio enfrentada a la melancolía de tradición europea, traída por la conquista. La tesis trata de demostrar que, tras la imposición española, los rasgos melancólicos mantuvieron sus singularidades en la poesía, volviéndose todavía más melancólicos debido a las circunstancias adversas que los andinos tuvieron que sobrellevar. La literatura hegemónica tras la conquista fue la española y el folclore andino, que era el encargado de trasladar la poesía oralmente a las siguientes generaciones, quedó relegado a un segundo plano. Mi tesis quiere mostrar que el Modernismo retoma estas características melancólicas de nuevo, y son las que otorgan a la poesía peruana un verdadero valor universal y una creatividad que hace, sobre todo del Postmodernismo (última fase del Modernismo), una de las épocas de mayor esplendor creativo de Perú.

La cuestión es que para poder comprender la tesis se deben explicar antes muchos otros conceptos y también el desarrollo de éstos a lo largo del tiempo. De ahí que el primer capítulo esté dedicado a explicar de forma pormenorizada qué es la melancolía. Al tratarse de un concepto que se desliza entre diversas áreas temáticas como la medicina, la literatura y la filosofía, se ha desarrollado este concepto, tomando como base estos pilares del conocimiento a los que se alude, que forman una parte fundamental de la cultura occidental. Además se incluye el nexo que une la melancolía con el hecho creador que se manifiesta en la literatura. Esta parte del trabajo analiza sólo la melancolía europea, pero es necesaria la visión europea porque, como se ha comentado, la conquista impuso la tradición literaria europea y le otorgó la primacía estética. A partir de aquel momento, la literatura peruana se ciñó en gran medida a modelos provenientes de la tradición europea que contenía muchos siglos de raigambre. El estudio de la melancolía no se detiene aquí, llega hasta el período modernista y se explica más pormenorizadamente en el período de fin de siglo donde se gesta y se desarrolla este movimiento. Por ser el Modernismo uno de los puntos de estudio más importantes, se ha dedicado el segundo capítulo a tratar sobre él. Se ha intentado dar

una visión global y amplia, entrando en aspectos históricos y sociales que afectaron e incluso impulsaron su creación. Una vez visto el Modernismo en general, el tercer capítulo analiza de forma muy profunda el Modernismo peruano, dividiéndolo, como los mejores críticos literarios hacen, en tres períodos consecutivos: Premodernismo, Modernismo y Postmodernismo. El Modernismo peruano, aunque está en sintonía con los tiempos que le tocó vivir, y muy apegado a los modelos estéticos de la época, posee sus propios autores y particularidades, muy importantes para poseer un preciso conocimiento del mismo. Y el cuarto capítulo se dedica a examinar la melancolía en el Perú. Del tronco básico del tema, han surgido dos ramas, una dedicada a la melancolía en la utopía incaica, y otra, al análisis de la melancolía en la literatura peruana, centrándonos en el período modernista. El análisis del desarrollo de la utopía incaica es un tema de profundo calado para la sociedad peruana, al conocer su hondura y percibir su relación con la melancolía, nos percatamos de que era un tema que no se podía obviar. Además, la melancolía en la utopía incaica también estaba relacionada con la creatividad, como se comprobará. En cuanto al último punto sobre la melancolía en la literatura peruana, el bagaje informativo anteriormente expuesto, se utiliza y relaciona en éste último de forma práctica. Todo lo asimilado anteriormente, es decir, la melancolía en la cultura occidental, el Modernismo general y peruano, la melancolía y sus frutos folclóricos y literarios, son utilizados para desarrollar la melancolía en la poesía modernista peruana. Y también para demostrar la tesis que trata de dar relevancia a las raíces andinas que son, como se podrá comprobar, el gran receptáculo de la melancolía y la creatividad de la auténtica poesía peruana.

MARCO HISTÓRICO Y TEÓRICO-LITERARIO DE LA MELANCOLÍA

1. LA CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE MELANCOLÍA A LO LARGO DE LA CULTURA OCCIDENTAL

La melancolía es un concepto que nace y se desarrolla en Occidente. De ahí que en las próximas páginas se realice un profundo estudio de su evolución. Es interesante ir observando cómo el concepto surge y va modificándose a lo largo del tiempo para dar cabida a respuestas que los seres humanos necesitaron. Para poder enfrentarse al estudio

de la melancolía se hace imprescindible una buena preparación. De ahí que para la realización de esta parte de la tesis se haya seguido el curso de Literaturas Comparadas II, impartido en la Universidad de Valladolid por el catedrático David Pujante en el año académico 2008-2009. En él se llevó a cabo el estudio y análisis de textos literarios de las diversas literaturas europeas comparadas entre sí, confrontándolas con otras manifestaciones artísticas no literarias como discursos filosóficos, científicos, música y pintura. De esta manera, analizando la literatura occidental en todos estos campos, se pudo conseguir una mejor comprensión histórica de los textos literarios. En este curso, el eje central de estudio comparativo fue “la melancolía”. Gracias a él, se tomaron las bases del entendimiento del concepto de melancolía y la bibliografía necesaria para conformar el campo de estudio. El profesor David Pujante, con generosidad y amabilidad, accedió a que sus clases fueran grabadas, y gracias a la información se ha podido estructurar el concepto de melancolía en la cultura occidental y en la literatura. Con el curso y la bibliografía se pergeñaron las líneas básicas y troncales, pero después, se realizó un trabajo de búsqueda de nueva bibliografía y análisis literario que condujeron a la realización de una completa visión de la melancolía en la cultura occidental y andina.

1.1. LA MELANCOLÍA EN LA ANTIGÜEDAD

Si alguien nos preguntara cuál es el significado del término “melancolía”, la mayoría de nosotros contestaríamos que se trata de un sentimiento extraño, poético, mezcla de infelicidad y de felicidad al mismo tiempo; infelicidad por el recuerdo de un pasado que nuestra mente se empeña en devolvérselo teñido con un velo de nostalgia, y felicidad porque podemos imbuirnos en un mundo propio cargado de una sensación muy placentera. El Diccionario de la lengua española en su edición del año 2001 explica que melancolía es una “tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que encuentre quien la padece gusto ni diversión por nada”. Más o menos, identificamos todos a la melancolía con esa tristeza dulce y espiritual. Pero, ¿la palabra ha calificado siempre este estado humano del que habla el Diccionario de la Lengua? A lo largo de estas páginas vamos a poder observar, paso a paso, cómo este concepto nació en la medicina, ha ido evolucionando a través del tiempo y ha llegado a nuestros días sin perder del todo el sabor de su textura.

Comenzaremos con el significado etimológico de la palabra. Deriva de *melas*, término griego que significa negro y *kholé* que quiere decir humor o bilis. La melancolía o el humor negro era una sustancia producida por los seres humanos en su propio cuerpo a la que los médicos han achacado la generación de enfermedades. Para comprenderlo mejor debemos alejarnos en el tiempo y tratar otras nociones filosóficas y médicas que nos acercan al pensamiento griego, y a la idea que éste tenía sobre la naturaleza del hombre. Los pitagóricos encontraron en el número cuatro la expresión de la estructura compleja de la naturaleza. De esta manera, postularon un sistema de categorías tetrádicas. Todo estaba gobernado por cuatro principios. Dividieron el tiempo anual en primavera, verano, otoño e invierno, y sus elementos básicos fueron la tierra, el aire, el fuego y el agua. Para los pitagóricos, las cualidades humanas eran lo húmedo, lo seco, lo frío, lo caliente, lo amargo, lo dulce, etc., y estar sano significaba tener estas cualidades humanas en armonía, es decir, en equilibrio, ya que si existía una preponderancia de una cualidad sobre otras, aparecía la enfermedad.¹

De los pitagóricos debemos pasar a Empédocles. Este filósofo desarrolló la doctrina de los cuatro elementos. Con ella, relacionaba las cuatro raíces del todo, tierra, aire, fuego y agua con cuatro entidades cósmicas concretas: el sol, la tierra, el cielo y el mar. Cada uno de estos elementos prevalecía a lo largo del año, en el correr de las estaciones y además, su combinación diferente en cada caso (crisis), conformaba los organismos y objetos individuales, así como el carácter de los seres humanos.² Para Empédocles, los cuatro elementos del macrocosmos se encontraban en el ser humano también, por lo tanto, se puede observar el principio de la teoría que unía el hombre al macrocosmos. Pero Empédocles no perfiló demasiado esta teoría, un discípulo suyo, Filistón, conectó cada uno de los elementos con la cualidad que le era propia, al fuego le concernía el calor, al aire el frío, al agua lo húmedo y a la tierra, lo seco, con lo que se fue acercando a las sustancias que componían el cuerpo humano. Con todos estos datos nos vamos aproximando a la aparición de la teoría de los humores tan importante para la noción de la melancolía. Ocurrió en el año 400 a. C., más o menos. Como se señalaba las teorías indicaban que los cuatro elementos del macrocosmos formaban al ser humano. Además, el alimento (integrado también por los cuatro elementos) se ingería y tras la digestión era transformado por el organismo en partes del cuerpo (piel, huesos, saliva, etc.), pero una parte de los alimentos no eran digeribles y el cuerpo los

¹ R. Kivansky, E., Panofsky, F., Salx, *Saturno y la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 30.

² *Ibid.*, p. 32.

transformaba en unas sustancias, llamadas humores, capaces de producir enfermedades. Heródico de Cnido reconoció dos de estos humores que más tarde tomarían el nombre de flema y de bilis negra.³ Con esta base y demás conocimientos médicos, Hipócrates escribió su tratado *De la naturaleza del hombre*, cuyo texto combinaba la teoría humoral con la teoría cosmológica de Empédocles. Además, completó la teoría de los cuatro humores, uniendo a la misma dos sustancias más: la bilis amarilla y la sangre. Estos cuatro humores se encontraban en el cuerpo humano, y siguiendo las enseñanzas transmitidas por los pitagóricos, eran causa de enfermedad o de salud; de enfermedad si alguno de ellos estaba en una cantidad menor o mayor de lo debido, y de salud si estaban los cuatro humores en equilibrio. Hipócrates expuso un esquema completo en su obra *Peri fusios andropon* que estaría presente en la historia occidental durante más de dos mil años. En este trabajo se relaciona la sangre con la primavera, de cualidad caliente y húmeda y con la infancia; la bilis amarilla con el verano, de cualidad caliente y seca, característica de la adolescencia; la bilis negra se une al otoño, frío y seco, propio de la madurez; y por último, la flema atañe al invierno y posee las cualidades fría y húmeda, específicas de la vejez.⁴ Los cuatro humores debían estar en equilibrio, si no era así, aparecían las enfermedades. La bilis negra, en caso de encontrarse en exceso o de corromperse en el interior de las personas, engendraba varios tipos de enfermedades:

He aquí, pues, la *bilis negra* –afirma J. Starobinski– sustancia espesa, roedora y tenebrosa que traduce literalmente la palabra melancolía. Es un humor natural del cuerpo, como la *sangre*, la *bilis amarilla*, y la *pituíta*. Y, al igual que los otros humores, puede abundar con exceso, salirse de su sede natural, inflamarse, corromperse...De ahí provendrán diversas enfermedades: epilepsia, locura furiosa (manía), tristeza, lesiones cutáneas.⁵

Ya se ha señalado que la salud consistía en el equilibrio de los cuatro humores, pero como todos los humanos caemos enfermos en alguna ocasión, todos por igual, podíamos caer en la disposición de padecer una discrasia, es decir, un desequilibrio. De ahí que los humores derivasen de síntomas de enfermedades a tipos de disposición y que como señala R. Klibansky, E. Panofsky y F. Salx: “Los términos “colérico”, “flemático” y “melancólico”, encerraron dos significados fundamentalmente dispares:

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde sus orígenes hasta 1900*, Geigy, Basilea, 1962, p. 12.

podían denotar estados patológicos o aptitudes constitucionales.”⁶ De esta forma, como dice Hipócrates, un verano demasiado caluroso es negativo para el colérico pero conviene al flemático. Esto no quiere decir que por fuerza cayeran enfermos si efectivamente el verano era caluroso, también influían otros factores, pero sí que tenían más facilidad de estar aquejados por algún padecimiento. Pasando al estado patológico, es importante señalar que para Hipócrates no existe una diferenciación causal entre las enfermedades del cuerpo y las del alma, todas tienen una explicación fisiológica. Para este gran médico son la flema o la bilis las que alteran el cerebro; y se trata de equilibrar los humores para sanar a toda clase de enfermos. En consecuencia, señala Starobinski: “Los escritos hipocráticos atribuyen los síntomas neuropsiquiátricos (depresión, alucinaciones, estados maníacos, crisis convulsivas) a un origen somático y humoral: exceso o corrupción de los humores, calentamiento, estorbo u obstrucción de ciertas vías que deberían estar despejadas. Todas las causas son físicas.”⁷ Y las causas que llevan a la desestabilización humoral son la dieta, el clima, el aire, el ejercicio físico extenuante.

Concretando en la enfermedad melancólica, que es la que a nosotros nos interesa, queda claro que es una enfermedad causada por la bilis negra y que presenta dos síntomas específicos: tristeza y miedo. Ya lo dijo Hipócrates: “Cuando el temor y la tristeza se prolongan mucho tiempo, tal es el estado melancólico.”⁸ Este gran médico nos comenta el caso de un paciente que sufría esta patología:

Parmenisco, también antes sufría de episodios de desaliento, con deseos de quitarse la vida. Y luego, nuevamente, se ponía de buen humor. Cierta día, en Olinto, estaba acostado boca arriba sin hablar, manteniéndose inmóvil y esforzándose en pronunciar algo que apenas podía comenzar a enunciar. Y si llegaba a decir algo, de nuevo se quedaba sin hablar. Había momentos en que tenía sueño; padecía de insomnio; agitación nerviosa; dirigía su mano hacia los hipocondrios, como si sufriese en esta región. A veces, también, se volvía boca abajo y se quedaba acostado inmóvil. Constantemente sin fiebre, con respiración buena. Después dijo que reconocía a las personas que se le presentaban.⁹

⁶ R. Klivansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 34.

⁷ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 15.

⁸ Hipócrates, *Aforismos*; introducción, traducción y notas de María de Águila Hermosín Bono, Alianza Editorial, Madrid, 1996, 6ª sección 23.

⁹ Hipócrates, (*Ep. VII, 89*) *apud* J. Postel y C. Quérel, *Historia de la Psiquiatría, op.cit.*, p. 27.

Cuando la enfermedad atacaba con vehemencia, la medicina hipocrática pone todos los medios físicos y farmacéuticos que tiene a su disposición. Se ataca la melancolía con un tratamiento que cause suficientes evacuaciones y deje libre, de esta manera, al cuerpo de la bilis negra. Veamos cómo es el diagnóstico que realiza Hipócrates y el tratamiento que da a un paciente melancólico:

Abatimiento, enfermedad difícil: el enfermo parece tener en las vísceras como una espina que le pica; la ansiedad lo atormenta; huye de la luz y de los hombres, prefiere las tinieblas; es presa del temor; el diafragma avanza hacia el exterior; le duele cuando se le toca; tiene miedo; tiene visiones espantosas, sueños horribles y a veces ve muertos. En general, la enfermedad ataca en primavera. A este enfermo se le hará beber eléboro, se le purgará la cabeza; y tras esto, se le dará un medicamento que evacue por bajo. Luego se le recetará leche de burra. El enfermo tomará muy poco alimento, si no está débil; estos alimentos serán fríos, laxantes, nada de picante, ni de salado, ni de aceitoso, ni de dulce. No se lavará con agua caliente; no beberá vino, sino agua o, por lo menos, vino aguado. Nada de gimnasia, ni de paseos. De este modo, la enfermedad se curará con el tiempo; pero si no se la cuida, puede acabar con la vida.¹⁰

Con todo lo dicho queda patente la polisemia del término melancolía ya que era un humor y también la enfermedad causada por dicho humor. Además, melancólica era la persona enferma y la predispuesta, por naturaleza, a enfermar debido a la bilis negra. Como vemos todas las connotaciones eran negativas. Hasta este momento, hablar de bilis negra era hablar de una sustancia perniciosa creada por el cuerpo y capacitada para producir ciertas enfermedades en el ser humano o de una aptitud constitucional: la melancólica. De todas formas, el término adquirió una significación de oscuras raíces, de triste enfermedad.

Pero en el siglo IV a. C. se produjo un gran cambio en positivo respecto a la idea de melancolía. Como explica David Pujante en “Genio y carácter melancólico. El problema XXX del pseudoaristóteles”: “Ya en siglo IV a. de C., la idea de la melancolía sufre un cambio importante debido a la irrupción de dos grandes influencias: 1) la idea de locura en las grandes tragedias, 2) la idea de furor en la obra platónica.”¹¹ Por entonces, empiezan a aparecer ante los ojos griegos, síntomas de melancolía “en las

¹⁰ Hipócrates, *De las enfermedades*, II [70], vol. VII, pag 109 *apud* J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 16.

¹¹ David Pujante: “Genio y carácter melancólico. El problema XXX del pseudo-Aristóteles”. *Paraíso*, nº 6, (2010), pp. 19-25.

grandes figuras de aquellos héroes malditos a quienes una deidad insultada había castigado con la locura –Heracles, Ajax, Belerofonte-, y a quienes Eurípides había representado en su mítica grandeza sobrehumana.”¹² Esta patología empezó a verse como una enfermedad de héroes, y así, la disposición melancólica también tomó el matiz de “heroica”, más si cabe, en tanto en cuanto, se la relacionó con el furor platónico, como origen de la más alta exaltación espiritual. Ya en *Fedro*, Platón habla de dos clases de locura: “Una producida por las enfermedades humanas, y otra por un cambio de nuestros valores habituales provocado por la divinidad.”¹³ H. Tellenbach pone de manifiesto la importancia de la diferenciación de estas dos clases de locura: “Platón introduce, sin embargo, una contradicción con respecto al origen de la manía al diferenciar entre la manía patológica y la manía divina. Si bien en ambas se trata de una situación “exal” de un ser arrebatado fuera del estado normal –situación “exal” e hipérbole son conceptos de significado vecino–, tan sólo la manía patológica es pérdida de la “symmetria” y paso a la “ametría”; la manía divina, es la más elevada “symmetria” de lo genial en armonía con el cosmos.”¹⁴ Se puede apreciar que el concepto de manía patológica se sitúa dentro del pensamiento clásico de la asimetría, de la falta de equilibrio, mientras que la manía divina se encuentra en el otro extremo, es una simetría superior que une al hombre con la armonía y el equilibrio del universo. El melancólico es un ser humano que se encuentra en un estado especial, más allá de la normalidad, en un estado que le permite poseer una armonía cósmica por encima del resto de los mortales. El maestro de Platón, Sócrates, ya hizo una distinción entre los delirios divinos que provienen de la inspiración profética, mística y poética, del delirio consecuencia de Afrodita y el Amor.¹⁵ Pero fue Aristóteles (u otro filósofo perteneciente a la escuela aristotélica), el que concretó en un texto singular estos pensamientos, uniendo la idea anterior de melancolía como enfermedad y la concepción platónica de furor divino. Como consecuencia expresó una tesis de apariencia paradójica: “¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poética o las artes eran manifiestamente melancólicos, y algunos hasta el punto de padecer ataques causados por la bilis negra, como se dice de Heracles en los (mitos)

¹² R. Klivansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 40.

¹³ Platón, *Fedro*; introducción, traducción y notas de Luis Gil Fernández, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 248.

¹⁴ H. Tellenbach, *Melancolía*, traducción de A. Guera Miralles, Morata, Madrid, 1976, p. 25.

¹⁵ Platón, *op. cit.*, p. 248.

heroicos?”¹⁶ Aristóteles tras la pregunta da varios nombres míticos presuntamente melancólicos. Nombra a Lisandro, un general lacedemonio que según Plutarco, “fue el primero de los griegos a quien las ciudades levantaron altares y ofrecieron sacrificios como a un dios,”¹⁷ nombra también a Áyax, hijo de Telemón, general de los Salamitos y el más valeroso de los aqueos después de Aquiles,¹⁸ y también a Belerofonte, héroe valiente y justo, pero que sufre la cólera de los dioses sin conocer la causa, cuya triste historia podemos leer en el VI canto de la *Ilíada*:

Pero cuando volvió, el rey le urdió una fatídica trama:
eligió a los más bravos guerreros que había en la Licia
y los puso al acecho, mas no volvió ni uno a su casa,
porque a todos dio muerte el magnánimo Belerofonte.

[...]

Cuando Belerofonte se atrajo el honor de los dioses,
solitario vagaba a través de los campos de Aleo
torturando su ánimo lejos de todos los hombres.¹⁹

Sigue diciendo Aristóteles que no sólo se trata de héroes del pasado, también el mismo mal ha aquejado a grandes hombres más cercanos en el tiempo: Empédocles, Platón, y Sócrates. Aristóteles pasa a establecer una relación de analogía entre la bilis negra y el vino, ya que “el vino tomado en abundancia parece que predispone a los hombres a caer en un estado semejante al de aquellos que hemos definido como melancólicos.”²⁰ De esta forma, el vino puede transformar a las personas una vez dentro de ellas. Aristóteles señala que un hombre pasa por todos los estados posibles según sea la cantidad de vino ingerido. Si se toma en pequeñas cantidades conduce a la confianza con uno mismo, si siguen bebiendo se vuelven más audaces, pero si continúan, se vuelven violentos y hasta locos. Pero, la bebida transforma a los hombres de forma transitoria, en cambio: “La naturaleza produce ese efecto continuamente, a lo largo de la vida de un hombre.”²¹ Por eso, unos, por naturaleza, son valientes, cobardes, audaces, silenciosos. La conclusión a la que llega el filósofo es que con los mismos medios, la

¹⁶ Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, prólogo y notas de Jackie Pigeaud; traducción de C. Serna, Acantilado, Barcelona, 2007, p 79.

¹⁷ *Ibid.*, p. 106.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Homero, *Ilíada*; introducción y notas de José Alsina; traslación en verso de Fernando Gutiérrez, Editorial Planeta, Barcelona, 1980, Canto VI, pp. 121 y ss.

²⁰ Aristóteles, *op. cit.*, p.81.

²¹ *Ibid.*, p. 85.

naturaleza y el vino, el carácter de las personas se ve moldeado. Se entiende que cuando se refiere a la naturaleza, parece querer señalar que la causa es la bilis negra. La explicación que ofrece es que tanto la mezcla hecha con las uvas a la hora de producir el vino, como la mezcla hecha por el hombre (bilis negra) contienen viento y calor: “Por esta razón –afirma Aristóteles- tanto las enfermedades ventosas como las enfermedades hipocondríacas son atribuidas por los médicos a la bilis negra. Y el vino es ventoso por su poder. Debido a ello, el vino y la mezcla de bilis negra son de parecida naturaleza. La espuma demuestra que el vino es de naturaleza ventosa. Pues el aceite, cuando está caliente, no hace espuma.”²² La bilis negra contiene viento y da calor, igual que el vino, de esto se deduce que siendo el calor un elemento que lleva al hombre a practicar el sexo, el vino será un afrodisíaco y el melancólico un hombre constitutivamente lujurioso. Respecto al viento, Aristóteles señala que el acto sexual es de naturaleza ventosa también:

La prueba de esto es el pene, por la manera en que pasa de ser pequeño a experimentar un rápido crecimiento, pues se hincha. Y ya antes de que puedan emitir esperma, se produce un cierto placer en aquellos que son todavía niños cuando, cercanos ya a la edad de la pubertad, de abandonan a frotar su pene. Resulta evidente que ello se produce porque el viento recorre los canales por los que, es transportado el líquido.²³

Aristóteles retoma el tema de la naturaleza melancólica manifestando que la mezcla del humor de la bilis negra es muy caliente tanto como muy fría. La bilis negra, si está muy fría por naturaleza, produce enfermedades como apoplejías, miedos, tristeza, pero si está muy caliente, produce accesos de locura, estados de sobreexcitación, etc. Esta aseveración es genial porque engloba los síntomas de patologías de signo muy diferente y con ella se pueden explicar todas las enfermedades mentales. En lo que respecta a aquellos que no están enfermos pero que son de constitución melancólica, Aristóteles afirma que si tienen mucha bilis negra y además muy fría, son de temperamento torpe y estúpido, mientras que los hombres que la tienen en abundancia y demasiado caliente, tienden a la locura y son propensos al amor y a dejarse llevar por sus impulsos. Pero, ¿Qué ocurre cuando la mezcla está en equilibrio? Aristóteles responde:

²² *Ibid.*, p. 87.

²³ *Ibid.*

Aquellos en los que el calor excesivo se desarrolla hasta llegar a un estado medio son, sin duda, melancólicos pero más inteligentes, y menos excéntricos, al tiempo que en muchos aspectos se muestran superiores a los demás, unos en lo que respecta a la cultura, otros en lo que concierne a las artes, y otros, en fin, en el gobierno de la ciudad.²⁴

El filósofo hace una seria advertencia. Dice que el melancólico siempre ha de tener cuidado porque la mezcla de la bilis negra es muy inconstante, y que por lo tanto, vuelve a las personas melancólicas inconstantes también. Como declara Pigeaud en el prólogo de *El hombre de genio y la melancolía*: “Existe una salud del melancólico, una correcta mezcla de la inconstancia, una salud basada en la regularidad de lo irregular, de la normalidad de lo anómalo, situación precaria y frágil.”²⁵ El melancólico debe estar atento a su salud. En *Ética a Nicómaco*, el filósofo griego señala que “los melancólicos, por naturaleza, precisan siempre de la medicina.”²⁶

De todas formas, se puede observar, gracias al punto medio en el que se encuentra la genialidad según Aristóteles, la teoría de la armonía, tan importante en la filosofía aristotélica. Para este gran filósofo y para la medicina de la época, como ya hemos comentado, la salud se encontraba en la mezcla equilibrada de los elementos. En su obra *Física*, Aristóteles habla sobre la salud del cuerpo y la mente: “Las virtudes corporales, tales como la salud y el buen estado del cuerpo, las consideramos una mezcla de calor y frío sea en su relación mutua dentro del cuerpo o del cuerpo con su entorno.”²⁷ En este punto y otros más se observan similitudes entre Platón y Aristóteles, tal es el caso del concepto de éxtasis tomado por Aristóteles para definir al ser *peritói*, es decir, fuera de lo normal. Pero H. Tellenbach da cuenta de una diferencia esencial entre ambos: “Para Platón un hombre es extraordinario y genial *porque* el dios le ha elevado, en un sagrado estar fuera de sí, por encima de la “simmetria” de la lucidez, hacia un nivel más alto. El “melancholikós” eucrásico aristotélico-teofrástico es extraordinario por su determinación *natural*. Ya que es genial y melancólico por naturaleza.”²⁸ De ahí que H. Tellenbach considere que se abre, por vez primera, la posibilidad de plantear una conexión entre lo puramente físico, la locura y la genialidad.

²⁴ *Ibid.*, p. 93.

²⁵ *Ibid.*, p. 44.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Aristóteles, *Física*, traducción de Tomás Calvo Martínez, Planeta de Agostini, Madrid, 1997, p. 335.

²⁸ H. Tellenbach, *op. cit.* pp. 26-27.

La tesis aristotélica sobre el hombre de genio y la melancolía no fue bien acogida por los escritores antiguos posteriores (sí lo será en el Renacimiento) y por ello, se dejó de simpatizar con la idea del genio aplastado por su constitución biliosa.²⁹ También se perdió el carácter ambivalente de frío y calor que la idea aristotélica percibía en el humor negro y permaneció la idea que la *atrabilis* era una sustancia fría y seca.³⁰

Respecto a la evolución de la idea de melancolía, hay que señalar que el concepto de melancolía patológica seguía subsistiendo ya que la enfermedad, para desgracia del ser humano, continuaba apareciendo.

Aunque la idea de la melancolía en la medicina fue fundamental hay que tener en cuenta que convivieron distintas concepciones que explicaban la patología de forma diferente, unas utilizando la bilis negra y otras no. La idea hipocrática que entendía la enfermedad melancólica como causa del humor negro quedó fijada en el curso de siglos gracias a la escuela dogmática.³¹ En cambio, la escuela empírica no quería saber nada de las causas que producían las enfermedades, simplemente, quería aliviar el sufrimiento aplicando los remedios conocidos y analizando los casos que se le presentaban. Por ello, no creían en el humoralismo.³² De esta oposición entre empíricos y dogmáticos nació la escuela metodista, que tuvo una figura importante para la medicina: Asclepiades de Prusa. Asclepiades llegó a Roma en el año 91 a. C., llevando consigo los conocimientos médicos griegos y transmitiéndolos. Fue en la capital del Imperio donde trabó amistad con Cicerón y con otras personas influyentes. Los conocimientos médicos de Asclepiades fueron divulgados gracias a la compilación realizada por Celso. Su teoría médica se inserta en la línea de la filosofía de Epicuro, que, como señalan Postel y Quérel, por aquel entonces había vuelto a brillar gracias al *De natura rerum* de Lucrecio: “El cuerpo es un conjunto de partículas que se hallan perpetuamente en movimiento y recorren conductos por los que pasa el *pneuma* o *spiritus* –un aire elaborado- y los fluidos del cuerpo. El estado de enfermedad o de salud depende de los movimientos de estas partículas, de su velocidad, de su número, de su magnitud, de su forma, así como del estado de los conductos y de la libertad de paso que se encuentren o dejen de encontrar el aire y los líquidos corporales.”³³ En consecuencia, para Asclepiades, las enfermedades están conectadas con un estado de relajamiento, con un

²⁹ R. Klibansky, E., Panofsky, F., Salx, *op. cit.*, p. 56.

³⁰ *Ibid.*

³¹ J. Postel, y C. Quérel, *op. cit.*, p. 12.

³² *Ibid.*, p. 12.

³³ *Ibid.*

estado de compresión o con un estado mixto. Seguía sin existir distinción entre enfermedades somáticas y enfermedades psíquicas, lo único que las diferenciaba era el lugar en el cuerpo donde se producían; de esta forma, las enfermedades psíquicas se producían en el cerebro, y según existiera compresión, relajamiento o mezcla de ambas, eran catalogadas las psicopatologías. La terapia consistía en el movimiento (como estaban las partículas); el paciente debía moverse activamente o pasivamente, dando paseos si era de la modalidad primera, o dejándose dar masajes si era de la segunda.³⁴ La terapia de Asclepiades contiene otros remedios, como por ejemplo, operaciones para subir el ego del enfermo: “buscar el entretenimiento por medio de historias contadas y juegos, especialmente aquellos que atraían al paciente cuando estaba sano; su trabajo, si hace alguno, habrá de ser alabado y exhibido ante sus propios ojos.”³⁵ Otro médico perteneciente a la escuela metodista fue Sorano de Éfeso, el cual trabajó en Alejandría y Roma durante el Imperio de Trajano (98-117) y el de Adriano (117-138). Este médico desdeñó la teoría humoral y explicó la melancolía “por un estado de gran estrechez de las fibras.”³⁶ Describe la melancolía como una enfermedad crónica sin fiebre, con pérdida de razón, donde se da:

Angustia mental, aflicción, silencio, animosidad hacia los miembros de la familia, a veces un deseo de vivir y otras veces deseo vehemente de morir, sospechas por parte del paciente de que se está tramando algo contra él, llanto sin razón, murmullos incomprensibles, y, de nuevo, jovialidad ocasional; distensión precardiaca, sobre todo después de las comidas, frialdad en los miembros, sudor suave, dolor agudo en el esófago y en el corazón..., pesadez de cabeza, tez verdosa-negrucza o algo azulada, cuerpo delgado, debilidad, indigestión con eructos con mal olor; retorcijones; vómitos, a veces sin echar nada y otras con sustancias amarillas, rojizas o negruzcas; descargas similares por el ano.³⁷

Respecto al tratamiento terapéutico, Sorano propone la aplicación de cataplasmas en la región epigástrica como medida curativa y desconfía de las drogas demasiado fuertes con el absintio, el opio e incluso el vino, y no es partidario del ayuno ni de los actos sexuales curativos. El médico da mucha importancia a la música ya que considera un buen medio para reavivar el entorno en el que se mueve el enfermo. Starobinski

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

³⁵ Celso *apud* S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión*, p. 41.

³⁶ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 22.

³⁷ Sorano *apud* S.W. Jackson, *op. cit.*, p. 41.

señala que Sorano, sí considera pertinente aplicar medidas psicoterápicas, al igual que Celso, como invitarle a ir al teatro, de hecho, anima a los melancólicos a ir a ver piezas alegres mientras que los locos ególatras deben ir a ver tragedias. Queda patente la importancia de la retórica en la sociedad en tiempos de Sorano al señalar esta terapia para los pacientes atrabiliosos:

Tan pronto sea posible, habrá que pedir al convaleciente que redacte discursos y que los lea; el público estará formado por parientes, que alabarán la obra y mostrarán por ella el más vivo interés. Después del ejercicio retórico, se le administrará al paciente un corto paseo. A los que no posean cultura literaria, se les preguntará por su trabajo y se mantendrá despierto su espíritu mediante juegos que les obliguen a calcular, etc.³⁸

La escuela metodista fue acusada de charlatanería, y frente a ella, apareció la escuela neumática (con mezcla de humoralismo y pneumatismo) que al igual que el metodismo se hallaba introducida en otra corriente filosófica, el estoicismo: “El *pneuma* o *spiritus*, producto refinado del aire exterior, circula por el cuerpo humano y le da salud cuando su estado de tensión es el conveniente.”³⁹ Por eso, Rufo de Éfeso pensaba que el exceso de “pneuma” era en muchas ocasiones la raíz del mal de la bilis negra. Este médico, que desarrolló su actividad en la época de Trajano (98-117) y que sobresale dentro de la corriente neumática, fue el autor de la obra *De la melancolía*. Para él, la causa directa de la enfermedad melancólica era la actividad mental. De lo que se deduce que el melancólico, ya por propia naturaleza, tendente a cierta preeminencia intelectual, al activar demasiado su mente, hacía que el estado del *pneuma* no fuera el correcto, es decir, que se encontrara en cantidad superior a la adecuada.⁴⁰ También culpabilizaba a la bilis negra de ser la causante de ciertas clases de melancolía. Llegó a declarar algo muy novedoso: de los cuatro humores (sangre, bilis negra, bilis amarilla o roja, y flema), la sangre podía convertirse en bilis negra por enfriamiento y, a su vez, la bilis amarilla convertirse en bilis negra por sobrecalentamiento. De hecho, según Rufo, la bilis negra que nacía de la combustión de la bilis amarilla (melancolía adusta) era mucho más nociva que la bilis negra derivada del refrescamiento de la sangre.⁴¹ Esta transformación es muy importante para la evolución posterior de la melancolía, puesto

³⁸ J. Starobinsky, *op. cit.*, p. 23.

³⁹ J. Postel, y C. Quérel, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰ R. Klibansky, E., Panofsky, F., Salx, *op. cit.*, p. 71.

⁴¹ *Ibid.*, p. 72.

que deja de ser la propia bilis negra la que produce la enfermedad y ahora la melancolía es causada de manera indirecta: sólo cuando la sangre es enfriada se produce una sangre espesa que llevará a la melancolía, y sólo cuando se caliente en demasía, engendrará la “melancolía combusta” que a su vez, conducirá a la locura.⁴² Respeto al tratamiento para la curación, Rufo de Éfeso atribuye al coito unos efectos maravillosos puesto que es una forma de contrarrestar la bilis negra. El médico considera que el origen de la enfermedad se encuentra, en primer lugar en la sangre con lo que todo el cuerpo se ve afectado, en segundo, sólo en el cerebro, y el tercero, en la región de los hipocondrios. Por lo que, cuando se vea todo el cuerpo afectado por culpa de la corriente sanguínea, se debe realizar una sangría, si sólo el cerebro ha sido invadido por la temida bilis negra, no necesita ser sangrado, y si está afectada la parte de los hipocondrios, el médico prescribe un purgante a base de tomillo y aloe. Después se administrará ajeno por su poder diurético que elimina los humores biliosos. Existe un remedio ideado por Rufo contra los ataques de melancolía que ha pasado a la historia. Esta es su composición: “coloquintida, consuelda amarilla, germandrina, casia, agárico, asafétida, perejil silvestre, *aristolochia*, pimienta blanca, canela, espicanardo, azafrán, y mirra, mezclados con miel y administrado en dosis de cuatro gotas en hidromiel y agua de sal.”⁴³

Estas cuatro escuelas de las que hemos ido hablando (dogmática, empírica, metódica y pneumática) se encuentran implantadas cuando Celso hace acto de aparición en el siglo I de nuestra era. Este gran escritor latino tiene gustos muy eclécticos, valora particularmente las ideas de Hipócrates, pero tiene en gran estima las de Asclepiades. Celso divide en tres categorías la enfermedad mental: el frenesí, que aparecía acompañada de fiebre de forma abrupta, otra más duradera, pero sin fiebre, y la última, que era terminantemente crónica y que tenía su trastorno en la imaginación o el entendimiento.⁴⁴ Este gran médico compiló la terapéutica “psiquiátrica” de Asclepiades a la que se unen remedios propugnados por la medicina hipocrática. Las medidas somáticas (remedios evacuativos, dieta) se unen a una psicoterapia de relajación y animación, según convenga:

Hay que alejar del enfermo todo lo que cause espanto. Se procurará distraerle con los cuentos y juegos que le gustaban más cuando estaba bueno. En caso de que realice algo, se le alabará con complacencia y se le pondrá a la vista. Se disiparán sus tristes

⁴² Se puede observar la influencia de la teoría aristotélica del frío y el calor.

⁴³ S.W. Jackson, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁴ J. Postel y C. Quérel, *op. cit.*, p. 14.

pensamientos amonestándole dulcemente y dándole a entender que, en las cosas que le atormentan, antes debería encontrar motivo de ánimo que de inquietud.⁴⁵

Así como para Sorano de Éfeso la música es un buen método de curación, Celso piensa igualmente que las melodías son un buen medio de alegrar la atmósfera que rodea al enfermo. En consecuencia, para despojar a los enfermos los pensamientos negativos es bueno tocar “zampoñas” y “címbalos.”⁴⁶ Hasta aquí todo es calor y dulzura. Pero, Starobinski ha podido analizar otros medios curativos, un poco más duros, con los que cuenta Celso:

¡Si Celso se parase ahí! Pero no. También conoce recursos más brutales: las cadenas, los castigos, el choque causado por un terror repentino. Son tratamientos que se destinan en primer lugar a los agitados que no quieren acceder a razones. Sin duda, esta terapéutica enérgica se aplicó a enfermos aquejados de melancolía ansiosa.⁴⁷

Otro autor tan ecléctico como Celso fue Areteo de Capadocia (siglo I d. C.). Le atrajeron las ideas neumáticas y humoralistas. Fue además, señalan J. Postel y C. Quérel, uno de los primeros médicos que se acercó al diagnóstico de lo que actualmente se llama enfermedad maniaco-depresiva:⁴⁸

Son proclives a cambiar de idea: se hacen ruines –dice Areteo–, pobres de espíritu, tacaños, y poco después pueden ser ingenuos, desprendidos, despilfarradores, y no por ninguna virtud del alma, sino por la mutabilidad de la enfermedad.⁴⁹

J. Starobinski señala que Areteo avisa de que no siempre se puede curar la enfermedad producida por la bilis negra; uno de los mejores remedios de la Antigüedad, el eléboro, a veces no surtía el efecto esperado. Entonces, se debía contar con tratamientos paliativos como los purgantes, los baños termales y la diversión: “Los baños impregnados de asfalto, azufre, alumbre y muchas otras sustancias medicinales son sumamente útiles en este caso; además de refrescar y ablandar la piel demasiado seca y tensa de los melancólicos, será también para los enfermos una diversión

⁴⁵ Celsius, A.C. *De arte medica*, III, 18, *Corpus medicorum Latinorum*, vol. I, ed. por F. Marx, Leipzig y Berlín, 1915 *apud* Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 21.

⁴⁶ J. Starobinski, *op cit.*, p. 21.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ J. Postel y C. Quérel, p. 14.

⁴⁹ Areteo *apud* J. W. Jackson *Historia de la melancolía y la depresión*, p. 46.

agradable en medio del aburrimiento de esa larga cura.”⁵⁰ S. W. Jackson explica que Areteo expone sus tratamientos en la obra *De la cura de enfermedades crónicas*, en la que el médico sugiere remedios que propiciaran la evacuación para ayudar al estómago que se encuentra dolorido, y recomendaba la sangría, además aconseja una dieta más completa de lo normal y la aplicación de ventosas en la cabeza tras afeitarla.⁵¹

Galeno, hombre ecléctico también al igual que Areteo, fue uno de los médicos más grandes de la Antigüedad. Nació en Pérgamo en el año 130 d. C., era miembro de una familia acomodada y se formó allí y en Alejandría donde recibió la enseñanza de los mejores maestros. Más tarde ejerció en su ciudad natal como médico de gladiadores permaneciendo en ella casi treinta años. Alcanzó un alto nivel social y llegó a ser el médico de cámara de los emperadores Marco Aurelio, Cómodo y Séptimo Severo.⁵² Decimos que era ecléctico porque aunque se interesó y dio mucha importancia a los humores, de hecho, atribuía una gran significación a los cuatro humores primarios, lo realmente trascendente para él eran las cualidades (caliente, frío, seco y húmedo). Galeno señaló la existencia de ocho combinaciones en las que predominaba una de las cuatro cualidades (caliente, frío, seco, húmedo) o una de las combinaciones de dos cualidades (frío-seco, fría-húmeda, etc.).⁵³ Además es quien fija la descripción y definición de melancolía que servirá de pauta hasta el siglo XVIII.⁵⁴ Para Galeno, la melancolía es causada por la bilis negra, pero el exceso de esta sustancia puede exteriorizarse en diferentes partes del cuerpo. Si la alteración de la sangre debida a la atrabilis se localiza en el cerebro:

Y esto sucede de dos maneras, ya sea que el humor melancólico se vierta ahí viniendo de otro sitio, ya sea que haya sido engendrado ahí mismo. Ahora bien, es engendrado por el considerable calor, que quema la bilis amarilla o la parte más espesa o la más negra de la sangre.⁵⁵

En segundo lugar, las venas del organismo pueden conducir por todo el cuerpo la nefasta bilis negra. El cerebro se vería afectado también, pero como consecuencia de la

⁵⁰ Areteo *apud* J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 24.

⁵¹ S.W. Jackson, *op. cit.*, p. 47.

⁵² J. M. López Piñero, *La medicina en la historia*, Salvat Editores, Barcelona, 1981, p. 22.

⁵³ R. Klivansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁴ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁵ Galeno, *Des Linux affectes*, III, IX, en el tomo II de las *Euvres de Galien*, traducción francesa por Ch. Daremberg, 2 vol., París 1854-1856, pág. 563 *apud* J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 26.

llegada de atrabilis a través de la sangre: “Para quien quiera estar seguro, la sangría del brazo da una sangre muy negra y muy espesa. ¡Y este diagnóstico nunca falla!”⁵⁶ Por último, como ya dijo Rufo de Éfeso, la enfermedad puede tener origen en el estómago. El síntoma más claro es la hinchazón en la región de los hipocondrios. Lo que ocurre es que desde el estómago hinchado por la bilis negra, los vapores creados en la combustión suben al cerebro y enajenan la mente:

Los mejores médicos coinciden en que no sólo estas afecciones sino también la epilepsia suben a la cabeza partiendo del estómago. Los melancólicos sufren siempre de temores; pero las imágenes fantásticas no se les presentan siempre de la misma forma. Así, uno se imaginaba estar hecho de conchas y se apartaba de todos temiendo que lo pisasen... Otro recelaba que el gigante Atlas, cansado de soportar el peso del mundo, lo dejase caer, aplastándose a sí mismo y matándonos a todos... Existen diferencias entre los melancólicos. Todos padecen miedo y tristeza, pero no todos desean morir. Hay algunos, incluso, cuya enfermedad radica en el temor a la muerte. [...] Al igual que las tinieblas exteriores inspiran miedo a casi todos los hombres..., así también el color de la bilis negra, al oscurecer la sede de la inteligencia como las tinieblas, engendra el miedo.⁵⁷

Si el humor no ha impregnado demasiado el cuerpo, será relativamente sencillo deshacerse de él por medio de baños y una dieta que ayudaran a evacuarlo. Los alimentos oscuros y fuertes son los causantes directos de ese vapor nocivo que ennegrece la mente. Así que nada de carnes negras como la cabra, el buey, el toro, el asno, el camello y un largo etc. Tampoco estarán permitidos las lentejas, las berzas, los vinos espesos y los quesos viejos.⁵⁸

Antes de dejar a Galeno, es necesario señalar que este médico fundamentó la unión de los humores (sangre, bilis negra, bilis amarilla, flema) con las cuatro tendencias temperamentales (sanguíneo, melancólico, colérico y flemático). Aunque será más adelante cuando se terminen de perfilar por Vindiciano y Beda. Como vimos en el *Problema XXX,1*, Aristóteles ya nos mostraba la conexión existente entre la bilis negra y un tipo de hombre especial, con unas características psíquicas y temperamentales muy particulares. La idea de que los humores, con sus cualidades de

⁵⁶ J. Starobinski, *op. cit.*, pág. 26.

⁵⁷ Galeno, *Des Lieux affectés*, III, IX, en el tomo II de las *Euvres de Galien*, 2 vol., París 1854-1856, pp. 568-569, *apud* J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 26.

⁵⁸ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 28.

calor, frío, sequedad y humedad, no solamente era causa de enfermedades, también eran factores determinantes de la constitución física y psicológica de los hombres se fue desarrollando a lo largo del tiempo. Y así llegamos a Galeno, el cual subrayó con fuerza la relación entre la constitución corporal y el carácter:

Existe también otra teoría... según la cual los humores contribuyen a la formación de las características y aptitudes morales. Pero habría que empezar por demostrar que las características mentales dependen de la constitución corporal. Acerca de esto hemos escrito en otro lugar. Dándolo, pues, por probado, se sigue que la agudeza e inteligencia de la mente proceden de los humores biliosos, y la constancia y solidez de los atrabiliosos, mientras que de la sangre procede una simplicidad rayana en necedad. Pero la flema por su naturaleza no contribuye a la formación del carácter, pues es evidente que es siempre un subproducto de la primera etapa del proceso metabólico.⁵⁹

Como podemos ver, para Galeno, la bilis amarilla hacía a las personas inteligentes, el humor negro, les hacía constantes, la sangre, les hacía necias y la flema era incapaz de configurar un carácter. Con el paso de los años, las características otorgadas por Galeno fueron modificándose: el colérico, cuyo humor predominante era la bilis amarilla, dejó de ser inteligente e ingenioso para pasar a ser violento y exaltado; el sanguíneo, de ser un necio y un simple, a ser una persona de buen carácter, alegre y animada; el flemático, pese a que Galeno no le dio la capacidad de crear un carácter, hizo acto de aparición, y el melancólico, hombre de la constancia y la solidez se fue tiñendo de peculiaridades cada vez más negativas; el melancólico era taimado, avariento, triste y misántropo.

Para una comprensión más completa, paso a realizar un resumen de las grandes entidades nosológicas de la Antigüedad en la que está enmarcada la melancolía. En la medicina grecorromana se encuentra por una parte, la frenesis y la letargia, y por otra, la manía y la melancolía. Tanto la frenesis como la letargia son dos estados de locura aguda que cursa con fiebre, la primera, es un estado de agitación y la segunda es un estado de abatimiento profundo. La manía y la melancolía son paralelas, es decir, cursan del mismo modo, la manía como un estado de convulsión y la melancolía como un estado de postración, pero el síntoma de la fiebre no aparece, y se las considera crónicas.

⁵⁹ Galeno, comentario al *Peri fusios andropon*, ed. G. C. Kühn, XV, pag 97 *apud* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 77.

1.2. LA MELANCOLÍA EN LA EDAD MEDIA

Durante la Alta Edad Media, en torno a la medicina, hay que referirse a focos culturales como son Alejandría y sobre todo Bizancio. En esta época se recopiló la información médica ya instituida por Hipócrates y Galeno. A la historia han pasado tres grandes recolectores del saber médico: Oribasio de Pérgamo (325-403), Alejandro de Tralles (525-605) y Pablo de Egina (625-605). El primero, Oribasio, educado en Alejandría, fue médico personal del emperador Juliano el Apóstata. Su obra *Las sinagogas médicas* constaba de setenta volúmenes de los que quedan veinticinco. En ella, el médico recopiló todo el conocimiento médico de la época, fundamentalmente de la escuela hipocrática y de los nuevos saberes de la naciente medicina galénica que ya empezaba a transformarse en tradición. Las enseñanzas legadas por este médico respecto a la melancolía están muy vinculadas con las de Galeno. Cita, por ejemplo, la tristeza y el miedo como indicios elementales, y los tres tipos conocidos de melancolía según el origen: sangre, cabeza o hipocondrios. Como su maestro, prescribe aplicar el tratamiento precozmente, ya que si la melancolía se hace crónica es mucho más difícil de erradicar. Cuando la sangre haya dispersado la bilis negra se sugiere que se realicen sangrías, no en el caso de que sólo el cerebro se vea afectado. Por lo demás, recomienda los típicos purgantes, y señala medicamentos para reblandecer la bilis negra; también considera, siguiendo esta vez a Rufo de Éfeso, que el coito es el mejor tratamiento para aliviar las pasiones indomables y tranquilizar el alma en el padecimiento de la enfermedad melancólica.

El segundo recopilador bizantino fue Alejandro de Tralles. Este médico enseñó y practicó la medicina en Roma. En el primer libro, de los once volúmenes de los que se componía su obra, analiza las enfermedades de la cabeza y el cerebro. S. W. Jackson señala que siguió las enseñanzas de sus antecesores dentro del marco de la teoría humoral y se refirió a los tres tipos tradicionales de melancolía según su origen: sangre, vapores en el cerebro y origen en el hipocondrio por exceso de bilis negra. Alejandro considera que las personas de tez más oscura y con mucho bello eran más propensas a la melancolía, así como las que ingerían pocos alimentos o los inclinados a la ira, o los que habían pasado mucho tiempo con sentimientos de tristeza de forma crónica. Sus recomendaciones terapéuticas estaban conectadas a los tres tipos de etiologías descritas y se basaban en los remedios típicos de la época como sangrías, baños, dieta saludable,

y purgantes. J. Postel y C. Quérel comentan una novedad en este médico y es que él consideraba que las enfermedades mentales, a pesar de tener diferente origen, residen únicamente en el cerebro. Es pionero, también, en señalar que cada enfermedad mental tiene un lugar concreto en este órgano. De esta forma, considera, a raíz de evaluar la parálisis, que la sensibilidad tiene su lugar en la parte anterior del cerebro.⁶⁰ Como veremos en la medicina árabe, Avicena distribuirá las enfermedades mentales según la facultad perdida en un lugar específico de la cabeza.

Pablo de Egina, el tercer recopilador bizantino, fue un notorio médico de su época que legó a sus predecesores una extensa compilación de la tradición médica, basada en gran parte en Galeno, al igual que Oribasio y Alejandro. El tercer libro de su obra *Epitome medica* trata de las enfermedades de la cabeza, y por lo tanto, de la melancolía:

La melancolía es un desorden del intelecto sin fiebre... Los síntomas comunes a todos ellos [es decir, a los tres tipos] son miedo, desesperación y misantropía; y que se creen ser, algunos, animales salvajes, e imitan sus gritos; y otros, cacharros de barro y tienen miedo de romperse. Algunos desean la muerte, y otros tienen miedo de morir; algunos ríen constantemente, y otros sollozan.⁶¹

El tratamiento para los tres tipos de melancolía eran los baños frecuentes y una dieta completa y húmeda, así como entretenimientos apropiados para la mente enferma, pero si la melancolía se había impregnado demasiado en el cuerpo, había que recurrir a purgantes como la cúscuta y el aloe, y a medicinas como el vinagre que, tomado antes de dormir, disolvía los humores espesos.

Estos tres grandes médicos pertenecen a la escuela proveniente de Oriente. Pero hay que pasar a señalar lo ocurrido durante la alta Edad Media en el Occidente cristiano. Es conocido que Occidente conserva el legado antiguo por medio de autores de época romana como Celso o Celio Aureliano que ya conocemos, sumándose a esta herencia obras de los tres compiladores bizantinos señalados, cuyas obras fueron traducidas al latín⁶². Además se debe reseñar el trabajo realizado por los primeros Padres de la Iglesia como San Jerónimo y San Isidoro. La medicina patristica compiló la información y realizó traducciones, lo que constituyó un importante medio de transmisión de conocimiento, contribuyendo, de esta manera, a la formación de la medicina monástica.

⁶⁰ J. Postel y C. Quérel, *op. cit.*, pág. 15.

⁶¹ P. de Egina, *Epitome medica*, apud S.W. Jackson, *op. cit.*, p. 58.

⁶² S. W. Jackson, *op. cit.*, p. 43.

Fue allí, en los monasterios donde se unió el saber antiguo representado por la tradición clásica y los resúmenes y discusiones teóricas siempre fundamentadas en el concepto moralidad cristiana:

Los nacientes monasterios –explica S.W. Jackson– incluyeron el conocimiento de la medicina entre sus actividades educativas generales, conservaron la literatura médica y proveyeron las fuentes para las copias manuscritas, normalmente realizadas por sus propios monjes. Así surgieron, en Chartres en el siglo X y en Reims y otras catedrales más tarde, las escuelas catedralicias como centros del saber médico, uniéndose y en cierto modo sucediendo a los monasterios como conservadores y transmisores de la herencia médica.⁶³

1.2.1. LA MEDICINA ÁRABE

Habrá que aguardar el empuje dado por las traducciones del árabe, para que desde el siglo XI, se haga posible un despertar intelectual en el Occidente cristiano. Como señala J. M. López Piñero: “A partir del siglo X, los autores islámicos desarrollaron y enriquecieron notablemente el saber médico de origen clásico, aunque sin salirse de los supuestos de Galeno, y lo ordenaron dentro de una síntesis de gran rigurosidad lógica. El período de máximo esplendor de la medicina islámica en Oriente corresponde a las centurias X y XI, en las que vivieron grandes figuras como Rhazes y Avicena.”⁶⁴

En el terreno de las patologías mentales hay que señalar que los árabes compilaron vestigios importantes de Rufo de Éfeso, Aecio, también de Hipócrates, Galeno, y de los compiladores bizantinos. Una obra árabe muy importante que versa sobre la melancolía es un tratado de *Ishaq ibn Imram*, cuya traducción al latín realizó Constantino *el Africano* en el siglo XI. En el texto, titulado *De melancolía*, se observa como la medicina musulmana había interpretado los principios galénicos. La melancolía, para *Ishaq*, es un humor negro que lleva al hombre a experimentar desolación en el alma y soledad: “*Ishaq* describía la enfermedad melancólica –señalan R. Klivansky, E. Panofsky y F. Salx– como “ideas perturbadas por la bilis negra, con miedo, ansiedad y nerviosismo”, es decir como una enfermedad del alma, condicionada por lo físico, que podía atacar a las tres “virtudes ordinativae”, imaginación, razón y

⁶³ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁴ J. M. López Piñero, *op. cit.*, pp. 24-25.

memoria.”⁶⁵ Sin alejarse de lo conocido por sus antecesores, el médico árabe señala la descripción clínica del estado melancólico con estas palabras:

...sumidos en una tristeza y aflicción constantes e irracionales, con ansiedad o desesperación. Muchos ven pasar ante sus ojos horribles figuras y formas. Por ejemplo, Diocles, cuando estaba enfermo, veía negros que querían matarle, y trompetistas y cimbalistas que tocaban en las esquinas de su habitación. Otro paciente imaginaba que no tenía cabeza. A otro le chillaban los oídos. Otro creía estar hecho de barro. Un cuarto no podía andar al aire libre porque creía que Dios, que sostiene el cielo, podría cansarse y dejarlo caer sobre el suelo.⁶⁶

Ishaq mantiene las tres formas de enfermedad sostenidas por Rufo de Éfeso y defendidas por Galeno: la que se produce en el propio encéfalo, la melancolía debida a que la bilis negra se ha desparramado por todo el cuerpo a través de la sangre, y la melancolía del hipocondrio. El médico Haly Abbas (s. X d. C.) también se mostró atraído por la melancolía y asimismo introduce, en su obra *Pategni*, el alma para explicar la melancolía: “Una cierta sensación de abatimiento y aislamiento que se forma en el alma debido a que algo que los pacientes creen que es real de hecho es irreal.”⁶⁷ Si el hombre estaba enfermo, podían enfermar tanto su alma como su cuerpo. Pero el alma proviene directamente de Dios y por ello es inmortal e incorruptible con lo que era imposible que enfermara. De este tema se hablará con más detenimiento cuando tratemos las disquisiciones filosóficas entre los dos médicos españoles, Huarte y Velásquez, en el capítulo dedicado al período del Renacimiento. Para arreglar este entuerto, en la Edad Media se da mucha importancia a los espíritus o *pneumas* (animal, vital y natural), herederos antiguos del neuma de los estoicos. Estos espíritus son fuerzas intermediarias entre el alma y el cuerpo. Guillaume de Saint-Thierry avisa en su obra *De natura corporis et animae*: “Las diversas virtudes naturales, vital o animal, no son del alma, sino los instrumentos del alma.”⁶⁸ Roger Bartra explica muy bien el sistema por el cual se podían definir las conexiones entre las funciones psíquicas y las orgánicas:

⁶⁵ R. Klivansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁶ Ishaq apud S.W. Jackson de *Historia de la melancolía y la depresión*, p. 60.

⁶⁷ Haly Abbas, *Pategni*, apud R. Bartra, *Cultura y melancolía*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 33.

⁶⁸ Guillaume de Saint-Thierry, *De natura corporis et animae*, apud J. Postel y C. Quézel, *op. cit.*, p. 48.

Fue precisamente esa sustancia tenue y sutil llamada *pneuma* o espíritu la que permitió entender la interacción entre el alma y las funciones orgánicas. La circulación de los espíritus en el organismo ponía en movimiento tanto las pasiones como los sentidos, los pensamientos como las funciones de las diversas partes del cuerpo, las facultades como las perturbaciones. El sistema galénico tal como lo habían codificado los médicos medievales árabes suponía la existencia de tres espíritus: el *pneuma* psíquico o animal, que se encuentra en el cerebro y se relaciona con los nervios que conducen las sensaciones y los impulsos voluntarios; el *pneuma* vital, que tiene su origen en el corazón y que se halla en las arterias, es el encargado de nutrir al *pneuma* psíquico y de regular el calor del cuerpo; el *pneuma* natural está relacionado con el hígado y con las venas que parten de este órgano.⁶⁹

Avicena (980-1037) en su tratado *Del alma*, traducido al latín a mediados del siglo XII, explica cómo los sentidos internos se conciben como fuerzas o virtudes transmitidas por los espíritus y cuál es su localización dentro del cerebro y su función. Queda claro que el *pneuma*, con el que se relacionarían estos procesos mentales principalmente, sería el *pneuma* psíquico o animal. De esta forma, explica Avicena, en el ventrículo anterior se encuentra el sentido común que centraliza los datos de las diferentes sensaciones y la virtud imaginativa que retiene y conserva lo recibido por el sentido común. En el ventrículo mediano se encuentra la virtud cogitativa que coloca bajo el imperio de la razón, combina o separa las imágenes presentes en la imaginación y la virtud estimativa que formula un juicio sobre las intenciones no percibidas por los sentidos externos. Por último, el ventrículo posterior se encuentra la memoria que retiene y conserva las intenciones de la virtud estimativa.⁷⁰ Avicena intenta, en su obra *Canon*, clasificar las enfermedades psicopáticas en conexión con las tres facultades mentales que son la memoria, la imaginación y el juicio:

Las enfermedades que provocan trastornos mentales se clasifican en tres grupos: los apostemas o inflamaciones de una parte del cerebro (membranas, sustancia, etc.), como la frenesís o la letargia; las afecciones que traen consigo una perturbación de los sentidos (facultades mentales), entre las que cabe contar la alienación del espíritu o confusión de la razón, la estupidez o reducción de la razón, la corrupción de la memoria, la corrupción de la imaginación, luego, la manía, la melancolía, la

⁶⁹ R. Bartra, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁰ J. Postel y C. Quénel, *op. cit.*, p. 49.

licantropía y el amor; las afecciones que traen consigo una perturbación del movimiento, como el vértigo, la epilepsia o la apoplejía.⁷¹

Respecto a la melancolía, más concretamente, se debe señalar que este gran médico añadió una cuarta forma de enfermedad. Recordemos que fue Rufo de Éfeso quien señaló que la sangre podía convertirse en bilis negra por enfriamiento y la bilis amarilla en bilis negra por calentamiento. La evolución del concepto hizo que la aparición de la bilis negra se diera siempre por calentamiento, o como ellos decían, “por adustión”. De esta forma, la “adustión” de la bilis negra natural, la bilis amarilla o la sangre (bilis roja), producían al quemarse unos vapores que podían ocasionar grandes males al cerebro. Pero, ¿Y la flema? Avicena completó el sistema e introdujo la bilis negra procedente de la flema:

La melancolía es o bien natural, o bien debida a secreción e innatural... De la melancolía por secreción [innatural], una clase se origina de la bilis incinerada... otra se origina de la flema incinerada... otra se origina de la sangre incinerada... la cuarta, finalmente, procede de la melancolía natural incinerada.⁷²

Avicena señalaba que la melancolía podía tener causas psicológicas, además de las puramente físicas. La tristeza por la pérdida de un ser querido, los miedos y la ira pueden impulsar al ser humano a sumirse en la negra enfermedad, al igual, las personas dedicadas al estudio o a la contemplación divina también tienen muchos riesgos: “Hay muchos hombres santos y píos que se vuelven melancólicos debido a su gran piedad y por miedo a la ira divina [...]. Y caerán en la melancolía todos aquellos que se excedan en la lectura de libros de filosofía o de medicina o de lógica, o libros que permitan una visión [teoría] de todas las cosas.”⁷³ Avicena no fue el primer médico que señaló la excesiva actividad mental como causa de la enfermedad, Rufo de Éfeso, en el siglo primero de nuestra era, ya apuntaba al inmoderado trabajo intelectual como motivo de la aparición de la melancolía.

Comentábamos al principio de este capítulo, que el siglo XII trajo un despertar cultural en Occidente debido, en gran medida, a las traducciones realizadas del árabe al latín. De esta forma, los textos árabes, que de por sí contenían la sabiduría médica de la

⁷¹ Avicena, *Canon*, III, *apud* J. Postel y C. Quérel, *Historia de la Psiquiatría*, p. 46.

⁷² R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 105.

⁷³ Avicena *apud* S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión*, pp. 62-63.

Antigüedad, fueron una gran fuente de conocimiento para el Occidente cristiano. Uno de los traductores más importantes, junto con Gerardo de Cremona en Toledo, y que permitió el acceso de grandes obras médicas, fue Constantino *el Africano* (1020-1087) ya mencionado. Roger Bartra lo calificó de “Prometeo” ya que la influencia de sus traducciones de textos médicos y las versiones que realizó de los grandes pensadores árabes “tendieron un puente entre la cultura cristiana y la Antigüedad; además dieron a conocer a Hipócrates y Galeno a partir de traducciones latinas de las versiones en árabe.”⁷⁴ De la misma forma que Prometeo dio el fuego a los hombres, Constantino llevó a Occidente la luz de la avanzada ciencia médica del Islam. Este traductor nació en Cartago, (actualmente situado en Túnez), y viajó por Egipto, Babilonia, Etiopía, formándose como médico. Cuando volvió a su país tuvo que escapar ante las amenazas de muerte por envidia de sus coterráneos. Huyó a Salerno, allí estudió y se convirtió al cristianismo, entrando al convento de Montecasino donde se dedicó a traducir textos árabes al latín.⁷⁵ Uno de los más importantes fue el texto de *Ishaq ibn Imrán, De melancholía*, del cual hemos hablado en líneas anteriores. La primera parte del libro está dedicada a analizar síntomas, causas y clasificación de diferentes tipos de variedades melancólicas y en la segunda explica sus medidas terapéuticas.⁷⁶ Constantino considera que la melancolía depende de la vida que se lleve; está convencido, al igual que Rufo de Éfeso, de que ciertos esfuerzos de inteligencia predisponen a esta enfermedad, idea que toma Ficino y muchos otros médicos que le preceden. Así que para curar la melancolía no es suficiente la aplicación de medicinas, se debe controlar el género de vida del paciente. Las seis cosas “no naturales”, es decir, externas al paciente, que no forman parte de su propia naturaleza y que hay que reorganizar son el aire, los alimentos y bebidas, la retención y expulsión, el ejercicio y el reposo, el sueño y vela, y por último, las pasiones del alma.⁷⁷ Aunque se debe señalar que este médico, como se acaba de ver, achacaba la irrupción de la melancolía a los seis no-naturales, para él la causa también podía estar en la propia naturaleza del ser humano: “El temperamento podía estar dañado congénitamente –señala S.W. Jackson–, estando así predispuesto a la melancolía, por la naturaleza o del esperma masculino o la menstruación femenina.”⁷⁸ De todas formas, tal como se señalaba, el temperamento se podía alterar posteriormente

⁷⁴ R. Bartra, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁵ *Ibid.*, pág. 32.

⁷⁶ J. Starobinski, *op.cit.*, p. 37.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ S.W. Jackson, *op. cit.* p. 64.

por un desequilibrio en los seis no naturales, apareciendo la enfermedad como consecuencia.

En los casos de melancolía peligrosa, lo primero que se debe hacer es aplicar una terapia de choque para hacer frente a los síntomas más agudos, luego evacuar las materias corrompidas y por último purificar las partes del organismo donde se alojaron esas sustancias nefastas. Sugiere Constantino que al enfermo hay que hablarle de forma relajante y razonar con él para disipar sus falsos temores:

Quitémosle al enfermo las ideas que se han “implantado” en su espíritu, y para ello recurramos a la música variada (*cum diversa musica*) y al vino claro de diverso aroma (*cum vino odorifero claro et subtilisimo*). Después, si la enfermedad se ha fijado en la cabeza, rasuremos el cráneo del paciente y apliquémosle leche de mujer o de burra. No dejemos de purgar el encéfalo con estornutatorios; también la leche de mujer es buena para este uso. No nos olvidaremos nunca de cuidarle bien la cabeza, incluso y la enfermedad tiene su sede en los hipocondrios, pues siempre se dirige a la parte superior del cuerpo. Si está localizada en los hipocondrios, se mejorará la alimentación y se procurará facilitarle las digestiones. Como el humor melancólico es frío y seco se precisarán alimentos húmedos y templados.⁷⁹

Se deben tomar alimentos húmedos y templados como pescado fresco, fruta bien madura, corderillos, pollos, y se prohíben las carnes duras y pesadas, el atún, la ballena, etc. Está indicado el vino ligero, los baños tibios, un poco de ejercicio.⁸⁰ El cuerpo tiene que evacuar los humores dañinos, por eso, Constantino, basándose en las enseñanzas de Rufo de Éfeso, considera el coito como una forma de evacuación, y por lo tanto, una medida curativa: “¿No vemos a animales muy bravos volverse mansos después del apareamiento?”⁸¹ Starobinski nos muestra una receta de Constantino para la curación de la melancolía:

Pócima eficaz para la purgación de la bilis negra, destinada a los melancólicos, impetiginosos, sarnosos, cancerosos, epilépticos, cuyas afecciones se deben a la atrabilis:

Tomillo, azafrán, eléboro negro y blanco..... 50 dracmas
Agua caliente..... 10 libras

⁷⁹ J. Starobinski, *op.cit.*, p. 38.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

Después de cocido y reducido a la tercera parte, fíltrese, póngase en una caldera y añádase azúcar quemado y vino cocido, en total 7 libras. Vuélvase a cocer y luego espúmese, para que el líquido tenga buen aspecto.⁸²

1.2.2. LA SOCIEDAD MORALIZADA MEDIEVAL Y LA TEORÍA DE LOS HUMORES

En una sociedad tan religiosa como la medieval es comprensible que los conocimientos heredados de la Antigüedad, tras pasados por los árabes, y las creencias propias sobre los humores y los temperamentos se moralizaran totalmente. Este proceso lo vemos claramente en Guillermo de Conques (s. XII), el cual en su obra *Philosophia* señala que cuando la tierra se secó, se dividieron los elementos y en un lugar quedó la tierra, en otro el fuego, y en otro la humedad y de todo ello se crearon los animales que podían ser coléricos como el león, melancólicos como el buey o flemáticos como el cerdo. El hombre sólo pudo ser formado allí donde la mezcla de elementos se encontraba en la misma proporción.⁸³ Pero el hombre, perfecto al comienzo, cálido y húmedo por naturaleza, perdió con la caída parte de sus cualidades, (pudo ser el calor, la humedad o ambas cosas) y de sus formas degeneradas surgieron el temperamento colérico, aunque continuaba siendo cálido había perdido humedad y se había transformado en seco, flemático si de calor había pasado al frío y había mantenido la humedad, y melancólico si de cálido habría pasado a frío y de húmedo a seco. Sólo la combinación de calor y humedad que hacía a los hombres sanguíneos era la que se acercaba a aquel Adán creado por dios y cuya mezcla era la más beneficiosa. Comenta R. Klibansky, E. Panofsky y E. Salx que Abelardo de Conques no es el primero en hablar de “animales melancólicos”, Adelardo de Bath ya lo hace en su obra *Quaestiones naturales*.⁸⁴ Nos gustaría añadir que ya Constantino llama al primer tipo de melancolía, dentro de su clasificación, “leonina”, haciendo una analogía entre el hombre y el animal debido a que “los enfermos son fuertes como leones.”⁸⁵ Como ocurre con Abelardo, a lo largo del siglo XII se observa la tendencia de otros autores a interpretar los temperamentos, con sus datos fisiológicos y caracterológicos, teológicamente; es el caso

⁸² *Ibid.*

⁸³ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 118. Se puede observar la herencia de la proporcionalidad o *medotes* griega.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁵ R. Bartra, *op. cit.*, p. 117.

de Hugo de Folieto el cual manifiesta esta tendencia a la moralización en un texto sobre la melancolía:

Ahora hemos de decir algo en pocas palabras acerca de la naturaleza de la bilis negra. Reina en el lado izquierdo del cuerpo; tiene su asiento en el bazo; es fría y seca. Hace a los hombres irascibles, apocados, soñolientos o a veces vigilantes. Sale por los ojos. Su cantidad aumenta en el otoño... Por bilis negra podemos entender, como hemos dicho en otro lugar, la tristeza, que debemos sentir por nuestras malas acciones. Pero también cabe hablar de otra clase distinta de tristeza, que es cuando el espíritu está atormentado por el anhelo de unirse con el Señor. La bilis negra reina en el lado izquierdo porque está sujeta a los vicios que están a la izquierda. [...] Hace a los hombres irascibles, conforme las palabras de la Biblia, “irascimini et nolite peccare”. Los hace apocados porque “beatus homo, qui semper est pavidus”. [...] tiene su salida en los ojos porque si mediante la confesión nos liberamos de los pecados que nos entristecen somos purificados (“purgamos”) por las lágrimas... Su cantidad aumenta en otoño.⁸⁶

Otra autora medieval que relaciona la melancolía humoral con la caída, además de Abelardo de Conques, fue Hildegarda de Bingen (1098-1180 d. C.). En su obra *Causae et curae* tomó la doctrina de los cuatro temperamentos humorales y también moralizó este sistema. Tomó de Abelardo la idea de que sólo el temperamento sanguíneo tenía un lugar privilegiado, los demás humores, al ser imperfectos, todos poseían melancolía debido a la mordedura de la “manzana prohibida”:

En el momento en que Adán desobedeció el mandato divino, en ese mismo instante, la melancolía se coaguló en su sangre, al igual que desaparece la claridad cuando se apaga la luz, mientras que la estopa aún caliente produce un humo hediondo. Así le acaeció a Adán, pues mientras se apagaba en él la luz, la melancolía, se cuajó en su sangre, de donde se elevaron la tristeza y el desespero; en efecto, cuando la caída de Adán, el diablo le insufló la melancolía, que torna al hombre tibio e incrédulo.⁸⁷

Hildegarda describe vivazmente las particularidades fisonómicas de los temperamentos no sanguíneos, cebándose con el melancólico por acercarse más que ninguno a las características demoníacas: “Los melancólicos tienen grandes huesos que

⁸⁶ Hugo de Folieto, *De medicina animae*, col. 1190 *apud* R. Klibansky, E. Panofsky y F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 123.

⁸⁷ Hildegarda de Bingen, *Hildegardis causae et curae*, ed. Kaiser, Leipzig 1903, p. 143 *apud* J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 36.

contienen poca médula, la cual sin embargo arde con tanta fuerza, que éstos son incontinentes con las mujeres como víboras... son excesivos en la libido y sin medida con las mujeres como asnos, tanto, que si cesaran en esta depravación, fácilmente se volverían locos... su abrazo es odioso, tortuoso y mortífero como el de los lobos rapaces.”⁸⁸ Pero no hay que preocuparse en demasía, existen remedios religiosos para aliviar el alma y médicos para aliviar el cuerpo. Para los males que nos vienen del diablo, hay hierbas y recetas. De esta forma, para los dolores de cabeza cuya causa es el humor negro, se debe realizar una mezcla de salvia, malva, aceite de oliva, y vinagre, con lo que se untará el cráneo dolorido.⁸⁹

1.2.3. LA ACEDIA

A Hildegarda de Bingen seguramente la enfermedad de la melancolía no le fue ajena ya que en muchos conventos y monasterios se colaba el demonio del mediodía, instaurándose la acedia entre los religiosos: “Durante toda la Edad Media –explica G. Agamben–, un azote peor que la peste que infecta los castillos, las villas y los palacios de la ciudad del mundo se abate sobre las moradas de la vida espiritual, penetra en las celdas y en los claustros de los monasterios, en las tebaidas de los eremitas, en las trapas de los reclusos.”⁹⁰ Los monjes y monjas sienten un tedio, una pesadumbre, una torpeza, un desaliento que les postra en la cama y no les permite hacer nada. “Algunos –apunta J. Starobinski– la describen cual una tristeza que nos vuelve mudos, esto es, como una afonía espiritual, verdadera “extinción de voz” del alma.”⁹¹ El término proviene de los problemas que sufrían los monjes que vivían en el desierto cerca de Alejandría en el siglo IV. Las luchas internas de los anacoretas, alimentadas por el aislamiento y las tentaciones sexuales, dañaban el cuerpo y el alma. Entre los primeros ascetas tuvo mucha importancia Evagrio Pontico (345-399 d. C.), cuya descripción de la acedia tuvo gran repercusión en el mundo cristiano medieval. Existían muchos términos que caracterizaban el estado melancólico antes de Evagio, pero éste utilizó como modelo las ocho tentaciones contra las que el monje tiene que luchar. La teoría cristiana posterior observó estos ocho vicios (transformándolos en siete) como referencia para la creación

⁸⁸ Hildegarda, *Causae et curae*, ed. Kaiser, Leipzig 1903 *apud* G. Agamben, *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 46.

⁸⁹ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁰ G. Agamben, *op. cit.* p. 23.

⁹¹ J. Starobinski, *op. cit.* p. 32.

de la tipología de pecados. “Este estado –señala S.W. Jackson– se caracterizaba por el agotamiento, la apatía, la tristeza o aflicción, la intranquilidad, la aversión a la vida ascética y conventual, y los anhelos de la familia y la vida anterior.”⁹² Juan Casiano (360-435 d. C.), un Padre de la Iglesia, influido directamente por Evagrio, describe la acedia en su *De institutos coenobiorum* como una pesadez, una torpeza, una falta de iniciativa, una desgana y una desesperanza total en la propia salvación.⁹³ Para Casiano, lo que ocurría era que “el demonio del mediodía” se introduce en los monjes produciéndoles “una parálisis de todos los movimientos espirituales y una desazón que invita al ajeteo y a los viajes. Cuando asedia al alma de su víctima, le inspira horror por el lugar donde se encuentra, hastío de la celda y desprecio por los compañeros [...] Mira inquieto a todos lados si alguien viene a visitarlo, y suspira al quedarse solo.”⁹⁴ El demonio del mediodía atacaba sin piedad en la hora sexta a los religiosos y religiosas impulsándoles a vivir desgana y sin ilusión, y atosigándolos sin dejarles a penas respirar:

Nuestro sexto combate es con... [*la acedia*], que podemos denominar fatiga o angustia en el corazón. Está emparentada con la aflicción, y es especialmente dura para los solitarios –expone Casiano–, y un enemigo peligroso y frecuente para los que moran en el desierto; es especialmente perturbadora para el monje en la hora sexta, como una fiebre que le ataca a horas regulares, produciendo el ardiente calor de sus ataques en el hombre enfermo a horas fijas. Por último, algunos de los antiguos dicen que eso es el “demonio meridiano” de que habla el salmo nuevo... Produce disgusto con el lugar, con la celda, y desdén y desprecio por los hermanos... También hace al hombre perezoso y negligente en cualquier tipo de trabajo que haya que hacer dentro de la clausura de sus dormitorios.⁹⁵

Como vemos Casiano asocia la acedia con una parálisis de los movimientos espirituales y de los movimientos físicos puesto que el *accidiosi* se convierte en un ser humano enlentecido y ocioso. “Le cae en la mente una insensata confusión –señala Casiano–, semejante a la calígine que envuelve a la tierra, y lo deja inerte y como vaciado.”⁹⁶ Por eso, Casiano recomienda como única terapia eficaz el trabajo, al igual que Burton en el siglo XVI. El trabajo impide que el demonio se infiltre en la mente del

⁹² S.W. Jackson, *op. cit.* p. 68.

⁹³ *Op.cit.*, pág. 32.

⁹⁴ *Op.cit.*, pág. 34.

⁹⁵ Casiano *apud* S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión* pp. 68-69.

⁹⁶ Casiano *apud* G. Agamben, *Estancias*, p. 26.

acidioso puesto que está ocupada en producir toda clase de enseres. Pone de ejemplo, a un ermitaño egipcio que cada año destruía el trabajo realizado para tener una nueva tarea en la que emplearse al año siguiente. La lista de los pecados capitales comprendía “la acedia” en Casiano, y más tarde, Gregorio Magno (540-604 d. C.), incluye la acedia en el concepto de pereza, e introduce la envidia en su enumeración de pecados capitales. Y aunque la pereza, o sea la inactividad era uno de sus rasgos más remarcables, la esencia de la melancolía se encontraba en la angustia y en la desesperación. G. Agamben analiza este aspecto en Santo Tomás. El santo se percata de que la pasividad del acidioso no es una causa sino una consecuencia, el “no desear” proviene del cansancio del deseo: “Que el acidioso se retraiga de su fin divino no significa –señala G. Agamben siguiendo el pensamiento de Santo Tomás–, de hecho, que logre olvidarlo o que cese en realidad de desearlo. Si, en términos psicológicos la retracción del acidioso no delata un eclipse del deseo, sino más bien el hacerse inalcanzable del objeto.”⁹⁷ El objeto deseado es inalcanzable, y por ello, el acidioso se encuentra en un atolladero, por una parte sabe que sin alcanzar el objeto no puede ser feliz, pero, por otra, sabe que jamás podrá alcanzarlo. De ahí que G. Agamben utilice el aforismo de Kafka para describir esta paradoja: “existe un punto de llegada, pero ningún camino.”⁹⁸ La consecuencia es la instalación de la tristeza y la desesperación de forma permanente. El esquema psicológico del estado acidioso tiene un paralelismo, como señala G. Agamben en su libro, con el esquema diseñado por Freud para explicar la melancolía. El objeto deseado, según el psicólogo alemán, acaba destruyendo el yo del melancólico. Pero la melancolía siempre tiene dos caras, una negativa y otra positiva: “Con su intuición de la capacidad de vuelco dialéctico propia de las categorías de la vida espiritual –explica G. Agamben–, junto a la *tristitia mortifera* (o *diabolica*, o *tristitia saeculi*), los Padres colocan una *tristitia salutifera* (o *utilis*, o *secundum deum*), que es operadora de salvación.”⁹⁹ Pero, si las características de un estado y otro son similares, ¿cuándo dejaba de ser un pecado y se convertía en una virtud?

Otro punto importante que hemos de observar es la distinción que hacen San Pablo y otros autores entre dos tipos de *tristitia* –señala S.W. Jackson–, uno negativo y otro positivo. El uno que lleva a la muerte y el otro a la penitencia y la salvación. Casiano habla de una “pena saludable” que nace de la “penitencia por el pecado” o el “deseo

⁹⁷ G. Agamben, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 33-34.

de perfección”, mientras que la otra tristeza más cuestionable provenía de las frustraciones terrenales.¹⁰⁰

De esta forma, la acidia negativa se vio como pecado y la positiva como una prueba que había que superar. Explica Starobinski que “en el mundo cristiano es importante distinguir la enfermedad del alma de la del cuerpo. Si hay consentimiento de la voluntad, la enfermedad del alma vendrá considerada como un pecado y pide castigo divino, mientras que la enfermedad corporal, lejos de implicar una sanción en la otra vida, representa una prueba meritoria. No siempre es fácil saber en cual estamos.”¹⁰¹ De ahí que la acedia fuera evolucionando según cómo era vista por la sociedad. En el siglo XII, se fue introduciendo en el terreno médico, ligándola con las enfermedades achacadas a los humores y desplazándose hacia el ámbito de la enfermedad, aunque nunca perdió su connotación moral maligna. Ya en el siglo XIII, los escolásticos mantuvieron la tendencia que veía la acedia como un abotagamiento espiritual interior y un estado mental decaído, acercándose a situarla cerca de la actual depresión. En el transcurso de la Edad Media se fue extendiendo a todos los cristianos el empleo del concepto de acidia y ya en el Renacimiento se producen transformaciones importantes en torno a la acedia y su relación con la melancolía. Un decaimiento de la omnipotente posición de la Iglesia cristiana y una merma de su influencia se conoció en este período histórico:

El creciente interés por las autoridades clásicas –aclara S. W. Jackson–, las tendencias hacia un pensamiento más secularizado y el efecto de ruptura del naciente protestantismo fueron todos los factores de este cambio gradual. En el proceso, los pecados capitales perdieron importancia, y la idea de la *acidia* fue perdiendo gradualmente el lugar prominente que ocupaba en la lista de los pecados; el aspecto de negligencia-ociosidad-indolencia pasó a ser cada vez más central, y la tendencia hacia el uso del término “pereza” y los con él relacionados se fue haciendo general.¹⁰²

¹⁰⁰ S. W. Jackson, *op. cit.*, p.70.

¹⁰¹ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰² S. W. Jackson, *op. cit.* p. 76.

1.2.4. LA ASTROLOGÍA Y LA TEORÍA DE LOS CUATRO TEMPERAMENTOS

En el siglo IX escritores árabes realizaron una conexión entre los astros y las disposiciones personales. A la flemática le correspondía la luna o Venus, a la colérica Marte, a la sanguínea Júpiter, y a la melancólica, Saturno. Pero, tal y como señalan R. Klivansky, E. Panovsky y F. Salx, fueron Vindiciano y Beda, los que transmitieron la doctrina de los temperamentos a la Edad Media. El predominio de uno de los humores determina el carácter. En el siglo XIII, la escuela de Salerno produjo el *Regimen Salernitanun* donde se señala: “Queda aún la sustancia negra de la bilis triste, que hace hombres torcidos, téticos y poco locuaces. Pasan la noche estudiando, y su mente no se entrega al sueño. Se sujetan a un propósito, y cuentan con que nada se les escape. Envidioso y triste, codicioso y agarrado, no exento de falsedad, apocado, amarillento.”¹⁰³ Los rasgos del carácter con las características fisiológicas y fisiognómicas se unen en el *Tractatus de complexionibus* atribuido a Johann von Neuhaus, tal y como señalan los autores de *Saturno y la melancolía*. Pero, la gran transformación se produjo cuando el ámbito médico se unió a la iatromatemática produciéndose “la conexión entre la vida terrenal y el curso de los astros –señalan R. Klivansky, E. Panofsky y F. Salx–, de suerte que cada temperamento aparecía, en texto y en imagen, bajo el dominio de ciertas constelaciones o planetas.”¹⁰⁴

Llegado este punto es necesario explicar el resurgir de la astrología en el siglo XII que se dio como resultado de las traducciones del árabe sobre conocimientos astrológicos de Oriente y del Imperio Tardío. Como se señala, es importante dar esta explicación para poder comprender el pensamiento medieval respecto a la enfermedad del humor negro y la inserción de la astrología en la melancolía y en la doctrina de los temperamentos. Se comenzará por el principio, indicando someramente el mito de Saturno y explicando muy brevemente su evolución hasta llegar al siglo XII.

Los babilonios reconocían a los planetas como dioses del destino, de esta forma, Nebu era el dios de la escritura y la sabiduría; Istar era la diosa del amor y la fertilidad; Nergal era el dios de la guerra y del infierno; Marduk era el monarca regio y Ninib, el dios representante nocturno del sol. Asimismo, para los griegos, los planetas no sólo eran astros, también eran divinidades.¹⁰⁵ La equiparación entre divinidades babilonias y

¹⁰³ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.* p. 128.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 147.

griegas fue fácil de hacer: Nebu debía ser Hermes, Istar sería Afrodita, Nergal sería Hares, Marduk Zeus y Ninib vendría a ser Kronos, el futuro Saturno.¹⁰⁶ Ya en Babilonia y en la Hélade se clasificó a Saturno (Kronos) como frío por la distancia del planeta hasta el sol y de avanzada edad. En la mitología griega, cuenta Hesíodo en su *Teogonía*, que Kronos castró y destronó a su padre Urano:

La monstruosa Gea en su interior se lamentaba oprimida y tramó una malvada artimaña. Tras haber creado al punto una especie de blanco acero, fabricó una gran hoz y explicó el plan a sus hijos. Les habló valerosa pero afligida en su corazón: “Hijos míos y de orgulloso padre. Si queréis obedecerme, vengaremos el malvado ultraje de vuestro padre, pues él fue el que empezó a maquinar obras indignas”. Así dijo y, como es natural, de todos se apoderó el temor, de modo que ninguno se atrevió a contestar; pero el poderoso Crono, astuto, cobrando ánimo, al punto respondió a su respetable madre: “Madre, te prometo que puedo realizar ese trabajo, puesto que no siento preocupación alguno por nuestro odioso padre, ya que fue el primero en maquinar obras indignas.”¹⁰⁷

El oráculo vaticinó que también él sería destronado por uno de sus hijos. Para que esto no sucediera se comía a cada hijo que Rea, su mujer, traía al mundo. Pero ésta urdió un plan para salvar a su hijo Zeus, y en vez de dar a su marido el hijo recién nacido, le entregó una piedra. Venerado en Olimpia y Atenas, quedó asimilado al dios del tiempo Cronos y se le representó en la figura de un anciano que llevaba una guadaña. Los latinos lo identificaron con Saturno, el dios romano de los campos y las cosechas.¹⁰⁸

En la tradición estoica se seguían viendo a los planetas como organizadores del destino del individuo en este mundo, por eso la astrología halló reconocimiento y se desarrolló en esta época. Sobre el siglo I antes de nuestra era, los planetas se clasificaban en malignos y benignos, Júpiter y Venus eran siempre favorables, mientras que sobre Saturno pesaba un halo marcadamente siniestro: “Los antiguos –subraya Ptolomeo- dijeron que tres de los astros erráticos, Júpiter, Venus y la Luna proporcionan fortuna, ya que son de naturaleza templada, y atraen más hacia el calor y la humedad, También dijeron que Saturno y Marte tienen como influjo natural lo contrario de los

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Hesíodo, *Teogonía*; introducción, traducción y notas de Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 36-37.

¹⁰⁸ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 144.

anteriores.”¹⁰⁹ Se entiende así, porqué Manilio, en su obra, *Astronomica*, retrata al dios Saturno como una divinidad de carácter profundamente sombrío¹¹⁰. Para Manilio, esta divinidad posee la capacidad de ejercer una influencia entre en el hombre y en su destino. El retrato somero que hace Manilio de los dioses planetarios, se sigue ampliando en los astrólogos posteriores. Vemos de esta forma, como en el siglo II, Vettius Valens da un paso más allá y comienza su obra, *Anthologiarum libri*, con una descripción detallada de la naturaleza e influencia de los planetas en los hombres. Saturno genera un gran tipo de hombres que a su vez se encuentran subordinados a una serie de sustancias (el plomo, la piedra, etc.), partes del cuerpo y enfermedades (sobre todo, las causadas por el frío), y también a tipos de carácter (hombres tristes, preocupados). A partir de ese momento, los astrólogos relacionaron las propiedades físicas y astronómicas de Saturno con el tipo de naturaleza y el destino de los hombres. Por ejemplo, Saturno era un astro lento (el que más tardaba en hacer su recorrido anual) y ello confería a los nacidos bajo su signo, el carácter de la lentitud en sus actos y de la indolencia. De la misma forma, Saturno como planeta frío, generaba en el individuo enfermedades relacionadas con esta cualidad (reumatismos, hidropesía).¹¹¹ Es interesante señalar que tanto Vaettius Valens como sus sucesores del Imperio Tardío mencionaron a Saturno en relación con la bilis negra y con el órgano que le caracterizaba que era el bazo: “Orgánicamente, –afirma Ptolomeo–, Saturno gobierna el oído derecho, bazo, vejiga y flema.”¹¹²

En el neoplatonismo, la unidad suprema desciende gradualmente y se ramifica en la multiplicidad de las cosas terrenales. Los cuerpos celestes eran vistos como la expresión de los diversos grados de la estructura suprema (el Uno) y superiores, en la escala, al hombre. La astrología, al igual que el platonismo observado por Plotino, asociaba fenómenos terrenales con ciertos planetas (por ejemplo: Saturno, el frío y el carácter de personas nacidas bajo su signo). Pero, mientras la astrología asumía el carácter favorable de unos planetas y el desfavorable en otros, el platonismo plotiniano otorgaba a todos los planetas un carácter benigno, ya que según su doctrina, el estar más cerca de la unidad suprema, siempre tendían hacia el bien: “Mas los cuerpos –señala Plotino– que, procedentes de allá arriba, son propios unos de unos seres animados, y otros de otros, son más o menos calientes, pero ninguno es frío [...]. Pero todos

¹⁰⁹ Ptolomeo, *Tetrabiblos*, Editorial Barath y Demetrio Santos, Madrid, 1987, p. 44.

¹¹⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 151.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 152-153.

¹¹² Ptolomeo, *op., cit.*, p. 224.

contribuyen al bien del conjunto”¹¹³. De hecho, Saturno, de ser un astro con rasgos negativos, gracias a las nuevas creencias, adoptó un carácter muy positivo, ya que al ser el astro más alejado, se le suponía el más cercano a Dios. Además Hesíodo le había señalado como el padre de todos los dioses¹¹⁴. Por eso, en el neoplatonismo, Kronos pasó a ser la divinidad más exaltada y para Plotino simbolizó el Intelecto, frente a Zeus, que representó al Alma.¹¹⁵ También el neoplatonismo se impregnó de una tendencia astrológica. Los neoplatónicos equipararon a Cronos con el sol; mientras que para Plotino fue una alegoría mítica, para Macrobio se convierte en una doctrina astrológica de la influencia planetaria. Los neoplatónicos creían en el viaje del alma, la cual era atraída por el mundo corpóreo, olvidando cada vez más su naturaleza pura y divina. El neoplatónico Macrobio, autor de la biografía de Plotino, remodela el viaje del alma y otorga a los astros la capacidad de ofrecer las cualidades características de cada uno al ser humano según el alma pasa volando:

Así pues, arrastrada por ese primer peso, el alma caída del zodíaco y de la Vía Láctea hasta las esferas interiores, mientras las atraviesa en su caída, no sólo se viste en cada una de ellas, según hemos dicho, al acercarse al cuerpo luminoso, sino que también desarrolla cada uno de los movimientos que habrá de tener en la práctica:

En la esfera de Saturno, la facultad, del pensamiento razonado y el entendimiento, que los griegos llaman *logisticon* y *zeoreticon*; en la de Júpiter, la capacidad de actuar, llamada *practicon*; en la de Marte el ardor del coraje, que recibe el nombre de *zumicon*; en la del Sol, la facultad natural de sentir y de imaginar, que llaman *aisteticon* y *fantasticon*; el movimiento del deseo, que se llama *epizumeticon*, en la de Venus; de anunciar e interpretar lo que siente, facultad llamada *ermeneuticon*, en el círculo de Mercurio; en cuanto al *futicon*, esto es, la facultad natural de engendrar cuerpos y hacerlos crecer, la ejerce a la entrada del orbe lunar.¹¹⁶

Posteriormente los Padres de la Iglesia lucharon para debilitar la creencia en la predestinación astral. La oposición de San Agustín se centraba en su preocupación por el libre albedrío y la lucha de dioses paganos: “¿Qué dicen de Saturno? ¿A qué ser

¹¹³ Plotino, *Enéada II*; traducción y notas de Jesús Igal, Editorial Planeta-DeAgostini, Madrid, 1996, p. 224.

¹¹⁴ Hesíodo, *op. cit.*, versos 170 y ss.

¹¹⁵ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 162.

¹¹⁶ Macrobio, *In somnium Scipionis*, I, 12,13 (pag 533 en la edición de F. Eysenhardt, Leipzig, 1893) *apud* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 165.

rinden culto en Saturno? ¿No es aquel que primero descendió del Olimpo?”¹¹⁷ Aplicaba su aversión con la misma fuerza tanto a la teología pagana como a la astrología pagana. Pero, una vía se abrió para la astrología cuando Victorino de Pettau, repartió los siete dones del Espíritu Santo entre las siete esferas terrestres las cuales se correspondían con los siete días de la creación.¹¹⁸ San Ambrosio, apoyó esta idea, siguiendo la misma línea y manteniendo la relación del sistema cósmico con los dones del Espíritu Santo.¹¹⁹

Aunque ya los babilonios y los helenos habían relacionado a Saturno con la melancolía, esta conexión estrecha entre el astro y el carácter melancólico quedó firmemente establecida por el escritor árabe *Abu Ma'sar* (muerto en 885) en su obra *Introducción a la astrología*. Lo mismo ocurrió con la disposición sanguínea y Júpiter, la colérica y Marte, la flemática y la Luna o Venus. El propio *Abu Ma'sar* atribuye a los diversos planetas las cualidades correspondientes a los temperamentos (frío y húmedo, etc.), y les reconoce una influencia sobre la constitución física, las emociones y el carácter que en gran parte se corresponde con los efectos de los humores:

En cuanto a Saturno, su naturaleza es fría, seca, amarga, negra, oscura, violenta y áspera. A veces también es frío, húmedo, pesado y de viento hediondo. Come mucho y es sincero en la amistad. [...] Avaricia y la indigencia; los domicilios, los viajes por mar y las estancias largas en el extranjero; los viajes lejanos o malos; la ceguera, la corrupción, el odio, el dolor, la astucia, el fraude, la deslealtad, la nocividad; el retiro al interior de uno mismo; la soledad y la insociabilidad.¹²⁰

Pero, para Occidente, el texto verdaderamente importante fue *Introduitorium Maius* de Alcabitius. En él se ve trazada la conexión entre los humores y Saturno, Júpiter, Marte y la Luna. Así en el caso de Saturno “rige el odio, la obstinación, el cuidado, la aflicción, la lamentación, el llanto, la mala opinión, la sospecha entre los hombres. [...] Le pertenecen la audición, la comprensión, los humores viscosos, pegajosos, negruzcos (melancólicos) y espesos, y de las partes del cuerpo el oído

¹¹⁷ Agustín, *De consensu evangelistarum*, I, 34 y ss (Corp. Ss. Eccl. Lat., vol. XLIII, ed. F. Wehrich, Viena 1904, pp. 32 y ss. *apud* R. Klibansky, E. Panofsky, F., Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 170.

¹¹⁸ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 172.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Abu Ma'sar, Introducción a la astrología*, Leiden, Biblioteca de la Universidad, Cod. or. 47, fol. 225r. *apud* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 142.

derecho, la espalda, las rodillas...la vejiga, el bazo, los huesos...y de enfermedades la gota, la elefantiasis, la hidropesía, la hipocondría.”¹²¹

La astrología quedó ligada, como señalábamos, en cierta manera, a la religión por medio de la doctrina de los siete dones del Espíritu Santo de San Ambrosio, a pesar de la lucha de los Padres de la Iglesia. Alexander Neckam dio un tinte astrológico a la doctrina de San Ambrosio señalando que los siete planetas no solo embellecen el mundo sino que ejercen su influencia sobre las cosas terrenas. Neckam atribuye a Saturno la sabiduría al igual que los neoplatónicos.¹²² Santo Tomás sistematizó la influencia astral de esta forma: la influencia de los tres planetas más lejanos a la tierra, tenían que ver con la existencia de las cosas y los cuatro planetas inferiores tenían que ver con los movimientos de las cosas.¹²³ Pero volvemos con la misma pregunta que se hacía San Agustín, y que se hizo en su momento Plotino¹²⁴ ¿Dónde quedaba el libre albedrío? Santo Tomás llega a la conclusión de que si bien los astros pueden influir indirectamente sobre ser humano, la voluntad del hombre no está sujeta a ellos. Sin embargo, existen otros autores como Bernardo Silvestre que creen incluso que fueron los astros quienes anunciaron la Encarnación.¹²⁵ La disputa entre la influencia o no de los astros y el libre albedrío se saldó en el Renacimiento cuando se acabó convirtiendo en una cuestión de conciencia.¹²⁶ Respecto a las cualidades de Saturno en la Edad Media se puede decir que la literatura astrológica de esta época fue llenando a Saturno de un generoso grupo de peculiaridades negativas parecidas a las vistas un poco más arriba en Alcabitius y *Abu Ma'sar*.¹²⁷

1.3. LA MELANCOLÍA EN EL RENACIMIENTO

El Renacimiento fue una época de enorme agitación cultural. Desde la ciencia exacta hasta el conocimiento del individuo, el hombre renacentista se cuestionó muchos conceptos que hasta ese momento habían permanecido apegados a la tradición. El Humanismo, en muchos aspectos, es el comienzo de una nueva forma de pensar a cerca de ser humano que nos acompaña hoy en día. De una forma de vida que considera a

¹²¹ Alcabitius, *Introductorium maius*, Oxford, Boda, MS. Marsh 663, fol.16 r. *apud* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 143.

¹²² R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.* p. 173.

¹²³ *Ibid.*, p.188.

¹²⁴ Plotino, *op. cit.*, II, 3.

¹²⁵ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 189.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 193.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 194.

Dios como centro existencial de la vida, se pasa a dar poderío a la mente humana, a entender el mundo desde la visión del hombre. Ya no se trata de aceptar las imposiciones de la macroestructura piramidal en las que cada uno tenía su lugar y todo juntos vivían para y por la religión (el pensador medieval era una pieza más), ahora, los pensadores humanistas, de forma individual, meditan para comprenderse a sí mismos y sus necesidades. Tal es el caso de Ficino. Este médico revolucionario no se conformó sólo con la tradición heredada, sino que, intentando responderse cuestiones como qué era la melancolía y cómo afectaba a seres humanos como él, se encargó el trabajo de encontrar en textos clásicos originales aquellas cuestiones que eran de su interés y una vez localizados, traducirlos para realizar un estudio pormenorizado. Esta operación llevó a Ficino a engendrar una idea revolucionaria: la revalorización de la melancolía como concepto positivo, aun teniendo en cuenta su parte negativa. La idea aristotélica que unía el genio y la melancolía, y que a lo largo de la Edad Media había sido prácticamente olvidada, vuelve a retomarse en el Renacimiento con una fuerza inusitada debido al reconocimiento de la melancolía como una energía intelectual positiva. El Humanismo italiano pretendía desasirse de las ligaduras de la tradición y la jerarquía que habían sostenido y restringido al mismo tiempo. Para conseguirlo, en vez de apoyarse en la corriente de la opinión tradicional, se dedicó a desvelar las fuentes auténticas de ese pasado. Como se señalaba, Ficino estudió a los grandes clásicos como Lucrecio o Epicuro, y realizó muchas traducciones de Platón y Plotino.

En su esfuerzo de sincretismo filosófico, religioso y político –comentan Quétel y Postel–, para reconciliar la cultura antigua con la civilización cristiana en el seno de la ciudad de Florencia, que Cosme de Médicis había querido convertir en el foco resplandeciente de la cultura universal, Marsilio Ficino aplicó a su lectura y sus comentarios de Platón, de Plotino, de los neoplatónicos y de esos textos que clasificamos bajo el encabezado general de “Corpus hermeticum.”¹²⁸

El neoplatonismo se unió con la doctrina aristotélica de la melancolía. Pero se le dio un sentido nuevo, si bien en el Medievo, algunos autores trataron de encontrar un lugar en el orden mundial otorgado por dios para la conexión entre la superioridad intelectual y la disposición melancólica, ahora en el Renacimiento, el hombre se sentía libre de pensar y profundizar sobre sí mismo lo que le llevó a tener la sensación de

¹²⁸ J. Postel y C. Quétel, *op. cit.* p. 90.

encontrarse ante un abismo de incertidumbre y a considerar la situación melancólica como un concepto que podía explicar esos sentimientos de libertad creadora y de angustia. El melancólico, perteneciente al mundo renacentista, construyó el concepto de genio moderno. Y a su vez, sólo el Humanismo del Renacimiento pudo reconocer en el melancólico esa polaridad entre la capacidad creadora y el sufrimiento. Fue Ficino el primero en conformar la idea del hombre genial melancólico; él mismo señaló que era melancólico e hijo de Saturno. Este humanista engarzó por vez primera el vínculo entre la melancolía y el hombre de genio y el “furor divino” de Platón. Recordemos que Platón en *Fedro* hablaba de dos clases de furor, el divino y la locura: “Y había dos especies de locura, una producida por enfermedades humanas, y otra por un cambio de los valores habituales provocado por la divinidad.”¹²⁹ Sobre el tema, Ficino reflexiona de esta manera:

Baste hasta aquí con haber señalado a qué es debido que los sacerdotes de las Musas o son melancólicos desde el principio o se tornan así a consecuencia del estudio, por razones, en primer lugar celestes, en segundo lugar naturales y en tercer lugar humanas. Así lo afirma el propio Aristóteles en el libro de los *Problemas*. Dice, en efecto, que todos los hombres que sobresalen en cualquier materia han sido melancólicos, corroborando así la opinión que expone Platón en su libro *Sobre la ciencia o Teeteto*, a saber, que todos los hombres geniales han solido ser bastante excitables y sometidos al poder del furor. También Demócrito dice que sólo los que están sacudidos por una especie de gran furor pueden ser hombres de gran ingenio. Y en esta materia mantiene, al parecer, el mismo punto de vista nuestro Platón, cuando dice en *Fedro* que en vano se llama a las puertas de la poesía si el furor no nos arrebatata.¹³⁰

El genio moderno, sobresaliente pero a la vez torturado por la locura, deriva, no sólo de las premisas platónicas y aristotélicas, también de la impregnación en el pensamiento humano de varios siglos de Cristianismo. El genio debía emular a Jesucristo, creador y sufriente. De ahí que Rudolf y Margot Wittkower señalen: “El Renacimiento volvió a esta interpretación helenística de la teoría platónica de los *furores*. Pero el concepto renacentista del *divino artista* tenía una doble raíz. No sólo

¹²⁹ Platón, *Fedro*, cit., p. 248.

¹³⁰ M. Ficino, *Tres libros sobre la vida*, introducción y notas de Mauricio Jalón, Asociación de Neuropsiquiatría, Madrid, 2006, p. 27.

derivaba de la teoría de Platón del entusiasmo poético, sino también del concepto medieval de Dios Padre como artista: como arquitecto del universo.”¹³¹

1.3.1. CONCEPTOS RENACENTISTAS SOBRE LA MELANCOLÍA

Para comprender mejor todos estos pensamientos, nos adentraremos primero en las ideas sobre la enfermedad de la melancolía y de los temas relacionados con ella que se manejaban en esta época y pasaremos a hablar pormenorizadamente de autores más importantes de la época por nacionalidades (Ficino, Paracelso, Burton, etc.).

Recordamos en primer lugar el concepto de alma en la enfermedad mental; ya dijimos que la mentalidad de la época no concebía que el alma cayera enferma puesto que había sido creada por Dios y no engendrada por humanos, con lo que no era posible que se corrompiera. Esta idea aristotélica fue tomada por el cristianismo. De ahí que, hablando con propiedad, el alma no podía caer enferma. Comentan Postel y Quéтел que el médico Jourdain Guibelet encontró la expresión “enfermedad del alma” en los textos de Hipócrates y sintió la necesidad de explicar que “Hipócrates no piensa que el alma sea la causa de que los frenéticos no sientan dolor (al herirse con un cuchillo), queriendo significar con ello que los espíritus, sujetos por la naturaleza no son representados a la imaginación, para imprimir la especie de la cosa que hiera.”¹³² Lo que le ocurría a este enfermo, según los conocimientos médicos de la época respecto al cuerpo humano, era, en primer lugar, que el alma no estaba enferma, en todo caso habría problemas con los espíritus que eran los instrumentos del alma formados en el corazón con la parte más “sutil” de la sangre. En este caso, la facultad psíquica o animal encargada de la aprehensión y reconocimiento de las cosas estaba anulada debido a que “los espíritus” tenían cerrado el camino. Al no poder hacer su trabajo, la imagen de “la cosa que hiera” (un cuchillo) no podía ser representada por la imaginación del trastornado, y por ello, no sentía dolor. Con este esquema se aclarará un poco la organización del sistema:

- Pneuma o espíritu vital (corazón) origina el espíritu animal (cerebro)..... facultad motiva
 - (pneuma o espíritu psíquico o animal) facultad sensitiva
 - facultad principal.....raciocinio
 - memoria
 - imaginación

¹³¹ Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 100.

¹³² J. Postel y C. Quéтел, *op. cit.*, p. 73.

- Pneuma o espíritu natural (hígado).....

Con lo que podemos observar que la facultad animal, es decir la facultad del alma, por medio del espíritu animal, controla las diversas facultades (motiva, sensitiva y principal), y a su vez la facultad principal, gracias otra vez al espíritu animal, controla las funciones de la mente: raciocinio, memoria e imaginación. Debemos imaginarnos al hombre como un ser en el que fluyen constantemente estos espíritus que son los que le capacitan para realizar cualquier tarea del índole que sea. De la misma forma que nosotros sabemos que nuestra sangre fluye por las venas aun sin sentirlo, las personas de aquella época hacían un paralelismo con el espíritu animal para explicarse cómo una persona podía perder la razón y no sentir dolor cuando lo normal es que lo sintiera.

Por influencia de Avicena y otros autores, los médicos del siglo XVI mantenían el pensamiento de que la melancolía era una afección que se situaba en la cabeza. Nicolas Abraham distribuye las enfermedades según los sitios donde se producen dentro del cerebro. De esta forma, la epilepsia se sitúa en los ventrículos del cerebro y la melancolía en la “sustancia” del cerebro.¹³³ Sabemos también que los humores guardan la clave de la demencia, pero ¿Cómo aparecen esos humores dentro del cuerpo humano? En gran medida, los humores estaban regidos por la digestión, que era vista por los médicos como una cocción. Paré, un médico muy importante del siglo XVI que fue un innovador en muchos aspectos de la cirugía, en este campo de los humores sigue la doctrina impuesta por la tradición y explica que una vez ingeridos los alimentos, la primera cocción se produce en el estómago. La sustancia producida es “empujada a los intestinos delgados y absorbida y atraída desde éstos por las venas meseraicas, y luego distribuido a la vena porta.”¹³⁴ El líquido resultante llega hasta el hígado donde se produce una segunda cocción. De ahí salía la sangre que se difundía por todo el cuerpo, pero pasando antes por “el folículo de la hiel” donde la sangre era depurada del exceso de bilis amarilla. Pasaba también por el bazo donde se retenía el exceso de bilis negra. La sangre depurada de estas sustancias pasa a nutrir todas las partes del cuerpo. En un tercer cocimiento, la sangre se convierte en la sustancia de cada parte del cuerpo, ¿Qué sucede si en alguna de estas cocciones se aplica un calor excesivo? Pues que los humores, o bien se corrompen o bien se queman. De la quema o adustión de la bilis

¹³³ *Ibid.* p. 74.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 75.

negra nacen materias muy peligrosas. Recordemos que los demás humores también producen la temida bilis negra, aunque, la más preocupante es la bilis negra producida por la adustión del humor negro. Cuando estas sustancias perniciosas llegan al cerebro o exhalan vapores que se difunden en él, queda afectada la facultad principal del alma o animal encargada como veíamos arriba de la facultad motiva, sensitiva y principal.¹³⁵ Abraham define la melancolía como: “Una ensoñación sin fiebre, acompañada de pavor y tristeza, sin causa manifiesta, proveniente de un humor o vapor melancólico, que ocupa el cerebro y altera su temperatura.”¹³⁶ Este humor o vapor melancólico puede ser alterado por los alimentos, como acabamos de ver, pero también se altera por la situación temporal y espacial del individuo. Además, las personas tenían una predisposición u otra al nacer, otorgada por los astros. Posteriormente, según en que fase de su crecimiento se encontraban (niñez, juventud, madurez, vejez), tenían una segunda predisposición. Además, el individuo estaba condicionado por el lugar donde se hallaba, si era más frío y seco, los seres que allí habitaban también lo serían. No sólo la comida, también el aire que respiraban podía “humedecer” o “secar” la mente afectando directamente a las personas.

1.3.2. EL DEMONIO Y LA MELANCOLÍA

En el siglo II y tras la muerte de Galeno, la superstición se apoderó de la enfermedad de la bilis negra: “En el tantas veces menospreciado período medieval – señala A. Escudero–, la nota predominante era creer que el alienado podía ser un objeto de posesión diabólica.”¹³⁷ A esto se unió la imagen del melancólico construida a lo largo de la historia que tenía un carácter marcadamente negativo. Tanto para la astrología como para la medicina, y para la doctrina de los temperamentos, el melancólico era descrito psicológicamente como un ser triste, usurero, solitario, negativo, de malos sentimientos. Físicamente, se decía que tenía un color de piel negruzco. Tal es el caso del médico de Felipe II, Alfonso de Santa Cruz, el cual en su obra *Opuscula Medica et Philosophica* señala que la melancolía suele afectar “a los que tienen el cuerpo flaco, negruzco, muy cubierto de pelo.”¹³⁸ Para el cristianismo esto

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 75-76.

¹³⁶ Abraham, *apud* J. Postel y C. Quérel, *Historia de la psiquiatría*, p. 77.

¹³⁷ A. Escudero, Tesis doctoral. *Concepto de la melancolía en el siglo XVII*, Imprenta nacional, Huesca, 1950, p. 26.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 49.

suponía poner cara al demonio y así que apareciera más real ante la sociedad. Si nos fijamos bien, lo mismo ocurrió con la melancolía, también se imaginó una sustancia física que provocara la enfermedad, aun tratándose de una enfermedad puramente psíquica. Tanto la melancolía como el demonio debían tomar sustancia para aparecer ante los hombres como existentes. El color negro que rodeaba al melancólico tampoco ayudaba mucho. Comenzando por el mismo nombre: melancolía proviene como ya señalamos anteriormente de las palabras griegas *melas* y *khole* que significa bilis negra. “Tal y como las tinieblas espantan a los niños –señalan J. Postel y C. Quérel–, así la negrura del humor melancólico semejante a la noche envuelve la claridad del alma con sus tinieblas.”¹³⁹ El melancólico era el candidato preferente para encarnar al diablo o a personas vinculadas con él. J. Quérel y C. Postel comentan como Jean Taxil, un médico y astrólogo francés del siglo XVII, realiza una conexión entre el demonio y el melancólico.¹⁴⁰

Los debates sobre brujería y posesión eran constantes en el Renacimiento. Creían que lo sobrenatural demoníaco no se oponía a lo natural, sino que lo utilizaba: el diablo sabía que la presa más fácil y el humor más conveniente para sus conseguir sus artimañas era el melancólico y la bilis negra. “Los cuerpos que el diablo posee –señala J. Taxil–, interiormente son melancólicos, pues este humor es el verdadero sitio en que al diablo le gusta estar, y en el cual hace efectos tan extraños.”¹⁴¹ El diablo quiere el mal para los seres humanos y se introduce en ellos gracias a la ayuda de la bilis negra causándoles la nociva melancolía:

De esta manera –explica Del Río acerca del demonio–, excita las enfermedades melancólicas. Pues desde el principio agita la bilis negra que está en el cuerpo y empuja los humos a las celdas de los sentidos interiores. Después aumenta ese humor mediante el acceso de las cosas candentes, o bien lo retiene e impide evacuarlo. Causa la epilepsia, la parálisis y enfermedades semejantes mediante la aportación de jugos más espesos y a veces tapa el ventrículo del cerebro, y otras veces las raíces de los nervios.¹⁴²

Como sus causas, aunque vinieran de un ser sobrenatural, surtían efecto sobre lo natural del cuerpo, los médicos eran los indicados para curar la melancolía demoníaca.

¹³⁹ J. Postel y C. Quérel, *op.cit.*, p. 80.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ J. Taxil *apud* J. Postel y C. Quérel, *Historia de la psiquiatría*, p. 80.

¹⁴² Del Río *apud* J. Postel y C. Quérel *op. cit.*, p. 81.

Este tipo de enfermedad va a tener mucha importancia en la cultura protestante, ya que por sus dogmas y pensamientos religiosos la melancolía atacará asiduamente a los feligreses. Los síntomas de la melancolía eran los mismos generalmente tanto para los enfermos como para los endemoniados. Por eso, los médicos de la época, que creían en la existencia del demonio, consideraban que la enfermedad unas veces podía provenir de la melancolía y otras del diablo el cual se beneficiaba de la bilis negra para introducirse en el cuerpo. Un ejemplo que observa S. W. Jackson es el de Félix Platter (1536-1614), médico suizo y profesor en Basilea el cual en su obra *Praxeos Medicae* publicada en 1602 señala un doble origen como causa de la aparición de la enfermedad melancólica. El primero, procedente de un espíritu maligno, y el segundo, natural, determinado por “una pasión que afecta al cerebro.”¹⁴³ No existía consenso entre los médicos y los teólogos, ni entre ellos mismos a la hora de aclarar cuándo el melancólico era un enfermo o un endemoniado. Como señala Robert Bartra:

Esta discusión tenía una extraordinaria importancia y no se refería meramente a problemas teóricos de interpretación: ocurría en la época en que se extendió por toda Europa una funesta cacería de brujas que se cobró muchos miles de víctimas. Los médicos y los teólogos que veían en los síntomas de la melancolía la larga mano del demonio, condenaban a muchos enfermos mentales a soportar juicios inquisitoriales, que comenzaban con tortura y terminaban frecuentemente enviando a los convictos a la hoguera.¹⁴⁴

La idea que se tenía del diablo fue cambiando, de producir sólo enfermedades naturales pasa a producirlas de forma sobrenatural, equiparándose así a Dios. A este respecto señalan J. Postel y C. Quérel: “Este adversario de Dios no quiere tan solo corromper la obra divina sino que quiere crear también la ilusión de que es Dios.”¹⁴⁵ La supuesta capacidad de adivinar el futuro que tenían los melancólicos les hacía sospechosos de posesión satánica. Sin ir más lejos, Huarte de san Juan, en su *Examen de ingenios*, contaba el caso de una mujer frenética que vaticinó la muerte del barbero que le estaba sangrando:

¿Si yo les afirmase ahora, por historias muy verdaderas, que algunos hombres ignorantes, padeciendo esta enfermedad, hablaron en latín sin haberlo en sanidad

¹⁴³ S. W. Jackson, *op. cit.* p. 92.

¹⁴⁴ R. Bartra, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁵ J. Postel y C. Quérel, *op. cit.* p. 82.

aprendido? ¿Y de una mujer frenética que decía a cada persona de los que la entraban a visitar sus virtudes y vicios, y algunas veces acertaba con la certidumbre que suelen tener los que hablan por conjeturas y por indicios, por esto ninguno la osaba ya entrar a ver, temiendo las verdades que decía? Y lo que más causó admiración fue que, estándola el barbero sangrando, le dijo: “Mira, fulano, lo que hacéis, porque tenéis muy pocos días de vida, y vuestra mujer se ha de casar con fulano”. Y, aunque acaso, fue tan verdadero su pronóstico, que antes de medio año se cumplió.¹⁴⁶

Huarte medita sobre el tema y resuelve que es posible para los enfermos de melancolía predecir el futuro, sin que intervenga en ello el demonio. Considera que si el demonio puede predecir el futuro, con más motivo podrá ser predicho por causas naturales. En contra se sitúa el médico Andrés Velásquez, el cual ve en los casos de predicción efectos pertenecientes al mundo de lo maravilloso y, por lo tanto, del demonio.¹⁴⁷

1.3.2.1. LAS BRUJAS Y LA ENFERMEDAD MELANCÓLICA

El judaísmo y más tarde el cristianismo, a través de las premisas de los Padres de la Iglesia, había transformado a la mujer en símbolo del pecado. Sólo Adán fue creado por Dios, Eva fue creada a partir de la costilla de Adán y por lo tanto, estaba más alejada que éste de la divinidad. En esencia, era un ser inferior al hombre. Fue Eva quien engatusó a Adán para comer el fruto prohibido. De ahí que la imagen de Eva se fuera fundiendo poco a poco con la de la serpiente hasta unirse completamente y constituirse como símbolo del pecado. Al lado quedaba la imagen de la virgen María, modelo a seguir; pero modelo imposible de imitar ya que el dogma la virginizó aun siendo madre. Ante este panorama, ¿Cómo no iba a realizarse una asociación entre brujería, mujer y melancolía? En el siglo XI, M. Psellus, monje bizantino, nacido en Constantinopla, escribe *Demonología*.¹⁴⁸ En el siglo XIII se establece la Inquisición y el Papa Inocencio IV autoriza el uso de la tortura como medio lícito en sus los juicios. A finales del siglo XV, Institoris y Sprenger publican el *Malleus maleficarum*, libro considerado como un libro básico en este tema. Wier (1515-1588) fue un médico muy influenciado por Agripa de Nettesheim, que cursó estudios de medicina en París. En

¹⁴⁶ Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 310.

¹⁴⁷ R. Bartra, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁸ Los recopiladores bizantinos ya hablaban de la existencia de demonios.

1563 publica *De praestigis Daemonum* (libro que se oponía al *Malleus Maleficarum*), en el que se hace una distinción entre las brujas reales, culpables de crímenes diabólicos, y mujeres atacadas por la melancolía. De ahí que se le considere como un espíritu indulgente respecto a la brujería. A. Escudero señala sobre él: “En su rigurosa obra *De praestigis Daemonum* hay un furibundo ataque contra el popular recurso de quemar vivas a las brujas. El único objetivo de su vida fue luchar contra aquellas disciplinas esotéricas.”¹⁴⁹ Aunque Wier ha pasado a la historia como un espíritu tolerante y lúcido, señala Robert Bartra que Christopher Baxter ha demostrado que “no era sino un dogmático, severo y confuso que utilizó las creencias en la hechicería para polemizar con los católicos, a quienes vio como practicantes de una magia diabólica similar a la de los infames magos que era necesario perseguir.”¹⁵⁰ De hecho, su opinión sobre la mujer era la típica de la época, creía que las mujeres eran muy propensas a los vapores melancólicos porque el sexo femenino es “inconstante en razón de su complejión, de creencias ligeras, malicioso, impaciente, melancólico por ser incapaz de dirigir sus afecciones: y principalmente las viejas débiles, estúpidas y de espíritu vacilante.”¹⁵¹ Un punto a favor de Wier fue el convencimiento de que los fenómenos supuestamente sobrenaturales, que para otros médicos eran pruebas claras de la posesión diabólica, eran de origen natural; los vuelos, los aquelarres, la copulación con el demonio era fruto de la imaginación maleada inducida por el demonio pero impulsada por el humor negro. Tenemos noticias, gracias a *Anatomía de la Melancolía* de Roger Burton, de lo que pensaba sobre Wier y la brujería este médico inglés: “Wier niega totalmente la existencia de brujas.”¹⁵² A pesar de lo dicho por Burton, Wier, sí cree que existan, pero considera que la causa es natural, es decir, la causa es la bilis negra manejada por el demonio, con lo que identifica la brujería con las personas enfermas psíquicamente. Otro autor de la misma tendencia que apunta Bartra es el doctor Laguna (1499-1563), médico segoviano, que parece tener un espíritu más científico y achaca a ciertas plantas el que las brujas se imaginen cosas extravagantes puesto que la hierba les “imprime en el cerebro tenazmente mil burlas y vanidades, de suerte que después de despertar confiesan lo que jamás hicieron.”¹⁵³

¹⁴⁹ A. Escudero, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵⁰ R. Bartra, *op. cit.*, p. 52.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵² T. Burton, *Anatomía de la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, p. 98.

¹⁵³ R. Bartra, *op. cit.*, p. 56.

Wier se encuentra dentro del grupo de los médicos que creen que el demonio sólo puede actuar dentro del marco de las leyes de la naturaleza. De ahí, que los humores malignos afectaran a las brujas. Pero existían otros autores, como se ha visto, que otorgaban un poder mayor al demonio, tan grande que podía saltarse las barreras de las leyes naturales. Es el caso de Bodin (1530-1596), jurista francés y autor del libro *Démonomanie des sorciers*, publicado en 1580 el cual plantea que los actos demoníacos eran irreconciliables con estas leyes. A pesar de Bodin, la creencia más popular era la de Wier ya que “tanto si el diablo maneja el humor melancólico como si éste, por si mismo, fomenta las enfermedades, el médico, al actuar sobre la causa próxima, combate el mal [...]. Aun cuando se sospeche la presencia del diablo, el médico está capacitado, de tal modo para intervenir.”¹⁵⁴

Si bien, la magia demoníaca tenía como aliado o simplemente conducto al melancólico, y era necesaria su erradicación, existía desde siempre una magia natural, asociada a la medicina y a la astrología, cuyo objetivo era el conocimiento de los elementos ocultos que la naturaleza contenía y su aprovechamiento posterior, como Ficino señaló ya en el siglo XV. Se deduce, por lo tanto, que existían dos tipos de magia. Charles Webster comenta en su obra *De Paracelso a Newton*: “Ficino había distinguido claramente entre *magus* y el brujo, siendo el *magus* “un contemplador de la ciencia celestial y divina, estudioso observador y expositor de las cosas divinas, figura respetada en los Evangelios, nunca como brujo o conjurador, sino como sabio y sacerdote.”¹⁵⁵ La cuestión de la creencia en los astros y su fuerza mágica fue muy discutida en este período histórico, gracias a la libertad y a la dignidad que confería el Humanismo al hombre. Algunos estaban en contra, pero otros, ante el avance de la astrología, se encontraban a favor. Como se señalaba, el propio Marcilio Ficino pensaba que “la magia natural era un eslabón entre la astrología y la medicina.”¹⁵⁶ Un eslabón que el médico podía aprovechar para sanarse él y para curar a los demás.

1.3.3. ITALIA

Italia fue el gran foco del Renacimiento europeo. Allí, los artistas y hombres cargados de sabiduría empezaban a adquirir un estatus del que nunca habían gozado y

¹⁵⁴ J. Postel y C. Quénel, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵⁵ C. Webster, *De Paracelso a Newton*; Ángel Miguel y Claudia Lucotti, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 109.

¹⁵⁶ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op., cit.* p. 263.

los mecenas enriquecidos les pagaban para tenerlos bajo su mecenazgo. Tal fue el caso de Marcilio Ficino, médico a la orden de Cosme de Médicis (1389-1464). Ficino nació en Florencia en 1433. Fue hijo de un médico importante de la época: Diotifeci. Cuenta Mauricio Jalón que Ficino “era enclenque y menudo, tartamudeaba un poco, era algo supersticioso y disfórico. Muy sensible al paisaje encontraba equilibrio con la naturaleza y con sus atributos sensibles.”¹⁵⁷ Fue un hombre muy cultivado, desde pequeño sentía pasión por los textos antiguos y la lengua griega, y más adelante continuó estudiando incansablemente fisiología, física, música, filosofía. Ficino se reconoció como un hombre estudioso, brillante, melancólico y nacido bajo los malos auspicios de Saturno. Su obra, *Tres libros sobre la vida*, se divide en tres partes como indica el título. La primera trata “Sobre los cuidados de la salud de quienes se dedican al estudio de las letras”, la segunda, “Sobre la larga vida” y la tercera, “Cómo acrecer la vida en virtud de los astros”. Esta obra es sumamente importante porque de ella emerge la idea de la melancolía genial de sesgo positivo y de carácter individualista que todavía hoy nos acompaña como reflejo de una época en la que el hombre despierta a su conciencia. Como explicaremos un poco más adelante, el erudito italiano une la melancolía aristotélica de los hombres superdotados intelectualmente con el furor divino de Platón.

En el primer capítulo dedicado a los cuidados de los estudiosos, Ficino destina esta parte de su libro a las costumbres saludables que debe seguir el hombre de letras. Ficino insiste en que no sólo se ha de buscar la salud del cuerpo; para conseguir alcanzar el mayor grado de sabiduría, la salud de la mente es indispensable. Pero cuerpo y mente están unidas, por ello: “Los que se dedican al estudio de las letras deben cuidar, ante todo, el cerebro, el corazón, el hígado y el estómago con el mismo esmero con que los corredores cuidan sus piernas, los atletas, los brazos, los cantantes la voz.”¹⁵⁸ Y así como los pintores cuidan con esmero sus pinceles, el hombre de letras debe cuidar el instrumento que le capacitar para comprender, imaginar y razonar. Ese instrumento no es otro que “los espíritus” de los que hemos hablado en varias ocasiones: “El espíritu, que los médicos han definido como vapor de la sangre, puro, sutil, cálido y claro. Generado por el calor mismo del corazón, que lo extrae de la parte más sutil de la sangre, vuela al cerebro y allí se sirve de él sin descanso el alma para mover los sentidos, tanto internos como externos.”¹⁵⁹ Los hombres de letras, por lo tanto, no sólo

¹⁵⁷ M. Ficino, *Los tres libros sobre la vida*, cit., p. 7.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 24-25.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

deben cuidar los espíritus (ya veremos cómo), también, tienen que evitar la temible bilis negra ya que esta clase de hombres son más propensos a tener problemas relacionados con ella: “Pues, en efecto, mientras el resto de su cuerpo se mantiene ocioso, desarrollan una gran actividad cerebral y mental y por eso son propensos a producir pituitaria o bilis negra”¹⁶⁰ (tras escuchar estas palabras, ¿No nos viene a la mente los textos traducidos de Constantino el Africano?). Existen tres tipos de causas para explicar porqué los hombres amantes de las letras son melancólicos, una totalizadora que es la Celeste, otra terrenal que es la Natural y otra personal que es la Humana. La Celeste, como no, tiene que ver con los astros; la influencia de Mercurio y Saturno hacen al hombre estudioso poseer un temperamento frío y seco, es decir, de naturaleza melancólica. La causa natural es muy interesante porque muestra el punto de vista de un hombre del siglo XV cuando según el sistema ptolemaico todavía la tierra se mantenía fija y era el centro del universo: “La causa natural parece consistir en el hecho de que para adquirir el conocimiento de las ciencias, sobre todo de las difíciles, es necesario que el alma se recoja del exterior al interior como desde la periferia al centro y que, mientras especula, se mantenga firmemente asentada en el centro, por así decirlo, del hombre. Ahora bien, recogerse de la periferia al centro y mantenerse fijo en él es propio sobre todo de la tierra, con la que tiene bastante parecido la bilis negra.”¹⁶¹ La causa humana depende de la persona, sobre todo de los hábitos de vida, si estudia demasiado o a horas inadecuadas la mente reseca el cerebro, y se consume el calor, así que la naturaleza se vuelve seca y fría.

De entre todos los hombres de letras, explica Ficino, los filósofos son los más afligidos por la melancolía. De hecho, señala el florentino que la melancolía puede sobrevenir a las personas que son por naturaleza melancólicas y a aquellas que se dediquen por gusto o necesidad al estudio. Dicho esto, pasa a uno de los puntos más interesantes de la obra que es el comentario el libro de los *Problemas* de Aristóteles, más concretamente, el de la relación del hombre de genio y la melancolía, argumentando que ya Platón en el *Teeteto* había realizado la misma reflexión:

Así lo afirma el propio Aristóteles en el libro de los *Problemas* —explica Ficino—. Dice, en efecto, que todos los hombres que sobresalen en cualquier materia han sido melancólicos, corroborando así la opinión que expone Platón en su libro *Sobre la*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

ciencia o *Teeteto*, a saber, que todos los hombres geniales han solido ser bastante excitables y sometidos al furor.¹⁶²

Con estas palabras la genialidad queda intrínsecamente ligada a la fuerza melancólica, concepto que a partir de este momento inundará la atmósfera cultural europea de los tiempos posteriores. “Que sepamos –apuntan R. Klivansky, E. Panofsky y F. Salx–, Ficino fue el primer autor que identificó lo que “Aristóteles” había llamado la melancolía de los hombres intelectualmente sobresalientes con el “furor divino” de Platón.”¹⁶³ Ficino, llegado este punto, quiere ofrecer las razones que explican el hecho de que algunos melancólicos superen en ingenio a todos los demás hombres, puesto que según él, ninguno de estos dos grandes pensadores explica las causas con suficiente claridad. Hay dos clases de bilis negra, la natural y la debida a un recalentamiento o adustión de los cuatro humores:

La melancolía que nace de un recalentamiento es perjudicial para la capacidad de juicio y para la sabiduría. Pues, en efecto, cuando el humor se enciende y arde, suele producir aquella excitación o aquel delirio que los griegos llaman *mania* y nosotros *furor*. Pero cuando se extingue, porque las partes más sutiles y más limpias se han disuelto y sólo queda un negro hollín, provoca aturdimiento y entontecimiento. Y a esta disposición del ánimo se la llama propiamente melancolía, demencia o locura. Así pues, sólo aquella otra bilis negra que hemos llamado natural nos resulta provechosa para la adquisición del juicio y de la sabiduría.¹⁶⁴

Para que el hombre, amante de las letras, pueda llegar al conocimiento de la realidad debe ser fuerte y luchar contra tres temibles “monstruos”. El primero es “el coito al que incita Venus”, el segundo es pasarse con el vino y la comida y el tercero es “prolongar con frecuencia las vigilias hasta altas horas de la noche”. Lo que resta de este primer capítulo lo dedica a la terapia, o sea, a ofrecer soluciones y remedios para luchar contra todo lo nocivo que ataque al hombre estudioso, demostrando sus amplios conocimientos médicos y lo verdaderamente compleja que es esta profesión en aquella época. Sirva de muestra una receta que sugiere para eliminar la melancolía:

¹⁶² *Ibid.*, p. 27.

¹⁶³ R. Klivansky, E. Panovsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 254.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 28.

Toma un dracma de peonía, de mirra, de lavanda, de toronjil, de incienso, de azafrán, de cada uno de los tres tipos de mirobálano, es decir, émblicos, québulos y de la India y de rosas, tres dracmas de trociscos de agárico, de polipodio, de epítimo, de sen, de lapislázuli bien lavado y preparado, de piedra de Armenia preparada de modo parecido y dos onzas de áloe lavado, y confecciona las píldoras con vino de primera calidad.¹⁶⁵

En la segunda parte de su libro titulada “Sobre la larga vida”, Ficino expone sus teorías médicas y terapéuticas que pueden ayudar a las personas a alargar su vida. Por eso, no se trata de atacar la enfermedad sino más bien de prevenirla, concepto llamativamente moderno para la época en la que nos movemos. Si bien, la primera parte estaba destinada más concretamente a los hombres amantes de las letras, este segundo libro se dedica al público en general. Ficino ve la vida como una luz que se mantiene gracias al calor natural; si el calor se debilita por falta de humores y por extensión, de espíritus, llega la muerte por disolución. Por el contrario, si el humor excesivo o viciado no sale, la muerte aparece por ahogo. Así que se debe huir de una u otra situación. El humor natural se reseca pudiendo incluso llegar a desaparecer y sobrevenir la muerte por disolución si “existe un flujo de sangre demasiado abundante, una evacuación violenta del vientre, un bajo vientre demasiado laxo, un sudor excesivo, los pasajes demasiado abiertos, un coito practicado hasta el debilitamiento, una sed anhelante, un hambre atormentadora, una vigilia prolongada, el consumo de cosas cálidas y a la vez secas, un movimiento fatigoso del cuerpo y del alma, la ansiedad, la ira, el dolor, el aire en exceso seco y a la vez ardiente, sobre todo cuando está recalentado por el fuego, el viento árido, violento y prolongado.”¹⁶⁶ Y el humor aumenta más allá de lo necesario llegando a poder producir la muerte por ahogo cuando se embriaga uno demasiado frecuentemente y por las malas digestiones. A partir de aquí se dedica Ficino a dar consejos que habrá que poner en práctica si se quiere llegar a viejo o muy viejo. Voy a citar los más importantes o curiosos. Por ejemplo, nos dice este médico que no se debe comer mucha carne (muchos médicos lo aconsejan en la actualidad), se deben comer alimentos limpios y selectos que hallan crecido en “los altos y fragantes pastizales”, así mismo, se debe vivir en una habitación que esté en un lugar elevado y orientada hacia el sur y el este, será necesario lavarse a menudo y mantener el cuerpo en forma. Hay que tomar vino bueno y no mezclado con agua. Ficino ofrece tres consejos para rejuvenecer,

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

uno es que se “vuelva, en medida de lo conveniente, a algunos de los juegos de la infancia”, el otro es que se consuma oro: “Tendrás oro casi potable con el siguiente procedimiento: recoge flores de borraja, de buglosa, del toronjil que llamamos cidronela. Y cuando la Luna entra en el León o en el Carnero o en el Sagitario y mira al Sol o a Júpiter, cuécelas con azúcar blanco disuelto en agua de rosas y añade con cuidado tres hojas de oro por onza. Bébetelo todo en ayunas y con un vino dorado.”¹⁶⁷ El más sorprendente es el tercero, Ficino se hace una pregunta que puede resultar extraña al lector actual: “¿Por qué nuestros ancianos, cuando ya no tienen a mano ningún otro remedio, no han de poder chupar la sangre a un jovencito?”¹⁶⁸ Añade que siempre se debe hacer si hay consentimiento del muchacho. El color verde tiene efectos terapéuticos, según este médico, y la luz también, así como la música y los olores agradables.

Pasamos a analizar la tercera parte del libro destinado a alargar la vida en “virtud de los astros”. Ficino dedica unas palabras al lector de su libro en las que pone de manifiesto que es consciente de que sus ideas sobre la utilidad de la astronomía en el campo médico no agradarán a todo el mundo: “Y si, en fin, no apruebas las imágenes astronómicas, inventadas, por lo demás, para la salud de los mortales, que, en lo que a mí respecta, más describo que apruebo, no las sigas.”¹⁶⁹ En Ficino podemos observar las teorías neoplatónicas existentes en el Renacimiento de forma detallada. La relación entre mente y cuerpo se ve manejada por el alma que hace las veces de intermediario entre uno y otro. Esto da pie a Ficino para señalar que entre el mundo y la divinidad también existe esta misma conexión que funciona gracias asimismo a un alma, el alma del mundo: “El alma del mundo tiene en sí, por poder divino, las razones seminales de las cosas, al menos cuantas son las ideas, en la mente divina, y por medio de estas razones fabrica otras tantas especies en la materia.”¹⁷⁰ Influenciado enormemente por Platón y Plotino, Ficino sostiene que existen elementos envueltos en un halo de divinidad como “las estrellas vivientes”, “los demonios y los dones del mundo animado”, que han tomado cierta materialidad pero en grado menor que lo terrestre. Pero, Para Ficino, aunque lo terrestre esté más alejado del “Uno”, sigue conectado al universo por medio de la esencia divina que posee: el alma. Y no sólo el hombre tiene alma, para Ficino, todos los seres vivos e incluso los cuerpos inertes (piedra, oro, etc.)

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 90.

tienen alma; la relación es directamente inversa: a más materia, menos alma. El hombre no sería el último eslabón de la cadena, más bien, uno intermedio. La cuestión es que Ficino otorga al hombre la capacidad para conocer y aprovechar toda esa energía que se encuentra tanto en los eslabones superiores como en los inferiores. De alguna forma, coloca al hombre en un sistema cerrado pero, en esencia, contradictoriamente, le otorga un papel central. Por supuesto, esto es producto de la episteme o punto de vista de la época renacentista. Esa energía (Ficino la llama quintaesencia) que fluye, como fluye la vida en las personas, no es buena ni mala, pero si sabemos utilizarla entonces sí que tendrá efectos positivos para, por ejemplo, la salud del hombre o para alargar la vida de las personas:

Esta quintaesencia –comenta Ficino– puede ser luego cada vez más absorbida dentro de nosotros si se ha sabido separarla de los otros elementos con los que se encuentra mezclada o si al menos se han utilizado con frecuencia las cosas en las que ella se encuentra de forma abundante y más pura, como el vino selecto, el azúcar, el bálsamo, el oro, las piedras preciosas [...]. Además así como los alimentos que tomamos, aun no siendo en sí mismos vivientes, si son consumidos del modo adecuado, son reconducidos por medio de nuestro espíritu a forma de nuestra vida, así también nuestros cuerpos, adaptados de forma conveniente al cuerpo y al espíritu del mundo, extraen naturalmente, por medio de las cosas del mundo y de nuestro espíritu, el máximo posible de la vida del mundo.¹⁷¹

De esta forma, como podemos observar, basta con unos conocimientos sobre astrología y sustancias relacionadas con ésta para apropiarse de los dones del cielo. Lo único que uno debe hacer es dirigirse al astro a cual se esté sometido. Así, “se pedirá el favor de Venus” por medio de la cornizola, del zafiro y del lapislázuli, del cobre amarillo y rojo, de las flores, de los cantos, de olores y sabores suaves, y nos dirigiremos el de la luna por medio de cosas blancas, de la plata, del cristal, de las perlas gruesas; asimismo, pediremos el favor de Saturno por medio de “algunas sustancias en cierto modo térreas, oscuras y plúmbeas, el jaspe oscuro, el imán, el camoino, la calcedonia y en parte por medio del oro y de la marcasita áurea.¹⁷² Pero, volvemos a la pregunta de san Agustín que ya se hizo Plotino¹⁷³ y Santo Tomás: ¿Qué pasa con el

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 94-95.

¹⁷³ Plotino, *Enéada*, *cit.*, II, 3.

libre albedrío? Ficino es un hombre profundamente religioso, aunque desde nuestra perspectiva nos resulte extraño. De hecho, siendo más mayor se ordenó sacerdote. Así que debía tener en cuenta esta cuestión a la hora de elaborar su sistema. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Salx en su obra *Saturno y la melancolía* nos aclaran este punto del pensamiento ficiniano y la resolución al problema al que llega el italiano:

Los astros emiten rayos que confieren cualidades astrales al “spiritus mundanus”, el cual se traspasa a su homólogo, a saber, el “spiritus humanus”; éste, en virtud de su posición central, puede traspasárselas tanto al cuerpo como al alma. Éstos, a su vez están determinados por las cualidades astrales. Pues el cuerpo y el alma, o bien “se correspondían” con ellas desde el principio, o bien se habían acordado con ellas mediante ajustes especiales. El alma, sin embargo –y ésta es la consideración importante–, no estaba enteramente subordinada a esas influencias. Según la doctrina que sostenía Ficino, el alma poseía tres facultades distintas que formaban un todo jerárquicamente ordenado: la “imaginatio” o imaginación, la “ratio” o razón discursiva y la “mens” o razón intuitiva. Sólo las facultades inferiores del hombre estaban, hasta cierto punto, sujetas a la influencia de las cualidades astrales; las facultades del alma, en particular la “mens”, eran esencialmente libres.¹⁷⁴

Al existir un lugar en el sistema para el libre albedrío, el edificio ficiniano no se podía derrumbar, los astros tienen cierto poder sobre las personas pero las decisiones verdaderamente importantes quedan a cargo del ser humano.

Resumiendo, los remedios contra la enfermedad que ofrecía Ficino se dividían en tres categorías. Primeros los tomados de la escuela clásica árabe y salernitana que tenían en cuenta los alimentos adecuados, masajes de cabeza y cuerpo, música, etc. En segundo lugar, los medicamentos y recetas, de las que ofrece una gran variedad. Y por último, la magia astral con la que se invocaba la influencia de los astros. Esta forma de medicina tendrá una gran repercusión en el norte de Europa, influyendo de gran manera en el pensamiento de médicos como Agrippa de Nettesheim y Paracelso. Además se instituiría la melancolía como sello de genialidad en el norte como ya estaba ocurriendo en el sur de Europa.

¹⁷⁴ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, pp. 259-260.

1.3.4. ALEMANIA

Si bien en Italia, gracias a Ficino, resurgió la melancolía en su cara más positiva, como engendradora de talento, en Alemania, el primer médico que adoptó las tesis del italiano fue Agrippa de Nettesheim (1486-1535).¹⁷⁵ Este médico alemán escribió *Filosofía oculta* donde se observa que, para Agrippa, el médico debía ser astrónomo, curador y alquimista. Estudió y enseñó en las universidades más prestigiosas de Europa y estuvo al servicio de grandes emperadores de su tiempo como Maximiliano I, o Carlos I de España¹⁷⁶. En esta obra se combina la magia natural de Ficino con la magia cabalística de Pico de la Mirandola, dos autores fundamentales del neoplatonismo renacentista. Como Ficino, comienza su obra señalando que la magia no tiene porqué ser demoníaca, más bien es el recurso de los hombres sabios y cultos:

Mago no suena a algo maléfico, supersticioso ni demoníaco, sino a sabio, a sacerdote, a profeta: las Sibilas fueron magas y por ello profetizaron acerca de Cristo de modo tan claro; también eran magos, conocedores de los maravillosos arcanos del mundo, los que supieron que había nacido Cristo, el creador del mismísimo mundo y fueron los primeros de todos en venir a adorarlo.¹⁷⁷

La obra se divide en tres libros, el primero contiene la magia natural, que versa sobre medicina y filosofía natural, el segundo, la magia celeste, parte que trata de los influjos de los astros, y el tercero la ceremonial, que viene a ser la consolidación de las partes anteriores “mediante las virtudes de las inteligencias, que trasmiten por el sagrado ceremonial de las religiones.”¹⁷⁸

Las enseñanzas de El *Corpus hermeticum* de Hermes Trimegisto fueron utilizadas profusamente en este libro: “Según nos enseña Hermes para cualquier operación bastan dos cosas, el fuego, y la tierra.”¹⁷⁹ Recordemos que Ficino, siguiendo el pensamiento de algunos sabios medievales a cerca de que fue un profeta pagano que anunció la llegada del cristianismo, considera a Hermes como el primero de los antiguos teólogos. Pero, dónde se observa claramente la influencia de Ficino es en el concepto del “espíritu del mundo”. Al igual que el florentino, para Agrippa, éste era un

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 272.

¹⁷⁶ Agrippa dedica su libro *Filosofía oculta* al monarca español Carlos I.

¹⁷⁷ Enrique Cornelio Agrippa, *Filosofía oculta*; introducción, traducción y notas de Bárbara Pastor de Arozena, Alianza Editorial, Madrid, 1992, p. 28.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 51.

elemento más allá de los cuatro conocidos, y es un espíritu mediador “por el cual las almas celestes ocupan el cuerpo material y obtienen sus virtudes propias.”¹⁸⁰ Este espíritu tiene su analogía en el cuerpo humano: “igual que las fuerzas de nuestra alma pasan a través del espíritu de los miembros, así la virtud del alma del mundo se extiende a todas partes gracias a la quinta-esencia.”¹⁸¹ El hombre es un microcosmos en relación directa con el macrocosmos. Las radiaciones estelares llegan hasta el último rincón y afectan a todos los seres, ya sean animados o inanimados. Estas radiaciones infunden virtudes que se encuentran ocultas, y el hombre puede aprovechar este conocimiento en su beneficio: “Así es como se propagan las virtudes ocultas a las hierbas, a las piedras, metales, seres vivos, al Sol, a la Luna, a los planetas y estrellas. Aún pueden ser mayores los beneficios de este espíritu si se aprende a separarlo de los demás elementos, o por lo menos a servirse de cuanto participa en él.”¹⁸² El ser humano puede atraer estas virtudes ocultas de la influencia astral gracias a ciertos preparados naturales o artificiales. Hermes Trimegisto y los platónicos, más tarde, señalaban que todo lo que existe en “el mundo sublunar”, es decir, en el mundo de la tierra está sujeto al desarrollo de la vida y a la degradación de la muerte. En el mundo celeste todo adquiere una forma más perfecta, y por último, está el arquetipo, la forma más perfecta que puede existir:

Por medio de esta cadena cada cosa del mundo inferior se corresponde, según su género, con su inmediata del mundo superior: del cielo recibe la fuerza celeste, llamada quinta esencia, o espíritu del mundo, o naturaleza media, del mundo intelectual recibe la fuerza espiritual, o fuerza viva, que le trasfiere todas sus cualidades. Y por último, del arquetipo recibe la fuerza de su perfección, que le llega a través de esos intermediarios. Así es como cada cosa quede llegar desde el mundo inferior hasta las estrellas, de éstas a las inteligencias, y de las inteligencias hasta el arquetipo.¹⁸³

En este sistema de correspondencias, el ser humano tiene dos fuerzas que tiran de él, por una parte, una que le determina ya que su nacimiento bajo un horóscopo y constelación decide muchas de sus características físicas y psíquicas, y uno voluntario, mediante el cual, el hombre puede captar esa energía proveniente por voluntad propia.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 149.

“Estamos sometidos a una figura celeste –señala Agrippa–, y según ella es como se mueve nuestro cuerpo. La materia sigue los movimientos de las almas celestes.”¹⁸⁴ Saturno se relaciona con la melancolía. A nivel físico: “Saturno gobierna el hígado –señala Agrippa–, la parte más carnosa del estómago y el vientre.”¹⁸⁵ A nivel psicológico: “Los tipos Saturnianos son propensos a la tristeza y melancolía.”¹⁸⁶ El capítulo XXVI trata exclusivamente de las cosas que dependen de Saturno:

De los elementos, son saturninos la tierra y el agua; de los humores, la bilis negra –la congénita y la adquirida–; ente los sabores, los ácidos, agrios y fuertes. Entre los metales, el plomo, el oro –por su peso–, y la marcasita de oro; entre las piedras, el ónix, la pirita, la cornalina, el zafiro, el jaspe, la calcedonia, el imán y todas las de color oscuro y pesadas. Entre las plantas y árboles, el asfódelo, la serpentaria, la ruda, el comino, el eléboro, el laserpicio, la mandrágora, el opio: todas ellas aturden y no dan frutos; las que tienen bayas negras o frutos negros, como son la higuera negra, el pino, el triste ciprés, que no se reproduce con sus bayas y es funesto, tiene sabor amargo y olor violento, es sombrío, y produce una resina de penetrante aroma, su fruto carece de utilidad [...]. Los animales reptiles, aislados, solitarios, nocturnos, tristes, unos observadores y otros totalmente irracionales, devoradores, melancólicos, pesados y de movimiento lento, se alimentan de comida inmunda y devoran a sus propias crías.¹⁸⁷

Agrippa, siguiendo a Aristóteles, considera que el furor del melancólico le lleva a tener especiales poderes para la adivinación. “Aristóteles –señala el sabio alemán– llama “furor” a esta forma de adivinar, y dice –en su Tratado de la adivinación– que procede del humor melancólico, debido a su vehemencia, pronostican con mucha exactitud, se imaginan rápidamente el carácter de uno y con extrema facilidad reciben la impresión de los cuerpos celestes.”¹⁸⁸ No olvida el famoso texto de los *Problemas*: “En su libro titulado *Problemas*, Aristóteles dice que las Sibilas, Báquides, Nicerato de Siracusa y Amón fueron adivinos y poetas por su natural complexión melancólica.”¹⁸⁹ Lo que produce el furor es el humor melancólico, no la bilis negra, que es la que causa la enfermedad de la locura. El médico alemán entiende por humor melancólico la constitución natural de la persona, que aunque es fría y seca, cuando se excita, provoca

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 110.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 120.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 233.

¹⁸⁹ *Ibid.*

el furor que conduce a la adivinación. “Dice además –explica Agrippa– que todos los hombres que descollaron en alguna ciencia fueron melancólicos, y de la misma opinión son Demócrito y Platón, quienes afirman que algunos melancólicos sobresalen por su ingenio hasta tan punto que más parecen dioses que hombres.”¹⁹⁰ Como se observa, toma de Ficino la relevancia dada al furor platónico y a la melancolía aristotélica a la hora de formar esa genialidad que ha nacido, gracias a los florentinos, en el Renacimiento italiano, y que ahora toman los pensadores y eruditos alemanes cuyo reflejo en el arte pictórico se verá en la *Melancolía* de Durero.

Pero más trascendente que Agrippa, por su revolucionario pensamiento, fue Paracelso. Los conocimientos médicos antiguos fueron erosionándose a lo largo del siglo XVI por las novedades que se impusieron, produciéndose una crítica abierta hacia los antiguos métodos. Sin embargo estas críticas sólo afectaban al sistema galénico de forma tangencial. La única reforma total contra la medicina antigua vino de la mano de Paracelso, sobrenombre de un médico que se llamaba en realidad Theophrastus Bombast von Hohenheim (1493-1541). A. Koyré señala en su obra *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán* que “hubo pocas personas cuya obra tuviese una resonancia mayor, una influencia más considerable; nadie provocó luchas más ardientes que la obra y la persona de Teofrasto Paracelso, o, como a veces él mismo se llamaba, Aureolus Theophrastus Bombastus Paracelsus.”¹⁹¹ Nació en Suiza y se educó en la zona minera de Corintia, lugar donde se familiarizó con las prácticas metalúrgicas y alquímicas. Nos informa Jolande Jacobi que existe un bello retablo en madera “que todavía se puede contemplar en Salzburgo donde se le ve con una expresión inteligente, algo melancólica, con el clavel nupcial en la mano, como hombre de carácter honrado y reflexivo.”¹⁹² Como información general hay que decir que la alquimia tuvo su origen en el Bajo Egipto, hacia el siglo II a. C. y este origen fue debido, en gran parte, a la invención de fórmulas sagradas para dorar o platear las piezas sagradas realizadas por los artesanos de los templos egipcios. López Piñero señala que “durante los primeros siglos de nuestra era, los alquimistas tendieron a acentuar el misticismo esotérico que aparece en textos supuestamente “revelados” por divinidades como Hermes Trimegisto,

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 234

¹⁹¹ A. Koyré, *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán*; traducción de Fernando Alonso, Akal, Madrid, 1981, p. 69.

¹⁹² Paracelso, *Textos esenciales*; introducción de J. Jacobi y traducción de Carlos Fortea, Ediciones Siruela, Madrid, 1995, p. 33.

Isis, etc.”¹⁹³ El mundo islámico cultivó la alquimia culminando los conocimientos sobre la materia con la obra del gran médico Rhazes. Toda esta sabiduría fue asimilada por la Europa medieval y renacentista, en la que circularon gran número de textos alquímicos traducidos del árabe; funcionó siempre al margen de la ciencia oficial, utilizando escritos redactados en un lenguaje críptico, lleno de símbolos y metáforas con el objeto de que fuera comprendido únicamente por los iniciados.¹⁹⁴ Después de esta breve explicación sigamos con Paracelso. Este gran alquimista estudió medicina y terminó doctorándose en la universidad de Ferrara (Italia). Como hiciera Ficino en su intento de encontrar nuevas respuestas buscando en textos antiguos, Paracelso se basó en doctrinas procedentes de la alquimia con raíces en la Antigüedad clásica y en las traducciones hechas del árabe. Pero Paracelso fue más violento que Ficino y se rebeló contra el galenismo tradicional llegando a hacer una hoguera con los textos de la medicina antigua. Señala Robert Burton, autor del siglo XVI, en su obra *Anatomía de la melancolía*: “Paracelso rechaza esto totalmente y se burla de esta división de los cuatro humores y complexiones.”¹⁹⁵ El doctor López Piñero explica la “reforma” médica que intentó impulsar este médico: “Paracelso desplazó a un segundo plano las doctrinas clásicas de los cuatro elementos y de los cuatro humores cardinales y convirtió la teoría alquímica de las tres “sustancias” en el centro de su visión del organismo humano y de sus enfermedades.”¹⁹⁶ Esta teoría suponía que los seres tanto animados como inanimados estaban formados por tres elementos: el *mercurius*, el *sulphur* y la sal. Paracelso pensaba que estos tres elementos estaban unidos en el cuerpo del hombre gracias a una fuerza llamada “arcanum”. Cuando este “arcanum” o fuerza no estaba compensada en el ser humano aparecían las enfermedades. El propio Paracelso explica qué es un arcanum: “Sólo se puede llamar Arcanum a lo que es inmaterial e inmortal, a lo que posee vida eterna, está por encima de todo lo natural y es insondable para el hombre...Tiene el poder de cambiarnos, de transformarnos, de renovarnos y volvernos a eruir como las fuerzas curativas divinas.”¹⁹⁷

Como comentan R. Klibansky, E. Panofsky y F. Salx es imposible imaginar a Paracelso sin que existiera la obra de Ficino. De él toma muchos elementos estructurantes de su sistema. Un claro ejemplo lo podemos encontrar en lo que Ficino

¹⁹³ J. M. López Piñero, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹⁵ R. Burton, *op. cit.*, p. 70.

¹⁹⁶ J. M. López Piñero, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹⁷ Paracelso, *op. cit.*, p. 175.

llamaba la “quinta esencia” que acabamos de ver en el texto del italiano, en el de Agrippa, y que también se encuentra en el de Paracelso. Recordamos que Ficino veía en esta quintaesencia una energía que fluía en todos los seres vivos y que en el ser humano, si era bien utilizada, ayudaba a curar las enfermedades. Pues, bien, Paracelso tomó este elemento y lo engarzó en su sistema:

La quinta essentia es aquello que se extrae de la materia –es decir, de todo lo que crece y de todo aquello que contiene vida-, es depurado después de toda impureza y de todo lo perecedero, refinado hasta lo purísimo y separado de todos los elementos... Lo que de naturaleza, fuerza, virtud y medicina se esconde en todas las cosas, sin ninguna mezcla ajena...esto es la quinta essentia [...]. Así la quinta essentia puede purificar la vida del hombre...Por eso cada enfermedad requiere su quinta esencia especial, aunque se dice de algunas formas de quinta essentia que pueden servir para todas las enfermedades.”¹⁹⁸

La prueba de esta influencia es que Ficino también cree en la obtención de la quinta esencia si se toman ciertos productos que el médico aconseja: “Esta quintaesencia puede ser luego cada vez más absorbida dentro de nosotros si se ha sabido separarla de los otros elementos con los que se encuentra mezclada o si al menos se han utilizado con frecuencia las cosas en las que ella se encuentra de forma abundante y más pura, como el vino selecto, el azúcar, el bálsamo, el oro, las piedras preciosas, los mirobálanos y las cosas que poseen una fragancia muy suave y son resplandecientes.”¹⁹⁹ Otro ejemplo del influjo de Ficino, a pesar de la crítica de la astrología por parte de Paracelso, está en la idea de que el médico debe interpretar los astros para poder curar a sus pacientes: “Los secretos del firmamento –asegura Paracelso– son desvelados por el médico; para él son evidentes los secretos de la naturaleza.”²⁰⁰ Igualmente la idea de la armonía entre el macrocosmos y el microcosmos tan importante en Ficino y en Agrippa queda patente en los textos del médico: “Igual que una persona puede verse con exactitud en el espejo parte por parte, así el médico tiene que tener un exacto conocimiento del hombre y reconocerlo en el espejo de los cuatro elementos en los que se manifiesta todo el Microcosmos.”²⁰¹ Jung, el famoso psiquiatra alemán, muestra en sus palabras una gran admiración por su predecesor: “Paracelso es una de esas grandes

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ M. Ficino, *op. cit.*, p. 92.

²⁰⁰ Paracelso, *op. cit.*, p. 107.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 108.

figuras del Renacimiento que, en su abismal profundidad, siguen resultándonos problemáticas incluso hoy, después de cuatrocientos años.”²⁰²

En cuanto al tema concreto de la melancolía, Paracelso, consecuente con su nueva doctrina, entiende que se debe aplicar una nueva forma de curación para esta enfermedad. J. Starobinski muestra el cambio que propone este médico revolucionario:

En algunos innovadores aventureros, como Paracelso, se abre paso una terapéutica que pretende modificar directamente la predisposición espiritual. Para curar los estados melancólicos, éste no recurre a evacuantes de la bilis negra, sino “medicamentos que provoquen la risa” y si la risa así obtenida parece excesiva, el médico restablecerá el equilibrio administrando “drogas que provoquen la tristeza”. Quien quiera lograr tales efectos, tiene que valerse de toda la potencia de las *quintae essentiae*. He aquí la lista que Paracelso da de los medicamentos “que vuelven el humor alegre, expulsan la tristeza, y le permiten avanzar libremente:

Aurum potabile *cordiale grave* *mama maris*
Ambra acuata *croci magisterium* *laetitia veneris*.²⁰³

1.3.5. INGLATERRA

Tratando el tema de la melancolía en el Renacimiento inglés no se puede dejar de señalar al teórico más relevante: Robert Burton. No hay mucha información sobre la vida de este autor. Alberto Manguel, prologuista de la famosa obra *Anatomía de la melancolía*, nos ofrece ciertos datos como que nació en 1577 y murió en 1640, fue educado en Oxford, en el Brasenose Collage, donde obtuvo el cargo de rector de Segrave en Leicestershire y que dedicó toda su vida al estudio de las matemáticas, la teología, la magia, la medicina y la literatura griega y romana, llevando hasta su muerte una vida solitaria y silenciosa.²⁰⁴ Burton eligió como tema concreto de estudio la melancolía y el 5 de diciembre de 1620 finalizó su principal obra de la que vamos a pasar a hablar: *Anatomía de la melancolía*. Esta obra está dividida en un largo prólogo y tres capítulos, y éstos, a su vez, en diversos apartados. El primer capítulo se destina a

²⁰² *Ibid.*, p. 274.

²⁰³ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 40.

²⁰⁴ R. Burton, *op. cit.*, p. 10.

tratar la melancolía en general, el segundo, a los tratamientos para la enfermedad y la tercera, a la melancolía amorosa.

Antes de entrar en materia, Burton escribe unas líneas tituladas “Un nuevo Demócrito al lector” y en ellas explica el autor porqué se hace llamar “el nuevo Demócrito”. Busca la atención del lector, al cual habla como si lo tuviera delante de sí, señalando su escaso anhelo de fama y su gran erudición. Señala la tradición que Hipócrates fue a visitar a Demócrito y lo encontró intentando encontrar las causas de la melancolía, enfermedad que le embargaba; para ello había diseccionado varios perros, y sus cuerpos se encontraban rodeándolo cuando el médico llegó. Burton también sufría de melancolía como él mismo señala: “Saturno fue el señor culminante de mi nacimiento.”²⁰⁵ Al igual que Demócrito, dedicó gran parte de su vida a analizar la melancolía. Dice Burton: “Escribo sobre la melancolía para estar ocupado en la manera de evitar la melancolía.”²⁰⁶ En esto, se asemeja a Ficino. Este pensador “pedía el favor” de Saturno y se plegaba a él para evitar los efectos de la enfermedad atrabiliosa. Tanto Ficino como, sobre todo, Paracelso son citados a menudo por Burton. Esto demuestra la influencia de estos dos autores en la Europa renacentista. Nos detendremos en los comentarios. La última parte del prólogo hace hincapié en la maldad e irresponsabilidad del ser humano. Se puede achacar a la misantropía característica de los melancólicos. Dios le proporcionó la vida y todo lo necesario para ser feliz y el hombre sólo le responde con perversión, inmoralidad y desprecio.

En la parte primera, se halla el primer apartado titulado “La excelencia del hombre, su caída, miserias y enfermedades”, donde comenta la causa de las enfermedades que atemorizan al hombre. Como hemos podido ver anteriormente, la religiosidad invade la medicina, la astrología y todos los campos en la Edad Media. Este enfoque, (aunque modificado en su base) se mantiene en el Renacimiento, debido a los conflictos religiosos. Así que no nos extraña que Burton culpe de la enfermedad a la “Caída” del hombre: “La causa de la muerte y de las enfermedades, de todos los castigos temporales y eternos, es el pecado de nuestro primer padre Adán, cuando comió la fruta prohibida por la seducción y tentación del demonio.”²⁰⁷ Después se encuentran las causas instrumentales que son las que Dios deja en manos de la

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 50.

naturaleza para vengarse de los pecadores que son los astros, los cielos, los elementos, etc.

En el segundo apartado del primer capítulo Burton habla de las diversas formas de locura señalando por extenso cada una de ellas: el desvarío, el frenesí, la licantropía, la hidrofobia y el éxtasis. Trata también el baile de San Vito, enfermedad, apunta Burton: “que Paracelso llama el baile lascivo, porque los que están arrebatados por él no pueden hacer más que bailar hasta morir o curarse.”²⁰⁸ La última clase de locura de la que habla el autor es la posesión demoníaca: “Se dicen cosas maravillosas de los poseídos, de sus acciones, gestos, contorsiones, ayunos, profecías, de su capacidad de hablar lenguas que nunca se les había enseñado, etc. Se cuentan muchas historias extrañas sobre ellos, que puesto que algunos no las admitirán, omito voluntariamente.”²⁰⁹ A nadie puede extrañar estas palabras. La época estaba habitada por espíritus, demonios, fantasmas que acosaban a los seres humanos. Brujas, pócimas, noches de luna llena, astros que deciden lo que ha de ocurrir. Hombres y mujeres viven inmersos en un cuento popular, donde hay brujas, magos, hechiceros, demonios, pócimas, transformaciones, y todo tipo de cosas increíbles. Por otra parte, el hecho de que Burton señale que algunos no admitirán esas “historias extrañas” demuestra la controversia existente sobre demonología de la que se ha hablado anteriormente y la existencia de mentes más científicas, capaces de entender las enfermedades mentales desde un punto de vista más médico que teológico.

En el siguiente apartado “Sobre la materia de la melancolía”, Burton denuncia la falta de homogeneidad en las opiniones sobre la melancolía de los autores clásicos y contemporáneos al autor. El autor es poseedor de una gran erudición; todo el libro está plagado de citas de autores de todos los tiempos y se percibe que los conoce profundamente. Respecto al asunto de la melancolía, Burton mantiene la doctrina galénica y la divide la enfermedad en melancolía material simple y melancolía natural mixta: “Varía según la mezcla de los humores naturales entre sí, o de los cuatro humores no naturales adustos.”²¹⁰ Como se puede advertir, el teórico inglés habla de la típica melancolía debida al humor melancólico o a la adustión de todos los humores que ya se ha visto en varias ocasiones. Sobre los tipos de melancolía, señala la división ya conocida: la que proviene del cerebro, de todo el cuerpo y la del hipocondrio. Un poco

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 64.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

más adelante pasa a hablarnos de las causas particulares de la melancolía, ¿Qué hace que aparezca?: “Las causas generales son sobrenaturales o naturales. Las sobrenaturales proceden de Dios y de sus ángeles, o con permiso divino, del demonio y sus ministros. Que Dios mismo es una causa del castigo del pecado y la satisfacción de su justicia nos lo evidencian muchos ejemplos y testimonios de las Sagradas Escrituras.”²¹¹ También los demonios o “ángeles malos” pueden ser la causa. Hay de varios tipos: espíritus o demonios aéreos, que son “los que tienen su cuartel en el aire, los que provocan muchas tempestades, truenos y rayos,”²¹² brujas y hechiceros. También existen demonios acuáticos, los cuales, según Burton comenta, causan inundaciones y naufragios: “Paracelso tiene muchas historias sobre los que han vivido y han estado casados con hombres mortales, y han continuado así durante algunos años, y después, por alguna displicencia, los han abandonado.”²¹³ Abundan, además, los demonios terrestres que son los lares, genios, faunos, sátiros, ninfas del bosque, trasgos, hadas, elfos, gnomos. Burton señala respecto a las hadas que J. Pauli “en su descripción de la ciudad de Barcelona en España, cuenta cómo se las ha visto comúnmente cerca de esa ciudad, por fuentes y colinas.”²¹⁴ También están los demonios subterráneos, que según Paracelso, – cuenta Burton–, tienen el oficio de “mantener los tesoros de la tierra”. El autor dedica un apartado, ya no sobre la actuación directa de los demonios sobre las personas, sino de las personas como instrumento de los demonios, es decir, de las brujas. Burton cree en la presencia de éstas aunque también señala que hay otros autores

que niegan totalmente la existencia de brujas, o si hubiese alguna, niegan que puedan hacer algún daño. De esta opinión es Wier (*De prastigiis daemonum*, libro 3, cap. 53), Austin Lerchemer, un escritor holandés, Biarmannus, Ewichius, Euwaldus, nuestro compatriota escocés y con él en Horacio, se ríen indignados por los designios de los terrores mágicos, los sueños visionarios, las maravillas portentosas, los diablillos, los duendes nocturnos y los hechizos.²¹⁵

Pero, existen otras causas del estado melancólico directamente achacables como son la alimentación y la calidad de las comidas: “La dieta es la madre de las enfermedades, sea quien sea el padre; y sólo de ella surgen la melancolía y otras

²¹¹ *Ibid.*, p. 77

²¹² *Ibid.*, p. 81.

²¹³ *Ibid.*, p. 83.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 84.

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 98-99.

enfermedades.”²¹⁶ Burton pasa a dar un enorme listado de los alimentos que quedan prohibidos. Hubiera acabado mucho antes si simplemente habría comentado los que estaban permitidos. Entre los alimentos prohibidos se encuentra la carne de vaca, el cerdo, el ciervo, el venado, la liebre, los conejos, la leche, el queso, la mantequilla, el pavo, los pichones, el pato, el ganso, los cisnes, las garzas, las grullas, todo el pescado, las calabazas, los pepinos, las berzas, los melones, el repollo, las cebollas, los nabos, las zanahorias, los rábanos, todo tipo de frutas, peras, manzanas, ciruelas, cerezas, fresas, nueces, nísperos, todas las legumbres, todas las especias, el aceite, el vinagre, la mostaza, la sal, el pan, el vino tinto, el moscatel, la mistela, el aguamiel, la sidra, la cerveza...y no son éstas todas las viandas vedadas. Además de la dieta, se debe cuidar la cantidad de ejercicio que se hace; el ejercicio inmoderado es causa de melancolía ya que, según dice Burton que a su vez sigue a Galeno: “El mucho ejercicio y el cansancio consumen los espíritus y la sustancia, refrigera el cuerpo; y los humores que, si no, la naturaleza habría digerido y expulsado, los altera y los hace enfurecer. Y, al estar así de enfurecidos, afectan y molestan de diversas maneras al cuerpo y a la mente.”²¹⁷ Pero, el poco ejercicio, es decir, la ociosidad asimismo es negativa, puesto que empuja al cuerpo a la melancolía, siendo la “causa principal” de los jóvenes melancólicos. Tampoco hay que dejarse llevar por la codicia inmoderada, el juego, el placer y el desenfreno, ni por el vino, ni las mujeres. Hay que cuidarse del estudio excesivo que no nos puede traer más que pesadumbres; ya lo dice Ficino en su *De sanitate tuenda* al definir la melancolía como una de las cinco plagas de los estudiantes.²¹⁸ Estas últimas causas pueden ser controladas por la persona siguiendo los consejos de Burton, pero existen otras que no son controlables como la pérdida de seres queridos y, en muchas ocasiones, la pérdida de bienes materiales. Cuenta Burton que en una ocasión un pobre hombre se iba a ahorcar, pero al encontrar por casualidad un jarrón con dinero, arrancó la cuerda y se fue alegremente a su casa; pero el que escondió el dinero, al no encontrarlo, con ánimo disgustado se colgó con la cuerda que el otro dejó.

El autor inglés continúa en su estudio analizando los síntomas de la melancolía que se muestran en el cuerpo y en la mente. Pasa revista a las descripciones que han dejado médicos tan importantes como Hipócrates, Galeno, Rufo, Rhazes y muchos más. Físicamente, al enfermo se le reconoce por aparecer flaco, avejentado, mustio, con dolor

²¹⁶ *Ibid.*, p. 104.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 118.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

en el vientre, vértigos, mareos, insomnio, mirada abatida, dolor de cabeza. Mentalmente, el melancólico suele aparecer como una persona temerosa y triste sin saber el motivo, siente hastío de vivir llegando a desear la muerte, y por encima de todo, les gusta la soledad. En cuanto al pronóstico, Burton señala que “si esta enfermedad no es hereditaria se coge al principio, hay buenas esperanzas de curación.”²¹⁹ Es interesante observar como Burton toma en cuenta la disposición hereditaria a la hora de pronosticar el futuro de la enfermedad. El psiquiatra Alberto Escudero Ortuño en su obra *Concepto de la melancolía en el siglo XVII* pone de manifiesto la idea de la disposición hereditaria de Burton en el análisis que realiza sobre *Anatomía de la melancolía*: “Otro importantísimo factor era la disposición hereditaria. Para demostrar su importancia presentaba un conjunto de atinadas observaciones de la literatura, recogidas desde los tiempos de Hipócrates, que hablarían a favor de su influencia tanto sobre las características, como sobre las psicológicas.”²²⁰ En todo caso, si la enfermedad está introducida profundamente, el pronóstico no es tan bueno, de hecho, muchos melancólicos acaban suicidándose y Burton, armado con todos los autores insignes que han hablado sobre el tema, reflexiona sobre si el suicidio puede ser aceptable moralmente o no.

En la segunda parte del libro, el erudito Burton comenta las cualidades que ha de tener un buen médico, un buen paciente y de la medicina. Respecto al médico, Burton demuestra la influencia y la repercusión que ha dejado Paracelso señalando que “según Paracelso, aquel que se encargue de curarla tendría que ser un mago, un químico, un filósofo o un astrólogo.”²²¹ El médico inglés se da prisa en señalar que él censura la magia, pero es fácilmente comprensible que sin demasiada fuerza; acaso, ¿No es verdad que muchos médicos como “Ficino, Crato, Fernel”, elogiados por su buen hacer en la medicina han utilizado la astrología? Como ocurría con el tema de la demonología, se percibe que Burton está inmerso en una controversia entre los que aceptaban la magia y la astronomía como método de curación y los que no:

Muchos famosos médicos apelaron a la astrología, tenían dudas sobre ella Ficino, Crato, Fernel, y fue rechazada por otros. No voy a encargarme yo mismo de resolver la controversia; Johannes Hasfurtus, Thomas Boderius, y Magín en el prefacio de su medicina matemática (*Matemática physiké*), determinarán por mí. Muchos médicos

²¹⁹ *Ibid.*, p. 240.

²²⁰ A. Escudero, *op. cit.*, p. 84.

²²¹ R. Burton, *op. cit.*, p. 255.

desacreditan el uso de la astrología en la medicina (decía él), no tiene utilidad [...]. Pero yo voy a refutar a unos médicos con otros: los que la defienden y la profesan, como Hipócrates, Galeno, Avicena, etc., que consideran carniceros a los que la ignoran, o Paracelso, que va más allá, considera que hay médicos predestinados para la curación de un determinado hombre o determinada enfermedad; y también el momento de la curación, si se inspecciona el esquema astral de cada genitura, se reúnen las hierbas, su administración y la observación astrológica.²²²

El autor sólo pide honestidad al médico, es decir, que no sea descuidado o codicioso y que trabaje con esmero prescribiendo correctamente el uso de medicamentos. Acerca del paciente, pide tres cosas, que no sea tacaño a la hora de pagar, que no oculte al médico lo que le ocurre y que tenga confianza en su curación. En lo tocante a la medicina, señala que “medicinas hay diversos e infinitos tipos, plantas, metales, animales, etc., y ellos de varias naturalezas, algunas buenas para uno, dañosas para otro, algunas nocivas en sí mismas, corregidas por el arte, muchas saludables y buenas, simples, mixtas, etc., y por la tanto aptas para ser manipuladas por los médicos prudentes y habilidosos, y aplicables entonces al ser humano.”²²³ Respecto a la prescripción de remedios para la melancolía, el autor manifiesta que el mejor remedio es el estudio, el sueño, la música, la compañía alegre y jovial y sobre todo perder el miedo a la muerte: “¿Por qué, como argüía Epicuro, nos atemoriza tanto? Cuando somos, la muerte no es, pero cuando la muerte es, nosotros no somos.”²²⁴

Por último, la tercera parte está dedicada al amor y la melancolía. Burton señala temas como los objetos placenteros y honestos del amor, y el amor heroico como causa de la melancolía, así como las partes del cuerpo a las que afecta el amor heroico, y otras causas de la melancolía amorosa como son la belleza del rostro, de los ojos y de otros lugares. Finaliza hablando de los alchahuetes y los filtros amorosos, y también de la melancolía religiosa, cuyo objeto es Dios. Este tipo de enfermedad, como vamos a ver en T. Bright, ataca especialmente a los protestantes al no existir la confesión y la expulsión de los pecados. Burton es consciente de que cualquiera puede padecer esta melancolía de amor por dios y muestra una cura mediante la medicina y los buenos consejos:

²²² *Ibid.*, p. 256.

²²³ *Ibid.*, p. 263.

²²⁴ *Ibid.*, p. 306.

Si el afectado –explica Burton– tiene la certeza de que su enfermedad es debida a un exceso de ayuno, meditación, vida estricta y contemplación de los juicios de Dios (pues el demonio se vale de tales remedios para engañar a muchas personas); si piensa que la gravedad extrema de su melancolía se ha debido a la lectura de ciertos libros y tratados, a haber escuchado a predicadores muy estrictos, etc., [...] es preciso que aleje de sí la causa de la enfermedad “que parte sus pensamientos de tan penoso objeto” valiéndose de medios contrarios, con arte e industria, y que “relaje su ánimo” con entretenimientos honestos.²²⁵

Otro autor inglés importante en esta época fue Timothy Bright. Nació en 1550 y fue médico y después clérigo como Burton. Escribió un profundo estudio sobre la enfermedad melancólica titulado *Un tratado de melancolía* que fue publicado en 1586. La obra está dedicada “al amigo melancólico, M.”, persona que se encuentra atacada por la enfermedad y pide a T. Bright que le ayude a enfrentarse a ella. El erudito inglés se hace eco de la petición y escribe este tratado explicando la naturaleza de la melancolía, sus causas, efectos, y tratamientos. En esta obra podemos ver la definición generalmente aceptada del melancólico:

...frío y seco, de color negro y atezado, de una sustancia que se inclina hacia la dureza, enjuto y escaso de carnes..., tiene una memoria bastante buena si la fantasía no la borra; es firme en sus opiniones, que difícilmente cambia una vez que haya tomado una resolución; dudoso antes y tardado en su deliberación; suspicaz, arduo en sus estudios, y circunspecto, propenso a sueños espantosos y terribles; en sus afectos triste y lleno de miedo, es difícilmente incitado a la ira pero la guarda mucho tiempo y no se reconcilia fácilmente; envidioso y celoso, pronto a optar por la peor parte de los lances y desmesuradamente apasionado. De estas dos disposiciones del cerebro y del corazón surgen la soledad, los gemidos, las lágrimas..., los suspiros, los sollozos, la lamentación, una cara resignada y cabizbaja, sonrojada y tímida, de paso lento, silencioso, perezoso; rehúsa conocer y frecuentar a los hombres; se deleita más en la soledad y la oscuridad.²²⁶

Sobre el concepto de melancolía, siguiendo la medicina de la época, señala que existen dos tipos de humor melancólico: el natural y el no natural. “La melancolía natural –asevera T. Bright– puede ser la parte más burda de la sangre destinada a nutrir el cuerpo. Si su abundancia o temperatura resultan excesivas, la sobrecargará, con lo que dará

²²⁵ *Ibid.*, pp. 436-437.

²²⁶ T. Bright, *On Melancholy*, 1586, capítulo XX *apud* Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, cit., p. 107.

origen a ciertos vapores que, al ascender al cerebro, oscurecerán el entendimiento.”²²⁷ El humor no natural emana de los humores pero se halla transformado por un calor anormal que hace que se modifiquen creando la temida bilis negra adusta: “La sustancia y el vapor de estos humores –apunta T. Bright– aportan tal tormento a todas las partes del cuerpo que (bien pasen de largo, bien se mantengan), produce extraños cambios en nuestras acciones animales o voluntarias, o incluso en las naturales e independientes de nuestra voluntad.”²²⁸

La melancolía puede hacer surgir terribles pasiones en el enfermo. Esto ocurre porque existe una estrecha unión entre cuerpo y mente. De ahí que los alimentos ingeridos por el cuerpo afecten, por medio del espíritu vital, al alma: “Dicho espíritu vital –dice T. Bright– es el instrumento principal e inmediato por el cual el alma ejerce su acción sobre el cuerpo.”²²⁹ Pero si las sustancias melancólicas perturban, el espíritu vital no realiza bien su trabajo, y en vez de mostrar a la mente la realidad de las cosas, le muestra la realidad de forma errónea: “Así pues, la mente aparece como culpable y responsable de las acciones que se le imputan, siendo ella no obstante irreprochable.”²³⁰ Las terribles pasiones que surgen por la melancolía son la tristeza, el miedo y la desesperación. El espíritu vital se oscurece debido a la “oscuridad sustantiva” y se adueña del cerebro haciendo caer al enfermo en la tristeza más absoluta, y en una desesperanza desoladora: “La memoria se halla totalmente aturdida por las dudas y los temores que la asaltan –explica T. Bright– hasta el punto de desatender la conservación de otros objetos. Incluso no registra ya ni capta más que lo que recibe por esos tormentos; y sólo aparecen tinieblas, peligro, dudas, temores, y todo lo que el corazón humano aborrece.”²³¹ La causa de la enfermedad puede ser debida, en primer lugar, por voluntad de la persona, es decir, del desorden de los “no-naturales” que son hábitos como la alimentación, el descanso, etc. Pero también puede venir de la alteración de las funciones naturales que para T. Bright son fundamentalmente las funciones del apetito y de la nutrición, necesidades intrínsecas que tiene el melancólico de por sí: “Las funciones del apetito conciernen a la comida y a la bebida, así como a la procreación. En lo que respecta a la nutrición, las personas melancólicas están dotadas, en su mayoría, de un excesivo apetito, que rebasa

²²⁷ T. Bright, *Un tratado de melancolía*; traducción de María José Pozo Sanjuán y Esteban J. Calvo, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 2004, p. 15.

²²⁸ *Ibid.*, p. 16.

²²⁹ *Ibid.*, p. 37.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*, p. 81.

sobremanera su capacidad digestiva [...]. El otro apetito es el de procrear; es un deseo que perturba violentamente a la mayor parte de los melancólicos.”²³²

Pasamos a un capítulo muy interesante del estudio de Bright. En este libro se exponen las angustias de los protestantes. Recordemos que su religión no admitía la confesión y, con ello, el perdón de los pecados. Como el pecado original era común a todos los hombres por el hecho de nacer, siempre sentían el peso de esta losa. Según R. Bartra: “Mientras los católicos podían alcanzar la absolución de sus pecados, los protestantes debían soportar el peso de la culpa y aspirar solamente a la consolación. Bright explica en su tratado que a los melancólicos es posible curarlos, pero aquellos atacados por el peso de una tristeza religiosa, originada en la conciencia de la culpa, sólo pueden ser consolados pero jamás curados.”²³³ Así es, T. Bright diferencia la enfermedad melancólica que no tiene una causa concreta, de la pena y el miedo con causa, que es lo que siente el ser humano, consciente de haber cometido un pecado y temeroso de la venganza de Dios: “De todas las desgracias que le acontecen al hombre, ninguna le causa tanta angustia como la de padecer la cólera divina, así como su venganza por el alma culpable del pecador.”²³⁴ El erudito inglés observa que la melancolía, por una parte, y el dolor por la aflicción de la conciencia de pecado, por otra, tienen los mismos síntomas y las mismas consecuencias a nivel anímico, pero señala que se debe realizar una distinción ya que la primera es una enfermedad originada por los humores y la segunda no es una enfermedad, sino una situación creada por el ser humano pecaminoso y temeroso de Dios:

En el primer caso, los sentidos externos e internos funcionan perfectamente, la imaginación está sana; tienen un corazón sólido y resuelto; aparte de este temor, no les falta coraje. En el otro caso, en cambio, los sentidos internos y externos se hallan debilitados, la imaginación está demasiado invadida por los vapores horribles de la melancolía, y toda la energía del espíritu vital se encuentra encerrada en el calabozo de la oscuridad melancólica.”²³⁵

Sobre el tratamiento, señala la importancia del control de los “no naturales”, y por ello, una debida observación a la elección de comidas y bebidas sanas, ejercicio adecuado, atención al sueño y al descanso, evitación del labores intelectuales demasiado

²³² *Ibid.*, p. 124.

²³³ R. Bartra, *op. cit.*, p. 178.

²³⁴ T. Bright, *op. cit.*, p. 131.

²³⁵ *Ibid.*, p. 134.

severas y búsqueda de paisajes que lleven al descanso y a la tranquilidad del enfermo. Siguiendo los tratamientos habituales, se debe evacuar el humor melancólico con un enema, una flebotomía o por medio de vómitos. El tratamiento médico puede conseguir la cura de la enfermedad melancólica, pero si se trata de la tristeza por la conciencia culpable, sólo queda el consuelo espiritual: “Si consideramos dónde hemos caído y cómo estamos sumergidos en esa naturaleza degenerada (en la que permanecemos cautivos de Satanás y esclavos de todos los vicios), el menor atisbo de fe nos consolará, podremos alabar a Dios y reconfortarnos con un mínimo signo de obediencia satisfecha por un corazón sincero, aunque sea de manera imperfecta.”²³⁶

Como señalaremos pormenorizadamente más tarde, Shakespeare estuvo muy influido por Bright. En esta cita en la que nos describe al melancólico se puede ver claramente el personaje de Hamlet: “dudoso antes y tardo en su deliberación”, “triste y lleno de miedo”, “los suspiros, los sollozos”, todo ello nos lleva a pensar directamente en el personaje teatral. Esta influencia será más tarde analizada en la sección dedicada a la melancolía y la literatura.

1.3.6. ESPAÑA

En la España del siglo XVI hubo grandes médicos que analizaron la melancolía. En este estudio nos vamos a centrar en tres muy importantes: Huarte de san Juan, Velásquez y Alfonso De la Santa Cruz. Juan Huarte de San Juan nació, alrededor de 1530, en San Juan de Pie de Puerto. La fecha es conjetural ya que, comenta Esteban de la Torre: “sería inútil tratar de buscar la partida de bautismo, por la sencilla razón de que no existen allí libros parroquiales del siglo XVI”.²³⁷ Comenta M. Iriarte que el doctor Huarte sigue los cursos de medicina de 1553 a 1559 en la universidad de Alcalá, donde se doctora el 31 de diciembre de este último año. Iriarte hace mención del acta de Huarte de San Juan en la que se señala que “el día 31 de diciembre, año del nacimiento del Señor 1559, el señor licenciado Juan de San Juan recibió el grado de Doctorado en Medicina.”²³⁸ Las primeras noticias documentales seguras que se poseen, comenta el profesor Iriarte, parten de 1572, año en que está fechada una Real Provisión que atestigua el ejercicio profesional del doctor Huarte en la ciudad de Baeza. La Provisión

²³⁶ *Ibid.*, p. 152.

²³⁷ J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*; edición de Esteban Torre, Editora Nacional, Madrid, 1977.

²³⁸ *Ibid.*, p. 43.

responde a una solicitud del Concejo de Baeza para contratar los servicios profesionales del ilustre médico. Se señala en la citada Provisión: “Habiendo muerto en la dicha ciudad todos los médicos viejos y de experiencia que en ella había, y no quedando sino médicos mozos y que no tenían experiencia en su oficio, por el bien de la salud de los vecinos de la ciudad y que fuesen mejor curados, trataron de traer un médico cual convenía, y así trajeron al doctor Juan de San Juan.”²³⁹ Existen otros documentos, aunque escasos, sobre los últimos diecisiete años de la vida del doctor Huarte, entre ellos, afirma Iriarte, su testamento, una carta de poder y dos contratos para la edición de su obra *El examen de ingenios para las ciencias*.

El *Examen de ingenios para las ciencias* fue un libro muy influyente en la época, tanto en España como fuera de ella. Señala J. Pigeaud en el prólogo a la obra aristotélica *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*: “El extraordinario éxito que alcanzó, en toda Europa de los siglos XVII y XVIII, esta obra de Huarte constituye un instrumento del *Problema XXX* y de su divulgación.”²⁴⁰ El tratado, de carácter científico, basado en pautas hipocráticas y galénicas, se fundamenta en la observación de la naturaleza, lo cual nos lleva a las teorías de los cuatro elementos fundamentales y los cuatro temperamentos: “Calor, frialdad, humedad y sequedad...de éstas nacen todas las habilidades del hombre, todas las virtudes y vicios, y esta gran variedad que vemos de ingenios.”²⁴¹ Cada temperamento estaba dotado para algún cometido. Por eso, las instituciones educativas debían hacer un examen a los niños y poder planificar su carrera posterior. Tal y como señala Tomás Albaladejo, según Huarte de San Juan: “Para el aprendizaje y el ejercicio de cualquier disciplina es necesario estar en posesión de ingenio, como capacidad innata, y de las cualidades de ingenio idóneas para la actividad que se elige”.²⁴² De esta manera, los hombres dedicándose a la tarea que les agrada y para la cual están capacitados, la realizarán mejor y serán más felices. Realmente lo que quiere conseguir Huarte es organizar la sociedad de tal modo que sea realmente eficaz en todos los sentidos, empezando por dirigir al ser humano hacia donde la naturaleza le ha dotado. Respecto al temperamento melancólico, señala el autor que, de los cuatro elementos básicos, la sequedad era la que hacía a los hombres inteligentes. Huarte se basa en las enseñanzas de Platón, Aristóteles y Galeno según las cuales es la

²³⁹ *Ibid.*, p. 49.

²⁴⁰ Aristóteles, *op. cit.*, p. 65.

²⁴¹ J. Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 23.

²⁴² T. Albaladejo: “La retórica en el ‘Examen de ingenios para las ciencias’ de Huarte de San Juan: elocuencia, verdad y el perfecto orador. *Castilla*, Nº 21, (1996) pp. 7-18.

sustancia húmeda la que hace a los hombres simples y el humor frío y seco hace a los hombres sabios: “En los cuatro humores que tenemos, ninguno hay tan frío y seco como la melancolía; y todos cuantos hombres señalados en letras ha habido en el mundo dice Aristóteles que fueron melancólicos.”²⁴³ El *Examen* influyó enormemente en la literatura del siglo de Oro español, como se podrá ver en el capítulo dedicado a la melancolía y la literatura. Así lo afirma Esteban Torres en la introducción al libro de Huarte de San Juan al señalar que existen, entre otros, dos autores contemporáneos “cuya vinculación al examen es muy probable, si no segura, y que por su importancia excepcional en la cultura española es imprescindible mencionar aquí: Alonso López Pinciano y Miguel de Cervantes”.²⁴⁴

Como señala R. Bartra, el doctor Huarte era aristotélico en cuanto al tema del genio y la melancolía, no así su contemporáneo, el doctor Velásquez. Este médico nació en Arcos de la Frontera y publicó su *Libro de la melancolía* en Sevilla en el año 1585 (el *Examen* de Huarte se publicó en 1575) cuando contaba con cincuenta años de edad. Velásquez escribe su libro para que los exorcistas de la iglesia católica aprendieran a distinguir la enfermedad melancólica de la posesión demoníaca. Pero hasta en estas cuestiones existían puntos de vista diferentes. Las posesiones demoníacas, se pensaba en aquella época, llevaban a los hombres y mujeres incultos a ser capaces de hablar en lenguas diversas y de saber de ciencias complicadas como la astrología. De esta forma quedaba enlazada la melancolía con el hombre de genio proveniente de la época griega clásica, de Platón y Aristóteles. El doctor Velásquez destinó el último capítulo de su obra a rebatir esta idea, la de que “por razón de esta *melancholia morbos* puede el que no supo la lengua latina hablar en ella y el rústico filosofar.”²⁴⁵ Velásquez pensaba que un ser enfermo que tenía las facultades dañadas no podía hacer aquellas cosas. Así que se oponía totalmente a la tradición aristotélica, aclamada por Ficino y Guainerio, que establecía una relación entre melancolía y genio. Muy en contra de esta postura se posiciona Huarte de san Juan, el cual, como hemos indicado un poco más arriba creía profundamente en la teoría aristotélica y en la capacidad de los melancólicos para hablar lenguas sin haberlas aprendido y poder predecir acontecimientos: “Si yo les afirmase ahora, por historias muy verdaderas, que algunos hombres ignorantes, padeciendo esta enfermedad, hablaron en latín sin haberlo en sanidad aprendido? ¿Y de una mujer

²⁴³ *Ibid.*, p. 124.

²⁴⁴ J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*; edición de Esteban Torre, p. 39.

²⁴⁵ R. Bartra, *op. cit.*, p. 67.

frenética que decía a cada persona de los que la entraban a visitar sus virtudes y vicios, y algunas veces acertaba con la certidumbre que suelen tener los que hablan por conjeturas y por indicios, por esto ninguno la osaba ya entrar a ver, temiendo las verdades que decía?”²⁴⁶

El último teórico español que queda por comentar es Alfonso de la Santa Cruz. En la tesis doctoral de Alberto Escudero titulada *Concepto de la melancolía en el siglo XVII*, señala las informaciones más relevantes sobre A. de la Cruz y su obra *Reconocimiento y cuidado de las afecciones melancólicas* publicado en Madrid en el año 1622.²⁴⁷ No se conocen las fechas de nacimiento y muerte del autor, pero sí se sabe que fue médico de Felipe II, y que dedicó a este monarca su único libro que acabamos de citar, tal como lo hizo Huarte de san Juan con el *Examen de ingenios*. En relación con el tema tratado por Huarte y Velásquez, es decir, respecto a las capacidades portentosas de los melancólicos, A. de la Cruz afirma: “Los melancólicos, según opinión de los filósofos antiguos, poseen grandes cualidades de inteligencia y buenas aptitudes para la investigación, siendo muy aptos para la realización de grandes hechos.”²⁴⁸ Apunta Escudero que el doctor llega a conceder a los melancólicos la capacidad de adivinar en sueños, preveer el futuro y de hablar latín sin haberlo aprendido anteriormente.²⁴⁹ De esta forma, como podemos ver, las tesis de Alfonso de la Santa Cruz se aproximan a las teorías aristotélicas de Huarte.

1.3.7. FRANCIA

André Du Laurens, médico de cabecera del rey de Francia Enrique IV es contemporáneo de Robert Burton y hombre sumamente erudito. También como él, manifiesta su apego por la doctrina antigua y no hace otra cosa sino enriquecerla, es decir, añadir más ingredientes curativos en sus recetas.²⁵⁰ Escribe un libro sobre melancolía que se publica en 1597 y que posiblemente llegará a leer el estudioso Burton. Pero Laurens, a diferencia de Burton, era médico famoso de reyes y nobles y sus medidas curativas pasan a ser muy delicadas y refinadas: se debe orientar la

²⁴⁶ J. Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 310.

²⁴⁷ A. Escudero, *op. cit.*, p. 45.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Comenta Starobinski que otro médico llamado Francisco Gerosa, en su obra *Magia*, llegó a prescribir una receta con más de noventa ingredientes para remediar la melancolía; se encuentra en *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 42.

habitación hacia oriente, mejorar el aire esparciendo rosas y violetas para perfumarlo, y también colocando cuencos de agua para humedecerlo, hay que ocuparse de los colores de los aposentos en los que el enfermo se va a encontrar.²⁵¹ En toda esta gama de remedios se percibe claramente la influencia de Ficino. De hecho, una vez leído *Tres libros sobre la vida* de este autor sorprende el refinamiento de sus consejos médicos. No es de extrañar que A. Du Laurens se haya apropiado de ellos a la hora de servir a la corte francesa. Respecto a la orientación de la habitación, ya aconsejaba Ficino que “esté en un lugar elevado y orientada hacia el sur y el este, donde el aire es sutil, no húmedo ni frío.”²⁵² El aire limpio y perfumado que toma en consideración A. Du Laurens, también es un consejo tomado del italiano. Bueno, Ficino va más allá afirmando que los olores también alimentan los espíritus humanos. Oigámosle: “El espíritu se nutre no sólo de olores sino también de aire: quiero decir de un aire no simple, sino adecuadamente mezclado. Si de verdad nos fiamos de éstos, admitiremos que ni la elección de alimentos ni ninguna otra cosa es tan importante para la vida como un aire adecuado a nuestra condición.”²⁵³ En cuanto a los colores en el aposento del enfermo, Ficino explica porqué se ha de utilizar el color verde con profusión: “La utilización frecuente de cosas verdes, justamente porque restablece el espíritu de la vista, que de alguna manera es eminente en el espíritu animal, restablece también este último. Y recordaremos además que si el color verde, por el hecho de ocupar un grado medio en la escala cromática y de ser el más templado, sirve de gran ayuda al espíritu animal, mucho más ayudarán al espíritu natural y vital las cosas de cualidades muy equilibradas y nos serán de gran utilidad para la vida.”²⁵⁴ A nivel anímico, A. Du Laurens considera que hay que intentar no dejar en soledad a los enfermos melancólicos, deben estar acompañados de personas que sean de su agrado. Éstas deberán saber cuándo aplicar dulzura y dureza: “A menudo también habrá que reprenderlos de sus locas presunciones, colmarlos de reproches y avergonzarlos de su cobardía; luego, devolverles la seguridad en ellos mismos, alabar sus acciones...”²⁵⁵

²⁵¹ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 40.

²⁵² M. Ficino, *op.cit.*, p. 60.

²⁵³ *Ibid.*, p. 80.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

²⁵⁵ A. Du Laurens, *A. Discours de la conservation de la veue; des maladies melancholiques; des catarrhes; et de la vieillesse*, París, 1597 apud J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 41.

1.4. LA MELANCOLÍA EN LOS SIGLOS XVII, XVIII, XIX Y XX

1.4.1. LA MELANCOLÍA EN EL SIGLO XVII

Tomas Willis (1621-1675) fue el primero en desligarse un tanto de la teoría de la bilis negra. La sustituyó por principios de química que recuerdan levemente a Paracelso, que eran espíritus animales, azufre, sal, agua y tierra: “En la melancolía, los espíritus animales son oscuros, opacos, tenebrosos, en vez de transparentes, sutiles, luminosos; por eso, la imagen de las cosas que nos dan está como cubierta de sombra y tinieblas.”²⁵⁶ Hasta aquí todo nos remite al humor negro; pero Willis, culpa a la mezcla de la sal en la sangre del decaimiento y la tristeza que atemoriza al enfermo. Vemos, por lo tanto, aplicado un método de principios químicos. La “discrasia salina” deja atrás el agente nocivo de la atrabilis. Como los espíritus animales están oscurecidos, el tratamiento consistirá en hacer más transparentes y luminosos estos espíritus aplicando el remedio preferido de Willis: *aquae acidulae ferratae*, capaz de disolver la oscura “tintura salinosulfurosa” de la sangre. Sydenham también insiste en la sangre a la hora de justificar la aparición de la melancolía, pero esta vez, se debe más a la debilidad de este fluido que a su salinidad.²⁵⁷ La sangre no puede evitar las emanaciones funestas de los espíritus. Para curar al enfermo hay que fortificarla. Ya no se aplican tan asiduamente sangrías ni purgas, más bien se exige al enfermo que tome agua de las fuentes ferruginosas para fortalecer la sangre gracias al hierro. Otra sustancia que prescribe este médico es el opio, calmante empleado desde muy antiguo, pero que, como comentan Postel y Quétel: “se divulgó en el siglo XVIII gracias a Thomas Sydenham.”²⁵⁸

Puede ser que haya personas que se sorprendan de que todos los médicos de una época, no demasiado lejana en el tiempo a la muestra, seguirían manteniendo la teoría del humor negro; pero esto no ha de asombrarnos, porque como afirma J. Starobinski:

Hasta que la ciencia no estuvo en posesión de métodos anatómicos y químicos bastante precisos para demostrar que la melancolía sólo existía en la imaginación de los hombres, este humor negro seguía siendo la representación más satisfactoria y sucinta de una existencia dominada por la preocupación del cuerpo, aquejada por la

²⁵⁶J. Starobinski, *op. cit.*, p. 46.

²⁵⁷*Ibid.*, p. 47.

²⁵⁸J. Postel y C. Quétel, *op. cit.*, p. 118.

tristeza y desprovista de iniciativa y movimiento. Nosotros no podemos negar, hoy en día, cuán oportuna, expresiva y simbólica resulta la imagen de la bilis negra. Todavía no hemos abandonado del todo esta concepción, que tal vez corresponda a una intuición fundamental: un análisis fenomenológico algo profundo quizá nos demostrase su validez. [...] La atrabilis es una metáfora que se desconoce a sí misma y que quiere imponerse como un fruto de la experiencia. Porque la imaginación, hasta que se demuestre lo contrario, desea creer en una *materia* melancólica. Y sólo tras haber tenido que renunciar al sentido propio, admite un sentido figurado.²⁵⁹

1.4.2. LA MELANCOLÍA EN EL SIGLO XVIII

A finales del siglo XVII, la relevancia y el prestigio de la teoría humoral estaba disminuyendo. Respecto a la melancolía, las explicaciones químicas de Willis, desafiaron las concepciones hasta ese momento implantadas. “Aunque la química médica se desarrolló y creció en influencia –aclara W. S. Jackson–, y Willis era citado una y otra vez como autoridad en enfermedades nerviosas y mentales en el siglo XVIII, las nuevas explicaciones químicas tuvieron una corta vida en las teorías de la melancolía. Las explicaciones mecanicistas empezaron a desplazarlas muy pronto.”²⁶⁰ Así fue, Descartes en Francia y Newton en Inglaterra fueron los encargados de impulsar las teorías mecánicas que, a su vez, tuvieron su repercusión en la medicina. Principios sobre el movimiento, teorías hidrodinámicas, serían los nuevos conceptos que orientarían la teorización dentro del campo médico:

La filosofía mecanicista había ido convirtiéndose gradualmente en un rasgo importante de la ciencia del siglo XVII –explica W. S. Jackson–. En las explicaciones fundamentales de los fenómenos físicos había empezado el movimiento y la interacción de las diversas partículas de la materia. Como uno de los aspectos de esta corriente, y debido a las influencias de Descartes, Gassendi, Borelli y Bellini, entre otros, y, especialmente en Inglaterra, de Boyle y Newton, los principios mecanicistas y las teorías corpusculares así como las hidrodinámicas habían cambiado fundamentalmente la naturaleza y el lenguaje de la fisiología durante la última parte del siglo.²⁶¹

²⁵⁹ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 45.

²⁶⁰ W. S. Jackson, *op. cit.*, p.113.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 133.

Un ejemplo del cambio producido en la medicina y más concretamente en la melancolía, es la explicación médica de Federico Hoffmann (1660-1742) que, poco propenso a asumir las afirmaciones del antiguo humoralismo, transfiere a la sangre las cualidades de lentitud y espesor para explicar la causa de la enfermedad. Señala Starobinski: “Nada más lejos y más diferente de los negros vapores en que se apoyaba la teoría galénica: una mecánica simple y rigurosa explica la melancolía y su lentitud por los estorbos que dificultan la circulación de la sangre del cráneo.”²⁶² De la misma forma, Pitcairn (1652-1713) afirmaba, señala S. W. Jackson, que “la sangre estaba en un estado más espeso del normal, acumulándose en el cerebro y circulando con torpeza.”²⁶³ De esta forma, las partes más alejadas del cerebro recibirán menos vibraciones y tendrán menos fuerza y esto producirá la enfermedad de la melancolía. H. Boerhaave, muy influido por Newton también, explica la causa de la melancolía “a partir de determinadas acciones mecánicas o hidrodinámicas.”²⁶⁴ A su vez, W. Cullen (1710-1790) fue desplazando a Boerhaave y sus ideas mecanicistas e imponiendo el papel del sistema nervioso como elemento base de las enfermedades:

Cambió el corazón y el sistema vascular por el cerebro y el sistema nervioso como elementos básicos de la fisiología, y con este cambio abandonó los principios de la hidráulica y la hidrodinámica del sistema Boerhaaviano tanto para las funciones inmediatas del sistema nervioso como para sus nuevas funciones como fuente de las causas primarias de las actividades psicológicas en general.²⁶⁵

A lo largo del siglo XVIII, gracias a la evolución de la anatomía, se conocen mejor las estructuras nerviosas y se comienza a atribuir a los nervios una parte importante de los síntomas de la melancolía.²⁶⁶ La medicina del siglo XVIII da una gran importancia a la percepción y a la sensación en el desarrollo de nuestras ideas y pasiones. Descubrimos el mundo que nos rodea gracias al sistema nervioso. Por eso, aunque hacía mucho tiempo que se conocían las funciones principales del cerebro y los nervios, es en este siglo cuando se le otorga una responsabilidad mayor a la hora de racionalizar la enfermedad melancólica.²⁶⁷ Como son los nervios y el cerebro los encargados del pensamiento y de la

²⁶² J. Starobinski, *op. cit.*, p. 48

²⁶³ W. S. Jackson, *op. cit.*, p. 114.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 116.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 120.

²⁶⁶ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 48.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 51.

actuación del ser humano, la enfermedad mental tiene que venir causada por un fallo en ese sistema. Ya no existe un “humor” intermedio que explique la enfermedad, la causa es directa. Por lo tanto, la enfermedad se desarrolla dentro del sistema nervioso, y afecta al cerebro. Aun así hay que señalar que la teoría humoral no desaparece de repente. Se mantiene la distinción de Sydenham según la cual todavía existía una melancolía humoral cuya causa era visceral. De hecho, Pinel comenta el caso de un hombre que fue a consultarle quejándose de que estaba triste sin causa aparente, le faltaba el apetito y tenía una irremediable necesidad de acabar con su vida tirándose al Sena. Este fue el tradicional tratamiento de Pinel:

Tales inequívocos signos de una afección gástrica requieren que se prescriba el uso de algunas bebidas calmantes y, por unos días, también suero de leche. El vientre se queda mucho más libre, y el melancólico, muy poco atormentado por sus ideas de destrucción durante el invierno, está del todo exento los meses de buen tiempo; se le considera curado por completo. Pero a fines de otoño, los accesos se presentan de nuevo y, mientras un sombrío velo se va cerniendo sobre toda la Naturaleza, este enfermo se siente irresistiblemente atraído por el Sena para acabar allí con su vida.²⁶⁸

1.4.3. LA MELANCOLÍA EN EL SIGLO XIX

Aunque Pinel tuviera todavía cierto apego a los tratamientos tradicionales, hay que indicar que se enfrentó al sistema de Cullen, y simplificando enormemente la extensa nosología de este médico, en su obra *Nosographie Philosophique*, ofreció un esquema en el que habla de manía, melancolía, demencia e idiotismo. Para Pinel, la melancolía se caracteriza por constituirse en un grupo de delirios fijados en un solo tema. Al contrario que Cullen, Pinel pensaba, “que los casos de locura eran salidas individuales producto de unas determinadas causas excitantes sobre naturalezas premorbosas individuales únicas.”²⁶⁹ Pero consideraba que no existían lesiones orgánicas en la cabeza, sino problemas morales como el fanatismo religioso, o un amor incomprendido, es decir son las pasiones las que mueven a la persona hacia la enfermedad. Pinel estudió con mucha dedicación a médicos y pensadores de la Antigüedad y encontró en los estoicos y en Cicerón, más concretamente, una

²⁶⁸ Pinel, P., Artículo “*Melancolie*” en: *Encyclopédie méthodique*, serie *Médecine*, tomo IX, 2ª parte, París, 1792, págs. 550 y 551 *apud* J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 53.

²⁶⁹ W. S. Jackson, *op. cit.*, p. 142.

explicación sobre el origen de la locura: las pasiones. De esta forma, como señala Postel en su obra *Genèse de la psychiatrie*, crea Pinel una unión entre la filosofía moral y la medicina: “Cicerón en el tercero y cuarto libro de las *Tusculanas* ¿No considera las pasiones como enfermedades y no nos da reglas fundamentales para tratarlas y curarlas?”²⁷⁰ Pinel da un ejemplo muy clarificador de la poca distancia que existe entre la pasión y la locura: “Entre un arrebato de cólera y el acceso de manía, enrojecimiento de los ojos y del rostro, aspecto de amenaza y de furor, expresiones duras y ofensivas ¿Cabe sorprenderse de que se haya designado a la una por la otra, añadiendo tan solo la idea de duración?”²⁷¹ Por lo tanto, consecuentemente, se debe actuar sobre las pasiones, los hábitos y los sentimientos negativos transformándolos por otros de signo positivo: “Se sentirá que produciendo impresiones enérgicas y continuas sobre todos los sentidos externos del melancólico y que, combinando con destreza todos los medios al alcance de la higiene, se puede lograr sólo así un cambio duradero y conseguir una diversión en las ideas tristes del paciente, y hasta cambiar su vicioso encadenamiento.”²⁷²

Esquirol retoma la teoría estoica por medio de Pinel (1745-1826) llegando a señalar, igual que éste, que no hay diferencia entre la locura y la pasión. Bueno, existe, pero es de naturaleza cuantitativa. E igual que él, considera que se debe conocer profundamente las motivaciones del enfermo para enfrentarse a una cura: “La monomanía es esencialmente la enfermedad de sensibilidad y descansa por entero en nuestras afecciones. Su estudio es inseparable del conocimiento de las pasiones, su sede está en el corazón del hombre, y ahí es donde hay que bucear para captar todos los matices.”²⁷³ Monomanía es el nombre médico que Esquirol dio a la enfermedad mental caracterizada por la obsesión de una idea. El melancólico es víctima de una idea que él mismo ha creado. Si se logra destruir esa idea dominante, el enfermo sanará. La única manera de destruirla es llegando a establecer una comunicación con el enfermo. Para conseguirlo se utilizan métodos suaves, en unas ocasiones, y duros en otras que pretenden quebrar las resistencias y llegar a la conciencia del enfermo. La mentira piadosa entra dentro de los métodos suaves de curación. El médico se acerca al enfermo fingiendo que cree en su idea delirante. Una vez que ha depositado su confianza en el

²⁷⁰ J. Postel, *Genèse de la psychiatrie*, París, Le Sycomore, 1981, pp. 280-281 *apud* J. Postel y C. Quénel, *Historia de la Psiquiatría*, p. 131.

²⁷¹ J. Postel y C. Quénel, *op. cit.*, p. 133.

²⁷² P. Pinel, artículo “*Mélancolie*” en: *Encyclopédie méthodique*, serie *Médecine*, tomo IX, 2ª parte, París, 1816 *apud* J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 53.

²⁷³ J. Esquirol, *Des maladies mentales*, vol. I, París 1838, pp. 399 y 400 *apud* J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 54.

médico le cuenta todas sus confidencias y deja de sentirse solo. Es entonces cuando el médico intenta destruir el objeto del tema del delirio. Podemos leer un par de casos que Pinel expone en un artículo dedicado a la melancolía:

A veces es muy urgente destruir ciertas ideas quiméricas que se apoderan de los melancólicos hasta el punto de impedirles, en ciertos casos, satisfacer las necesidades más apremiantes. Un melancólico se figuraba que estaba muerto y por lo tanto no quería comer. Habían fracasado todos los medios empleados para hacerle tomar siquiera algún alimento; estaba a punto de morir de hambre cuando a uno de sus amigos se le ocurrió hacerse el muerto. Se colocó a éste en un ataúd delante del melancólico y poco después le trajeron la comida; el melancólico viendo comer al falso muerto, creyó que podía imitarlo, y así lo hizo. Otro se empeñaba desde hacía varios días en retener la orina, temiendo inundar a sus vecinos; se le anunció que la ciudad en que vivían ardía en llamas y que iba a convertirse en cenizas, si él no orinaba enseguida. Esta estratagema lo persuadió.²⁷⁴

Por herencia racionalista, los sistemas nosológicos médicos fueron una forma de explicar y almacenar la información sobre las enfermedades tanto en el siglo XVIII como en el XIX. Los médicos se empeñan en describir la enfermedad y clasificarla en innumerables apartados y subapartados. Esto se puede observar en Cullen y en J. C. Heinroth (1773-1843). En el esquema nosológico de J. C. Heinroth existe una clase superior que es el “perturbaciones del alma.”²⁷⁵ Dentro de estas perturbaciones, están, en primer lugar, las exaltaciones, en segundo, las depresiones, y en tercero, una mezcla de exaltación y debilidad. Como S. W. Jackson señala, es interesante observar en este autor la consideración que tiene de la melancolía: “Si consideramos ahora las formas principales de los desórdenes en la disposición –locura y melancolía– hallamos que se diferencian por caracteres totalmente; en la melancolía la disposición ha perdido su mundo, y se convierte en un Ego vacío, hueco, que se carcome a sí mismo, mientras que en el caso de la locura, el Ego está desgarrado y apartado de sí mismo, y se agita entre las imágenes y las figuras ilusorias de la imaginación.”²⁷⁶ Heinroth aconseja para tratar al enfermo intentar calmar las emociones y la excitación si es un enfermo agitado, y métodos de excitación si el enfermo está apático. Por ejemplo, se puede utilizar la máquina rotatoria diseñada con Erasmus Darwin, abuelo del reconocido naturalista. El

²⁷⁴ P. Pinel, artículo “*Mélancolie*”, en: *Encyclopédie*, serie *Médecine*, tomo IX, 2ª parte, París 1816 *apud* J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 57.

²⁷⁵ W.S. Jackson, *op. cit.*, p. 148.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 150.

artificio consistía en una viga perpendicular que iba del suelo al techo, de ésta salía una palanca horizontal que giraba sobre sí misma. Ahí es donde se colocaba al enfermo.²⁷⁷ Era tan efectiva que hacía vomitar a los más recalcitrantes y se podían graduar dependiendo del enfermo. Ya no hacía falta el eléboro tan utilizado a lo largo de la historia, el médico conocía la dosis de “silla rotatoria” que hacía falta para sanar al paciente. Además tenía efectos terapéuticos sobre el sistema nervioso, para la circulación y la actividad cardíaca.

Otro teórico importante del siglo XIX es W. Griesinger (1817-1868), el cual considera que existe sólo una enfermedad mental denominada “psicosis unitaria”, y que cada una de las perturbaciones mentales, en realidad, son únicamente fases de esta enfermedad totalizadora. En el caso de la melancolía, Griesinger señala que es un desorden caracterizado por sentirse mal y encontrarse incapacitado para hacer cualquier cosa, que conlleva falta de energía física, y depresión, así como tristeza. Respecto al tratamiento, sugiere el alejamiento del paciente de su ambiente habitual, y de las compañías nocivas, así como descanso y tranquilidad, y también el consumo de opio.

Las clasificaciones etiológicas no paran de realizarse por parte de los médicos de este siglo, H. Maudsley (1835-1918) construye un esquema en el que la locura tiene dos grandes divisiones: “Afectiva e Ideacional –señala Jackson–; y defiende la ausencia o presencia de delirio como principio de categorización fundamental.”²⁷⁸ Por su parte, R. Von Krafft-Ebing, organiza también los desórdenes psiquiátricos en dos categorías, la primera en enfermedades del cerebro adulto, y la segunda, parada del desarrollo:

La primera categoría –señala W. S. Jackson– la subdivide en (i) “Enfermedades sin lesiones anatómo-patológicas; “psicosis funcionales”, y (ii) “enfermedades que presentan lesiones anatómo-patológicas constantes con síntomas mentales predominantes: psicosis orgánicas”. Y a continuación subdivide estas “psicosis funcionales” en dos grupos: “(A) Psiconeurosis: a saber, estados enfermizos del cerebro normal y robusto”; y “(B) Degeneraciones psíquicas: a saber, estados enfermizos que afectan al cerebro anormal, propenso o debilitado”. Y entre las cuatro “formas de locura” denominadas “psiconeurosis” estaban la *melancolía* y la *manía*.²⁷⁹

²⁷⁷ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 68.

²⁷⁸ W.S. Jackson, *op. cit.*, p. 161.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 263.

Sobre la melancolía afirma que esta depresión emocional no tiene causa externa y que genera una inhibición de las actividades mentales: “El melancólico –dice Maudsey– es incapaz de retener en la conciencia nada más que imágenes e ideas tristes y deprimidas. El resultado inmediato de esto es la monotonía de pensamiento y el consiguiente hastío.”²⁸⁰ El enfermo tiene la capacidad intelectual paralizada, y esta inhibición de la voluntad hace que se sienta agotado por la lucha interna e impotente para resistirse a la depresión.

1.4.4. LA MELANCOLÍA EN EL SIGLO XX

Uno de los autores más relevantes del siglo XX por su influencia en los temas relacionados con la melancolía fue E. Kraepelin (1856-1926). Realizó varias ediciones de su libro *Psychiatrie*, pero fue la quinta edición de 1896 en la que se observaba un esquema nosológico original. Este psiquiatra dividió la categoría de las psicosis en dos grupos, uno, donde se situaban las enfermedades que deterioraban al paciente como la *dementia praecox*, y un segundo grupo, donde estaban las que no cursaban deteriorando gravemente al enfermo como la manía, melancolía y locura circular. En la sexta edición, el médico introduce otra novedad que fue aportar la idea de que la enfermedad maniaco-depresiva es una sola enfermedad que engloba todos los desórdenes maniacos y melancólicos. Es importante señalar la clasificación que ofrece respecto a la melancolía basándose en su graduación. Existía, por tanto, un primer grupo de estado depresivo sin alucinaciones que denomina “retardación simple” y que era la forma más leve. El segundo grupo estaba caracterizado por la aparición de alucinaciones, y el tercero, es el grupo de depresión más grave llamado “estados de estupor”. El psiquiatra recomienda internar a los enfermos en un asilo y como tratamiento sugiere descanso, dieta adecuada, algo de ejercicio, también señala el bromuro, el opio y la morfina.

Contemporáneo de Kraepelin fue A. Meyer (1895-1940), psiquiatra norteamericano de gran calado en Estados Unidos y gran influencia en Europa. Meyer tuvo muy en cuenta las ideas de Kraepelin pero se distanció de ellas: “Sin perder de vista –señala S. W. Jackson– la importancia que da Kraepelin a la valoración del curso total de la enfermedad, Meyer destaca en cambio la importancia de la historia de toda la vida de la persona para comprender su experiencia única con la enfermedad. Partiendo

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 165.

de esa orientación niega los entes de enfermedad diferenciados de Kraepelin y concibe los desórdenes psiquiátricos como reacciones de mala adaptación y dependientes de la constitución y la experiencia vivida.”²⁸¹ Como existía cierta confusión con el término “melancolía” en su aplicación médica, el psiquiatra norteamericano señaló que quería “eliminar el término melancolía, que implica un conocimiento de algo que no poseemos, y que había sido empleado en formas específicas diferentes según los autores.”²⁸² A partir de entonces se habla de tipos de depresiones. Meyer, al tener en cuenta la historia de la vida de cada paciente, considera que la terapia debía ser “psicobiológica”, es decir, centrada en el estudio de cada paciente y en la participación de éste en dicha experiencia.

Un autor muy relevante y del que se debe hablar a la hora de tratar la melancolía es Sigmund Freud. Este médico nació en 1856 en la ciudad de Freiberg, Moravia, perteneciente en ese momento al imperio Austro-húngaro. En 1914, Freud elabora un artículo titulado “Duelo y melancolía” que es publicado en 1917 y en el que trata estos dos estados poniendo uno en referencia al otro con el objeto de contrastarlos. Vamos a intentar analizar este texto para dar cuenta de la visión del psicoanálisis respecto a la melancolía. Freud comienza dando una definición de duelo de corte psicológico: “El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, un ideal, etc.”²⁸³ Se caracteriza por una falta de interés hacia el mundo, la pérdida de la capacidad de amar, inhibición de toda productividad y una desazón muy profunda. El duelo no es un estado patológico, aunque traiga desviaciones de la conducta normal, pero, como vemos en la definición, tanto el duelo como la melancolía son provocados por la misma situación: la pérdida del objeto, y tienen las mismas manifestaciones. Según Freud, el duelo es un “trabajo” que opera en la mente y que tiene la función de reconstruir la capacidad libidinal del ser humano. Expliquemos cómo es el proceso. El principio de realidad nos muestra que la persona (objeto) amada ha desaparecido, ha muerto, ya no existe, y este principio exige retirar la libido del objeto. Pero a las personas nos cuesta abandonar esa ligazón. Nos dice Freud que la renuncia a “soltar amarras” puede llevar, incluso, a una persona a una “psicosis alucinatoria de deseo”, que supongo se refiere a que la persona cree ver al ser fallecido o reacciones similares. Estamos hablando de una psicosis que entra dentro de

²⁸¹ *Ibid.*, p. 184.

²⁸² *Ibid.*, p. 186.

²⁸³ S. Freud, “Duelo y melancolía”, < www.herrerros.com.ar/melanco/dymfreud.htm > [25-11-2007].

lo no patológico, pues ya hemos comentado que el duelo entra dentro de los estados normales. Al final, impera el principio de realidad que es acatado por la persona. Pero es un proceso lento y doloroso. Cada uno de los recuerdos que llegan de la persona amada y cada una de las expectativas que se habían planeado deben ser clausuradas. Y aunque la existencia del objeto perdido continúa, aunque diluyéndose, llegará un momento en el cual ya se haya cumplido todo el trabajo de duelo y el yo puede volver a dirigir su libido hacia otra persona (objeto) y pueden volver de nuevo las ganas de vivir. Entonces nos dice Freud: “Aplicamos ahora a la melancolía lo que averiguaríamos en el duelo”²⁸⁴ ¿Qué caracteriza a la melancolía? Existe un rasgo que se encuentra en la melancolía pero no, en el duelo: “Falta en él la perturbación del sentimiento de sí,”²⁸⁵ es decir, el paciente no sabe porqué o quien sufre exactamente. Para empezar, puede que se produzca por la desaparición de un objeto amado, pero también puede provenir de un objeto amado “más ideal” o incluso, puede ser que el objeto en cuestión no esté muerto (Freud pone el ejemplo de una mujer a la que su pareja ha dejado). El caso es que el melancólico no sabe con certeza lo que ha perdido. En el duelo, la falta de interés por el exterior y el retraimiento se comprendía ya que eran producto del trabajo de duelo; mientras este proceso se estaba dando el yo era absorbido. Asimismo, en la melancolía, se debe dar un proceso interior similar al de duelo lo que conllevará la inhibición correspondiente, “Sólo que la inhibición melancólica nos impresiona como algo enigmático porque no acertamos a ver qué absorbe tan enteramente al enfermo”.²⁸⁶ Y hay otra característica que nos muestra el melancólico que no se da en el duelo: un enorme empobrecimiento del yo. El yo se ha quedado empequeñecido hasta vaciarse casi por completo. El enfermo se denigra a sí mismo y se hace continuos y exagerados reproches. Este empobrecimiento del yo se debe al trabajo interior que devora su yo. En el duelo se ha producido una pérdida del objeto y en la melancolía, una pérdida del yo. Esta pérdida del yo está en relación con la conciencia moral ya que el enfermo, por encima de otras observaciones respecto a su persona, se ve moralmente inaceptable. Todos esos reproches de talante moral, aunque aparentemente van dirigidos hacia la propia persona, nos señala Freud, en realidad están dirigidos contra el objeto de amor: “Todo eso rebajante que dicen de sí mismos en el fondo lo dicen de otro.”²⁸⁷ Lo que ocurre en la melancolía es que se eligió un objeto al cual se ligó la libido y, después,

²⁸⁴ S. Freud, *loc. cit.*

²⁸⁵ S. Freud, *loc. cit.*

²⁸⁶ S. Freud, *loc. cit.*

²⁸⁷ S. Freud, *loc. cit.*

una sacudida de ese vínculo por un agravio, dio lugar al desengaño. Lo normal hubiera sido que la persona retirara el lazo libidinal de ese objeto y lo hubiera puesto en otro, pero en la melancolía “La investidura de objeto resultó poco resistente, fue cancelada, pero la libido libre no se desplazó a otro objeto sino que se retiró sobre el yo.”²⁸⁸ Ahí se produce una identificación del yo con el objeto. Y esta identificación se encuentra en la fase oral o canibalística del desarrollo libidinal: “A esta trabazón reconduce Abraham, con pleno derecho, la repulsa de los alimentos que se presentan en la forma grave del estado melancólico.”²⁸⁹ De esta forma, al producirse la identificación con el objeto, el yo puede ser juzgado como un objeto, es decir, como algo fuera de sí, y por eso, la persona describe a su yo como indigno y moralmente despreciable. Pero en ese desprecio hay también un goce, ese desprecio es sádico: “Sólo este sadismo nos revela el enigma de la inclinación al suicidio por la cual la melancolía se vuelve tan interesante y... peligrosa”, apunta Freud.²⁹⁰ Como señalábamos hace un momento, Freud aclara que sólo si el yo se trata a sí mismo como un objeto, puede llegar a darse muerte, sólo si existe un yo que es interno y a la vez externo, la persona puede llegar a suicidarse. Por lo que se deduce, Freud pensaba que el yo tenía la suficiente fuerza narcisista para impedir el suicidio, y sólo en los casos en los que el yo se encuentra transformado en algo externo es posible destruirlo. Se entiende ahora que se una el homicidio al suicidio, en el fondo son casi la misma cosa, como señala el psicoanalista. La melancolía, como mostró Kraepelin, puede englobarse dentro de la locura maníaco-depresiva. Este cuadro clínico es muy habitual. Freud explica que se trata del mismo proceso pero de diferente respuesta por parte del paciente: “La manía no tiene un contenido diverso de la melancolía, y ambas afecciones pugnan con el mismo “complejo”, al que el yo probablemente sucumbe en la melancolía, mientras que en la manía lo ha dominado o lo ha hecho a un lado.”²⁹¹ Así que la manía es un “triumfo del yo”, como dice Freud. Pero el paciente no sabe el motivo de su alegría, de la misma manera que en la fase depresiva desconoce la causa de su tristeza; como en la melancolía todo opera a nivel inconsciente. Curiosamente, en este punto del artículo, Freud hace una analogía entre la borrachera alcohólica y la manía. Inmediatamente aparece la explicación acerca del vino que daba Aristóteles para analizar la melancolía, vista en los primeros capítulos cuando se analizó la obra *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*. La verdad es

²⁸⁸ S. Freud, *loc. cit.*

²⁸⁹ S. Freud, *loc. cit.*

²⁹⁰ S. Freud, *loc. cit.*

²⁹¹ S. Freud, *loc. cit.*

que cuando las personas se intoxican con alcohol no son capaces de decir porqué están eufóricos, simplemente lo están. Freud explica el porqué de esta cuestión por medio de la economía psíquica; señalando que hay unos gastos de represión que se han cancelado por vía tóxica. Al igual que en la borrachera, “lo que ocurre es que en el interior de la vida anímica se ha cumplido la mencionada condición económica, y por eso se está de talante tan alegre, por un lado, y tan desinhibido en el obrar, por el otro.”²⁹² Así que se deduce que en la melancolía el yo gana la batalla al objeto o a la pérdida de objeto y que toda esa energía en forma de tristeza y sufrimiento pasa a ser energía que se utiliza para la búsqueda de nuevas investiduras de objeto.

Manteniendo la analogía entre duelo y melancolía, Freud señala que frente al duelo, en la melancolía, la relación con el objeto se complica por el conflicto de ambivalencia (odio y amor). Este conflicto se desarrolla a nivel inconsciente con lo que al enfermo sólo lo muestra a la conciencia con el conocido conflicto de una parte del yo y la instancia crítica que menosprecia y reprende al yo. Aclara Freud que es esta ambivalencia “el resorte del conflicto”. Pero una vez alejado este conflicto, existe otra premisa que da lugar a la melancolía: la regresión. De esta forma el autor afirma:

Es la ambivalencia el resorte del conflicto, y la observación muestra que, expirado éste, no resta nada parecido al triunfo de una complejión maníaca. Nos vemos remitidos, pues, al tercer factor como el único eficaz. Aquella acumulación de investidura antes ligada que se libera al término del trabajo melancólico y posibilita la manía tiene que estar en trabazón estrecha con la regresión de la libido al narcisismo.²⁹³

Según la Organización Mundial de la Salud, en el año 2020 la depresión será la enfermedad que cause el mayor porcentaje de baja laboral en los países avanzados.²⁹⁴ Los psiquiatras J. L. Besteiro y A. García en su última obra sobre esta enfermedad apuntan que:

Manifestada como tal depresión, o enmascarada en síntomas de apariencia somática, este trastorno del estado del humor se presenta –en algún momento de la vida-, en seis de cada diez personas, aproximadamente, según las estadísticas que se manejan. Las

²⁹² S. Freud, *loc. cit.*

²⁹³ S. Freud, *loc. cit.*

²⁹⁴ J. L. Besteiro y A. García, *Conoce la depresión para poder superarla*, Editorial Evergráficas, León, 2005, p. 9.

cifras de ventas de medicaciones antidepresivas están a la cabeza de las listas de gastos farmacéuticos en las naciones desarrolladas, y la corriente de opinión social no deja de hacerse eco de esta situación, pues en el lenguaje de la vida común, de la creación artística, de las preocupaciones sociológicas y éticas esta “epidemia de trastornos del estado de ánimo” se hace presente con auténtica carta de naturaleza en la actual sociedad del siglo XXI.²⁹⁵

Se pueden distinguir dos tipos de depresión teniendo en cuenta las causas: depresión endógena cuando la enfermedad es causada por factores biológicos y depresión reactiva (exógena), cuando son factores externos, como acontecimientos vitales, los culpables de que se desencadene la enfermedad. Dentro de las depresiones endógenas se encuentran: la depresión mayor, la melancolía, las depresiones atípicas, el trastorno bipolar y el trastorno esquizoafectivo. Agrupadas en las depresiones reactivas está el trastorno mixto ansioso-depresivo, el trastorno adaptativo mixto ansioso-depresivo, depresión por agotamiento y algunas modalidades específicas en la sociedad actual como el síndrome de Ulises, el síndrome de *burn out*, el acoso psicológico o moral. Pasamos a explicar sus características más significativas y la terapia actual.

En primer lugar, J. L. Besteiro y A. García señalan que hay una gran diferencia entre la enfermedad de la depresión y la tristeza que todos sentimos alguna vez de forma más o menos profunda y duradera. Vivimos en una sociedad contradictoria y competitiva en la que por una parte se nos exige mucho y se nos ofrece mucho. La sociedad de consumo en la que imperan valores basados en el dinero y el poder nos ofrece posibilidades de crecimiento pero también un inmenso campo para la frustración. Y todas estas frustraciones hacen que aparezca la tristeza en nuestra vida. Pero, como señalan estos psiquiatras, existen diferencias entre la tristeza y la depresión. En la tristeza normal el estímulo desencadenante está siempre presente mientras que en la depresión no aparece siempre, la reacción ante ese estímulo, en la primera, es proporcionado, mientras que en la segunda, es desproporcionado (si existe) y los síntomas físicos, en la tristeza, están ausentes o son mínimos y en la depresión están presentes y son importantes.

Dentro de las depresiones endógenas teníamos la Depresión Mayor, que en la clasificación internacional de procedencia americana sobre enfermedades mentales es conocida como DSM. Los síntomas que permiten describir esta enfermedad son:

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 10.

- Síntomas emocionales: tristeza, ansiedad, anhedonia (falta de sensación de placer y satisfacción), pesimismo injustificado, llanto fácil, desesperanza...
- Síntomas volitivos (de la voluntad): apatía, pérdida de la iniciativa, abulia, aislamiento, abandono de las tareas de la vida cotidiana y del cuidado personal, tendencia a encamarse.
- Síntomas cognitivos (de pensamiento): enlentecimiento para enjuiciar y pensar, contenidos negativos, sentimiento de minusvalía o culpa, engrandecimiento de las pequeñas dificultades. En casos de mayor gravedad: ideas de suicidio, delirios de ruina o culpa.
- Síntomas somáticos (corporales): cansancio, falta de apetito –en ocasiones, al contrario: tendencia a picotear, a los atracones-, insomnio o exceso de somnolencia, pesadillas, cefaleas, dolores osteoarticulares, estreñimiento, sequedad de boca, etcétera.²⁹⁶

La melancolía, que anteriormente poseía el nombre genérico de todas las depresiones, pasa a denominar una forma de depresión muy severa y profunda. Se considera que tiene la misma sintomatología que la depresión mayor, pero es más grave que esta última ya que los trastornos motores y conductuales son importantes, llegando, en ocasiones, a producirse el estupor o la catatonia que son estados de total inhibición motora. Pueden aparecer “delirios de negación, ruina y culpa, cuya máxima expresión llega a ser el *síndrome de Cotard* donde el paciente piensa que no tiene partes de su cuerpo, que ni siquiera existe materialmente o ideas similares.”²⁹⁷

Como hemos hecho a lo largo del capítulo vamos a hablar de los tratamientos que se aplican a la depresión. Hoy en día, el tratamiento farmacológico es muy importante en la curación o decrecimiento de los síntomas de la depresión como la tristeza, la apatía, el insomnio, la ansiedad. Por lo tanto, los fármacos que más se utilizan en la actualidad son los antidepresivos, los ansiolíticos, los hipnóticos y los neurolépticos. Por otra parte, hay que aclarar que se sigue aplicando el electroshock pese a la leyenda negra que rodea a este medio paliativo y curativo. Empezamos con los antidepresivos. Estos fármacos obran sobre el sistema nervioso del paciente: “Efecto que procuran mediante diversos mecanismos de acción en las *sinapsis* o conexiones entre las neuronas de áreas concretas del encéfalo. Todos ellos sirven para normalizar el estado de ánimo, incrementando la cantidad de determinadas sustancias químicas naturales,

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 38.

denominadas *aminas*, en dichas zonas del cerebro.”²⁹⁸ Existen tres grandes grupos de antidepresivos: los antidepresivos Tricíclicos (ATC), los Inhibidores Selectivos de la Recaptación de Serotonina (ISRS) y el Inhibidor de la MonoAminoOxidasa (IMAO). Los primeros aparecieron hace unos cincuenta años y son eficaces y baratos; los segundos son más recientes y tienen “una estructura química distinta de los anteriores, producen una inhibición selectiva sólo de la amina *serotonina*, por lo que su resultado terapéutico y efectos secundarios son diferentes a los ATC.”²⁹⁹ En cuanto a los terceros, los IMAO, hay que decir que este fármaco “inhibe la acción de un enzima implicado en el sistema de las aminas cerebrales.”³⁰⁰ Los ansiolíticos se utilizan para reducir la ansiedad del enfermo, los hipnóticos para estimular el sueño y los neurolépticos, para paliar síntomas como los delirios, las alucinaciones, etc.

2. MARCO TEÓRICO-LITERARIO: MELANCOLÍA Y LITERATURA

Entender el arte literario en el mayor grado posible es lo que impulsa al teórico y al propio lector a instalarse en temas que traspasan la literatura de lado a lado como es el caso de la melancolía. Si el concepto de melancolía ha surcado lugares y épocas es porque está construido con la misma esencia del ser humano, y por eso, rastreando la huella que deja este lábil concepto podemos extender la motivación y el significado de las obras literarias. Un ejemplo claro lo da Susan Sontag cuando habla del gran teórico W. Benjamin: “Sus proyectos mayores, el libro publicado en 1928 sobre el teatro barroco alemán (*Trauerspiel*; literalmente, obra de dolor), y su nunca terminada *París, capital del siglo XIX*, no pueden ser comprendidos por completo a menos que captemos cuánto dependen de una teoría de la melancolía.”³⁰¹ La cuestión es que hay una relación directa entre la melancolía y la creatividad. Y también de la creatividad con la literatura. De ahí que sea ineludible tratar este nexo que nos va a ayudar a entender porqué detrás de todo acto creativo se esconde la melancolía, como señala Julia Kristeva: “Toda escritura es amorosa, toda imaginación es abierta o secretamente melancólica.”³⁰²

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 77.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 78.

³⁰¹ S. Sontag, *Bajo el signo de Saturno*; traducción de Juan Utrilla Trejo, Edhasa, Barcelona, 1987, p. 129.

³⁰² J. Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*; Mariela Sánchez Urdaneta, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1991, p. 11.

2. 1. MELANCOLÍA Y CREATIVIDAD

La creatividad es la fuerza que mueve al artista a realizar obras de arte. La teoría de la ligazón entre melancolía y creatividad fue construida por Aristóteles. Recordemos la pregunta que proponía en su obra *El hombre de genio y la melancolía (Problema XXX)*: “¿Por qué razón todos los que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia de Estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos, y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades provocadas por la bilis negra, tal como explican, de entre los relatos del tema heroico, aquellos dedicados a Heracles?”³⁰³ En primer lugar, se pregunta por la relación del genio y la melancolía, pero respondiendo a esta pregunta se responde también a la pregunta por qué hay seres más capacitados que otros. ¿Es suficiente la respuesta indirecta que da Aristóteles? ¿La locura explica la genialidad o es al revés? Aristóteles entiende la creación por medio de la mimesis, es decir, de la captación de nuestro alrededor y de la plasmación posterior. La obra de arte debe imitar e incluso mejorar lo que el ojo ha visualizado. No todas las personas son capaces de plasmar eso que les rodea o de mejorarlo por medio de la obra de arte. Existe un proceso interno del que Aristóteles habla en la obra que acabamos de citar: “El vino tomado en abundancia parece que predispone a los hombres a caer en un estado semejante al de aquellos que hemos definido como melancólicos, y su consumo crea una gran diversidad de caracteres.”³⁰⁴ De acuerdo con esta afirmación, Burton señala: “Y del mismo modo que el vino produce efectos variados, o la hierba llamada “tortocollo” por Laurens, “que hace reír a algunos, a otros llorar, a algunos dormir, a otros bailar, a algunos cantar, a otros aullar, a algunos beber, etc.”, así, este humor melancólico nuestro produce diferentes señales.”³⁰⁵ Aristóteles continúa su explicación señalando la similitud entre los efectos del vino y de la bilis negra. Según el filósofo, una persona que se vaya emborrachando pasa por toda la gama de caracteres posibles; al igual, la bilis negra hace que dependiendo de la cantidad que se tenga, el hombre pase a adquirir toda la gama de caracteres posibles. El melancólico, como señala Pigeaud, puede ser cualquier hombre, puede convertirse en cualquier ser humano.³⁰⁶ Es como si le faltara el yo y tuviera que

³⁰³ Aristóteles, *op. cit.*, p.79.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 81.

³⁰⁵ R. Burton, *op. cit.*, p. 207.

³⁰⁶ Aristóteles, *op. cit.*, p. 40.

refugiarse en el otro. Este proceso interno del que hablábamos es el que permite la singular capacidad de no ser uno mismo por completo y ser el otro, y está ligado completamente a la melancolía: es el *ek-stasis*. El éxtasis es, como su nombre latino indica, la “salida de uno mismo”. El escritor sale de sí mismo para dejar lugar a sus personajes. Es pero no es. Como decía Keats: “El poeta lo es todo y no es nada: no tiene carácter; disfruta de la luz y de la sombra.”³⁰⁷ El problema es que, en ese juego de creación, la persona puede perder su yo, a veces, irremediablemente.

2.1.1. LA CREATIVIDAD Y EL GENIO MELANCÓLICO EN LA ANTIGÜEDAD

Pasamos a hacer un pequeño recorrido de la creatividad en relación con la melancolía y el genio a lo largo de la historia. Klibansky, Panofsky y Salx, en su obra *Saturno y la melancolía*, señalan que Empédocles, filósofo que desarrolló la teoría de los cuatro elementos, pensaba que la combinación de estos cuatro elementos determinaba el carácter de cada persona:

[su] combinación perfecta engendraba al hombre de entendimiento más capaz e ingenio más agudo. Si todos los elementos no participaban por igual, el hombre sería un necio. Si el número de los átomos participantes era demasiado grande o demasiado pequeño, el hombre resultante sería triste y letárgico, o bien apasionado y vehemente, pero incapaz de realizar esfuerzos sostenidos. Y si la combinación era más perfecta en una parte del cuerpo que en otra, de ello resultarían individuos con este o aquel talento marcado: por ejemplo, si era mejor la “crasis” de la lengua, artistas si lo era la de las manos.³⁰⁸

Podemos observar aquí, las razones de la *mesotes*, del término medio. La simetría es la relación armoniosa y constituye un término medio que es resultado de la mezcla. En Aristóteles pasa otro tanto, la genialidad, posición suprema de la creatividad, se halla en un punto medio. Según Aristóteles, toda persona poseía el humor negro en alguna proporción, pero: “Aquellos en los que el calor excesivo se desarrolla hasta llegar a un estado medio son, sin duda, melancólicos pero más inteligentes, y menos excéntricos, al tiempo que en muchos aspectos se muestran superiores a los demás, unos en lo que respecta a la cultura, otros en lo concerniente a las artes, y otros, en fin, en el gobierno

³⁰⁷ E. Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Ediciones Anagrama, Barcelona, 2000, p. 99.

³⁰⁸ R. Klibansky, E. Panofsky, E. Salx, *op. cit.*, p. 32.

de la ciudad”.³⁰⁹ Cuando Aristóteles habla del hombre de talento y el loco, estableciendo un vínculo, quiere decirnos que el hombre de genio, para el filósofo, ha nacido con la capacidad de crear, que es en potencia un ser creativo gracias a la naturaleza o a la divinidad. Ya Platón, en *Fedro*, tiene en cuenta la unión entre creatividad y locura al distinguir una locura poética inspirada por las musas: “Los bienes mayores se nos originan por locura, otorgada ciertamente por divina donación.”³¹⁰ Por eso, en este trabajo vamos a incluir esta creatividad inconsciente de sibilas, poetas y visionarios, que, como se verá, ha estado presente a lo largo de toda la historia, sobre todo, en los períodos menos racionalistas.

Los estoicos pensaban que un hombre sabio no podía sucumbir a la locura. Sólo los que se dejaban llevar por las pasiones caían en ella ya que la enfermedad mental estaba ligada a la incapacidad para controlarse. En este período histórico, la conjunción de genio y melancolía perdió todo su valor positivo, y como señalan Klibansky, Panofsky y Salx: “La melancolía como disposición dejó de ser requisito principal para la posesión de dones sobresalientes, pero como enfermedad siguió siendo el peligro principal para los que poseían dones sobresalientes.”³¹¹ Rufo de Éfeso volvió a mostrar la conexión entre melancolía e intelecto que establecía el *Problema XXXI*: “Las personas de inteligencia sutil y perspicaz son proclives a la melancolía, porque tienen rapidez de reacción y mucha premeditación e imaginación.”³¹² Pero, Rufo de Éfeso pensó que el melancólico natural obtenía esa preeminencia intelectual gracias a la actividad de la mente, que era justamente lo que le llevaba a la melancolía. De esta forma, dio la vuelta al concepto: ahora, el melancólico poseía una capacidad excepcional, lo que le otorgaba posibilidad de pensar, y el cavilar tanto le hacía caer en la enfermedad melancólica. No era su capacidad innata si no el esfuerzo mental que tenía que desarrollar: “La melancolía viene de la mucha cogitación y aflicción.”³¹³ Pero también esta conexión entre la profunda “*cogitatio*” y la melancolía se fue perdiendo, aunque veremos más adelante cómo es retomada por *Ishaq ibn Imran* gracias al traductor Constantino el Africano. Lo que podemos advertir en Galeno, respecto a la capacidad creativa, es que atribuyó a los humores la facultad de conformar el carácter y

³⁰⁹ Aristóteles, *op. cit.*, p. 93.

³¹⁰ Platón, *Fedro, cit.*, p. 210.

³¹¹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 66.

³¹² Rufo de Éfeso, *De la melancolía*, p. 457, apud R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 70.

³¹³ Rufo de Éfeso, *De la melancolía*, p. 455, apud R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 71.

las aptitudes de las personas. Pero, para Galeno, no era la atrabilis, el humor que hacía inteligente al ser humano, como señaló Aristóteles, para Galeno la causante de la capacidad intelectual era la bilis amarilla: “Dándolo, pues, por probado, se sigue que la agudeza e inteligencia de la mente proceden de los humores biliosos,”³¹⁴ mientras que la bilis negra se caracterizaba por la firmeza y la constancia que otorgaba a los hombres. Vemos como se separa cada vez más la unión de genio y melancolía, teniendo en cuenta además que el carácter melancólico se fue cubriendo de cualidades negativas y que sus peculiaridades empezaron a fundirse con las del flemático.

2.1.2. LA CREATIVIDAD Y EL GENIO MELANCÓLICO EN LA EDAD MEDIA

Como se ha indicado, posteriormente a Aristóteles, la Antigüedad no fue capaz de considerar favorablemente la reflexión enunciada por el filósofo en el *Problema XXX*. La cuestión no mejoró con el tiempo ya que tuvo peor acogida en la Edad Media puesto que no se mide a los hombres en relación con sus habilidades intelectuales sino en función de sus virtudes religiosas:

Durante los primeros mil doscientos años después de Cristo la idea del melancólico altamente dotado parece haber estado completamente olvidada –comentan Klivansky, Panofsky y Salx–. La gran rehabilitación escolástica de Aristóteles volvió a situar los *Problemata*, junto con las restantes obras científicas, en el horizonte de Occidente: su primera traducción completa, realizada por Bartolomé de Mesina, debió de completarse entre 1258 y 1266, pues está dedicada al rey Manfredo de Sicilia. Pero aun después de eso la tesis del Problema XXX 1, aunque mencionada con respeto aquí y allá, fue sobre todo materia para citas eruditas; las alusiones a la teoría aristotélica apenas influyeron en la visión general, y tendían, por añadidura, a debilitar en parte el verdadero sentido del autor antiguo.³¹⁵

El primer autor medieval que señala el pensamiento aristotélico del hombre de genio y la melancolía fue Alexander Neckam, muerto en 1217. Aunque este erudito era consciente de que Aristóteles unía la genialidad con la melancolía, él no llegaba a entender porqué pensaba así ya que en ese momento, el carácter sanguíneo y no el

³¹⁴ Galeno, comentario al *Peri fusios* andropon, ed. G. C. Kühn, XV, p. 97, apud R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 77.

³¹⁵ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op.cit.*, pp. 87-88.

melancólico, era el más favorable y debía ser el más inclinado a la erudición.³¹⁶ Como recordaremos en la Edad Media se instituyó una concepción religiosa de los humores y el humor sanguíneo pasó a ser el más positivo porque se creía que Adán, tras la caída, tenía este temperamento mientras que los demás animales poseían los restantes. Por eso, para Neckam era inadmisibles que los melancólicos cubiertos de cualidades negativas tuvieran el privilegio que Aristóteles les concedía: “Parece como si Aristóteles fuera de la opinión contraria, al decir que sólo los melancólicos son inteligentes.”³¹⁷ Otro autor de la misma época que intentó restaurar la tesis del *Problema XXX* fue Alberto Magno. Tenía los mismos problemas que Neckam a la hora de entender la postura de Aristóteles respecto a los melancólicos ya que parecía claro que la destreza intelectual debía ir unida a las cualidades del calor y la humedad, características del humor sanguíneo y no a la frialdad y a la sequedad del melancólico. Así que para mantener la posición aristotélica, señala que la *metotes*, es decir, el equilibrio, se encuentra aquí, no en la bilis negra si no en la adecuada “*adustio*” de la bilis negra:

Si esa melancolía no se ve violentamente afectada por la “*adustio*”, genera espíritus vitales abundantes, constantes y fuertes. Ésta es la razón de que tales personas tengan convicciones firmes y pasiones muy bien regladas; y serán industriosas y poseerán las virtudes más altas. Por eso dice Aristóteles en su libro de los *Problemas* que todos los grandes filósofos, como Anaxágoras y Tales de Mileto, y todos cuantos se han distinguido por la virtud heroica, como Héctor, Eneas, Príamo y otros, eran en ese sentido melancólicos. Dice que esa melancolía es de la naturaleza del vino tinto, que es aéreo y fuerte, y posee el poder de generar espíritus vitales constantes.³¹⁸

En el siglo XIII, el aristotélico Guillermo de Auvernia vuelve a interpretar la melancolía de los grandes hombres de genio pero bajo un prisma puramente medieval, es decir, moral. Para Guillermo, el melancólico era un privilegiado, no ya porque tuviera una clara preeminencia intelectual sino porque el carácter melancólico apartaba a los hombres de los placeres corporales y además, eran más aptos para el influjo directo de la gracia divina debido a la capacidad de ser un instrumento del furor divino: “Opinó Aristóteles que todos los hombres de gran talento eran melancólicos; y aun creyó que los melancólicos eran más aptos para esta clase de inspiraciones que los hombres de

³¹⁶ *Ibid.*, p. 89.

³¹⁷ Alexander Neckam, *De naturas rerum libri duo*, ed. T. Wright, Londres 1863, p. 42, apud R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 89.

³¹⁸ Alberto Magno, *Ética*, vol. II, p. 1305, apud R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 90.

otras complexiones, a saber, porque esta complexión aparta a los hombres de los placeres corporales y de la agitación mundana. Sin embargo, aunque la naturaleza suministre estos auxilios a la iluminación y la revelación, mucho más abundantemente se alcanza por la gracia del Creador, la vida honesta, la santidad y la pureza.”³¹⁹ Y con la religión se dio paso a la culpa y al castigo. Gaspar Offhuys describe la melancolía de Hugo van der Goes, un gran pintor, como un castigo divino por la vanidad espiritual del hombre de genio. Cuentan Klivansky, Panofsky y Salx que Hugo entró de novicio con muchos privilegios por su gran talento como pintor, hecho que escandalizó a los demás hermanos de la congregación. Al verle disfrutar de la comida y la bebida sin medida, Dios le mandó la enfermedad para castigar al artista por sus pecados. A partir de ese momento, el pintor rechazó todos los privilegios.³²⁰

Constantino el Africano, como hemos señalado en diversas ocasiones, traductor de los textos árabes al latín, retoma la opinión de Rufo de Éfeso, dejando a un lado la cuestión religiosa, al señalar que la melancolía acechaba a los que trabajan mucho con el pensamiento. Pero recordemos que Constantino era, ante todo, traductor, y que tradujo la obra de *Ishaq ibn Imrán* (muerto en 909) donde podemos observar estas ideas. *Ishaq* escribió un libro dedicado a la melancolía en el que señalaba que esta enfermedad puede atacar “a los que trabajan demasiado con el pensamiento, a los estudiosos que súbitamente han perdido sus libros.”³²¹ La profunda huella que dejó *Ishaq* en Constantino el Africano se puede comprobar en su obra *Opera* donde escribe:

Las actividades del alma racional son pensar con ahínco, recordar, estudiar, investigar, imaginar, buscar sentido de las cosas, y fantasías y juicios, ya sean cabales (fundados en la realidad) o meras sospechas. Y todas estas condiciones –que en parte son fuerzas permanentes (facultades mentales), en parte síntomas accidentales (pasiones)– pueden en poco tiempo llevar al alma a la melancolía si se entrega a ellas con exceso.³²²

Y es que la melancolía depende mucho de la vida que uno lleve. Así lo afirma J. Starobinski, al comentar que “Constantino pasó los últimos años de su vida en Monte Casino y sabe muy bien que ciertos esfuerzos de la inteligencia predisponen a esa

³¹⁹ Guillermo de Auvernia, *De universo*, II, 3, 20, *apud* R. Klibanski, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 93.

³²⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 99.

³²¹ R. Bartra, *op. cit.*, p. 32.

³²² Constantino Africano, *Opera*, vol. I, pp. 283 y s. *apud* R. Klibansky, E. Panofsky, F. y Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 102.

afección: la melancolía acomete sobre todo a los religiosos y solitarios a causa de sus eruditas investigaciones, del cansancio de la memoria.”³²³

Como hemos comentado en el primer capítulo, en el siglo XIII y XIV, la medicina se impregnó de ideas astrológicas y mágicas originadas por la especulación del universo que más tarde florecerán en el Renacimiento con Ficino, Pontano, Agrippa de Nettesheim y Paracelso, renovando la idea aristotélica de la melancolía. Es por eso que Guainerio, que todavía se encuentra en la Edad Media, se considera el predecesor de Ficino. En su obra sobre la melancolía se observan ya estas características iatromatemáticas que conformarán la medicina de Ficino en el sur de Europa y de Paracelso en el norte. Guainerio retoma el Problema de Aristóteles y le da otra interpretación.³²⁴ Para Aristóteles la capacidad extática estaba unida a una proporción de bilis negra y al lugar de ésta en el cuerpo. Dice Aristóteles: “Pero muchos debido a que el calor se haya próximo al lugar de pensamiento, se ven afectados por las enfermedades de la locura o del entusiasmo. Cosa que explica la existencia de las Sibilas y los Bacis, así como de todos aquellos que están inspirados.”³²⁵ Guainerio no puede admitir esta concepción puramente aristotélica. Habían pasado muchos siglos y la cultura europea había absorbido un cristianismo impregnado de neoplatonismo (y también de astrología y de magia) que se observa en este autor. Por eso Guainerio recuperó el interés por la adivinación y consideró seriamente la inspiración melancólica, es decir, el “furor divino”, desde una perspectiva neoplatónica: el éxtasis se debía a que el alma encarnada que ha olvidado sus ideas innatas al pasar al estado de éxtasis, sus sentidos se quedan anulados y, por un breve tiempo, vuelve a experimentar su estado prenatal y puede recibir la influencia de su astro rector. De ahí que considere posible que hombres incultos en éxtasis sean capaces de hablar en idiomas que jamás aprendieron, tema muy discutido en esa época y en épocas posteriores por autores como Huarte de san Juan, A. de la Cruz y Velásquez como se ha señalado anteriormente. Puesto que el melancólico posee la facilidad de llegar a ese estado de éxtasis es comprensible (y aquí enlaza con Aristóteles) que llegue a ser un hombre muy sabio.

³²³ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 37.

³²⁴ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 335.

³²⁵ Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, *cit.*, p. 93.

2.1.3. LA CREATIVIDAD Y EL GENIO MELANCÓLICO EN EL RENACIMIENTO

Desde el estudio de la ciencia en general y del conocimiento del hombre en particular, no cabe duda de que el Renacimiento fue una época de ebullición cultural y vital. Fue una época que miraba desde una perspectiva diferente sus raíces grecolatinas. Los textos, lógicamente, no cambiaron pero sí la forma de contemplarlos y de interpretarlos. Ficino, en torno a la cuestión del hombre de genio y la melancolía, fue una figura del todo influyente. Con su obra *De vita triplici*, que hemos analizado en la primera parte del trabajo, engarzó un caudal inmenso de conocimiento de cariz aristotélico, así como influencias neoplatónicas y neogipcias basadas en Plotino, Proclo, Silesia de Cirene o Jámblico. Respecto a la tesis de Aristóteles sobre el genio y la melancolía hay que señalar que fue Ficino quien dio forma a la conjetura sobre este vínculo: “Así lo afirma el propio Aristóteles en el libro de los *Problemas* –afirma Ficino–. Dice, en efecto, que todos los hombres que *sobresalen* en cualquier materia han sido melancólicos.”³²⁶ Pero no se quedó ahí. Siguiendo el tema que nos ocupa, Ficino mantuvo la idea de Rufo de Éfeso tomada por *Ishaq ibn Imran* que más tarde traduciría Constantino el Africano de que el hombre estudioso era el más proclive a caer en la melancolía. De ahí que este libro al que nos referimos esté consagrado a los que se dedican al estudio de las letras puesto que esta clase de hombres:

Desarrollan una gran actividad cerebral y mental y por eso son propensos a producir pituitaria y bilis negra que los griegos llaman, respectivamente, flegma y melancolía. La primera a menudo debilita y sofoca el ingenio, la segunda, por el contrario, si es demasiado abundante y se inflama, atormenta el alma con una inquietud continua y delirios frecuentes y perturba la capacidad de juicio hasta tal punto que puede afirmarse, y no sin razón, que los hombres de letras gozarían de singular salud si no se vieran a veces perturbados por la pituitaria y que serían los más felices y sabios de todos los hombres.³²⁷

Ficino también recibió la influencia de los conceptos astrológicos y mágicos que se manejaban en su tiempo. Como hemos visto, Guainerio ya había introducido el ascendiente astral para señalar que los melancólicos podían pasar al estado de éxtasis con mucha facilidad, dejando alejarse a su alma a un estado de preexistencia recibiendo

³²⁶ M. Ficino, *op. cit.*, p. 27.

³²⁷ *Ibid.*, p. 26.

de esta manera la influencia de Saturno. En Ficino, las ideas basadas en influencias astrales crecieron hasta abarcar una visión del mundo tan completa, que todo el arte de la medicina se consideró un método de emplear las fuerzas cósmicas y mágicas generales para la paliación de males y curación de enfermedades.

En este contexto de revolución cultural y de reinterpretación de textos antiguos volvió a unirse fuertemente el vínculo entre genialidad y locura. Tan acertada fue la conexión que se exportó junto con las demás características del Renacimiento a toda Europa. La melancolía se convirtió en síntoma de genialidad, y la genialidad en consecuencia de la melancolía. Como opina Mauricio Jalón: “El influjo de Ficino será determinante para la Edad de oro de la melancolía que es el Renacimiento avanzado.”³²⁸ Y así fue, porque la estela ficiana impregnó Europa recorriendo países como España, Francia, Alemania e Inglaterra.

Con respecto a España, el autor mexicano, Roger Bartra ha dedicado sus esfuerzos en explicar, bajo la luz del sol negro de la melancolía, el período también áureo del Siglo de Oro español. Describe con detalle y detenimiento la obra de médicos españoles que en aquella época trataron la melancolía, como es el caso de Velásquez y su obra *La melancolía* y de Huarte de san Juan y su *Examen de ingenios* que, según el autor, fue uno de los grandes impulsores de la melancolía en Europa por aquellos años. Idea corroborada por Postel y Quéstel puesto que llaman al *Examen* “*best seller* de los siglos XVI, XVII y XVIII”³²⁹ y por Pigeaud, que en el prólogo de *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, señala: “El extraordinario éxito que alcanzó, en toda la Europa de los siglos XVII y XVIII esta obra de Huarte constituye un instrumento del conocimiento del problema XXX y de su divulgación.”³³⁰ Bartra señala también otros autores como es el caso de Montalvo, médico que trató por extenso de la melancolía en su obra *Archipathologia* publicada en 1614 en París. Montalvo se cuestionaba si lo ocurrido de carácter extraño como que aparezca una creatividad desmesurada en un escritor mediocre, u otros acontecimientos extraños que ocurrían tenían causas naturales o demoníacas. Para contestar hace alusión a la cuestión de la tesis aristotélica:

Hay referencias a sucesos milagrosos en la melancolía, difíciles de creer, que se dice han vivido mientras sufrían de disturbios mentales algunos no muy hábiles artistas, filósofos, astrónomos, poetas y, lo que todavía es más asombroso, profetas,

³²⁸ *Ibid.*, p. 11.

³²⁹ J. Postel y C. Quéstel, *op. cit.*, p. 137.

³³⁰ Aristóteles, *op. cit.*, p. 65.

especialmente mediante sueños. Suponiendo que sea cierto, ello no debe atribuirse al Diablo, como hacen algunos que imaginan que esta locura es causada por su perniciosa influencia directa, sino por el contrario debe explicarse por la naturaleza peculiar del humor melancólico, su cantidad y su calidad, asociadas al temperamento del sujeto. Éste fue evidentemente el punto de vista de Aristóteles.³³¹

En lo tocante a las causas demoníacas o naturales en melancólicos, señala Bartra que el médico Andrés Velásquez se opone tajantemente a la tradición aristotélica, pero no lo hace directamente, sino criticando las tesis de Huarte que eran claramente aristotélicas. Respecto a este tema, Bartra afirma que “Huarte continúa esta propuesta al preocuparse por hallar un vínculo entre los “ingenios” y las combinaciones de humores y temperamentos. Una de las pruebas de que existe este vínculo la encuentra en el hecho de que un cerebro “bien templado” ocasiona que un hombre, repentinamente y sin haberlo aprendido de nadie, pueda hablar de ciencia con gran habilidad.”³³² Esto ocurre porque, según Huarte, el alma racional, cuando tiene la calidad de calor óptima utiliza la lengua más racional que es el latín; por eso, es posible que un hombre inculto en un ataque de furor pueda hablar en latín. Al escuchar a Huarte nos viene a la cabeza Guainerio y el concepto neoplatónico del alma que al encarnarse olvida sus conocimientos y que al alejarse hasta las regiones primigenias donde se encuentra todo el conocimiento, puede hacer que los hombres incultos sean capaces de hablar en latín o convertirse en grandes sabios. Como decíamos, el doctor Velásquez se opone a esta concepción aristotélica deshaciendo el vínculo entre genio y melancolía invocado por Ficino y Guainerio y catalogando la melancolía únicamente como enfermedad de los instrumentos del alma:

Mas aunque fuese verdad (que no lo es) que viniese un frenético a hablar latín llegando a tener el temperamento necesario que se requería para que el alma racional hiciese estos actos, no los podía hacer en la enfermedad de que tratamos, que es la melancolía, porque en esta enfermedad, demás del grave daño que tiene el temperamento, necesariamente los espíritus tienen perdido su natural resplandor y están oscurecidos y tenebrosos [...]. Porque no se ha de pensar que por razón de esta melancolía de perturbar el alma, que no de ilustrarla, como se muestra claro del miedo y tristeza que siempre padecen los afligidos melancólicos. Así que tengo por

³³¹ F. Montalvo, *Archipathologia*, pp. 297-298, *apud* R. Bartra, *Cultura y melancolía*, p. 65.

³³² R. Bartra, *op. cit.*, p. 66.

verdad averiguada que ningún melancólico maníaco rústico hablará latín ni tratará de astrología sin las haber primero sabido.³³³

Es muy posible que Velásquez jamás se encontrara con un caso de estas características. Y, de hecho, que pensara que lo que sucedía era simplemente que los melancólicos recordaban palabras que habían oído antes y eran capaces de repetirlos. Bartra propone que se podía tratar de síndrome del sabio. Señala que ya en 1887, J. Langdon Down, acuñó el término de “sabios idiotas” para nombrar a personas que sufriendo retraso mental, poseían una memoria extraordinaria o aptitudes musicales geniales: “Podemos suponer que los casos discutidos por Huarte y Velásquez –aclara R. Bartra– se referían a personas que habían memorizado íntegramente sermones en latín, conversaciones sobre astrología o discusiones teológicas. Hoy se sabe que la mayoría de estos casos de memoria hipertrofiada sufren de autismo, y se estima que uno de cada diez autistas manifiesta el síndrome del sabio idiota.”³³⁴ Un médico de la época que escribió sobre melancolía y en el que no repara Bartra fue Santa Cruz. Su obra *Diagnóstico y curación de las afecciones melancólicas* se publicó en 1591 y es de tendencia claramente aristotélica. Alberto Escudero Ortuño en su tesis doctoral dedicada a la melancolía en el siglo XVI señala las ideas de Santa Cruz sobre la atrabilis:

Ese humo produce la sutileza de ingenio y que “los melancólicos, según opinión de los filósofos antiguos, poseen grandes cualidades de inteligencia y buenas aptitudes para la investigación, siendo muy aptos para la realización de grandes hechos”. Llega también a concederles, en cierto modo, la capacidad de adivinar en sueños e intuir algunos fenómenos pertenecientes al mundo irreal y representados bajo aspectos simbólicos. También apunta la posibilidad de que estos individuos puedan “hablar latín sin haberlo antes aprendido.”³³⁵

Como señalábamos hace unos momentos, la obra de Ficino traspasó las fronteras europeas y no sólo se dirigió a España, autores ingleses también se vieron influidos y escribieron sobre la enfermedad. Es el caso de Bright y su *Tratado de la melancolía* de 1586, y de Robert Burton y su *Anatomía de la melancolía* de 1621. Este último, en relación con lo que se comentaba sobre las capacidades excepcionales de los melancólicos, pone de manifiesto el debate existente en la época: “Se dicen cosas

³³³ Velásquez, *Libro de la melancolía*, p. 360, apud R. Bartra, *Cultura y melancolía*, p. 68.

³³⁴ R. Bartra, *op. cit.*, pp. 72-73.

³³⁵ A. Escudero, *op. cit.*, p. 49.

maravillosas de los poseídos, de sus acciones, gestos, contorsiones, ayunos, profecías, de su capacidad de hablar lenguas que nunca se les había enseñado, etc. Se cuentan muchas historias extrañas sobre ellos, que puesto que algunos no las admitirán, omito voluntariamente.”³³⁶ Por otra parte, mantiene la idea, por influencia de Ficino y de otros, de que el exceso de estudio hace surgir la melancolía: “Fernel pone el estudio, la contemplación y la meditación continua como causas especiales de la locura. [...] Marsilio Ficino define la melancolía como una de las cinco plagas principales de los estudiantes, es una tara habitual en todos ellos, y casi en cierta medida un compañero inseparable.”³³⁷ Burton menciona la tesis aristotélica del hombre de genio y la melancolía, pero parece quedarse al margen a la hora de dar su opinión. Lo que hace es desplegar los razonamientos de los médicos y eruditos especializados en melancolía de la época:

¿Por qué los melancólicos son inteligentes, como mantuvo Aristóteles antiguamente en sus *Problemas*, y todos los sabios, filósofos famosos, legisladores “han sido siempre melancólicos”? Es un problema muy controvertido. Jason Pratis lo considera propio de la melancolía natural, opinión a la que se inclina Melanchton y Marsilio Ficino, pero no de la melancolía simple, pues ésta, al ser fría y seca, hace a los hombres estúpidos, pesados, torpes, temerosos, necios y solitarios, sino mezclada con otros humores (exceptuando la flema) que no sean adustos, sino mezclados de tal forma que la sangre sea la mitad, con poca o ninguna adustión, de modo que no estén demasiado calientes ni demasiado fríos. Pietro Abano, citado por Melanchton, piensa que procede de la melancolía adusta, excluyendo toda la melancolía natural demasiado fría. Laurens condena esta afirmación, porque la adustión de los humores vuelve locos a los hombres, igual que se quema la cal cuando se le echa encima agua. Debe estar mezclada con sangre un poco adusta, y así se puede verificar el viejo aforismo de Aristóteles: “No hay gran inteligencia sin una mezcla de locura.”³³⁸

2.1.4. EL GENIO Y LA MELANCOLÍA CREATIVA EN LA ÉPOCA MODERNA

Dejando atrás el siglo XVII de Burton y adentrándonos en el XVIII hay que señalar que en este siglo se adopta una perspectiva científica, dejándose a un lado la influencia divina que poseen los genios, así como su inclinación a la melancolía. Un

³³⁶ R. Burton, *op. cit.*, p. 64.

³³⁷ *Ibid.*, p. 145.

³³⁸ *Ibid.*, p. 229.

ejemplo es Bateaux quien rebate la naturaleza divina que poseen los genios, otorgándoles únicamente una buena capacidad de observación. De hecho, la melancolía se ve restringida a un vocabulario más filosófico que médico. Kant, en la transición de antiguos aires y nuevas tempestades, cataloga la melancolía como un defecto cognitivo, pero le otorga también la capacidad del genio creativo. Como señalan Klivansky, Panofsky y Salx: “Tal vez Kant no fuera inmune a la tesis renacentista pero más probable es que fuera un hondo sentimiento de simpatía lo que le indujo a otorgar al carácter melancólico, aún limitado sus rasgos por la tradición, el sello de lo “sublime”, y, punto por punto, interpretar cada rasgo de la melancolía como expresión de una gran conciencia.”³³⁹ Este apelativo de “lo sublime” unido al melancólico dio paso a una de las grandes características del Romanticismo. En la etapa romántica se retoma la idea de la equiparación del genio a la locura y también la de que el sufrimiento debe ir unido al genio, idea que se adquiere de la glorificación estética del dolor. Ya dice L. Földényi que los nuevos tiempos traen una mayor individualidad al ser humano. El Renacimiento colocó al hombre en primer plano, y desplazó a Dios. El artista renacentista se apropió las características divinas, y por eso, vemos estos rasgos de divinidad y genialidad pero teñidos de dolor como emulación del sacrificio de Jesús en el artista que se convierte en *alter deus*. El Romanticismo retoma todas estas ideas, y, por el desarrollo del ser humano hacia una fuerte individualidad, las impregna de una fuerte dosis de subjetividad, constituyéndose de esta forma, las características del genio moderno apegado a un estado melancólico.

Pasando al siglo XIX, Esquirol señala la preeminencia intelectual de los melancólicos que él llama monomaniacos y la premisa romántica sobre las pasiones y la locura:

Quien quiera estudiar a fondo la monomanía ha de familiarizarse con las investigaciones relativas a los progresos y a la marcha del espíritu humano; así la frecuencia de esta enfermedad es directamente proporcional al desarrollo de las facultades intelectuales; cuanto más desarrollada está la inteligencia y más actividad ejerce el cerebro, tanto más cabe el peligro de monomanía. No hay progreso en las ciencias, invención en las artes o innovación importante que no hayan sido causas de monomanía o que no le hayan comunicado su carácter.³⁴⁰

³³⁹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 135.

³⁴⁰ J. Esquirol, *Des maladies mentales*, vol. I, pp. 399-400, *apud* J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 54.

Esquirol no se olvida de la premisa de Aristóteles sobre el hombre de genio y la melancolía y en un artículo titulado “*De la lypémanie ou mélancolie*” manifiesta sobre los atacados por la bilis negra: “Ils sont très propres á la culture des arts et des sciences; ils ont peu de mémoire, mais leurs idées sont fortes, leurs conceptions vastes; ils sont capables de profondes meditations [...] ces individus sont essentiellement disposés á la lypémanie: ce qui a fair dire á Aristote que les hommes de génie, les grands législateurs sont ordinairement mélancoliques. Mahomet, Luther, le Tasse, Caton, Pascal, Chatterton, J. J. Rousseau, Gilbert, Alfieri, Zimmermann, etc., confirment l’opinion d’Aristote qu’il abatí justifiée par son propre exemple.”³⁴¹ Pero se debe señalar que el positivismo acabó por secularizar la idea de locura que, en esta etapa, pierde su rasgo mágico. El primer autor que impuso la conexión negativa entre enfermedad mental y genio fue J. Moreau ya que en su obra *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l’influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, publicado en 1859, definió la genialidad como producto de una excitabilidad aumentada del sistema nervioso.³⁴² Comenta Pigeaud en el prólogo a la obra de Aristóteles *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, que Moreau emulando a Aristóteles sobre la transformación del carácter debido al vino, realiza un tratado titulado *El hachís y la locura* en el que afirma que “la experiencia del hachís da lugar a una serie de sucesos que reproducen, de un modo atenuado, todas las formas de locura.”³⁴³ Más tarde, en Bolonia, G. Lombroso publicaría *Genio e follia*, una obra que confirmó la unión de genio y locura por toda Europa. De hecho, en este estudio afirma que el genio es provocado por una clase de epilepsia, enfermedad que desde la Antigüedad tenía un halo de misterio y de relación con la divinidad.³⁴⁴ Otro caso similar es el Max Nordau, médico y científico, que puso en relación el arte y la enfermedad mental. Rubén Darío en *Los raros* le dedica una semblanza en la que señala:

Max Nordau no deja un solo nombre, entre todos los escritores y artistas contemporáneos de la aristocracia intelectual, al lado del cual no escriba la correspondiente clasificación diagnóstica: “imbécil”, “idiota”, “degenerado”, “loco peligroso”. Recuerdo que una vez, al acabar de leer uno de los libros de Lombroso,

³⁴¹ J. Esquirol en su artículo “*De la lypémanie ou mélancolie*”, p. 94, *apud* Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía*, prólogo y notas de Jackie Pigeaud, p. 68.

³⁴² I. Paraíso, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 94.

³⁴³ Moreau, *Du haschich et de la aliénation mentale*, pp. 53 y ss., *apud* Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía*, prólogo y notas de Jackie Pigeaud, p. 70.

³⁴⁴ I. Paraíso, *op. cit.*, p. 94.

quedé con la obsesión de la idea de una locura poco menos que universal. A cada persona de mi conocimiento le aplicaba la observación del doctor italiano, y resultábale que, unos por fas, otros por nefás, todos mis prójimos eran candidatos al manicomio.³⁴⁵

La psiquiatría de la época utilizó el tema de la genialidad patológica y desarrolló una rama llamada patografía. Se trataba de estudiar a los genios que habían sobresalido a lo largo de la historia para diagnosticar su enfermedad mental. W. Lange-Eichbaum, en su obra *Genie, Irrsin und Ruhm*, llega a hacer una clasificación de todos los genios de la Humanidad en base a sus enfermedades mentales.³⁴⁶ Y siguiendo la estela de la patografía, el psicoanálisis comienza sus estudios literarios analizando las patologías de los grandes literatos (R. Laforgue, M. Bonaparte, etc.). Pero el psicoanálisis deja a un lado esta concepción patológica y se dedica a analizar al hombre genial como lo haría con el hombre normal. Como señala la profesora Isabel Paraíso: “Para Freud, hay hombres geniales enfermos, hombres normales enfermos, grandes escritores *a pesar de* su estructura neurótica o psicótica, y grandes escritores *a causa de* su estructura neurótica o psicótica.”³⁴⁷ El propio Freud sintió una atracción muy especial por el análisis de obras y autores geniales, y de ahí que hiciera estudios psicoanalíticos de Goethe, Shakespeare, Sófocles, Leonardo Da Vinci y Dostoievski. Pero ¿Existía para Freud un vínculo entre el genio y la locura? En su obra *La interpretación de los sueños* publicada en 1900, el psicoanalista señala:

El artista se refugia, como el neurótico, en su mundo fantástico, huyendo de la realidad poco satisfactoria; pero a diferencia del neurótico, sabe hallar el camino de retorno desde dicho mundo de fantasía a la realidad. Sus creaciones, las obras de arte, son satisfacciones fantaseadas de deseos, análogamente a los sueños, con los cuales comparte el carácter de transacción, pero tienen también que evitar el conflicto con los poderes de la represión. Pero a diferencia de los procesos oníricos, asociales y narcisistas, están destinados (las obras de arte) a provocar la participación de otros hombres y pueden reanimar y satisfacer impulsos inconscientes en éstos.³⁴⁸

³⁴⁵ R. Darío, *Los raros*, Editorial Pliegos, Madrid, 2002, p. 175.

³⁴⁶ I. Paraíso, *op. cit.*, p. 94.

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 94-95.

³⁴⁸ S. Freud en *La interpretación de los sueños* apud I. Paraíso, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, p. 97.

Podemos observar que Freud entiende que el artista y el neurótico tienen la misma necesidad de escapar del mundo real, del principio de realidad, pero que el camino que recorren es diferente. El artista nunca pierde del sentido de la realidad, está inserto en ella y desde la realidad es capaz de crear o imaginar una nueva realidad, sin perder el contacto con ella, mientras que el neurótico cambia una realidad que se le hace intolerable por un mundo de fantasía. Respecto a la distancia que coloca Freud al artista y al neurótico, la profesora I. Paraíso afirma: “En ningún sitio, absolutamente en ninguno –como han señalado tanto Frederick Crew como Jean Starobinski– afirma Freud la identidad entre creatividad artística y neurosis. Por el contrario, es patente la contraposición entre ambos.”³⁴⁹ Pero existen otros especialistas que no opinan como Freud e insisten en la cercanía entre neurosis y creatividad. Es el caso de Kris quien admite que el proceso creativo puede trastornar el equilibrio psíquico del artista.³⁵⁰ Aún así, Kris reconoce que las obras de los artistas sanos son muy diferentes a las de los enfermos. De esto se da cuenta el psicólogo al evaluar lo escrito por uno u otro. Didier Anzieu es de la misma opinión que Kris al señalar que existen fases en la creación que tienen un componente neurótico, casi alucinatorio y hasta delirante.³⁵¹ Lo que coloca a la creación en un punto muy cercano a la locura. Incluso hay especialistas, como Jung, que consideran que el creador es necesariamente un neurótico: “La obra de arte, que por lo visto puede ser analizada como si se tratase de una neurosis y explicada por las inhibiciones personales del poeta, viene a encontrarse así en la poco envidiable vecindad de la neurosis, si bien se encuentra, a pesar de todo, en buena compañía.”³⁵²

Existen grandes obras que tratan sobre la melancolía y la creatividad; pero una en particular es de gran relevancia; se trata del libro *Sol negro. Depresión y melancolía* escrito por Julia Kristeva. El título hace referencia al sol negro del que habla Nerval en su poema “El desdichado”:

Yo soy el tenebroso,-el viudo,-el inconsolado,
el príncipe de Aquitania de la torre abolida;
mi única estrella ha muerto,- y mi laúd constelado
lleva el Sol negro de la Melancolía.

³⁴⁹ I. Paraíso, *op.cit.*, p. 98.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 96.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 52.

³⁵² *Ibid.*, p. 101.

Cuando se mira fijamente al sol, el astro se convierte en un círculo negro. La luz, paradójicamente, nos ciega. Esta maravillosa metáfora simboliza la imposibilidad del ser humano de llegar más allá de los límites impuestos por su naturaleza, y la tristeza posterior al ser consciente de ello. Luis Antonio de Villena comenta al respecto: “La Melancolía es un Sol Negro. Y ser divino produce una eterna tristeza. Sombra y luz se interpenetran en la semántica de los versos. Melancolía creativa y melancolía destructora.”³⁵³ Kristeva hace un alarde maravilloso de su conocimiento de la melancolía en su libro. Según la autora sólo se puede explicar este concepto si se coloca junto a la creatividad. Ya que, como esta autora asegura, no es que exista un vínculo sino una causalidad. El hombre es hombre gracias a la capacidad de crear y es un semidios al ser capaz de colocarse en un punto en el que observa el mundo omnipotentemente. Esto ocurre cuando se encuentra en el límite terrible de la muerte y la vida, en el desvelamiento de Heidegger de “nuestro-ser-para-la-muerte”: “Vivo una muerte viviente, carne cortada, sangrante, cadavérica, ritmo disminuido o suspendido, tiempo borrado o abotagado, reabsorbido en la pena... Ausente del sentido de los otros, ajena, renuente a la dicha ingenua, mi depre me brinda una lucidez suprema, metafísica. En las fronteras de la vida y de la muerte, a veces siento el orgullo de ser testigo del sin sentido del Ser, de revelar lo absurdo de los nexos y los seres.”³⁵⁴ Y si la melancolía es sufrimiento, ¿Sólo desde el dolor se puede crear? Kristeva parece decir que sí: “Sin una disposición hacia la melancolía no hay psiquismo sino pasaje al acto o al juego.”³⁵⁵ Aristóteles estaría de acuerdo con ella. Los genios serán siempre personas desgraciadas. Muy claramente lo expresa al comienzo de su *Metafísica* cuando señala: “Ahora bien, si los poetas tuvieran razón y la divinidad fuera de natural envidioso, lo lógico sería que (su envidia) tuviera lugar en este caso más que en ningún otro y que todos los que en ella descuellan fueran unos desgraciados.”³⁵⁶ Es decir, que el genio, como representante más dotado de la melancolía va a ser siempre un ser desdichado, dolorido, ¿y ese dolor de dónde viene? ¿Qué mecanismo produce en la persona y hace surgir la creatividad? Kristeva señala que estos mecanismos se desarrollan cuando el niño se halla en el “grado cero” del simbolismo, cuando todavía no ha empezado a simbolizar. “El niño rey se pone irremediamente triste antes de proferir sus primeras palabras: estar separado

³⁵³ L. A. de Villena, *La felicidad y el suicidio*, Bruguera, Barcelona, 2007, p. 136.

³⁵⁴ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 10.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ Aristóteles, *Metafísica*; traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Planeta de Agostini, Madrid, 1997, p.19.

para siempre –desesperadamente- de su madre lo empuja a volverla a encontrar, así como los otros objetos de amor, primero en su imaginación y después en las palabras.³⁵⁷ Y así se queda triste, para siempre, pero capaz de retener y simbolizar en su mente cosas realmente maravillosas: “Toda imaginación es abierta o secretamente melancólica.”³⁵⁸

Respecto a esa *lucidez* suprema y metafísica que ofrece la melancolía, Kristeva hace la reflexión de que en sus momentos de pensamiento profundo, el melancólico es filósofo y señala como los textos más fructíferos sobre el sentido o el sinsentido del ser han sido escritos por famosos melancólicos como Heráclito, Sócrates, Kierkegaard. Éste último, tiene que ver también con la melancolía que atenaza al hombre moderno: “La angustia es la posibilidad de la libertad.”³⁵⁹ Entre todos los filósofos nombrados, la autora hace una referencia especial a Aristóteles:

Hace falta remontarse a Aristóteles para hallar una reflexión completa sobre las relaciones entre los filósofos y la melancolía. En los *Problemata* (30,1), atribuidos a Aristóteles la bilis negra (*melaina kole*) distingue a los grandes hombres. La reflexión (seudo-) aristotélica se refiere al *ethos-péritton* –personalidad de excepción– caracterizada por la melancolía. Recurriendo a las nociones hipocráticas (los cuatro humores y los cuatro temperamentos), Aristóteles innova al extraer la melancolía de la patología y situarla en la naturaleza pero, sobre todo, al hacerla emanar del *calor*, considerado como principio regulador del organismo y de la *mesotes*, interacción controlada de energías opuestas.³⁶⁰

Kristeva se sitúa en una perspectiva freudiana tomando en cuenta los textos clásicos de la melancolía en el psicoanálisis: Freud, Abraham y Klein. Repasa la tesis sobre el duelo y la melancolía señalando los puntos básicos como la agresividad del depresivo contra el objeto perdido y la intolerancia de la ambivalencia del objeto, así como una dialéctica compleja de la idealización y de la desvalorización de sí mismo causado por un superyó severo, sostenido por el mecanismo de la identificación del yo con el objeto. Son los puntos que vimos al analizar el trabajo de Freud sobre el duelo y la melancolía. Pero, los especialistas modernos han descubierto otro tipo de melancolía

³⁵⁷ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 11.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ S. Kierkegaard, *El concepto de angustia*; traducción, prólogo y notas de Demetrio G. Rivero, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 270.

³⁶⁰ J. Kristeva, *op.cit.*, p. 12.

que Freud pasó por alto: la depresión narcisista. Esta modalidad de depresión se caracteriza porque:

Lejos de ser un ataque oculto contra otro imaginado hostil por frustrante, la tristeza quizá sea la señal de un yo primitivo herido, incompleto, vacío. Un individuo así no se considera lesionado, pero sí afectado por una falta fundamental, por una carencia congénita. Su pena no esconde la culpabilidad o la falta de una venganza urdida en secreto contra el objeto ambivalente. Antes bien, su tristeza es la expresión más arcaica de una herida narcisista no simbolizable, infalible, tan precoz que no puede atribuírsele a ningún agente exterior (sujeto u objeto). Para este tipo de depresivo narcisista, en realidad la tristeza es el único objeto.³⁶¹

La realidad del melancólico es la tristeza. Es el objeto al que se aferra con mayor fuerza y del que no va a separarse jamás. La tristeza arcaica le lleva a esa suprema lucidez y capacidad extática. Platón, Aristóteles, y muchos otros se preguntaban porqué el ser melancólico hablaba directamente con los dioses. Kristeva afirma que el depresivo narcisista se ha quedado anclado en una fase muy temprana de su vida en la que el ser todavía no dispone de lenguaje. Ese “niño rey”, del que antes nos hablaba, se encuentra irremediablemente triste antes de proferir sus primeras palabras. No dispone de palabras, pero sí de afecto que es un pre-lenguaje. El yo del pequeño está profundamente herido. El dolor le embarga. Tiene la sensación de haber sido desposeído “de un bien supremo innombrable, de algo irrepresentable.”³⁶² El pequeño ha entrado en un estado extático, al que volverá muchas veces en su vida. La puerta se ha abierto. El bien supremo innombrable es, a todas luces, superior a lo que se puede nombrar porque abarca toda significación. Está por encima de todo. De ahí que Kristeva señale que este bien supremo e innombrable que ella llama “Cosa” tenga como lazo de unión al “padre de la prehistoria individual” que señaló Freud en “El Yo y el Ello”, y a la divinidad de los extáticos. Agamben señala al respecto:

Pero es precisamente la potencia divina lo que los místicos y cabalistas presuponen en la creación. El acto de creación es el descenso de Dios a un abismo que no es otro que el de su propia potencia y el de su propia impotencia, el de su poder y el de su “poder no”. Por ello, en la formulación radical de David de Dinant, en Dios pensamiento y materia son una sola y la misma cosa, y este abismo indiferenciado es la nada de la que procede el mundo y sobre la cual eternamente se sostiene. Y “abismo”

³⁶¹ *Ibid.*, p. 16.

³⁶² *Ibid.*, p. 17.

no es una metáfora: como afirmará taxativamente Böhme, tal cosa constituye, en Dios, la vida misma de las tinieblas, la raíz divina del infierno, de la cual se genera eternamente la nada. Sólo en el momento en que alcanzamos ese Tártaro y hacemos la experiencia de nuestra propia impotencia, llegamos a ser capaces de crear, llegamos a ser poetas.³⁶³

La creatividad está unida a la nada primigenia divina, a ese bien supremo e inenunciable que Kristeva llama “Cosa”. La melancolía atrae al ser humano a ese estado primigenio de pre-significación extático. Por eso, Kristeva señala cómo los melancólicos tienen tendencia a entrar en él:

Hemos imaginado al depresivo ateo, privado de sentido, privado de valor. Se desprecia por temerle mucho o por ignorar el Más-allá. Con todo, por más ateo que sea, el desesperado es un místico: se adhiere a su pre-objeto, sin creer en Ti pero adepto mudo e inmovible a su propio continente indecible. Le dedica sus lágrimas y su goce a esta orilla de lo extraño. En la tensión de sus afectos, de sus músculos, de sus mucosas y su piel, prueba a la vez su pertenencia y su distancia frente a un otro arcaico que todavía escapa de la representación.³⁶⁴

No podemos dejar de hablar de dolor cuando se trata de reflexionar sobre el tema de la melancolía. En este caso tenemos que hablar del dolor que cada uno se inflige a sí mismo. Freud, según comenta Kristeva, construye la noción de “masoquismo primario” en 1915 y consolida este concepto en su texto “El problema económico del masoquismo”, transformándolo en la “pulsión de muerte” (Tanatos). Freud desarrolla una idea genial: el ser humano proviene de lo inerte y esta pulsión lo empuja de nuevo a ese mundo de la muerte. Recuerda, de manera un poco velada, la idea de la diosa madre que trae la vida pero, a la vez, y simultáneamente, trae la muerte. Freud postula que una parte de la pulsión de muerte se dirige hacia el exterior y otra hacia el interior de la persona: “Los peligrosos instintos de muerte son tratados en el individuo de muy diversos modos. Parte de ellos queda neutralizada por su mezcla con componentes eróticos; otra parte es derivada hacia el exterior, como agresión, y una tercera, la más importante, continúa libremente su labor interior. ¿Cómo sucede, pues, que en la melancolía se convierta el super-yo en una especie de punto de reunión de los instintos

³⁶³ G. Agamben, G. Deleuze, J. L. Pardo, *Preferiría no hacerlo*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 110.

³⁶⁴ J. Kristeva, *op. cit.*, pp. 18-19.

de muerte?”³⁶⁵ Por eso, puede desprenderse de todo lo dicho, que el melancólico lleva dentro “una cultura de la pulsión de muerte”.

2.2. LA MELANCOLÍA Y LA LITERATURA EN LA ANTIGÜEDAD

Una vez conocido el vínculo entre creatividad y melancolía, y considerando que la literatura es un acto creativo llevado a cabo por el escritor, pasamos a estudiar la melancolía en la literatura. En este capítulo vamos a hacer un recorrido a lo largo de la historia acercándonos a la melancolía pero, esta vez, desde un punto de vista diferente, desde el punto de vista de la obra artística literaria y su relación con la bilis negra. Por eso tenemos que empezar en la cuna de nuestra civilización. En la concepción clásica existía una relación basada en ciertos parecidos en las características personales, tal como sugiere F. Földényi, entre los filósofos, los poetas y los adivinos, ya que los tres eran seres especiales que se encuentran fuera del tiempo. Señala Földényi poniéndose en lugar de uno de ellos: “El futuro está dentro de nosotros, no fuera: nosotros hacemos futuro el futuro; es decir, no estamos expuestos al tiempo, sino única y exclusivamente a nosotros mismos.”³⁶⁶ Al igual que el filósofo, el verdadero adivino debía conocer no sólo el futuro sino la verdad del universo. En este aspecto se dan la mano ambos. También era fuerte la relación entre filósofos y poetas: “Aristóteles en la *Poética* – explica J. Pigeaud–, escribe que la poesía es más filosófica que la historia, que su esencia consiste en crear metáforas, y que hacer metáforas es contemplar lo parecido (141b-1459a). La poesía consiste en desplazar los nombres para poner así en evidencia el parecido entre las cosas, en desvelar las relaciones, en revelar el ser.”³⁶⁷ El poeta revela el ser de las cosas, pone de manifiesto consideraciones de las que gozamos los demás seres humanos, descubriéndose de esta forma, el vínculo entre filosofía y poesía. Pero lo que realmente une a estos tres seres especiales es su relación con la divinidad y la locura. “La locura es un don divino”, señala Földényi.³⁶⁸ Lo es, como dice el autor húngaro, ya que se advierte, por ejemplo en Platón, que la locura era considerada como algo positivo: “Porque –dice Platón–, de lo contrario, ese bellísimo arte [...] no habría

³⁶⁵ S. Freud, *El yo y el ello*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 46.

³⁶⁶ L. Földényi, *Melancolía*; traducción de Adam Kovacsics, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2008, p. 35.

³⁶⁷ Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, introducción y notas de Pigeaud, p. 54.

³⁶⁸ L. Földényi, *op. cit.*, p. 29.

sido llamado locura. Consideraban cosa bella que viniera de los dioses.”³⁶⁹ La deidad se internaba en la sibila o en el poeta para expresar, a través de él, sus pensamientos a todos los mortales. En el caso del poeta, la divinidad ejercía su poder por medio del acto de inspiración: “Pues la poesía –señala Aristóteles– deriva de la inspiración.”³⁷⁰ Para Sócrates existían cuatro clases de locuras inspiradoras que se podían dar en el ser humano. Cada locura tenía como origen una deidad: “Y en la locura divina distinguimos cuatro partes que asignamos a cuatro dioses, atribuyendo a Apolo la inspiración profética, a Dionisio la mística, a las Musas a su vez la poética, y la cuarta, la locura amorosa, que dijimos era la más excelsa, a Afrodita y a Eros.”³⁷¹ Entre los delirios divinos se encuentra el delirio poético originado por las Musas y recibido por el poeta. En cuanto a Platón, en esta misma obra, *Fedro*, establece dos tipos de locura en relación con la enfermedad o con la divinidad: “Hay dos especies de locura (*manía*), una producida por las enfermedades humanas, y otras por un cambio de nuestros valores habituales provocado por la divinidad.”³⁷² Una locura se relaciona con lo divino y otra con la simple enfermedad, ofreciendo así una perspectiva dual. La locura que enlaza con la divinidad es la locura poética. Para Platón, el poeta es un intermediario, un ser utilizado por la divinidad (“yo soy otro”, decía Rimbaud), un canal por donde la divinidad se expresa. En Aristóteles se observa un gran cambio de perspectiva, ya no son las divinidades las que eligen a un ser, ahora se trata de una cuestión relacionada con los humores, es decir, es un tema fisiológico: “Aristóteles –afirma L. Földényi– desmontó la dualidad platónica entre una locura divina que atrae al hombre hacia el cielo y una locura que ata al hombre a la tierra (la melancolía): proporcionó un sentido científico a la manía de tintes metafísicos y amplió el concepto de la locura que admite un diagnóstico médico y que puede explicarse por síntomas físicos, es decir, de la melancolía.”³⁷³ R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl son de la misma opinión:

Ésa precisamente es la tarea que acomete el Problema XXX, 1. La idea mítica del furor se sustituye por la idea científica de la melancolía, tarea más sencilla cuanto que “melancólico” y “loco” –en el sentido puramente patológico– venían siendo sinónimos desde hacía tiempo, y que el don peculiar de sueños verídicos y profecías

³⁶⁹ Platón *apud* L. Földényi, *Melancolía*, p. 29.

³⁷⁰ Aristóteles, *Retórica*; introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé, Alianza, Madrid, 1998, pp. 261-262.

³⁷¹ Platón, *Fedro*, *op. cit.*, p. 248.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ L. Földényi, *op. cit.*, p. 30.

propio del melancólico enfermo se correspondía con la equiparación platónica de “mántico” como “maníaco.”³⁷⁴

Aristóteles absorbió todo el conocimiento de su época y su obra *El hombre de genio y la melancolía* es reflejo de ello. Por una parte, utilizó lo aprendido con su maestro Platón, e introdujo la idea de furor de la filosofía platónica, por otro lado, observó la fisiología humana y su relación con los humores y con la enfermedad, aplicando un enfoque cientista para explicar cuestiones de nuevo cuño. Al racionalizar la idea de furor hizo que racionalizara también los mitos que percibía en la cultura: Heracles, Ajax, Belerofonte, todos habían caído presos de la locura, pero también habían sido los hombres más sobresalientes. No sólo los mitos le daban muestras de esta cuestión, podía reconocer esos síntomas en los grandes hombres que él mismo conoció como Platón o de los que había oído hablar profusamente como Empédocles o Sócrates. A todos les unía la tendencia a la melancolía. El estudio, a través de una analogía, la del vino, intenta mostrar cómo los seres excepcionales lo son por su fisiología, es decir, por la tenencia de bilis negra y por el calor de ésta.

Respecto al tema que se trata, la relación existente entre la melancolía y la literatura, hay que decir que Aristóteles da gran importancia a la poesía y a los poetas en su tratado. Pigeaud llega a señalar: “La poesía no es más que una de las actividades citadas en el *Problema XXX*, entre otras. Pero en realidad, estoy persuadido de que la poesía se halla en el origen de esta meditación, y que es la reflexión a propósito de la poesía y la tradición de esta reflexión la que se convierte en universalizadora, en extensible a todas las actividades humanas.”³⁷⁵ El poeta, al igual que el melancólico se alía a la locura ya que ambos se caracterizan por ponerse en éxtasis, es decir, salirse de uno mismo. Al salirse de uno mismo, puede ser todos, porque se ha quedado vaciado de su ser, ya no posee un “yo” definido. Respecto a la creación artística, Pigeaud ha desvelado una clave interesantísima del tratado aristotélico. El filósofo griego hace una analogía entre el vino y la bilis negra, en esa analogía se pone de manifiesto que tanto uno como otro hace que se dé una multiplicidad de caracteres. La persona que toma vino va pasando por todos los caracteres posibles, de silencioso pasa a animado, luego a valiente, más tarde a violento y por fin se sume en una letargia. El melancólico tiene las mismas cualidades:

³⁷⁴ R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, p. 63.

³⁷⁵ Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*; introducción y notas de Pigeaud, pp. 49-50.

La bilis negra ofrece al natural melancólico todos los estadios de la embriaguez con todos sus peligros –señala Pigeaud–, y esto para siempre. El melancólico es esencialmente polimorfo. Puede apreciarse que este último punto es fundamental y que no se hallaba contenido en las premisas del razonamiento. Esto quiere decir que el melancólico, tiene en sí mismo, como posibles, todos los caracteres de todos los hombres.³⁷⁶

El poeta sale de sí y puede transformarse en cualquier personaje. Y de personajes literarios nos habla el tratado aristotélico ya que estos seres mitológicos impulsan al filósofo a preguntarse por la relación entre la melancolía y la genialidad. Aristóteles nombra a Belerofonte, a Ajax y a Hércules, personajes míticos de la *Ilíada*, obra atribuida a Homero. Estos son los versos de la *Ilíada* sobre Belerofonte:

Blanco del odio de los dioses,
erraba solitario por los llanos de Aleyón
con el corazón devorado por la pena y
esquivando las huellas de los hombres.³⁷⁷

Estas palabras caracterizan a la perfección los rasgos del melancólico. Belerofonte, un gran guerrero, lucha contra la Quimera y las Amazonas subido a lomos de su caballo Pegaso. Es un héroe valiente y justo, pero los hombres son crueles con él. La mujer de Preto se enamora de Belerofonte y debe marchar con una carta que contiene el mandato de su propio asesinato. Después de haber luchado contra los hombres se cree con derecho de pertenecer al Olimpo, y montado sobre Pegaso se dirige a la morada de los dioses. “Sube al cielo montado en su caballo Pegaso –señala L. Földényi– para descubrir las huellas de los dioses, pero no accede a ellos: los dioses lo empujan de vuelta a la tierra.”³⁷⁸ Por eso dice Homero en la *Ilíada* que fue “blanco del odio de los dioses”; Belerofonte está a mitad de camino entre la divinidad y el mundo, de tal forma que no pertenece ni a un lugar ni a otro. Creyéndose merecedor de pertenecer a la inmortal divinidad por sus propios méritos, jamás podrá ni acercarse a ella, y la situación le causa dolor. Y sigue diciendo Homero: “Erraba solitario por los llanos del Aleyón”. Aunque desde lejos, Belerofonte ha probado las mieles de la

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

³⁷⁷ Homero, *Ilíada*, *op. cit.*, pp. 200-203.

³⁷⁸ L. Földényi, *op. cit.*, p. 24.

inmortalidad, por eso, en la tierra le sobreviene la conciencia del absurdo de la vida y no entiende la felicidad por las cosas fútiles que le depara el destino. De ahí que se aparte solitario por los llanos, vagando hacia cualquier lugar que le produzca una nueva sensación, con la intención de olvidarse por un momento de la mediocridad de la vida terrena y mortal. Homero señala en este punto la melancolía de Belerofonte cuando dice que el héroe estaba “con el corazón devorado por la pena”. Ya dijo Hipócrates que si la pena y la tristeza duraba mucho es que se trataba de melancolía. Belerofonte está siendo devorado por sí mismo, por su propia tristeza. Y por último, leemos en la *Ilíada* que “se encuentra esquivando las huellas de los hombres”. A la soledad le acompaña la misantropía, el desprecio por los demás mortales.

El siguiente héroe melancólico, mencionado por Aristóteles en su tratado, también dentro del elenco de personajes de la *Ilíada*, y protagonista de una de las obras de Sófocles, es Ajax. Como Belerofonte, Ajax lucha contra la iniquidad de los dioses. Tras la muerte de Aquiles en la guerra de Troya, Ajax trata de recuperar las armas de su amado primo, pero Odiseo las consigue para sí antes que él. Ajax cae al suelo y cuando se levanta se observan en él indicios de locura. Atenea le ha nublado la vista por desafiarle y ser uno de los pocos guerreros que se interna en el campo de batalla sin pedir la protección divina. Los dioses castigan con la locura a este héroe que cree tener derecho a ponerse a su mismo nivel. Al igual que Belerofonte, es un gran guerrero que se encuentra por encima de los demás (*perittoí*). Dotado de una fuerza sobrehumana, es más que un hombre pero menos que un dios, y esto le aleja de los mortales: “Ni a la raza de los dioses –dice Ajax en la obra de Sófocles– ni a la de los efímeros hombres soy digno ya de levantar la mirada en busca de ayuda.”³⁷⁹ El alejamiento de los mortales se debe, al igual que Belerofonte, a las injusticias que recibe de ellos. Ajax advierte con dolor que la tradición que dice que las armas deben ser para aquel que recupere el cuerpo, se rompe sólo por antipatías hacia su linaje, y es Odiseo quien se queda con las ellas. La locura aparece en forma de furia y pensando que arremete contra los líderes Aqueos (como hiciera muchos siglos posteriormente Don Quijote confundiendo a las ovejas por guerreros) que en realidad son un rebaño de ovejas. La vergüenza y el odio contra sí mismo le embargan, y se suicida con la espada que Héctor le ofrendó en su primer duelo.

³⁷⁹ Sófocles *apud* L. Földényi, *Melancolía*, p. 24.

El último héroe mitológico señalado por Aristóteles es Heracles. Al igual que los héroes anteriores se granjea el odio de los dioses, en este caso de Hera, esposa de Zeus, ya que le recuerda la infidelidad de su marido con Alcmena, reina de Tebas. Zeus se acostó con Alcmena haciéndose pasar por su marido Anfitrión que en ese momento se encontraba en la guerra contra Atenas. Fruto de la unión nació Heracles. El odio de la diosa Hera hizo que a los pocos meses después de su nacimiento le enviara dos serpientes para acabar con la vida del pequeño. Pero, las serpientes fueron aniquiladas entre las fuertes manos del bebé. Hera persistía en su odio y le provocó una terrible locura por la cual Heracles llegó a dar muerte a sus propios hijos por lo que, como castigo, tuvo que realizar los doce trabajos. Su divinidad lo acerca a la demencia. Los dioses le rebajan a la locura porque no consienten que pertenezca a su grupo un ser con esencia mortal por parte de madre. Al ser hijo de Alcmena, una mortal, y de Zeus, el gran dios inmortal del Olimpo, el héroe se encuentra entre dos mundos, sin pertenecer realmente a ninguno. Su inmortalidad y su fuerza sobrehumana (como Belerofonte y Ajax) lo llevan a ser más que un hombre pero su origen terráqueo lo empuja hacia el lado contrario: “debe su fuerza –apunta L. Földényi– al hecho de no ser ni hombre ni dios, sino un ente intermedio familiarizado con ambas realidades, lo cual significa también que en ningún sitio se encuentra verdaderamente en casa.”³⁸⁰ La soledad persigue a este héroe: mata a su hermano, y por culpa de Hera, a sus hijos. Heracles es un héroe solitario: “No tiene ni amigos ni aliados –explica L. Földényi– sus rivales se esfuman en las tinieblas, y su mujer y sus hijos se pierden en un segundo plano.”³⁸¹ La injusticia de los seres que tiene a su alrededor acaba produciéndole grandes daños y llevándole a la muerte. Su tercera esposa Deyanira, engañada por el centauro Neso, a quien dio muerte Heracles para salvarla, le ofrece las ropas impregnadas con la sangre del centauro lo que provoca una terrible agonía en Heracles que le conduce al suicidio.

Los tres grandes héroes están incluidos en el grupo de los seres melancólicos que pueblan el imaginario de los seres humanos. Hombres prominentes, sobresalientes, hombres elegidos por los dioses cuya vida aparentemente heroica y completa se encuentra vacía: “De ahí provienen la sensación de los melancólicos de ser unos elegidos y también del odio capaz de llegar hasta la autodestrucción –señala L. Földényi–. Por eso son fuertes y sobresalientes y, al mismo tiempo, los más frágiles. Su fuerza es infinita porque han conocido el final, pero son infelices porque la experiencia

³⁸⁰ L. Földényi, *op. cit.*, p. 26.

³⁸¹ *Ibid.*, 25.

de la transitoriedad humana les ha hecho perder la confianza en la vida. Su fuerza no puede separarse de su debilidad, su desdicha no puede separarse de su heroísmo.”³⁸²

A Homero se le atribuye también la autoría de la *Odisea*, poema épico de gran calado para la cultura occidental. Está compuesto de veinticuatro cantos y narra la vuelta al hogar de Ulises tras la guerra de Troya. Respecto a la melancolía, J. Starobinski subraya que, por vez primera, Homero sugiere la eficacia del medicamento:

Mezcla de hierbas egipcias, secreto de reinas, el *nepenthes* logra dormir los sufrimientos y refrenar los mordiscos de la bilis. Es justo que sea Helena, por cuyo amor cada hombre está pronto a olvidarlo todo, quien posea el privilegio de otorgar el brebaje del olvido: éste atenuará la pena, secará las lágrimas por un cierto tiempo e inspirará la aceptación resignada de los imprevisibles decretos de los dioses. Y es precisamente en la *Odisea*, poema del héroe ingenioso y de sus mil recursos, donde convenía ver aparecer ese maravilloso artificio, gracias al cual el hombre calma los tormentos que van ligados a su violento sino y a su condición turbulenta.³⁸³

Aunque Homero muestre, como se ha podido advertir, que la locura de los hombres tiene su origen en los dioses, y que por culpa de ellos, los seres humanos pueden caer en las mayores atrocidades y en las más profundas y terribles sombras de la melancolía, también nos proveen de la forma terapéutica de curar esos males. A pesar de que el destino divino mande séquitos de heraldos negros, el hombre tiene la posibilidad de contraatacar con el medicamento producido por la tierra que generosamente surte al ser humano de todo lo necesario para su salud.

Tras los peripatéticos, aparte de los síntomas de la melancolía y el texto de Aristóteles, sólo quedó la idea de que existía una unión entre la melancolía y la vida intelectual, como se verá en el desarrollo posterior de la teoría aristotélica, y que era necesario hacer una diferenciación entre la melancolía natural y la melancolía como enfermedad. La melancolía como disposición, es decir, la melancolía natural, ya no predispone a las personas hacia lo genial, como ocurría con Aristóteles, en cambio, como dolencia, siguió siendo una enfermedad de consecuencias graves. El punto de vista estoico crea la teoría de las pasiones, que nos ha sido transmitida por Cicerón en sus *Tusculanas III* y *IV*, según la cual, las pasiones son el origen de la locura. El hombre debe controlar sus pasiones para no caer en la enfermedad mental. Los estoicos se

³⁸² *Ibid.*, 56.

³⁸³ J. Starobinski, *op. cit.*, p.12.

preguntan ¿Qué diferencia hay entre un momento de cólera y un acceso de manía? Sólo la duración: “La cólera es un comienzo de locura” decía Ennio; Horacio: *ira brevis furor est* y Séneca: *iram...brevem insaniam*.³⁸⁴ Cicerón en sus *Tusculanas III*, señaló que se debía utilizar en vez del término griego *melancolía*, el término en latín, *furor*, para nombrar esa “convulsión del alma” que no debía clasificarse dentro del concepto de “atrabiliabilidad”.³⁸⁵ Ya señala L. Földényi que “en el período del helenismo, se extrañaban (Cicerón, por ejemplo) o se burlaban de la melancolía de los hombres célebres”.³⁸⁶ El estoicismo vino a subrayar el hecho de que la melancolía no podía pertenecer al campo de la genialidad y que debía quedarse en el área de la enfermedad: “Los estoicos –aclara L. Földényi– la consideraban una enfermedad común que hacía que las personas perdieran el seso y, en su biografía de Lisandro, Plutarco emplea la palabra “melancolía” en el sentido de “locura”; Empédocles era considerado un chiflado, y Séneca realiza una interpretación sesgada de Aristóteles, anticipándose así a la que sería la concepción de la Edad Media: define la melancolía como enfermedad mental, como demencia.”³⁸⁷

2.3. LA MELANCOLÍA Y LA LITERATURA EN LA EDAD MEDIA

Como se vio, Platón en *Fedro* señala que el furor proviene de la divinidad: “es una inspiración extraña del todo –afirma D. Rougemont–, un atractivo que actúa desde fuera, un arrebató, un raptó indefinido de la razón y del sentido natural. Se llamará pues *entusiasmo*, que significa “endiosamiento”; pues ese delirio procede de la divinidad y lleva a nuestro impulso hacia Dios.”³⁸⁸ Por eso, al ser una “locura” divina, el amante y el amado, al poseer los sentimientos de Eros, se unen en una especie de vuelo místico puesto que el amor les sume en un éxtasis que les lleva “hacia el origen único de todo lo que existe, lejos de los cuerpos y la materia, –dice D. Rougemont– lejos de lo que divide y distingue.”³⁸⁹ La reformulación cristiana del erotismo sustituye Eros por *Ágape*. Y, tal y como señala D. Rougemont, el dios Eros que exaltaba y sublimaba los deseos en una sola persona, y reuniéndolos en un apetito único, pasa a convertirse en el

³⁸⁴ Séneca, *De ira*, I, 2, París, Belles Letras, 1971, *apud* J. Postel y C. Quérel, *Historia de la Psiquiatría*, p. 133.

³⁸⁵ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 65.

³⁸⁶ L. Földényi, *op. cit.*, p. 59.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ D. Rougemont, *El amor y occidente*; traducción de Antoni Vicens, Círculo de lectores, Barcelona, 2003. p. 57.

³⁸⁹ *Ibid.*

amor hacia el prójimo. Eros impulsaba a un amor divino en que la persona era un instrumento para gozar del éxtasis divino de forma indefinida. “Amar se convierte entonces en una acción positiva –explica D. Rougemont–, una acción transformadora. Eros buscaba la superación hasta el infinito. El amor cristiano es obediencia en el presente. Pues amar a Dios es *obedecer* a Dios, que nos ordena que nos amemos los unos a los otros.”³⁹⁰ Esta reformulación cristiana del erotismo conduce a la acedia. El cristianismo embarga de moralidad la sociedad medieval. El mundo se concibe como un sistema cerrado y como una formulación de la ciudad de dios en la tierra. El estamento eclesiástico era mantenido bajo la obligación de ser el nexo de unión más fidedigno con la divinidad mediante su vida impoluta y los rezos en los monasterios y conventos. Pero, curiosamente, es ahí donde surge una terrible enfermedad llamada acedia. La vida de los monjes que debía ser pura alegría y satisfacción por la cercanía a Dios, se transforma en un mundo de tristeza y desesperación: el demonio meridiano ha llamado a sus puertas. Se encuentran en un estado parecido a la pereza, pero lleno además de amargura y tristeza, con la sensación de que nunca llegarán a Dios, y que su vida se pierde lentamente en la celda. Como explica magistralmente G. Agamben, ya Santo Tomás se percató del verdadero origen de la enfermedad. Al ver al acidioso de esta forma podría parecer que ha desaparecido su deseo pero no es así:

Que el acidioso se retraiga de su fin divino no significa –asevera G. Agamben–, de hecho, que logre olvidarlo o que cese en realidad de desearlo. Si, en términos teológicos, lo que le falta no es la salvación, sino la *vía* que conduce a ella, en términos psicológicos la retracción del acidioso no delata un eclipse del deseo, sino más bien el hacerse inalcanzable de su objeto: *la suya es la perversión de una voluntad que quiere el objeto, pero no la vía que conduce a él y desea y yerra a la vez el camino hacia el propio deseo.*³⁹¹

La desesperanza, que conlleva la acedia, es descrita como una falta de voz, como un mutismo espiritual. El ser se encierra en sí mismo en un *recessus* del que no puede salir. Si el acidioso se complace en su estado hay pecado: “En el infierno de Dante encontraremos a los *accidiosi* –señala J. Starobinski–, en las cercanías de los coléricos cuyo castigo consiste en una eterna agresión entre ellos mismos. Los *accidiosi*, están hundidos en el cieno de un inmenso lodazal, y dejan oír los quejidos que no son más

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 65.

³⁹¹ G. Agamben, *op. cit.*, p. 31.

que un confuso chapoteo.”³⁹² Dante se acerca y escucha los murmullos de los acidiosos que dicen: “Fuimos tristes en ese aire dulce que al sol se alegra, llevando dentro de nosotros un acidioso humo; ahora nos entristecemos en el negro cenagal.”³⁹³ Casiano señala una *filiae acediae* con especial intensidad: la *evagatio mentis*, que Agamben define como “la fuga del ánimo ante sí mismo y el inquieto discurrir de fantasía en fantasía.”³⁹⁴ La mente del acidioso vagaba dulcemente alejándose con la mente a lugares en los que le gustaría estar o complaciéndose con imágenes, en muchas ocasiones, prohibidas: “Imaginación y deseo eran para el clérigo y el monje medievales batalla cotidiana de su melancolía. Su pereza se complacía en idear deliciosas imágenes de placer inasequibles –afirma C. Gurméndez–, y por un duro ejercicio ascético debía vencer las tentaciones eróticas de su fantasía.”³⁹⁵ Se produce un goce en la imaginación del objeto amoroso que no tiene que ver nada con la realidad. El pensamiento se pierde entre imágenes y más imágenes. De ahí que Agamben señale las palabras de Andreas Capellano, autor de *De amore*. En este libro, Capellano define este tipo de amor como “inmoderada cogitatio.”³⁹⁶ Al igual que el monje acidioso que disfruta visionando en su mente imágenes irreales pero gozosas para su corazón, la mujer ideal es la fuente de esa estimulación imaginativa para los trovadores. Una mujer simbólica se introduce en los poemas, una mujer idealizada y convertida en un objeto de amor que es del todo inapropiable, conduciendo a la melancolía a toda la lírica relacionada con el amor cortés.

Por lo tanto, se van uniendo las piezas que componen el arte poético medieval. Este arte está compuesto por un triángulo formado a su vez de tres conceptos: la melancolía, la poesía y el amor cortés. Los tres se unen y componen un todo que crea esta forma poética. Como señala G. Agamben, la tradición médica ya había considerado al amor y a la melancolía como dos formas de enfermedad muy cercanas. Ya desde la Antigüedad se concibió el amor desmesurado como un síntoma de la melancolía erótica. Erasístrato en el siglo III antes de Cristo ya se percató de que existían enfermos de amor. Cuando tuvo que tratar al príncipe Antioco, se dio cuenta de que cada vez que aparecía su madrastra, la joven reina Stratonice, se le aceleraba el pulso. Por eso dedujo que era el amor lo enfermaba al muchacho. Igualmente, Rufo de Éfeso (s. II), autor del

³⁹² J. Starobinski, *op. cit.* p. 32.

³⁹³ Dante *apud* J. Starobinski, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, p. 32.

³⁹⁴ G. Agamben, *op. cit.*, p. 27.

³⁹⁵ C. Gurméndez, *La melancolía*, Espasa Calpe, Madrid, 1994, p. 46.

³⁹⁶ G. Agamben, *op. cit.*, p. 60.

tratado *Sobre el pulso* intuye que varias afecciones, entre ellas el amor, se distinguen por la tensión del *pneuma* que se manifiesta en el pulso.³⁹⁷ Galeno, utilizando la prueba del pulso también detectó varios casos de melancolía amorosa. Pero, para este médico, la enfermedad era causada por uno de los seis no naturales (los factores externos a las personas) que era la “pasión”. Avicena, médico del s. XI, incluye el amor en las enfermedades de la cabeza.³⁹⁸ Hasta Constantino el Africano, siguiendo a Rufo de Éfeso, explica que se debe a un exceso de bilis negra y que se cura practicando el sexo con el amado o la amada. De hecho, Arnau de Vilanova, alquimista del siglo XII y médico de los reyes de Aragón (Pedro el Grande, Alfonso III y Jaime I) que había realizado traducciones de Avicena y Galeno escribe el libro *De amore heroic* en el que sigue las teorías de los sentidos de sus dos maestros (Avicena y Aristóteles). Estas teorías señalan cómo son recogidas por el cerebro las sensaciones que vienen del exterior y almacenadas gracias a la virtud imaginativa que se encuentra en la parte anterior de este órgano, cómo las imágenes son separadas y enjuiciadas por la virtud cogitativa y estimativa que se encuentra en la parte media del cerebro, y por último, cómo son retenidas y conservadas por la memoria que se encuentra en la parte posterior del cerebro. Para Arnau de Vilanova el proceso de la locura de amor sigue este esquema: primero debe existir una percepción del objeto de amor, que pasa a ser una concepción de placer. Como la virtud estimativa considera que este placer es muy grande, conserva las imágenes del objeto de amor por medio de la virtud imaginativa y la memoria. Debido a este impulso, la virtud cogitativa intenta por todos los medios alcanzar el objeto, y de ahí la reflexión asidua que puede llevar a la locura.³⁹⁹ La locura de amor se halla presente en la poesía del amor cortés. Ésta tiene como protagonista a una amada, una mujer concebida exclusivamente en la mente del trovador. El poeta se humilla ante ella hasta límites insospechados, fiel al vasallaje que le debe. La fantasía exalta la imaginación del trovador que lloroso y entristecido gime por la pérdida del objeto que jamás poseyó: “La pérdida imaginaria –señala G. Agamben– que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia.”⁴⁰⁰ Ortega y Gasset en su “Nota sobre el amor cortés”, señala que la amada es ficcional, irreal: “Es un amor en que todo lo pone el amante y vive de su poder entusiasta. Ni siquiera

³⁹⁷ J. Postel y C. Quénel, *op. cit.*, p. 14.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 49.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁰⁰ G. Agamben, *op. cit.*, pp. 62-63.

necesita conocer a la amada.”⁴⁰¹ El yo humillado del poeta del amor cortés deja introyectar de forma narcisista al objeto que, como señaló Freud, venció al yo. De esta forma, señala G. Agamben: “El fantasma recibe sin embargo de esa relación un principio de realidad y sale de la muda cripta interior para entrar en una nueva y fundamental dimensión.”⁴⁰² Gracias a esa apertura que abre el objeto irreal de la introyección melancólica, la capacidad simbólica se desborda dando lugar a la creación poética. El amante cortés, protagonista de *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, señala al Amor al que ya ha prometido vasallaje:

Señor, con agrado me rindo ante vos
y ya desde ahora siempre os serviré.
Dios no me permita siquiera la idea
de nunca enfrentarme a vuestro mandato:
ni sería justo ni útil sería.
Así pues, haced lo que vos queráis
disponer de mí, colgadme o matarme:
sé muy bien que yo me encuentro indefenso,
pues mi vida está toda en vuestras manos,
y que moriría antes de mañana
si lo dispusiera vuestra voluntad.⁴⁰³

El yo poético se ve empequeñecido por la sumisión que debe a su dama, mujer idealizada y caracterizada con todas las virtudes físicas y morales. El objeto amoroso se introduce en el yo, estrangulando con su enorme peso al ego, el cual se ensimisma en un mundo anhelante de muerte.

2.4. LA LITERATURA Y LA MELANCOLÍA EN EL RENACIMIENTO

El Renacimiento supone el despertar del ser humano ante su propia conciencia y es el momento donde se manifiesta un cambio de mentalidad en el que se encuentran perfiladas todas las características de la melancolía moderna. Hasta entonces, el centro del universo es Dios, pero a partir del Renacimiento, el centro pasa a ser el ser humano. Como se ha comprobado, la melancolía se ubicó en la Antigüedad en el mito

⁴⁰¹ Ortega y Gasset, *Obras completas* III, Alianza, Revista de Occidente, Madrid, 1988-1994, pp. 444.

⁴⁰² G. Agamben, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁰³ Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la Rose*; edición y traducción de Juan Victorio, Cátedra, Madrid, pp. 92-93.

(Belerofonte, Eracles, etc.) y en la filosofía (Aristóteles), en la Edad Media en la teología, pero, como señala L. Földényi, en el Renacimiento, es el arte el que enclava la concepción de la melancolía. Y es en el arte donde se perciben los cambios de mentalidad. Una transformación de gran relevancia es la aparición de la individualidad. El melancólico se percata de su existencia como individuo con un punto de vista diferente al resto. Recordemos que el concepto de individualidad medieval era muy diferente a la renacentista:

Encontramos una formulación extrema de la concepción medieval de la personalidad de Averroes, -explica L. Földényi- para quien el sujeto de pensamiento es un ser impersonal, común a todos los pensantes. Esta idea, por muy radical que fuera, no dejaba de ser sintomática de la época: quienes procuraban defender los derechos del “yo” (santo Tomás) negaban de todos modos que las almas individuales se diferenciaban por el hecho de tener *principia essentialia*. La personalidad es, tanto física como psíquicamente, parte de un contexto más profundo y no puede reivindicar ni originalidad ni capacidad creativa. ¿Qué dice, en cambio, el punto de vista renacentista, decidido a proclamar la autonomía del individuo? [...] No existe un intelecto común, no existe una interpretación común del mundo, lo cual significa que no existe un mundo común.”⁴⁰⁴

La técnica de la perspectiva, como advierte L. Földényi, es un reflejo de esta concepción renacentista. Se pinta desde el punto de vista del artista, si se mueve un paso más adelante, o uno más atrás, el cuadro habrá cambiado; sólo un punto de vista es posible en cada ocasión, y para cada persona. En consecuencia, como vemos, se da una revolución en el arte debido sobre todo a la toma de conciencia de la individualidad que poseía el ser humano. De ahí que surja la técnica de la perspectiva. Cuando la ligazón religiosa que ataba el arte a la religiosidad se va relajando en el medievo, se pasa del artista colectivo al artista que tiene interés en firmar sus obras y que se le reconozca como autor de su arte. Un caso similar es el de la creatividad. Földényi señala que en la Edad Media “solo a Dios corresponde la “genialidad” originaria [...]. En un contexto así, no hay lugar para la genialidad individual. Ésta sólo empieza a desempeñar un papel cuando la omnipotencia divina se agrieta y las brechas se llenan de la fuerza creativa individual.”⁴⁰⁵ En la transformación que se da en la imagen del melancólico en la Edad

⁴⁰⁴ L. Földényi, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 160.

Media se divisan las grietas de la omnipotencia divina. En este momento el melancólico duerme pero:

A partir del siglo XV, el melancólico ya no duerme –señala Földényi–, sino que medita, cavila, se concentra. Según la astrología, Saturno ayuda a la contemplación. En la Edad Media (sobre todo en círculos dominicanos), la vida contemplativa era muy respetada porque se centraba, sobre todo en Dios. La contemplación medieval era una observación en el sentido estricto de la palabra: el examen concentrado del mundo que anuncia la gloria de Dios. La *vita contemplativa* era, de hecho, una *contemplatio Dei*, y al reconocer la inteligencia de Dios, uno no hacía más que ponerse con cuerpo y alma al servicio de un ser de rango superior [...]. La contemplación medieval –al menos en su justa medida y proporción –excluía la melancolía: quien se volvía loco no enloquecía por contemplar a Dios, sino por su propia ambición. La contemplación moderna, en cambio, contiene de entrada la trampa de la melancolía. Contemplar ya no es sumirse en la observación, sino cavilar. El hombre, siendo el centro del mundo, todo lo relaciona con su persona: el mundo es de verdad como él lo ve.”⁴⁰⁶

Se trata de una triste y displicente contemplación del mundo. En palabras de Gurméndez: “Dice Marcilio Ficino que los melancólicos a causa del amor terreno, fijan con su deseo más eficazmente la fantasía, o sea, que a diferencia del errabundo viaje de la mente melancólica medieval que se perdía entre sus fantasmas, la melancolía renacentista sabe lo que quiere posee un sólido eje de mustia contemplación.”⁴⁰⁷ El hombre renacentista contempla y cavila, tiene ante sí un gran misterio, una gran nada que se llama muerte. Si Dios ya no es el centro de las disquisiciones sino el ser humano, ahora es el ser humano el que se interroga: “Hasta podríamos considerar al melancólico –afirma L. Földényi refiriéndose al hombre renacentista– un gran signo de interrogación precedido por dos preguntas: ‘quién soy’ y ‘por qué soy’.”⁴⁰⁸ La preocupación sobre estas cuestiones y otras que le aquejan de manera profunda, como sobre todo la muerte, conducen al hombre renacentista a la melancolía. Como señalan Klibansky, Panofsky y Salx, ya existían autores en el siglo XV que habían rebelado “el nexo que unía las ideas de muerte, melancolía y conciencia de sí mismo.”⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁰⁷ C. Gurméndez, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁰⁸ L. Földényi, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁰⁹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 230.

Los autores neoplatónicos, retomando la tradición del amor cortés, la recogen de base pero le confieren una nueva proyección. Recordemos que el amor cortés era una derivación de este aspecto enfermizo del mundo religioso al mundo laico. Giorgio Agamben señala que la acedia es una melancolía típicamente medieval, pero que se va transformando y pasa de tener exclusivamente un carácter negativo a tener otro positivo: “junto a la *tristitia mortifera* (o *tristitia saeculi*), los padres colocan una *tristitia salutifera* (o *utilis*, o *secundum deum*), que es operadora de salvación.”⁴¹⁰ La tristeza se mezcla con la alegría. Dice Giovanni Climaco que es un luto que crea alegría y que posee un carácter de infinitud: “una tristeza del alma y una afición del corazón que busca siempre aquello de lo que está ardientemente sedienta; y, mientras esté privada de ello, ansiosamente lo sigue con aullidos y lamentos va tras ello mientras ello le huye.”⁴¹¹ Retomando la individualidad y estos últimos conceptos, Klivansky, Panofsky y Salx consideran que “esta melancolía moderna es esencialmente una conciencia de uno mismo intensificada, puesto que el yo es el eje en torno al cual gira la esfera de la alegría y del dolor.”⁴¹² La alegría y el dolor se unen en una nueva representación.

Se sabe que la poesía relacionada con el amor secular moderno se origina en el amor idealizado y renunciante de los clérigos medievales. Este amor idealizado se transforma en amor-pasión del amor cortés que, por evolución religiosa (auge de la tradición mariana), le confiere un carácter fantasmagórico a la dama. Refiriéndose a la poesía neoplatónica, y a su conexión con el simbolismo del amor cortés, D. de Rougemont señala: “Lo sorprendente de esta nueva escuela es que renueva *conscientemente* el lenguaje simbólico de los trovadores. Los sicilianos habían caído en un dudoso alegorismo: hablaban de la dama como de una mujer real; no era más que galantería, y además fría y estereotipada. Dante, Cavalcanti y otros pedirán más sinceridad y más calor amoroso, pero al mismo tiempo saben y *dicen* (en ese decir está la novedad) que la dama es puramente simbólica.”⁴¹³ El amor a la dama, al igual que sus antecesores, los trovadores, es un amor melancólico en tanto en cuanto, nace y crece en el interior del poeta mismo y se aferra a una fantasía personal sin apoyos reales. Las amadas neoplatónicas no son un objeto apropiable o apropiado, tampoco algo que se ha perdido, son una cosa y la otra al mismo tiempo, ya que no es apropiable pero funciona como perdido. Resumiendo: la dama es la gran Ausente-Presente. “La melancolía ya no

⁴¹⁰ G. Agamben, *op. cit.*, pp. 33-34.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 34.

⁴¹² R. Klivansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 230.

⁴¹³ D. Rougemont, *op. cit.*, p. 172.

es ese desabrido existir del solitario contemplativo o del monje fantasioso –asevera Gurméndez–, sino la del hombre consciente, reflexivo, que sabe de sí mismo porque está llegando al supremo conocimiento objetivo de la Ausente, que se hace presente sin las veladuras del ensueño o las fantasmagorías del deseo anhelante del trovador.”⁴¹⁴

2.4.1. LA MELANCOLÍA EN EL RENACIMIENTO ITALIANO

Recordemos que el Humanismo del Renacimiento italiano volvió a redescubrir el nexo entre el genio y la melancolía que percibiera Aristóteles tantos siglos atrás. Ocurrió básicamente porque los hombres renacentistas fueron más conscientes que los medievales del desconocimiento de los verdaderos límites humanos y de lo que les rodeaba. El renacentista se encuentra, al igual que Belerofonte o Heracles, entre lo finito y lo infinito. “Un poder maravilloso –señala Ficino– convierte lo infinito en uno y lo uno en infinito; sus escalas no sólo están en la naturaleza, sino que atraviesan todas las escalas de arriba abajo.”⁴¹⁵ Pero este anhelo de infinitud no es accesible al hombre. Aun así, la lucha por alcanzarlo sí lo fue. De esta forma, nacía el hombre de genio, loco al no ser capaz de descubrir lo absoluto por mucho que tratara de acercarse a ello, y genial, puesto que se acercaba a lo innumerable más que cualquier otro hombre, y además era capaz de plasmarlo, o por lo menos, de esbozarlo. Petrarca, según Klibansky, uno de los primeros en ser consciente de su propia genialidad, dice: “Reconozco que la emoción del alma permite enloquecer; noble es su canto cuando se eleva más allá de sí misma... No hay espíritu grande que no tenga algo de locura.”⁴¹⁶ Pero no fue Petrarca sino M. Ficino quien realmente dio forma a la idea de genio melancólico y se la reveló al resto de Europa. Se encargó de unir la genialidad aristotélica con la melancolía y el furor platónico. La genialidad no sólo era una característica exclusiva de los hombres de letras, la genialidad melancólica incluía a grandes pintores, escultores y toda clase de artistas. Miguel Ángel, decía de sí mismo: “La mia allegrez’è la malinconia”⁴¹⁷ y también Rafael fue descrito por un contemporáneo como inclinado a la melancolía, como todos los que poseen tan excepcionales dotes. De hecho, ser melancólico era señal de tener impreso en el carácter el sol negro de la melancolía y de la genialidad.

⁴¹⁴ C. Gurméndez, *op. cit.*, p. 48.

⁴¹⁵ Ficino *apud* L. Földényi, *Melancolía*, p. 125.

⁴¹⁶ Petrarca, *Epístola métrica a Zoilo*, I, verso 167, *Poemata minora*, ed. D. de Rosetti, vol. II, Milán 1831, p. 230, *apud* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 244.

⁴¹⁷ Schlosser, *La letteratura artistica*, 1935, p. 387, *apud* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 231.

Este cambio en positivo de la melancolía que en al Edad Media poseía unos atributos tan marcadamente funestos, se debe, como se ha comentado, a Marcilio Ficino. No sólo vuelve a mostrar la idea aristotélica de la genialidad sino que también opera cambios importantes en las teoría platónica del arte ya que transforma el carácter negativo de estas teorías, otorgándoles carácter positivo. El arte ya no es una copia de una copia de las Ideas, ahora el arte imita lo que hay de divino en el mundo, mejorando y corrigiendo la naturaleza. Por lo tanto, Ficino invierte el orden platónico señalando que el arte no es una doble ilusión sino un espejo del mundo ideal. En el esquema ficiniano el alma del artista puede contactar con la parte divina y ésta le lleva a unirse con la divinidad por media del furor poético divino. En el momento de la creación, el artista se conecta con la divinidad y a través de ella puede observar lo que existe tras las apariencias. Por eso, el artista se convierte en un “*deus in natura*”: “A finales del siglo XVI –señala L. Földényi– León Battista Alberti califica al artista de *alter deus*.”⁴¹⁸ El artista es un ser sufriente y frágil que se encuentra sobre la influencia de Saturno que le colocó en el campo de la melancolía: “Saturno es responsable tanto del abatimiento como de la eminencia espiritual –señala L. Földényi–, tanto del mal humor como de la iluminación.”⁴¹⁹ También aclara Ficino que el temperamento melancólico es ambivalente, puede ser loco y sensato, así como eufórico y deprimido: “Pues, en efecto, mientras el esto de su cuerpo de mantiene ocioso –asegura Ficino–, desarrollan una gran actividad cerebral y mental y por eso son propensos a producir pituita y bilis negra que los griegos llaman, respectivamente, flegma y melancolía. La primera a menudo debilita y sofoca el ingenio, la segunda, por el contrario, si es demasiado abundante y se inflama, atormenta el alma con una inquietud continua y delirios frecuentes y perturba la capacidad de juicio hasta tal punto que puede afirmarse, y no sin razón, que los hombres de letras gozarían de singular salud si no se vieran a veces perturbados por la pituita.”⁴²⁰ Por eso, hay que controlar ciertas cuestiones que afectan al hombre creador. De ahí que escribiera *Tres libros sobre la vida* en los que aconseja a los melancólicos sobre los aspectos pertinentes para que puedan combatir esta enfermedad lo más eficazmente posible: “De aquí se sigue que los hombres amantes de las letras no sólo deben cuidar con gran diligencia los miembros, las fuerzas y los espíritus que hemos mencionado, sino que deben evitar, además, con a máxima cautela, la pituita y la bilis

⁴¹⁸ L. Földényi, *op. cit.*, p. 159.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁴²⁰ Ficino, *Tres libros sobre la vida, cit.*, pp. 27-28.

negra.”⁴²¹ Rudolf y Margot Wittkower, hablando sobre los artistas italianos, llegan a la conclusión de que “a finales del siglo XV apareció un nuevo tipo de artista con rasgos de personalidad distintos. La actitud de estos artistas hacia su trabajo se caracteriza por un periodo de actividad frenética alternado con pausas creativas, su carácter psicológico por una introspección dolorosa, su temperamento por una tendencia hacia la melancolía, y su conducta social por un anhelo de soledad y por excentricidades de una interminable variedad.”⁴²² La poesía petrarquista supuso un modelo para toda Europa. En esta poesía se idealizaba el amor, construyendo la figura de la *donna angelicata*. El amor cortés recibió influencias de la tradición mariana, lo que acaba atribuyendo a la dama una espiritualidad típica del petrarquismo. Al poseer rasgos altamente espirituales y simbólicos no es un objeto apropiable por el amador, tampoco ha llegado a perderse porque se trata de un amor que nunca se tuvo. En este amor neoplatónico, expresado por la poesía petrarquista, se unen ambos conceptos tras el velo de la melancolía: la dama no es apropiable pero aparece como un amor perdido. Veamos el soneto LXIII de Petrarca tomado de su *Cancionero*:

La faz volviendo a mi color perdido,
que recordar la muerte hace a la gente,
me saludasteis tan benignamente
que habéis mi pecho en vida mantenido.

La frágil vida que mi pecho ampara
de vuestros ojos fue don manifiesto,
y de esa voz angélica tan suave.
Por ellos sé que estoy donde me han puesto:

que, como el animal tardo en vara,
supieron despertar a mi alma grave.
Vos manejáis con una y otra llave

mi corazón, y de ello estoy contento
dispuesto a navegar a todo viento,
que es cuanto hacéis por dulce honor tenido.⁴²³

⁴²¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴²² Rudolf y Margot Wittkower; traducción de Deborah Dietrick, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 93.

⁴²³ F. Petrarca, *Cancionero*; traducción, introducción y notas de Ángel Crespo, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 224.

El poema, como tantos otros del *Cancionero*, está dirigido a su musa, Laura. No hay consenso entre los autores a cerca de la existencia histórica de la dama. Parece ser que se trata de la idealización melancólica de la mujer que nunca tuvo una existencia terrenal. En este soneto, se ve como el yo poético atribuye poderes “divinos” a esta dama pues con una sola mirada de la *donna angelicata*, el amante vuelve a la vida. La fuerza vital es mantenida por el poeta gracias a la mirada y a la “angélica” voz de la mujer. Las atenciones de la dama, despertaron su alma y su corazón que se siente renovado de nuevo. Las características de la dama se han divinizado, es capaz de hacer milagros como devolver la vida a un moribundo enamorado y de tener rasgos divinos como la voz angelical. Mientras, el amante se encuentra empequeñecido y enfermizo, mendigando la atención de la *donna angelicata*.

2.4.2. LA MELANCOLÍA EN EL RENACIMIENTO ALEMÁN

El arte renacentista italiano se extendió por Europa. El mayor exponente alemán fue Alberto Durero. Este artista fue contemporáneo de Leonardo Da Vinci (cuyas obras tuvo ocasión de ver) y de Rafael. Cuenta Vasari en su obra *Vidas* que la fama de Rafael llegó hasta Flandes, “por lo que el alemán Alberto Durero, admirable pintor y grabador en cobre de muy bellas estampas, se hizo tributario de Rafael en sus obras y le mandó su propio retrato pintado a la aguada sobre una tela de lino, que mostraba igualmente por ambos lados y sin albayalde las luces transparentes, pues estaba pintada y sombreada con acuarelas de colores y resaltaba las zonas claras con las propias luces del paño, lo cual le pareció maravilloso a Rafael, que le envió a su vez muchos dibujos suyos en papel, muy estimados por Alberto.”⁴²⁴ Durero pasó una temporada en Italia, más concretamente en Venecia, y a partir de esta estancia de dos años, decidió tomar los modos cultos de los renacentistas italianos y, como ellos, intentó recuperar la cultura grecorromana de la Antigüedad, además de aprender técnicas como la del óleo sobre lienzo o mejorar su técnica para plasmar la perspectiva.⁴²⁵ En lo que a nuestro tema respecta y saliéndonos un poquito de la literatura para acercarnos a la pintura, debemos

⁴²⁴ G. Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempo*; estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan María Montijano García, Editorial Tecnos, Madrid, 1989, p. 353.

⁴²⁵ E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*; versión española de María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 36.

señalar el grabado que dedicó a la Melancolía. Esta obra es la imagen representativa de la melancolía en general. Comenta L. Földényi que Durero “quiso determinar geoméricamente la belleza absoluta y debió confesar su fracaso.”⁴²⁶ El grabado trata de representar, a través de símbolos, lo que significa la melancolía para el artista. Y como bien señala L. Földényi: “El cuadro “habla” de la melancolía, pero no es melancólico; el punto de vista y la composición que configuran el grabado nos revelan que Durero por cierto, tendente a la melancolía, en este caso no estableció una relación melancólica con el tema, sino que lo observó desde fuera y, hemos de añadir, como un experto conocedor de su tema.”⁴²⁷ Lo que se observa en el grabado es una mujer/hombre ataviada con un hermoso vestido que le llega hasta los pies.⁴²⁸ Se encuentra sentada con la mano apoyada en la mejilla, dos alas sobresalen de su espalda mientras en su mano sostiene un compás. Un angelito trabaja incansablemente y está situado por encima de un famélico perro dormido. El sol brilla de una extraña manera; un murciélago sostiene un escrito donde se lee “Melancolía I”. Hay un poliedro irregular del que surge una escalera; un poco más a la derecha, una balanza se halla colgada en la pared de lo que parece un edificio, y un reloj de arena se sitúa a la izquierda de una campana. Según los autores de *Saturno y la melancolía*, la mujer aparece abatida, cabizbaja e inactiva, pero ya no debido a la acedia, puesto que la mujer se encuentra sumida en una intensa actividad intelectual aunque totalmente estéril. Es la inteligencia la que agarrota su energía. Su superioridad intelectual está representada en sus alas, símbolo de la imaginación y la creatividad. Aseguran Klibansky, Panofsky y Salx que “Durero fue el primer artista que al norte de los Alpes elevó el retrato de la melancolía a la dignidad de símbolo, un símbolo que representa una concordancia poderosa entre la idea abstracta y la imagen concreta.”⁴²⁹ Panofsky en su obra *Vida y arte de Alberto Durero*, describe las representaciones de Melancolía que existen a lo largo de la historia occidental que van desde el melancólico representado en la figura de un avaro anciano y triste cuya cabeza es sostenida por la mano derecha, hasta la figura de mujer dormida junto a una rueca que se podían ver en las decoraciones de libros. Durero, con su *Melancolía I*, recoge el cambio conceptual respecto a la melancolía que se estaba dando en el Renacimiento:

⁴²⁶ L. Földényi, *op. cit.*, p. 137.

⁴²⁷ *Ibid.*, p.138.

⁴²⁸ Se observa cierta ambigüedad en el rostro; de hecho, se parece bastante al autorretrato de Durero.

⁴²⁹ R. Klibansky, E. Panofsky y F. Salx, *op. cit.*, p. 297.

Así pues, el grabado de Durero representa una fusión de dos fórmulas iconográficas hasta entonces separadas: los “Melancholici” de los calendarios y “Complexbüchlein” populares y el “Typus Geometriae” de los tratados filosóficos y las decoraciones enciclopédicas. El resultado fue una intelectualización de la melancolía por una parte, y una humanización de la geometría por otra. [...] Durero imaginó un ser dotado de la potencia intelectual y las posibilidades técnicas de un “Arte”, pero que al mismo tiempo desespera bajo la nube de un “humor negro”. Mostró una Geometría hecha melancolía o, si se prefiere a la inversa, una Melancolía adornada de todo lo que implica la palabra geometría: en suma, una “Melancholia artificiales” o Melancolía de Artista.⁴³⁰

En el grabado de Durero quedan rastros de la tradición iconográfica medieval sobre la melancolía, pero esta iconografía se reorganiza en positivo desde las premisas aristotélicas y ficinianas. No se trata de un arte alegórico, es un arte simbólico realizado por un hombre sufriente. A través de los elementos del mundo real simbolizamos el mundo ideal. G. Agamben explica los símbolos del grabado. La mujer/hombre representa el genio con alas que no va a utilizar, al igual que una llave que no se sabe lo que abre. El putto que no para de trabajar representa la laboriosidad que todavía no es consciente de su futuro fracaso. El perro significa lo contrario: es un ser entregado a la comodidad o incomodidad de la inconsciencia. El murciélago, la mente que no puede arrojar sus pensamientos y un estado de ánimo apesadumbrado. “El compás, la muela, el martillo, la balanza, la regla –comenta G. Agamben–, que la intención melancólica ha vaciado de su sentido habitual y transformado en emblemas del propio luto, no tienen ya otro significado que el espacio que entretejen a la epifanía de lo inasible.”⁴³¹ El elemento mágico se percibe en los signos incomprensibles situados justo debajo de la campana que junto al reloj de arena parecen simbolizar el tiempo que pasa alejándose por el horizonte.

2.4.3. LA MELANCOLÍA EN EL RENACIMIENTO INGLÉS

En lo que respecta a la Melancolía en la literatura inglesa de esta época, se debe señalar en primer lugar a Milton. La melancolía en Milton ha tomado todas las características que Ficino señaló. “El pensativo” de Milton es un orador que habla de la Melancolía. Pero ya no es la “Dame Mérencolye” de los romances franceses, la

⁴³⁰ E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, op. cit., p. 176.

⁴³¹ G. Agamben, op. cit., pp. 64-65.

Melancolía de Milton es “una diosa sabia y santa”⁴³² y sus ropas ya no son harapos: “*All in a robe grain, / Flowing with majestick train.*”⁴³³ Su mirada triste se ha convertido en Milton en un estado extático: “*And looks commercing with the skies, / Thy rapt soul sitting in thine eyes.*”⁴³⁴ Milton señala que el melancólico: “En su torre solitaria, puede a menudo velar más tiempo que la Osa, con el Hermes tres veces grande, o sacar de su esfera al espíritu de Platón... Y de los demonios que habitan en el fuego, en el aire, en las aguas o bajo tierra.”⁴³⁵ Queda patente la influencia de Ficino a cerca de las ideas ocultistas y de la teoría de la vida de los elementos vivos e inertes del mundo, así como de las teorías neoplatónicas. Klibansky, Panofsky y Salx sugieren que en Milton se encuentra una característica típica de la melancolía renacentista que es la aparición de la individualidad en la poesía que sirve para “intensificar la conciencia del propio yo.”⁴³⁶ Milton acompaña al primer orador, “*il Penseroso*”, con otro, llamado “Alegre” y de la unión de estos dos sentimientos de signo contrario, los autores de *Saturno y la melancolía* llegan a una conclusión muy interesante:

Lo que aquí se apunta es la poesía específicamente “poética” de los modernos: un sentimiento de doble filo que constantemente provee a su propio sustento, en el que el alma disfruta de su aislamiento, pero por ese mismo placer vuelve a tomar mayor conciencia de su soledad, “la alegría del dolor”, “la luctuosa alegría” o “el triste lujo del pesar”, por decirlo en palabras de los sucesores de Milton. Esta melancolía moderna es esencialmente una conciencia de uno mismo intensificada, puesto que el yo es el eje en torno a cual gira la esfera de la alegría y del dolor.⁴³⁷

Dejamos a Milton y pasamos a analizar la melancolía en otro gran autor inglés: Shakespeare. Este escritor no realiza una personificación de la melancolía sino que la introduce como parte de la forma de actuar de un personaje en particular: Hamlet. De la misma manera que Huarte de san Juan influyó en Cervantes a la hora de crear don Quijote, es bien sabido que Shakespeare conoció la obra de Timothy Bright (1550-1615), médico inglés que dedicó una de sus obras más importantes a la melancolía. Avisa R. Bartra que hay que tener en cuenta que “la melancolía de Hamlet es

⁴³² Milton, *L'Allegro e Il Penseroso*, apud R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, p. 228.

⁴³³ Milton, *L'Allegro e Il Penseroso*, apud R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 228.

⁴³⁴ Milton, *L'Allegro e Il Penseroso*, apud R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 228.

⁴³⁵ Milton, *L'Allegro e Il Penseroso*, apud R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 229.

⁴³⁶ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 229.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 230.

extraordinariamente más rica y compleja que la que tenía en su mente el doctor Bright.”⁴³⁸ Timothy Bright fue primero médico y después clérigo, y en su tratado sobre la melancolía se observan las angustias típicas de los protestantes, perseguidos por el pecado original sin ninguna posibilidad de expiación, circunstancia que no ocurría a los católicos.⁴³⁹ Siguiendo la tradición, distingue dentro de la melancolía adusta tres tipos que vemos en los personajes de la obra de teatro a la que nos referimos. La melancolía de Hamlet, que proviene del humor negro y genera tristeza. Respecto a esta clase de melancolía, dice Polonio describiendo los síntomas del melancólico Hamlet: “Cayó primero en la tristeza, luego en el ayuno, después vino el insomnio y, tras él, la debilidad.”⁴⁴⁰ Otra melancolía adusta es la de la sangre, que produce alegría absurda, como la de Ofelia que enloquecida por la muerte de su padre desvaría profusamente y canta repentinamente. Y la tercera, se puede observar en Claudio, padrastro de Hamlet y rey de Dinamarca. Se trata de la bilis amarilla, que induce rabia y cólera. Dialogando sobre el enfado del rey al ver la obra de teatro donde se relataban el asesinato de su hermano, señalan Guildenstern y Hamlet:

Guildestern

-Está en su aposento, muy colérico y destemplado.

Hamlet

-¿A causa de la bebida, señor?

Guildestern

- No, mi señor, a causa de la cólera.

Hamlet

-Mejor haríais, señor, en ir a referirlo a su médico, pues la purga que yo le diera le sumiría en mayor cólera.⁴⁴¹

Hamlet es uno de los melancólicos más conocidos de la literatura occidental. En poco tiempo, el pobre Hamlet se ve sorprendido por la pérdida de los objetos más amados por él: su padre y su madre. Su padre ha sido asesinado por su tío y se ha casado en segundas nupcias con su madre, lo que deja a Hamlet hundido en la melancolía. Si lo analizamos desde el punto de vista psicoanalítico podemos señalar que Hamlet representa a una persona que, como señala Freud, es incapaz de realizar un

⁴³⁸ R. Bartra, *Cultura y melancolía*, p. 179.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁴⁰ Shakespeare, *Hamlet*; edición bilingüe del Instituto Shakespeare; versión definitiva de Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, p. 357.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 417.

trabajo de duelo por la muerte de su padre. La metáfora que utilizan muchos poetas para hablar de la melancolía es la de un sol negro, cuya luz brilla tanto que colapsa la mirada. Cuando su tío, casado ahora con su madre, le pregunta eufemísticamente si está todavía entristecido por la muerte de su padre y la nueva situación familiar, diciendo: “¿Todavía entristecido por las nubes?”⁴⁴² Hamlet le responde: “No por las nubes, señor, si no por el sol.”⁴⁴³ Ese sol ciega a Hamlet y no le permite ver la realidad. Pero su madre le insiste en que realice su trabajo de duelo y vuelva a la normalidad, es decir, que piense en la naturaleza mortal del ser humano: “Sabes que es natural que muera lo que vive; que atravesamos la vida hacia la eternidad.”⁴⁴⁴ Su actual padrastro le recrimina esa actitud tan negativa:

Rey

Es encomiable, conmovedor, Hamlet, que rindas
a tu padre el homenaje de tu duelo.
Pero también tu padre perdió al suyo
Y este a su vez a otro y... el que sobrevive
Tiene por un tiempo la obligación filial
De hacer patente su tristeza. Pero perseverar
en un luto incesante puede llegar a ser
terquedad impía, dolor cobarde.⁴⁴⁵

El luto incesante, el luto que no puede reparar el yo de la persona melancólica. “La sombra del objeto cayó sobre el yo”, dice Freud. El objeto es el padre muerto. El padre es el superyó que le indica lo que tiene que hacer, su deber moral. Hamlet no puede desvincularse de esa pérdida. Al haber incorporado a su padre dentro de sí, se ha convertido en él y debe vengar su muerte. El padre de Hamlet vuelve a vivir personificado en su hijo dando las órdenes en forma de espectro, lo que da mucha ambigüedad al texto ¿es Hamlet simplemente un loco o realmente es capaz de hablar con su padre muerto? Freud habla de que la imaginación exaltada conduce a la locura. Horacio, temiendo que Hamlet traspase la línea que separa la locura de la cordura, le dice: “Señor, ¿y si os tiente hasta las olas, o hasta aquella cumbre de vértigo que se

⁴⁴² *Ibid.*, p. 121.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 125.

adentra en el mar sobre la base asumiendo allí alguna horrible forma que os prive de la soberana razón y os arrastre a la locura? Pensadlo.”⁴⁴⁶

Siempre se ha dicho que Hamlet era la representación de la duda existencial. Hamlet duda a la hora de matar a su tío, cuando era muy sencillo perpetrar el asesinato y llevar a cabo el mandato de su padre, convertido en la ley moral y del honor (superyó). La duda shakesperiana tiene una explicación psicoanalítica que ofrece Abraham. Según éste, la duda viene de la semejanza de la melancolía con la neurosis obsesiva. La idea obsesiva de Hamlet es la venganza de su padre. Abraham señala que la causa de la duda permanente en los melancólicos se debe a la incapacidad de la libido de establecerse en un objeto, llevando a la persona a dudar constantemente: “Ser o no ser...He ahí el dilema.”⁴⁴⁷ Freud, en su obra *La interpretación de los sueños* describe las diferentes interpretaciones que se hacían en la época de la figura de Hamlet, basándose en la tradicional explicación aristotélica del loco genial: “Según la opinión hoy dominante, iniciada por Goethe, representa Hamlet aquel tipo de hombre cuya viva fuerza de acción queda paralizada por el exuberante desarrollo de la actividad intelectual.”⁴⁴⁸ Por lo que podemos ver, Goethe diagnostica a Hamlet una melancolía. De hecho, dice Freud: “Según otros, ha intentado describir el poeta un carácter enfermizo, indeciso y marcado con el sello de la neurastenia.”⁴⁴⁹

Al igual que su colega Abraham, también Freud encuentra un parecido entre la melancolía y la neurosis obsesiva debido también a esa posición de amor y odio entrelazada y simultánea: “Si el amor por el objeto se refugia en la identificación narcisista, el odio se ensaña con ese objeto sustitutivo insultándolo, denigrándolo, haciéndolo sufrir y ganando en este sufrimiento una satisfacción sádica. Ese automartirio de la melancolía, inequívocamente gozoso. Importa, en un todo como el fenómeno paralelo de la neurosis obsesiva, la satisfacción de tendencias sádicas y de tendencias al odio que recaen sobre un objeto y por vía indicada han experimentado una vuelta hacia la persona propia.”⁴⁵⁰ Hamlet, refiriéndose a sí mismo y a su locura, llega a decir: “El más leve de los males debilita la más noble de las sustancias y las degrada...”⁴⁵¹ El propio Freud hace una referencia directa al personaje de Hamlet en su

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 347.

⁴⁴⁸ S. Freud, *La interpretación de los sueños vol. II*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 109.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ S. Freud, “Duelo y melancolía”, < www.herrerros.com.ar/melanco/dymfreud.htm > [25-11-2007].

⁴⁵¹ Shakespeare, *op. cit.*, p. 177.

artículo “Duelo y melancolía”, cuando muestra el enfermo un enorme empobrecimiento del yo:

Cuando en una autocrítica extremada se pinta como insignificante, egoísta, insincero, un hombre dependiente que sólo se afaná en ocultar las debilidades de su condición, quizás en nuestro fuero interno nos parezca que se acerca bastante al conocimiento de sí mismo y sólo nos intrigue la razón por la cual uno tendría que enfermarse para alcanzar una verdad así. Es que no hay duda; el que ha dado en apreciarse de esa manera y lo manifiesta ante otros –una apreciación que el príncipe Hamlet hizo de sí mismo y de sus prójimos- ese está enfermo, ya diga la verdad o sea más o menos injusto consigo mismo.⁴⁵²

2.4.4. LA MELANCOLÍA EN LA LITERATURA RENACENTISTA ESPAÑOLA

Hamlet, como se ha puesto de relevancia, es uno de los melancólicos más importantes de la literatura occidental. Representa la vena heraclitiana de la melancolía, el ser pensante, triste y caviloso del Renacimiento. Pero España vio nacer a otro insigne melancólico literario que eligió el camino de Demócrito. Cervantes con su *Don Quijote*, desvelaba los misterios a los que se enfrentaba el ser humano, pero por medio de otra vía: la risa. Si Timothy Bright tuvo gran influencia en la formación de los personajes shakesperianos, no fue menor la del médico Huarte de san Juan en Cervantes y en la Literatura española. Como señala Esteban Torre: “es muy grande la probabilidad de que Cervantes hubiera tenido en cuenta el texto huartino”.⁴⁵³ Así lo indica también M. de Iriarte ya que gracias al trabajo de este gran estudioso de la obra de Huarte de San Juan, vamos a poder comprobar este influjo en la literatura española del siglo de Oro. Iriarte, en su obra *El doctor Huarte de San Juan y su examen de ingenios*, pone de manifiesto todo su conocimiento sobre las noticias biográficas de Huarte, la historia del libro, los precedentes ideológicos del mismo en la Antigüedad, en la España del siglo XVI, así como su contenido formal, y su influjo en España y en el extranjero. Dentro del estudio del libro en España, Iriarte ha reservado una parte del capítulo séptimo a señalar las huellas que el examen dejó en la literatura y otro, a mostrar la influencia en Cervantes y en su “ingenioso hidalgo”. Es de sobra conocido que desde antes de 1600 circuló con profusión, en España, el *Examen de ingenios para las ciencias*; y no sólo en España,

⁴⁵² S. Freud, “Duelo y melancolía”, < www.herrerros.com.ar/melanco/dymfreud.htm > [25-11-2007].

⁴⁵³ J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, introducción de Esteban Torre, *cit.*, p.41.

también en Hispanoamérica ya que se puede señalar la edición de 1593 localizada en Santafé de Bogotá como una de las primeras. Cervantes no alude a Huarte de San Juan en ninguno de sus textos, pero hay muchos elementos concordantes entre las ideas de Huarte y de Cervantes. Iriarte trabaja en descubrirlas y afirma que existen coincidencias que demuestran este hecho. Como prueba, nos insta a comparar estos párrafos de ambos autores:

1. Texto de Huarte:

Porque todas las ánimas racionales y sus entendimientos, apartadas del cuerpo, son de igual perfección y saber... Del temperamento de las cuatro calidades primeras nacen todas las habilidades del hombre, todas las virtudes y vicios, y esta gran variedad que vemos de ingenios... El ánimo es la mesma por todo el discurso de las edades, y tan perfecta como Dios la crió al principio; sino que el cuerpo adquiere en cada edad, por esto obra el ánimo con más dificultad las obras virtuosas y con más facilidad las viciosas.⁴⁵⁴

2. Texto de Cervantes:

Porque las ánimas todas son iguales y de una misma masa en sus principios, criadas y formadas por su Hacedor; y según la caja y temperamento del cuerpo, donde las encierra, así parecen ellas más o menos discretas, y atienden y se adicionan a saber las ciencias, artes y habilidades a que las estrellas más las inclinan.⁴⁵⁵

Iriarte manifiesta que “la gran inspiración que Cervantes debe al Dr. Huarte es el haber sabido fingir y conducir el carácter de su héroe con armónica correspondencia de las dos estructuras: la psicológica y la temperamental”⁴⁵⁶. Se deduce, por lo tanto, que *El Quijote* fue creado, en parte, bajo la influencia de los conocimientos adquiridos por Cervantes gracias a la obra de Huarte. Muestra de ello es la caracterización de su protagonista. Iriarte muestra este influjo señalando primero los rasgos morfológicos y

⁴⁵⁴ Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, Capítulo IV *apud* Iriarte, *El doctor Huarte de San Juan y su examen de ingenios*, p. 318.

⁴⁵⁵ Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismundo*, lib. I, cap. 18, *apud* M. Iriarte, *El doctor Huarte de San Juan y su examen de ingenios*, p. 318.

⁴⁵⁶ M. Iriarte, *El doctor Huarte de San Juan y su examen de ingenios*, Jerarquía, Madrid, 1936. p. 320.

fisiológicos del Caballero de la Triste Figura: “Hombre alto de talla, largo de miembros, flaco pero recio, seco de carnes, huesudo y musculoso, rostro estirado y enjuto, el color moreno y amarillo, la nariz aguileña, lacio el cabello que antes fue negro y ahora entrecano, abundante vellosidad, venas abultadas, voz ronca; y en conjunto feo y mal entallado.”⁴⁵⁷ Y, Ahora, nos muestra la doctrina de Huarte sobre complexiones, y temperamento e ingenio atribuye a una constitución corporal como la descrita por Cervantes:

El hombre que es caliente y seco en el tercer grado tiene muy pocas carnes, duras, y ásperas, hechas de nervios y purecillos (músculos), y las venas muy anchas.

El color del cuerpo, si es moreno, tostado, verdinegro y cenizoso, es indicio de estar el hombre en el tercer grado de calor y sequedad.

La voz que fuere abultada y un poco áspera es indicio de ser el hombre caliente y seco en tercer grado.

Los hombres calientes y secos por maravilla aciertan a salir muy hermosos, antes feos y mal tallados.⁴⁵⁸

Pasando a la influencia psicológica del *Examen de ingenios* en don Quijote, Iriarte afirma: “En la exposición del síndrome sintomatológico de la locura, que nos da Cervantes, hay dos toques principales, que son como la clave de la enfermedad: y ambos toques o ideas capitales pertenecen de pleno a pleno a la psicopatología del *Examen de los ingenios*.”⁴⁵⁹ Estos dos indicios son la destemplanza humoral del desecamiento del cerebro, y la lesión imaginativa consiguiente ya que a don Quijote “del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro.”⁴⁶⁰ Cervantes pudo leer en el *Examen de ingenios* que “la vigilia del todo el día deseca y endurece el cerebro, y el sueño de la noche lo humedece y fortifica.”⁴⁶¹ La ausencia de humedad produce, por lo tanto, una inestabilidad de los humores que desembocan en el trastorno mental de Don Quijote, debido a que los libros de caballerías le tenían tan hechizado que “se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio.”⁴⁶² En concordancia con los argumentos expuestos resultan particularmente clarificadoras las referencias a los largos períodos de sueño a los que se entrega Don Quijote cuando retorna a su aldea,

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 321.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 325.

⁴⁶⁰ M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Editorial Evergráficas, León, 2005, p. 35.

⁴⁶¹ M. Iriarte, *op. cit.*, p. 325.

⁴⁶² M. Cervantes, *op. cit.*, p. 34.

porque, puede ser, que expliquen la búsqueda de un descanso para lograr un aumento de humedad en el cerebro, y la parcial recuperación del juicio. El esquema es el siguiente: Don Quijote, al leer demasiadas novelas de caballerías se le secó el cerebro: “Y es que el hombre –señala Huarte de San Juan– cae en alguna enfermedad por la cual el cerebro de repente muda su temperatura (como es la manía, melancolía y frenesía) en un momento acontece perder, si es prudente, cuanto sabe, y dice mil disparates.”⁴⁶³ Don Quijote, en vez de ver la realidad, veía una realidad imaginada: “Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.”⁴⁶⁴ Lo que muestran estas palabras es que don Quijote cayó en la enfermedad mental. R. Barta considera que “no siempre es posible asignarle al caballero de la Triste Figura el modelo melancólico.”⁴⁶⁵ Esta afirmación se sostiene en que su melancólico temperamento se ve mezclado con el colérico. De ahí que J. M. Ferri señale: “Dos tipos de temperamento confluyen en el personaje: el colérico y el melancólico, sin que Cervantes se decante por ninguno de ellos.”⁴⁶⁶ J. García habla de “un trasvase humoral” especialmente factible entre los coléricos y los melancólicos, debido a una serie de contingencias de toda índole: fisiológicas, psicológicas y ambientales.”⁴⁶⁷ Lo que sí se puede afirmar es que gracias a Cervantes y su *Don Quijote* fue reconocido un nuevo modelo melancólico. R. Bartra aclara: “Me interesa destacar el hecho de que *El Quijote* fue tanto una expresión como un vehículo de la popularización de las nuevas formas del canon melancólico. Cervantes recogió en su novela el rico bagaje renacentista italiano y español sobre la melancolía, el mismo que se concentró en la obra de Huarte, pero que además le llegó por medio de la tradición médica y popular que seguramente le transmitió su padre, un modesto cirujano y boticario itinerante.”⁴⁶⁸ Desde el punto de vista de Roger Bartra, el tema más interesante sobre la melancolía del caballero andante es que se trata de un “simulacro de melancolía”. Es, según Bartra, un ejercicio de tristeza artificial: “Esa melancolía mimética e ingeniosa es, a mi juicio, la clave que permite diagnosticar a don Quijote, quien ha hecho de la imitación su principal divisa.

⁴⁶³ J. Huarte de San Juan, *op. cit.*, pp. 304-305.

⁴⁶⁴ M. Cervantes, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁶⁵ R. Bartra, *op. cit.* p. 166.

⁴⁶⁶ J. M. Ferri Coll, *Los tumultos del alma*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2006, p. 118.

⁴⁶⁷ J. García Gilbert, *Cervantes y la melancolía*, Alfons el Magnànim, Valencia, 1997, p. 95.

⁴⁶⁸ R. Bartra, *op. cit.*, p. 173.

Se podría decir que Don Quijote hace una imitación, y no un elogio, de la locura.⁴⁶⁹ R. Bartra hace referencia en estas últimas palabras a la obra de Erasmo, en la cual, se podía observar la figura del sabio melancólico y envejecido frente a la del necio orondo y satisfecho:

¿No veis acaso –sugiere Erasmo– a estos hombres severos dedicados a estudios de filosofía, o a graves y arduos asuntos, que han envejecido antes de llegar a la plena juventud, por obra de sus preocupaciones y la constante y agria agitación de las ideas, que agota el espíritu y la savia vital? Por el contrario, mis necios están regordetes, lucidos, con piel brillante, a modo, según dicen, “de cerdos acarnanienses.”⁴⁷⁰

Parece la imagen del melancólico don Quijote y del bonachón Sancho Panza. El Quijote no trata de exaltar la locura, como hace Erasmo, si no de imitarla. R. Barta señala que lo que caracterizaba la melancolía quijotesca era que se trataba de una imitación, de un simulacro, de una emulación de la enfermedad. Y el propio Don Quijote lo dice cuando tras esconderse en Sierra Morena se encuentra con Cardenio y decide sufrir las melancolías de los caballeros andantes ante su desdeñosa dama tal como lo hiciera Amadís: “¿Ya no te he dicho –respondió don Quijote– que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura?”⁴⁷¹ Don Quijote imita los amores locos, o sea, la melancolía erótica.

Otra obra renacentista en la que se va a analizar su ligazón con la melancolía es *La Celestina* de Fernando de Rojas. Es una obra que trata de educar sobre el amor loco y pasional. En la obra de Burton *Anatomía de la melancolía*, en el apartado sobre los alcahuetes y filtros de amor, menciona a *La Celestina* y toma una cita en la que la vieja dice que no hay miedo de conseguir a Melibea ya que “No hay mujer invencible para

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁷⁰ Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*; traducción, prólogo y notas de Pedro Voltes Bou, Espasa-Calpe. Madrid, 1983, p. 37.

⁴⁷¹ M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 1998, p. 301.

otra mujer.”⁴⁷² Los amores locos son explícitamente condenados por el bachiller en las coplas que están antes de comenzar la obra:

*O damas, matronas, mancebos, casados,
Notad bien la vida que aquestos hizieron;
Tened por espejo su fin qual tuvieron;
A otro que amores dad vuestros cuydados,
Limpiad ya los ojos, los ciegos errados,
Virtudes sembrando con casto bivir;
A todo correr devéys de huyr,
No os lance Cupido sus tiros dorados.*⁴⁷³

Al igual que Cervantes, que parodia las novelas de caballerías, *La Celestina* es también una parodia de las novelas de amor cortés. Calisto intenta engañar copiando los tópicos conocidos pero deja entrever levemente la mentira. Se vio cómo desde la Antigüedad una de las causas más habituales de la melancolía era el amor. Erasístrato en el siglo III antes de Cristo, Rufo de Éfeso y Galeno ya hablaron de ello. La melancolía amorosa estaba inserta en la temática del amor cortés, y Calisto no puede sino hacerse pasar (aunque no lo consiga) por un perfecto amante cortesano conocedor de sus quehaceres. Al propio Galeno nombra cuando se diagnostica a sí mismo de melancolía: “Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad –implora Calisto–. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡o bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡O si viniéssedes agora, Crato y Galieno, médicos sentiríades mi mal!”⁴⁷⁴ Los tópicos melancólicos como el deseo de estar a oscuras, de tener pensamientos tristes, de anhelar la muerte están presentes en este diálogo. Otro se observa un poco más adelante. A los melancólicos se les aconsejaba escuchar música para aplacar la enfermedad. Dice Calisto a Sempronio: “Dame acá el laúd.”⁴⁷⁵ La parodia estalla cuando al coger el instrumento, de Calisto surge un pareado de ínfimo talento. Con el laúd en la mano, declama Calisto: “¿Quál dolor puede ser tal / que se iguale con mi mal?”⁴⁷⁶ Los tratados sobre la melancolía o los humores de la época decían que el enamorado se convertía en un buen poeta. Huarte de San Juan lo señala cuando dice: “Porque si un hombre no sabía metrificar y era

⁴⁷² R. Burton, *Anatomía de la melancolía*, p. 406.

⁴⁷³ F. de Rojas, *La Celestina*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983, p. 89.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

desaliñado, si por ventura se enamora, dice Platón que luego se hace poeta y muy aseado y limpio; porque el amor calienta y deseca el cerebro, que son las calidades que avivan la imaginativa.”⁴⁷⁷ Pero Calisto lejos de verse tocado por las musas de Platón, se queda siendo un versificador nefasto, de ahí que Sempronio diga al oír la rima de su señor con toda malicia: “Destemplado está esse laúd.”⁴⁷⁸ Este tipo de parodia se puede analizar a lo largo de toda la obra. Calisto se esconde detrás de la melancolía del amor cortés para conseguir los favores sexuales de su amada. Pero Melibea no se queda atrás, la dulce muchacha que, a pesar de sus sentimientos amorosos, debía desdeñar al amado, por lo menos en el primer encuentro, tal y como disponen las normas del amor cortés, lo que hace es animarle a que siga insistiendo con lo que se observa la misma intención sexual que Calisto: “Pues aun más ygal galardón –dice Melibea– te daré yo si perseveras.”⁴⁷⁹ La figura principal, la Celestina también entra dentro de este juego. R. Bartra señala al respecto: “La Celestina es evidentemente una mujer que parodia el oficio del médico, y trata la enfermedad de Calisto como hubiera querido Avicena: auspiciando su relación carnal con Melibea; sus conocimientos de farmacología, sus aparatos alquímicos, el uso de hiervas medicinales, sus aparejos para baños y sus habilidades en cirugía podrían ser la envidia de muchos médicos de la época.”⁴⁸⁰

Pasamos a analizar someramente al representante más importante de la poesía renacentista: Garcilaso de la Vega. La melancolía rezuma en sus versos. Las lágrimas y suspiros de Garcilaso van dedicados a una dama que conoció en 1526 en las nupcias de Carlos V e Isabel de Portugal llamada Isabel Freyre. Recordemos que el amor melancólico, como señalaba Freud y Agamben, es un amor fantasma ya que es un amor que nunca se ha tenido pero que se da por perdido. J. Kristeva señala, al igual que Freud el narcisismo como motor de esta enfermedad erótica: “Conscientes de estar condenados a la pérdida de nuestros amores, quizás nos enlutamos más al percibir en el amante la sombra de un objeto amado anteriormente perdido. La depresión es el rostro oculto de Narciso, el que lo llevará a la muerte, pero él ignora cuando se admira en un espejo.”⁴⁸¹ El amante elige un objeto amoroso en base a sí mismo, y ello hace, señala Freud: “La investidura de objeto resultó poco resistente, fue cancelada, pero la libido

⁴⁷⁷ J. Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 409.

⁴⁷⁸ F. de Rojas, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁸⁰ R. Bartra, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁸¹ J. Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, p. 11.

libre no se desplazó a otro objeto sino que se retiró sobre el yo.”⁴⁸² Ahí se produce una identificación del yo con el objeto. Vamos a analizar el Soneto XXXII:

Estoy continuo en lágrimas bañado,
rompiendo el aire siempre con suspiros;
y más me duele nunca osar deciros
que he llegado por vos a tal estado,
que viéndome do estoy y lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para huiros,
desmayo viendo atrás lo que he dejado;
si a subir pruebo, en la difícil cumbre,
a cada paso espántame en la vía
ejemplos tristes de los que han caído.
Y sobre todo, fáltame la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido

El poeta se siente dolido por la pérdida del amor de su dama. La cuestión es que “el yo poético” melancólico no sabe lo que ha perdido, ya que jamás llegó a tener relaciones con la mujer fantasma de la que habla. Siente, además, la falta de interés por el exterior y el retraimiento en su dolor que se ve a lo largo de los versos. El “yo” se encuentra enormemente triste, también enormemente empobrecido. El empobrecimiento del yo es posible por la identificación narcisista de la que antes se hablaba. De esta forma, al producirse la identificación con el objeto, el yo puede ser juzgado como un objeto, es decir, como algo fuera de sí, y por eso, la persona describe a su yo como indigno y moralmente despreciable. El “yo poético” del soneto XXXII está bañado en lágrimas, y se intenta aproximar a la desdeñosa amada, desmayándose al pensar en dejarla. Es difícil conseguir su objetivo, otros muchos han caído en el intento. Ni si quiera le queda la llama de la esperanza a la que se aferraba con tristeza y abatimiento. Pero en ese desprecio y hundimiento del yo hay también un goce, ese desprecio es sádico: “Sólo este sadismo nos revela el enigma de la inclinación al suicidio por la cual la melancolía se vuelve tan interesante y... peligrosa”, apunta Freud.⁴⁸³ Como señalábamos hace un momento, Freud aclara que sólo si el yo se trata a

⁴⁸² Freud, S., “Duelo y melancolía”, *loc. cit.*

⁴⁸³ Freud, S., “Duelo y melancolía”, *loc. cit.*

sí mismo como un objeto, puede llegar a darse muerte, sólo si existe un yo que es interno y a la vez externo, la persona puede llegar a darse muerte. Por lo que se deduce, Freud pensaba que el yo tenía la suficiente fuerza narcisista para impedir el suicidio, y sólo en los casos en los que el yo se encuentra transformado en algo externo es posible destruirlo. En el segundo terceto del soneto VI de Garcilaso exclama el “yo poético”: “mi inclinación, con quien ya no porfío, / la cierta muerte, fin de tantos daños, / me hacen descuidar de mi remedio”. La muerte es vista como un lugar apacible donde llegar que suprimirá los sufrimientos de la vida.

2.5. EL BARROCO Y LA MELANCOLÍA

En esta evolución del concepto de melancolía en torno a la literatura que se está ofreciendo, llega el momento de analizar el Barroco. Como se ha indicado anteriormente, la melancolía en el Renacimiento queda explicada a través de la teoría de los temperamentos y humores. Ficino recuperó el problema de Aristóteles, y por lo tanto, ofreció una explicación debida a causas físicas y naturales. Recordemos que sólo una parte de la población tenía el temperamento melancólico y era saturniano. El Barroco cambia este concepto, y el melancólico ya no es una persona apegada a un astro y a un temperamento. La melancolía barroca se ha transformado en un sentimiento de tristeza derivado de un planteamiento metafísico ante la vida que llega a convertirse en una moda de hombres cultos y refinados. De hecho, ahora se trata, como señala Sebastián de Covarrubias, de cualquiera que “esté triste y pensativo de alguna cosa que de le da pesadumbre” y ya no de humores y bilis negra.⁴⁸⁴ Consecuentemente, ya no es privilegio o problema de unos pocos sino una actitud ante la vida y un modo de entender el mundo abierto a todas las personas. Señala J. García respecto a esta cuestión: “Lo cierto es que el aura exterior y elitista que la melancolía mantuvo en el XVI se interiorizó en el tejido social del XVII.”⁴⁸⁵ La melancolía barroca se basa en las mismas premisas que la renacentista. El hombre renacentista tuvo que hacer frente a una nueva perspectiva ante la vida: “La personalidad relaciona el mundo única y exclusivamente con uno mismo –afirma L. Földényi refiriéndose al Renacimiento– y cae de manera irremediable en una trampa desconocida para la Edad Media y la Antigüedad: en la contradicción entre infinitud indeterminable y la individualidad

⁴⁸⁴ Sebastián de Covarrubias *apud* J. García, *Cervantes y la melancolía*, p. 73.

⁴⁸⁵ J. García, *Cervantes y la melancolía*, *cit.*, p. 73.

concreta.”⁴⁸⁶ Esta contradicción llevó al melancólico renacentista a una muerte o a un suicidio simbólico:

El melancólico del Renacimiento convivía con las posibilidades que le ofrecían la existencia singular y la infinitud indeterminable –afirma L. Földényi–, con lo cual se condenaba a muerte: los melancólicos de la época, en efecto, no tienen vida, sino sólo una muerte permanente, como los tiranos, o un mundo petrificado, como las figuras de los retratos. La melancolía de esa época es también un suicidio simbólico: demuestra que la autorrealización absoluta es el estado más “natural” y “humano”, pero también que conduce a la muerte.⁴⁸⁷

La muerte en el Renacimiento es, según Földényi, “un fuego abrasador”, por eso, la época posterior se esfuerza en “convertir el fuego en brasas, la tristeza en algo socialmente presentable, de domesticar, en definitiva, la melancolía.”⁴⁸⁸ De ahí que en el mundo posterior al Renacimiento, el melancólico, pese a su tristeza, es capaz de vivir. Ha de conformarse con su desconsuelo: “Un siglo antes –señala L. Földényi–, la melancolía significaba la conciencia de que la vida carecía de toda esperanza; ahora, ya es fuente de virtud, de la virtud que en el mundo burgués equivale sobre todo a conformismo.”⁴⁸⁹ En el Barroco, el melancólico es un ser triste y metafísico, pero también la forma de ser enlaza con la virtud y el conformismo. En su conformismo mira hacia delante y asume la muerte como horizonte: “desde la perspectiva de la muerte (si es que hay tal cosa) –asevera L. Földényi– no existe diferencia alguna, sólo existe la muerte, y hasta la vida ha de organizarse ateniéndose a ello. La muerte pasa a ser dueño y señor de la vida terrenal.”⁴⁹⁰ De hecho, como vemos en el poema *Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió* de Quevedo, la vida pasa a ser una muerte continua:

“¡Ah de la vida!” ¿...Nadie responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.

⁴⁸⁶ L. Földényi, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 178.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se esta yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

En el Renacimiento, el melancólico, a pesar de todo, se instalaba en el mundo, tenía la fuerza positiva de una melancolía activadora, pero el Barroco desvela otra faceta del drama vital: “Lo que en el Renacimiento había sido la exhibición impúdica de una melancolía movilizadora de índole casi “juvenil” –remarca J. García–, en el Barroco fue más bien un drama oculto, que puede no obstante rastrearse detrás de cada gesto de su universal “desengaño”. La brillante aureola del melancólico renacentista se convierte así en un estigma del hombre barroco.”⁴⁹¹ Un ejemplo de autor melancólico renacentista es R. Burton el cual reflexiona sin parar en su inmensa obra *Anatomía de la melancolía*, y, a pesar de todo, dice el británico que antes se comprenderá el vuelo de un pájaro que el corazón de un hombre melancólico. El drama del nuevo melancólico es terrible, no sólo carece de un hogar al nacer, sino que es incapaz de creárselo. La tensión medieval entre el hombre y el cielo, y luego entre el hombre y la nada durante el Renacimiento, comenta L. Földényi, se traslada al mundo sensible en el Barroco: se hace tensión ente el hombre y el mundo, un mundo que aparece despedazado, hecho ruinas. Se reconoce muy bien, en el poema citado de Quevedo, cuando en los primeros versos lanza al aire su lamento ante una casa que parece deshabitada por vieja: “¡Ah de la vida!... ¿Nadie responde? / ¡Aquí de los antaños que he vivido!”. El propio mundo se vuelve misterioso, triste y melancólico: “A partir del siglo XVII, la tristeza ya no proviene de los hombres (al menos no en primer lugar), sino que el propio ser humano acaba prisionero de una pesadumbre que todo lo abarca y todo lo impregna: en los cuadros de Ruisdael, de Poussin o de Lorrain, el mundo se vuelve misterioso, triste,

⁴⁹¹ J. García, p. 72.

melancólico.”⁴⁹² L. Földényi indica el poema *Einsamkeit* de Andreas Gryphius: “*In dieser Einsamkeit, der mehr den öden Wüsten, / Gestreckt auf wildes Kraut, an die bemooste See.*”⁴⁹³ En él se exalta la soledad del yo poético en torno a un paisaje de bosques en el que el hombre se encuentra perdido e insignificante. Esta tendencia se va a transmitir preparando así el Romanticismo.

Como se observó en el grabado de Durero, con el Renacimiento aparece el simbolismo en el arte. Para los renacentistas, Ficino por ejemplo, el arte ya no era mimesis de la naturaleza como señalara Aristóteles, el símbolo surge de la necesidad de los neoplatónicos de expresar algo superior, algo divino que existe en el ser humano, la huella de lo superior que hay en el mundo. La tendencia al simbolismo crece en el Barroco llegando a convertirse en obsesión. Para los renacentistas los elementos mágicos unían al hombre con el universo (Ficino, Agrippa) a través de códigos cifrados de la voluntad divina que el filósofo llega a descifrar. En el Barroco, la naturaleza se ha convertido en un código, un libro que hay que saber leer. Esta tendencia se encuentra interesada por el artificio y la naturaleza, lo que lleva a reconvertir estos dos elementos en arte. De ahí el interés por lo artístico en la propia obra de arte, y la relevancia del género artístico del Barroco (Vanitas) con toda la acumulación de objetos artísticos. Se trata no ya de una imitación de la naturaleza sino del arte ya que es el arte el que nos lleva al mundo ideal.

2.6. EL CLASICISMO Y LA MELANCOLÍA

El siglo XVIII es el siglo del triunfo de la Ilustración, de la razón. Al darse preeminencia al cientismo, la teoría de los humores empieza a quedar en entredicho y esto influye en el concepto de melancolía que domina la época. Lo francés impregna toda Europa y su bandera es la “diosa razón”. La Ilustración por sus conceptos a cerca de la perfectibilidad de la sociedad y su creencia en la ciencia es antimelancólica. Pero no desaparece el concepto de melancolía, ya que Francia reformula la melancolía y la dulcifica domesticándola, como decía Földényi, llevándola a transformarla en la dulce tristeza de la soledad, una moda relacionada con la reflexión, a la que se unen los intelectuales. Ya no tiene las oscuras connotaciones anteriores, se impregna de sentimentalismo y se convierte en una reflexión melancólica que da lugar a la literatura

⁴⁹² L. Földényi, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁹³ “En esta soledad, más que la del desierto, / de salvaje espesura, junto a lagos musgosos”.

sentimental tan típica del momento. Los hombres reflexivos ilustrados se regocijan en esta reflexión solitaria. Pero queda la enfermedad, el sufrimiento en su estado más puro. El mundo cientista analiza la enfermedad melancólica, y tal como hizo con la Enciclopedia, la define y la esquematiza, clasificándola de forma exhaustiva. Aun así, lo escurridizo y lábil del concepto no permite definir y diferenciar claramente la melancolía.

Entendamos la sociedad ilustrada como una sociedad que mira al presente y al futuro de manera autosuficiente y orgullosa de sí misma. El racionalismo pretende anular los elementos misteriosos de la vida, o domesticarlos, como hizo con la “dulce melancolía”. Pero, ya explica L. Földényi que toda construcción en sus bases tiene el germen de la decadencia: “Las instituciones albergan en su interior el peligro de la disolución y no precisan de enemigos externos para marchitarse tarde o temprano como las plantas.”⁴⁹⁴ Y así fue, ya que, a pesar del optimismo del capitalismo temprano encarnado en el personaje literario de Robinson Crusoe, como señala W. Lepenies, en la misma sociedad emerge la duda: “Aunque el optimismo siguiera prevaleciendo en Europa, ya durante la Ilustración empezó a caer la duda.”⁴⁹⁵ La duda sirve al científico moderno para sacudirse de todas las normas traídas por la tradición, y con ello la ruptura y la construcción de un modelo llevado por la razón exclusivamente. Pero al erigir a la diosa razón como único estandarte valedero, la sociedad se centra en la parte más racional y excluye todo lo insondable e indemostrable. Con esta forma de conducción social se ha llegado a muchos éxitos realizados, como dice W. Lepenies, por el *homo europaeus*: “Lo característico de Europa era, mas bien, un tipo antropológico, el *homo europaeus*, que nadie representaba mejor que los científicos, con su enfoque experimental de la comprensión y la modificación del mundo.”⁴⁹⁶ La modernidad configuró este tipo de hombre representado por el enfoque experimental y la comprensión racional del mundo. Se conseguía transformar por medio de la tecnología el entorno, teniendo la sensación de haber ganado el pulso a la naturaleza. Sin embargo, no se eliminó al pensador dubitativo; frente al hombre seguro perdura a su vez el hombre reflexivo al que W. Lepenies llama *homo europaeus intellectualis*: “El melancólico es un tipo de *homo europaeus intellectualis*, pertenece a una especie caracterizada por una

⁴⁹⁴ L. Földényi, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁹⁵ W. Lepenies, *Melancolía y utopía*; traducción de Juan Gabriel López Guix, Atmarcadia, Barcelona, 2008, p. 14.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

insaciable tendencia a la reflexión.”⁴⁹⁷ La propia sociedad hace emerger la melancolía, como señala L. Földényi. Y por eso, a consecuencia de que en la Ilustración no hay misterio y se trata de anular lo irracional, surge la melancolía. Como ejemplo, se pueden señalar los diccionarios que tratan de neutralizar el concepto quitándole todos los elementos incomprensibles, lo mágico, la creatividad misteriosa de la que hablaban los anteriores sabios y poetas. Pero el misterio y lo irracional forma parte del ser humano, una parte que no hay que descuidar.

2.6.1. ESPAÑA Y LA MELANCOLÍA EN EL SIGLO XVIII

El siglo XVIII comienza con un cambio de dinastía en España, en 1700 empieza a reinar Felipe V, monarca Borbón, y por lo tanto, ya no perteneciente a la casa de los Austrias. David Pujante en un artículo titulado “Melancolía y siglo XVIII en España. ¿La disolución de un carácter y una cultura?” muestra cómo se desarrolló el concepto de melancolía en el español del siglo XVIII en el paso de la España barroca a la ilustrada: “La venida de los Borbones a España representa la introducción en esta España barroca, que hemos pergeñado como la España del carácter melancólico, de una dinastía de origen francés, con todo lo que eso significaba: su absoluta extrañeza para con la España más irracional, más oscura.”⁴⁹⁸ Los Borbones tratan de imponer el pensamiento ilustrado de la época en España. Pero la tradición española se imponía en el presente y no admitía “la dulce melancolía” que se dio en Francia. Ante este panorama impuesto desde el exterior se dieron dos posturas, una que reclamaba la tradición española, y eran por ello llamados los “casticistas” o “patriotas”, empeñados en anclarse en el pasado reciente de los logros culturales, y los “afrancesados”, enamorados del nuevo pensamiento iluminador que podía barrer la melancolía española y modernizar la nación enclavada todavía en raíces medievalizantes y supersticiosas como por ejemplo la demostración de limpieza de sangre o la imposible ascensión a estamentos sociales superiores.

Los cambios y mejoras políticas y sociales realizadas bajo la corona de los Borbones fueron muy relevantes. Se basaron en las ideas de la Ilustración y en su creencia de la perfectibilidad humana y su fe en el desarrollo científico. En España se

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁹⁸ David Pujante: “Melancolía y siglo XVIII en España. ¿La disolución de un carácter y una cultura?”. *Salina*, nº 22 (2008), pp. 65-76.

crea la Academia de la Lengua y se construyen bibliotecas, el trazado de las ciudades cambia y se crean carreteras y paseos de grandes dimensiones. Los afrancesados luchan contra el oscurantismo, pero el oscurantismo formaba parte de la cultura española y no se podía borrar de un plumazo lo que conllevó las desavenencias entre casticistas y afrancesados. Según Ortega y Gasset, ni la tozudez de los defensores del patriotismo casticista, ni el afrancesado empeño innovador, fue una solución adecuada ya que, tras estas dos posturas radicalizadas, se observa en el arte, como reflejo de la sociedad y cultura españolas del momento, una terrible esterilidad. Después de años de gloria, se puede decir que el siglo XVIII es un vacío cultural a todos los niveles. La gran tragedia de la cultura española se manifiesta en Goya que, pese a ser un racionalista, sólo puede ser creativo y genial aferrándose a las raíces irracionales, mágicas y supersticiosas de la tradición española, es decir, a la matriz melancólica. Goya, por una parte, es hijo de la razón, pero el Goya genial de la última época, con sus pinturas sobre los desastres de la guerra, con las brujas y los seres demoníacos de caras desencajadas, es hijo de la irracionalidad que le proyecta como el precursor más puro de la modernidad. El pintor representa el problema de España en su obra *Saturno devorando a un hijo*. ¿Estaba España devorándose a sí misma? ¿Estaba ya agotada la cultura española? Paul Hazard señala que España se había replegado sobre sí misma y permanecía apática y soberbia a finales del siglo XVII y que: “se hizo infiel a su genio.”⁴⁹⁹ Al imponerse una nueva visión de mundo y no ser asimilada de forma paulatina, la creatividad española se resiente porque no encuentra su propia personalidad, una personalidad que ha sido infravalorada por los nuevos valores de la modernidad. Los ilustrados españoles no fueron capaces de entender que había que cuidar las raíces de un pueblo para que floreciera en él una sociedad acorde con los tiempos y con su espíritu, y los inmovilistas se equivocaron también, porque los tiempos de gloria ya habían pasado y había que enfrentarse a una modificación social para adecuar la sociedad a los nuevos aires traídos por la modernidad.

2.7. EL ROMANTICISMO Y LA MELANCOLÍA

El Romanticismo es un movimiento que nace en Alemania e Inglaterra a finales del siglo XVIII y se extiende por Europa durante la primera mitad del siglo XIX. Es el

⁴⁹⁹ P. Hazard, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Ediciones Pegaso, Madrid, 1941, p. 52.

gran momento de la cultura y el pensamiento alemán. En literatura se puede nombrar a escritores de primer orden como Shiller, Göethe, Kleist, Tieck, Hoffmann o Hölderling, en filosofía se encuentran autores tan importantes como Kant (precursor del Romanticismo) o Fichte, y en el terreno musical se puede señalar a Schubert o a Beethoven. En Inglaterra, con un Romanticismo de primer orden también, se encuentra Wordsworth, Coleridge, Blake, Keats, Byron. En Francia se da un Romanticismo de segunda fila, aunque de mucha calidad, representado por Madame de Staël, Vigny, Mousset o Víctor Hugo. Por último, hay que señalar el Romanticismo italiano con Leopardi, Manzoni y Foscolo, y el español con Larra, Espronceda y Zorrilla.

El Romanticismo es una reacción de crítica hacia la sociedad formada durante el siglo ilustrado. Recordemos que la Ilustración concebía una sociedad en progreso donde todo debía ser explicado y aclarado, donde no había lugar para el misterio: “La existencia humana no es básicamente misteriosa –subraya L. Földényi refiriéndose al siglo XVIII–, sino analizable y expresable; y si la cultura cristiana redujo los misterios de la Antigüedad a uno solo, el mundo burgués elimina este único misterio que ha quedado.”⁵⁰⁰ Los románticos son seres melancólicos que conciben la situación social como una pérdida: “Car dans l’optique romantique cette critique est liée à l’expérience d’une perte –señalan M. Löwy y R. Sayre–; dans le reel moderne quelque chose de précieux a été perdu, á la fois au niveau de l’individu et de l’humanité. La vision romantique se caractérise par la conviction douloureuse et mélancolique que le présent manque de certain valeurs humaines essentielles qui ont été aliénées.”⁵⁰¹ La situación melancólica se da porque sienten que han perdido algo que no tuvieron jamás, se aferran al pasado en busca de una emoción que creen se encuentra lejos de su sociedad, pero el sentimiento de pérdida es irreal. “La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real –afirma G. Agamben–, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia. El objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma, y la introyección de la libido es sólo una de las facetas de un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real.”⁵⁰² Los románticos han perdido una sociedad en la que nunca vivieron. Consideran que el mundo ha sido desencantado por el mundo de la razón y por eso reclaman el retorno de la religión, de

⁵⁰⁰ L. Földényi, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁰¹ M. Löwy y R. Sayre, *Révolution et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Editions Payot, Paris, 1992, p. 36.

⁵⁰² G. Agamben, *op. cit.*, pp. 62-63.

la magia, la hechicería, la alquimia, redescubriendo mitos tanto paganos como cristianos y las leyendas o cuentos, así como los relatos góticos. Sienten la pérdida de los valores morales del pasado y consideran que la cuantificación mercantil es la única culpable de la creación de vínculos impuros entre los seres humanos y la naturaleza. Perciben una pérdida de lo natural y expresan un total rechazo hacia todo lo artificial y mecánico ya que piensan que estos aparatos llevarán a la sociedad hacia una existencia inhumana y sin sentimientos. Ya señalaba L. Földényi que las instituciones sociales tienen en sí mismas el germen de la disolución, y en el caso de la época del Romanticismo, aclara: “el desarrollo burgués ya se había perfilado lo suficiente para permitir también su negación.”⁵⁰³

A pesar de que Francia había sido el adalid del pensamiento ilustrado que, recordemos, era de sesgo antimelancólico, es en este país donde surge la “dulce melancolía” de tipo Rouseauniano que mantiene viva la llama. Hay grandes melancólicos en la literatura alemana como Werther de Goethe, pero el ejemplo más claro de la melancolía que se desarrollará en un futuro no muy lejano es la de *René* de Chateaubriand. La historia describe una parte de la vida del joven René, el cual, debido a su melancolía ha viajado por Europa y ha llegado a América para sentirse mejor. La única persona en el mundo con la que tiene un lazo fuerte, su hermana Amelia, decide tomar los hábitos dejándole en soledad. Al recibir una carta cuando se encuentra viviendo con un grupo indígena en América, abre su corazón al jefe de la tribu y a un misionero: su hermana había sentido un amor incestuoso y por eso dedicó su vida a Dios.

2.7.1. RENÉ DE CHATEAUBRIAND Y LA MELANCOLÍA MODERNA

Vamos a hacer un somero repaso de los rasgos que se observan en la melancolía renacentista y se mantienen en la melancolía romántica. Los rasgos de la melancolía moderna se encuentran perfilados ya en el Renacimiento. En primer lugar hay que señalar el sentimiento de individualidad que embarga al ser humano provocando la separación del yo con el entorno que conduce a la soledad, situación que se va extremando con el paso del tiempo hasta llegar a una ruptura total en el Romanticismo. La búsqueda de la individualidad está ligada al elitismo, es decir, a la aristocracia de

⁵⁰³ L. Földényi, *op. cit.*, p. 210.

pensamiento, y es otra característica relacionada con la genialidad, ya que sólo el artista es considerado como un *alter deus*, cuestión que se verá también en la etapa romántica. Ese elitismo lleva a la misantropía, al odio al resto de seres comunes, rasgo típico del melancólico. Recordemos como cita Aristóteles a Belerofonte en la *Ilíada* señalando que “pero cuando atrajo el odio de todas las deidades, vagaba por los campos de Ale, royendo su ánimo y apartándose de los hombres.”⁵⁰⁴ El melancólico no siente satisfacción al relacionarse con otros seres humanos, prefiere permanecer en soledad: “cada vez más disgustado de los hombres y de las cosas –confiesa René–, tomé el partido de retirarme a un arrabal, para vivir enteramente ignorado.”⁵⁰⁵ En segundo lugar, en el Renacimiento nace un nuevo concepto sobre la infinitud y la finitud: “La contradicción entre la individualidad concreta y la infinitud considerada positiva –señala L. Földényi– surgió por vez primera en la época del Renacimiento.”⁵⁰⁶ Esa sensación de fracaso ante la aporía, lleva al sentimiento de tristeza tan característico del melancólico que se halla unido al placer y el goce de su propia congoja. En la novela de Chateaubriand vemos cómo lo expresa el autor: “hallé una especie de satisfacción inesperada en la plenitud de mi amargura, y vi con cierto secreto de movimiento de alegría que el dolor no es una sensación que se agota con tanta facilidad como el placer.”⁵⁰⁷ En tercer lugar, hay que indicar también la relación con la naturaleza que en Renacimiento se impregnará de utopía e idealismo en obras como la *Arcadia* de Sannazaro, o en España, *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor. García afirma que la novela pastoril a la que nos referimos “introducía de manera natural esa melancolía renacentista mediante la cual se canalizaba la belleza física y espiritual, el refinado arte literario y la delicadeza de los sentimientos.”⁵⁰⁸ M. Bataillon también señala la melancolía como núcleo de la literatura pastoril; “Tratándose de Montemayor y de los orígenes peninsulares del género pastoril prefiero cargar el acento sobre el último adjetivo. *Melancólica*, sí, ésta es la gran novedad de la *Diana*.”⁵⁰⁹ Todas estas características son absorbidas por el Barroco y retomadas por el Romanticismo con peculiaridades diferentes puesto que pertenecen a siglos distintos y la evolución de la sociedad propulsa cambios en el arte. Al analizar de forma pormenorizada la obra de

⁵⁰⁴ Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, cit., p. 81.

⁵⁰⁵ R. Chateaubriand, *René*; traducción de Manuel M. Flamant, Paréntesis, Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 2010, p. 141.

⁵⁰⁶ L. Földényi, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁰⁷ R. Chateaubriand, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁰⁸ J. García, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁰⁹ M. Bataillon, *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, p. 39.

Chateaubriand se va a ir descubriendo la evolución de todos estos conceptos en relación con la melancolía.

Respecto al sentimiento de individualidad que se ha visto nacer en el Renacimiento, hay que señalar que en *René* se observa una exacerbación todavía mayor del yo. Toda la historia está narrada en primera persona, como en la técnica pictórica de la perspectiva, sólo tenemos un punto de vista, la del “yo” poético. Tras leer el libro, se conocen los sentimientos que abaten a René y sus vivencias desde la infancia, todo ello forma el núcleo neurálgico de la narración. Este sentimiento de individualidad, que conlleva la ruptura entre el mundo y el melancólico, conduce a la soledad. La novela comienza señalando este aspecto: “Al llegar al país de los Natchez, René se había visto precisado a elegir esposa para conformarse con las costumbres indias; pero no vivía a su lado, pues una oculta propensión a la melancolía le arrastraba a lo más intrincado de los bosques, donde pasaba solo días enteros.”⁵¹⁰ El elitismo artístico que convierte al artista en una especie de dios en la tierra y une al genio con el artista y la melancolía, queda muy bien perfilado en las palabras de René: “En mis viajes busqué especialmente los artistas y esos hombres superiores que cantan los dioses en su lira, y la felicidad de los pueblos que honran las leyes, la religión y las tumbas.”⁵¹¹ La melancolía es la peculiaridad de “esos hombres superiores”, los *perittoi* o seres de personalidad eminente como decía Aristóteles. La genialidad se vuelve a unir con la melancolía en el Romanticismo como ocurrió en el Renacimiento: “en la época romántica se consideró la locura lindante con la genialidad –señala L. Földényi–. Vuelve a ponerse aquí de manifiesto el principio aristotélico del centro: en Aristóteles, el melancólico es esa personalidad eminente y amenazada que oscila entre los riesgos de la manía, por un lado, y de la depresión, por otro. En la sociedad moderna, el genio también es un individuo eminente y amenazado que se mueve entre el riesgo de la locura, por un lado, y el riesgo de carecer de una cara definida y de volverse gris, por otro.”⁵¹² La contradicción entre lo finito y lo infinito que se abre como un profundo vacío en el ser humano a partir del Renacimiento, se puede percibir en el Romanticismo como una brecha que rompe el corazón del ser humano aplastando su alma atenazada. El melancólico tiene la posibilidad de captar lo infinito dentro de sí y observar los límites que le impone el mundo real: “¿Es culpa mía el hallar en todas partes estrechos límites –

⁵¹⁰ R. Chateaubriand, *op. cit.*, p. 131.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 137.

⁵¹² L. Földényi, *op. cit.*, p. 223.

comenta René-, y que todo lo finito sea para mí de ningún valor?”⁵¹³ La ruptura interior se hace patente en tanto en cuanto se percata de que es un problema irresoluble, no se pueden unir los dos elementos que teniendo la misma energía emergente se dirigen a dos puntos contrarios. L. Földényi ha analizado profundamente este problema que, según él, nos acompaña en la época contemporánea:

El individuo es, debido a su individualidad e irrepetibilidad, un ser cerrado, limitado y singular que, abandonado a sí mismo y rodeado por todas partes como un punto, topa con su propia infinitud interna (o, para ser más exactos, su inextricabilidad). Su vida es irrepetible; no encuentra ningún parámetro externo que le permita medirse, por lo que la medida del mundo será él. Lo cerrado y lo abierto, lo finito y lo infinito, son características de una y la misma persona, y si bien los matices han cambiado, esto puede percibirse hasta el día de hoy.⁵¹⁴

El Renacimiento, al no ser capaz de aceptar el irresoluble problema de lo finito en lo infinito, dice L. Földényi, conduce a la muerte del melancólico: “El melancólico del Renacimiento convivía con las posibilidades que le ofrecían la existencia singular y la infinitud indeterminable, con lo cual se condenaba a muerte.”⁵¹⁵ Esta podía ser una muerte real o simbólica. En el Barroco el anhelo de muerte se domestica y se queda convertido en reflexiones a cerca de la muerte. El Romanticismo conduce de nuevo al anhelo de muerte: “Buscaban la muerte para protegerse de la vida,”⁵¹⁶ señala L. Földényi. René, tras intentar luchar contra su melancolía no encuentra remedio y decide quitarse la vida: “Durante algún tiempo luché contra mi mal, pero con indiferencia y sin una firme resolución de vencerlo, hasta que por último, no pudiendo encontrar un remedio a la extraña herida de mi corazón, que se hallaba en todas partes y en ninguna, resolví abandonar mi vida.”⁵¹⁷ El sentimiento de tristeza del que habla Hipócrates a la hora de definir la melancolía, también queda patente en las páginas escritas por Chateaubriand. La descripción de la tristeza que siente el “bello tenebroso” es clarificadora: “Algunos años trascurrieron sin que los dos ancianos consiguiesen arrancarle su secreto; pero una carta recibida de Europa, por el correo de las misiones extranjeras, exasperó de tal modo su habitual tristeza, que huía de sus viejos amigos,

⁵¹³ R. Chateaubriand, *op. cit.*, p. 142.

⁵¹⁴ L. Földényi, *op. cit.*, p. 164.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 244.

⁵¹⁷ R. Chateaubriand, *op. cit.*, p. 145.

quienes le instaron con gran ahínco que les abriese su corazón.”⁵¹⁸ Pero la tristeza melancólica se ha transformado de una visión enfermiza de la existencia a una actitud vital, se ha instituido la reflexión profunda de lo más hondo del ser humano. Señala Földényi que “la tristeza y la profunda cavilación se convierten en su principales características.”⁵¹⁹ El protagonista de Chateaubriand se para en cada momento importante para reflexionar y pensar tristemente en su pasado y su presente; no falta la reflexión sobre el sentido de la vida, o si ésta tiene algún sentido. Unido a la tristeza permanece siempre el sentimiento de dolor, un dolor cósmico, de ingentes dimensiones: “Mi dolor había llegado a ser una ocupación que llenaba todos mis instantes.”⁵²⁰ Un dolor que se transforma en un goce para el espíritu y convirtiéndose este goce en el sufrimiento en otra característica que L. Földényi señala en las quejas del melancólico y que nos acerca a la descripción de Freud en su ensayo: “el placer sufriente de sí mismo.”⁵²¹

Existen otras características que son típicamente románticas y pasamos a observarlas.

La naturaleza que en el Renacimiento es el lugar utópico donde se ve el paisaje idealizado, lleno de bellos pastores y hermosas pastoras, se ve transformado en el Romanticismo. Ahora, adquiere la capacidad de representar la correspondencia entre los sentimientos del ser humano y el paisaje natural: “¿Cómo, empero, expresar esa multitud de sensaciones fugitivas que experimentaba en mis paseos? El rumor de las pasiones en el vacío de un corazón solitario, aseméjase al murmullo de los vientos y las aguas en el silencio de un desierto.”⁵²² La teoría de las correspondencias tiene un lejano origen, pero en el terreno poético romántico se mantiene. Según ésta, el alma de los seres humanos está conectada al universo, ellos mismos son un microuniverso que se encuentra ligado al exterior que es un macrouniverso.

Cercana a la muerte y a la destrucción, se advierte en la novela una fuerte atracción por las ruinas proveniente del Barroco. El hombre y la sociedad son una insignificancia si se comparan con la edad de oro de griegos y romanos, y aun así sólo quedan ruinas: “Primero visité los pueblos que ya no existen; senteme en las ruinas de Roma y Grecia, países de colosal e ingeniosa memoria, donde los palacios yacen,

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁵¹⁹ L. Földényi, p. 163.

⁵²⁰ R. Chateaubriand, *op. cit.*, p. 155.

⁵²¹ L. Földényi, *op. cit.*, p. 224.

⁵²² R. Chateaubriand, *op. cit.*, p. 143.

sepultados en el polvo, donde los mausoleos de los reyes se ocultan debajo de las malezas. ¡Oh poder de la naturaleza, y debilidad del hombre! La desdeñada hierba taladra los mármoles de esos sepulcros, que sus muertos, tan poderosos un día, no levantarán jamás.”⁵²³ René observa a sociedad europea en continua degeneración respecto a la pureza de la americana: “Nunca se ha verificado en pueblo alguno un cambio más sorprendente y repentino. De la elevación del genio, del respeto a la religión y de la gravedad de las costumbres, habíase descendido súbitamente a la frivolidad, la impiedad y la corrupción.”⁵²⁴ Esta sensación de degeneración está presente también en la naturaleza humana. En la infancia, todavía existe ese halo de infinitud, de felicidad, de desconocimiento de la muerte, de pureza ante la vida. Pero al pasar a la juventud, todo ello se pierde. La melancolía comienza cuando se concibe la infancia como una “edad de oro”, una situación idílica donde era posible la felicidad. René siente que ha perdido el paraíso al crecer y la única vez que habla de alegría es cuando relata la infancia junto a su hermana: “Nos complacíamos en trepar juntos por las colinas, en bogar por el lago, y en recorrer los bosques a la caída de las hojas: gratos paseos, cuyo recuerdo inunda aún mi alma de delicias.”⁵²⁵ Los recuerdos de la infancia traen la “dulce melancolía”, que comienza a aparecer en los melancólicos prerrománticos franceses: “Cada vibración del bronce reproducía en mi alma sencilla la inocencia de las costumbres campestres, la calma de la soledad, los encantos de la religión y la deleitosa melancolía de los recuerdos de mi primera infancia.”⁵²⁶ La visión de las ruinas de culturas antiguas aparece también con la sensación de abismo. La magnificencia de los monumentos en ruinas hace surgir en el espectador un sentimiento de inmensidad e infinitud de gran calado. La sensación de abismo romántica es descrita por L. Földényi gracias a un cuadro de Friedrich titulado *Los acantilados de la isla de Rügen*. En él se pueden observar tres personas asomadas a un acantilado, una mujer que se agarra a un arbusto, un hombre que mira al vacío y a la derecha otro que mira con los brazos cruzados: “Pero quien se ha encontrado al borde de esas rocas cretáceas sabe perfectamente que la escena pintada por Friedrich no puede calificarse de ideal –dice L. Földényi–; el propio pintor, que permaneció mucho tiempo en la isla, sabe que resulta difícil y atrevido acercarse al borde de esas rocas quebradizas y que el más mínimo

⁵²³ *Ibid.*, p. 136.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 133.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 134.

peso, una ligera sacudida, hace que las piedras se desmoronen y se precipiten abajo.”⁵²⁷ En René se observa esta misma sensación ante los monumentos griegos y romanos: “Habiendo subido un día a la cumbre del Etna, volcán que rompe en medio de una isla, vi el sol levantarse a mis pies en la inmensidad del horizonte, Sicilia reducida a la aparente dimensión de un punto, y el mar que se dilataba a lo lejos en los espacios sin límites. En aquella vista perpendicular del cuadro, los ríos me parecían líneas geográficas trazadas sobre un mapa; y mientras mi vista descubría por un lado aquellos objetos, abismábase por otro en el cráter del Etna, cuyas ardientes entrañas descubría entre las impetuosas bocanadas de un negro vapor.”⁵²⁸

El melancólico romántico sufre una insatisfacción permanente unida a una inquietud indomable. Su corazón sufre enclaustrado en una intranquilidad que no le permite ni un momento de sosiego: “En vano, pues, habíame prometido encontrar en mi país algo que calmase esta inquietud, este ardor de deseos que por dondequiera me perseguía.”⁵²⁹ Para aplacar este ardor los melancólicos viajan de un lugar a otro, y no tienen sensación de estar a gusto en ninguna parte: “me lancé solo y lleno de ardor al proceloso océano del mundo; océanos cuyos puertos y escollos me eran igualmente desconocidos.”⁵³⁰ La intención es distraer la mente y aplacar la cólera de su alma irritada.

Otro rasgo muy importante a tener en cuenta en el Romanticismo es la dualidad del instinto frente a la racionalidad. En torno al propio melancólico se puede señalar que no se trata de expresar ideas sino de expresar pasiones. De ahí que esté más cerca de lo instintivo. El melancólico René es un ser apasionado, de grandes subidas y bajadas anímicas que nos recuerda lo dicho por Aristóteles sobre el temperamento melancólico. Pero en el Romanticismo, al igual que el Barroco, la melancolía ya no es una consecuencia de la teoría de los humores o los temperamentos, es la consecuencia de la reflexión ante la vida: “Mi carácter era impetuoso y desigual –dice René–. Alternativamente bullicioso y alegre, o taciturno y triste, ora reunía en mi rededor a mis jóvenes compañeros, ora los abandonaba súbitamente e iba a sentarme lejos de ellos.”⁵³¹ También se observa la preeminencia de lo instintivo frente a lo racional en la actitud de los indios frente a la naturaleza y su capacidad de conocimiento que parece superar al de

⁵²⁷ L. Földényi, *op. cit.*, p. 225.

⁵²⁸ R. Chateaubriand, *op. cit.*, p. 138.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 133.

René ya que él no puede evitar la melancolía y considera que los salvajes sí que la controlan: “Si esa melancolía que nace del exceso de felicidad –comenta René a los indios– se insinuaba alguna vez en vuestra alma, desechabais en breve esa pasajera tristeza, y levantando al cielo la vista, buscabais con ternura al Ser desconocido que se apiada del pobre salvaje.”⁵³² Los indios, de forma instintiva, levantan su mirada, un rayo de sabiduría les guía sin que tengan que decidir racionalmente sobre nada, pero dirigiéndoles siempre hacia la felicidad.

Señala L. Földényi dos elementos originales que surgen en la modernidad respecto a la melancolía: el aburrimiento y la indolencia. René es un muchacho indolente, inactivo, parece cansado de la vida: “¿qué pensaréis de un joven sin fuerza y sin virtud –dice René a Chactas y al misionero–, que encuentra en sí mismo su tormento, y que sólo puede quejarse de los males que a sí mismo se ha causado?”⁵³³ Como la sociedad no es misteriosa, sino más bien explicable y evidente, aparece el aburrimiento:

El mundo se esfuerza más y más por definirlo y nombrarlo todo –afirma L. Földényi–; ahora bien, donde todo resulta claro y comprensible, el aburrimiento se intensifica. El aburrimiento apunta la dilema que alberga la melancolía moderna: las cosas parecen cada vez más comprensibles (ilustración) y cada vez más accesibles a todos (democratismo), pero no pueden tapar la creciente sensación de carencia que acompaña al hecho de que todo se nombra y se interpreta.⁵³⁴

El aburrimiento, el tedio, el desinterés por la vida, la desgana vital asedia a René: “Una oculta languidez se apoderaba de mi cuerpo, y el tedio a la vida que me había perseguido desde mi niñez, se reproducía con nueva fuerza; mi corazón cesó de suministrar pábulo a mi cabeza, y no tenía otra conciencia de mi ser que un profundo sentimiento de hastío.”⁵³⁵ El aburrimiento hace al melancólico cambiar la ciudad por el campo, donde se encuentra más cerca de ese alma universal: “Este género de vida –señala René en relación a su vida en la ciudad–, que al principio me había embelesado, no tardó en hacérseme insoportable, pues me hastié de la repetición de las mismas escenas y de unas mismas ideas. Dedicueme, pues, a sondear mi corazón, y, a

⁵³² *Ibid.*, p. 139.

⁵³³ *Ibid.*, pp. 132-133.

⁵³⁴ L. Földényi, *op. cit.*, p. 201.

⁵³⁵ R. Chateaubriand, *op. cit.*, pp. 144-145.

preguntarme qué deseaba. Yo no lo sabía, pero cediendo a un súbito impulso, me di a creer que los bosques me serían deliciosos.”⁵³⁶

El amor y la búsqueda de la mujer ideal son dos de los grandes temas del Romanticismo. René, suspira, sin conocer todavía, a una mujer que para él es símbolo de lo Ideal: “Faltábame un ser que llenase el abismo de mi existencia: bajaba a los valles, subía a las montañas, y llamando con toda la fuerza de mis deseos al objeto ideal de un amor futuro, lo abrazaba en los vientos, creía escucharlo en el murmullo de las aguas; todo era para mí ese imaginario fantasma.”⁵³⁷ Al igual que el amor de su dama fantasmal, ideal e ilusoria, la melancolía de René no tiene una razón para existir; incluso el propio René quisiera que alguna desgracia real le ocurriera para que su tristeza tuviera una justificación: “En mi delirio había llegado a desear que me sobreviniese alguna desgracia, para tener a lo menos un objeto real de sufrimiento.”⁵³⁸ Freud habla sobre este tema. Respecto al amor, hay que decir que los amores románticos siempre son tumultuosos y, por algún motivo, irrealizables. En este caso, se da el tabú del amor incestuoso, la hermana termina tomando los hábitos para luchar contra la pasión que le atrae fatalmente hacia su hermano.

2.8. LA MELANCOLÍA EN EL FIN DE SIGLO

2.8.1. EL DANDY

El dandy es una figura muy ligada a la melancolía como vamos a pasar a descubrir. Como René, es un rebelde que protesta, con su actitud, de la sociedad en la que le ha tocado nacer y vivir. Surge como reacción al espíritu democrático y a la falta de delicadeza del nuevo mundo postrevolucionario burgués. El primer Romanticismo, formado por aristócratas que defendían el Antiguo Régimen, se nutrió de famosos dandis que fueron entrando en la literatura a través de su mitificación. El segundo Romanticismo, o sea, el Simbolismo, (y el Decadentismo de “fin de siglo”) es también antiburgués, pero los dandis que salieron de sus filas ya no eran aristócratas sino bohemios.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 147.

El dandy, como se decía, es ante todo un rebelde. Le encanta horrorizar al burgués. En un libro de Baudelaire titulado *Mi corazón al desnudo* se puede leer un pensamiento en el que trata irónicamente de contrastar al poeta con el burgués: “Si un poeta solicitara del Estado el derecho de tener algunos burgueses en sus caballerizas, nos asombraríamos; mientras que si un burgués pidiera poeta asado, se consideraría absolutamente natural.”⁵³⁹ La rebeldía no sólo se encuentra en el enfrentamiento contra lo vulgar de la sociedad burguesa, el dandy expresa su repulsa a través de la moda, ya que los trajes y complementos tienen un objetivo: “Son una originalidad –afirma L. A. de Villena–. Una forma de distinguirse. El dandy significa su oposición a utilitarismo y a la uniformidad social por el atuendo.”⁵⁴⁰ Otra forma de distanciarse es el gusto por el lujo: el dandy es un esteta. Pero el punto más extremo al que el dandy lleva su rebeldía es la aceptación del mal como sustituto del bien: “La rebeldía contra el bien (que no borra la injusticia ni el dolor) y la consiguiente aceptación del Mal –de lo que no es el bien –señala L. A. de Villena–, de lo que no acepta el orden común– no como esperanza, pero sí al menos como jubiloso grito vital, sin temor ya, y sin remordimientos.”⁵⁴¹

2.8.2. LA MELANCOLÍA DEL DANDY

El dandy es un ser profundamente melancólico. Está conformado por todas las peculiaridades que caracterizan la melancolía tradicional, y también de las que trazan la moderna. Como se vio, el Renacimiento vio nacer el individualismo en el alma humana, y el Romanticismo nutrido por esta nueva concepción llevó hasta el extremo la individualidad de la persona. Pues bien, el dandismo exagera más este rasgo. Al basarse en una reacción a lo vulgar del mundo democrático, que nacía y del burgués, ya establecido, el dandy rechaza todo lo que le puede unir al mundo: “La rebelión del dandy –afirma L. A. de Villena– como afirmación extrema y noble de la individualidad.”⁵⁴² Su forma de vestir, de andar, de pensar, lo aleja de la masa, de lo mediocre y anodino. Cómo recuerda Baudelaire: “Un dandy nunca puede ser un hombre vulgar. Si cometiese un crimen, es probable que no se viese menoscabada su integridad;

⁵³⁹ C. Baudelaire, *Mi corazón al desnudo*; prólogo, traducción y notas de Antonio Martínez Sarrión, Visor Libro, Madrid, 1995, p. 28.

⁵⁴⁰ L. A. de Villena, *Corsarios de guante amarillo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1983, p. 15.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 157.

pero si ese crimen tuviera su origen en algo trivial, entonces el deshonor sería irreparable.”⁵⁴³ La individualidad le abre una nueva perspectiva, el melancólico dandy, como romántico que es, siente la melancolía por la nostalgia del regreso de una idea de hombre que se perdió en el siglo XVIII: “El héroe –dice W. Benjamin– es el verdadero sujeto de la modernidad.”⁵⁴⁴ La heroicidad se ha perdido, y el dandy quiere recuperarla mirándose en héroes pasados que poseen su misma visión o en héroes no tan lejanos en el tiempo: “El dandismo es una institución vaga –afirma Baudelaire–, tan extraña como el duelo, y además antigua, puesto que César, Catilina y Alcibíades nos ofrecen ya unas espléndidas personalidades. Por otra parte, Chateaubriand dice haberla encontrado hasta en los bosques y a orillas de los lagos del Nuevo Mundo.”⁵⁴⁵ Aquí el poeta francés hace referencia a René. El siglo XVIII ha impuesto una idea de hombre sumido en intereses vanos que sólo tienen que ver con la utilidad y la ganancia de dinero. Pero todavía queda para los dandis el reducto de la melancolía. El dandy siente la pérdida de la heroicidad, y como don Quijote, se lanza rebelde al mundo, pero esta vez su lanza es la impertinencia y la inteligencia. De todas formas, siente la pérdida de una heroicidad desconocida para él. Sólo se encuentra en sus sueños y ensueños, y como no tiene corporeidad, se deja llevar como un fantasma que alimenta su imaginación. Aún así, sabe que es un héroe en decadencia, pero por ello más refulgente que los anteriores: “El dandismo es un sol poniente: al igual que el astro que declina –dice Baudelaire–, es soberbio, privado de calor y pletórico de melancolía.”⁵⁴⁶ Es un ser en decadencia porque se encuentra en una época en transición, es un sujeto de “entre siglos”, una especie que se queda fuera de la sociedad: “El dandismo aparece sobre todo en las épocas transitorias en que la democracia no es todavía omnipotente –afirma Baudelaire–, que es también cuando la aristocracia se muestra parcialmente indecisa y envilecida. En la confusión de tales épocas, ciertos hombres desclasados, asqueados, desocupados, pero todos ellos ricos en fuerza nativa, suelen concebir el proyecto de fundar el proyecto de una nueva aristocracia.”⁵⁴⁷ La nueva aristocracia tiene un rasgo común con la tradicional, en este caso, debido al enfrentamiento con la época utilitarista del mundo burgués. Se trata de la deshonestidad que conlleva la realización de un trabajo manual o

⁵⁴³ Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, *El dandismo*; traducción de Joan Giner, Anagrama, Barcelona, 1994, pp. 108-109.

⁵⁴⁴ W. Benjamin, *Iluminaciones II*; prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Taurus ediciones, Madrid, 1972, p. 92.

⁵⁴⁵ Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, pp. 109-110.

empresarial. Lo que les conduce a ser hombres ociosos, a dedicarse exclusivamente a sí mismos y a nada más, ya dice L. A. de Villena, que un dandy puro no se dedica a nada, ni siquiera es poeta, aunque hubo muchos que lo fueron como Byron o Baudelaire: “El dandy más puro es aquél que menos hace.”⁵⁴⁸ Y como señala Balzac en un aforismo en su “Tratado de la vida elegante”: “El reposo absoluto produce el *Spleen*.”⁵⁴⁹ El *spleen* es la apatía y el tedio que aparece ante el enfrentamiento del ser humano al sinsentido de la vida y ante ésta misma: “el aburrido no sólo ve pasar el tiempo –comenta L. Földényi–, sino que reconoce en el tiempo que pasa las innumerables posibilidades que se le ofrecen y que él desaprovecha. El paso del tiempo significa que él se va vaciando. Cuanto más intenso es el aburrimiento, tanto más oprimente resulta el propio yo a la persona. Ésta se observa aterrorizada.”⁵⁵⁰ El dandy se mira en su *spleen*, en un aburrimiento sin límites, pero nada puede hacer, hasta la esperanza se ha difuminado: “El dandy no posee la esperanza –comenta L. A. de Villena–, sufre de *spleen* ante las tardes inacabables, el amor imposible o la desolación inexplicable.”⁵⁵¹ El *spleen* es lo que L. Földényi señala como una nueva característica que toma la melancolía moderna y que denomina “indolencia”. D’Aurevilly analiza la vida de Brummell y nos cuenta que “su indolencia no le permitía ser elocuente.”⁵⁵² El tedio y el *spleen* se acercan mucho a lo que sentían los monjes en la Edad Media, esa apatía por la vida que se mostraba insuficiente. Es sintomático que Baudelaire tenga al dandismo como una especie de religión, pero una religión especial: “En verdad que no me equivocaba al considerar el dandismo como una especie de religión.”⁵⁵³ Además en sus apuntes habla sobre la acedia: “La acedia, enfermedad de monjes. *El tedium vitae*.”⁵⁵⁴ Si bien la acedia era una enfermedad del medievo, los dandis recuerdan mucho a este estado. Tanto la acedia como la melancolía se caracterizan por un rechazo total al exterior y un ensimismamiento en el interior. El dandismo “es una especie de culto a sí mismo” dice Baudelaire. En todas sus manifestaciones el dandy sólo se oye y se ve a sí mismo. L. A. de Villena dice que es “egocéntrico, impasible e impertinente.”⁵⁵⁵ Es egocéntrico porque vive para sí, los demás son meros admiradores en los que ve el reflejo de su grandeza. Es impasible, lo que significa que no siente emoción de tipo simpático, es

⁵⁴⁸ L. A. de Villena, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁴⁹ Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁵⁰ L. Földényi, *Melancolía*, p.193.

⁵⁵¹ L. A. de Villena, *op. cit.*, p.16.

⁵⁵² Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, *op. cit.*, p.160.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁵⁴ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁵⁵ L. A. de Villena, *op. cit.*, p.19.

decir, no trata de pensar en lo que pueden sentir los demás, no le importa, sólo le importan sus propios sentimientos: “El dandy no se sorprende por nada –señala L. A. de Villena–: él es la sorpresa de los demás.”⁵⁵⁶ Y por último, es impertinente, la impertinencia, como se decía en líneas anteriores, es su arma: “Con ella –dice Villena–, el dandy hace valer su superioridad y su distanciamiento.”⁵⁵⁷ Hierre pero no se deja herir, se aparta de los demás, de las emociones de los demás, vive en un mundo dedicado exclusivamente a sí mismo en donde se encuentra terriblemente solo. La soledad acompaña al dandy como a todos los melancólicos de la historia: “El dandy es siempre un aristócrata solitario –señala L. A. de Villena–. Un desclasado que busca separarse de los demás por la sorpresa y la distinción, que busca personalizarse, hacerse objeto atildado y perfecto de la atención de todas las miradas.”⁵⁵⁸ Como el dandy es un individuo desclasado, que vive en la transición de épocas distintas, se encuentra en una ansiedad extrema, siente una escisión en la sociedad y le repercute en sí mismo, lo que le lleva a una fragmentación y una disolución. El dandismo intenta integrar de nuevo el yo, pero lo hace de una forma exagerada, tanto que la angustia se hace más grande, más poderosa: “El dandy, se ha dicho –señala L. A. de Villena– es un rey frívolo y desdichado.”⁵⁵⁹ Siente dolor por una terrible “desolación inexplicable”. En su alma encuentra el vacío de la nada, y por más que intente escapar sólo puede verse a sí mismo. De ahí que sus amores sólo pueden ser narcisistas, y recordemos que J. Kristeva proponía que sólo a partir de un impulso de raíz narcisista, irradiado por una persona de esta condición, podía nacer la melancolía: “El Eros del dandy es narcisista,”⁵⁶⁰ dice Villena. Sólo si el objeto de amor se realiza sobre una base narcisista, puede canalizarse en el yo y causar la melancolía: “El dandy quisiera estar ajeno al amor –explica L. A. de Villena –, porque se ama a sí mismo. Pero, como tal huida es prácticamente imposible, el dandy singulariza su pasión como hace con cuanto le afecta. Y busca la seducción gratuita en la que el dandy se seduce a sí mismo.”⁵⁶¹

Por último, la melancolía está unida al genio. Los dandis son seres excepcionalmente creativos. No sólo por que todo cuanto hacen es original, adornos, ropa, accesorios de su hogar, todo tiene su sello personal, también en lo que se refiere a su gran capacidad para la burla, cuestión ligada a la impertinencia anteriormente vista:

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁶¹ *Ibid.*

“Este genio irónico fue el que convirtió a Brummell –señala D’Aurevilly– en el mayor mixtificador que jamás halla conocido Inglaterra.”⁵⁶² Su creatividad a la hora de exponer las ridiculeces de los demás era legendaria. Este gusto por lo hiriente puede parecer bastante cruel a nuestros ojos, pero como avisa D’Aurevilly: “el Dandismo es el producto de una sociedad que se aburre, y aburrirse no hace buena a la gente.”⁵⁶³ Si el aburrimiento no hace bueno al melancólico es porque se ha hecho un rebelde del bien, y ha cambiado de perspectiva. El dandy melancólico se ha desengañado y ahora se apoya en un punto de vista diferente: “La melancolía permite ver el mundo desde la perspectiva opuesta –señala L. Földényi–, y cuanto más palpables se vuelven las líneas de fuerza de la evolución moderna, tanto más se pone de relieve la verdad del punto de vista melancólico.”⁵⁶⁴ Esta visión del mundo ha dejado de lado el bien, un bien que no soluciona los problemas sino que coloca una máscara y los hace más difusos. En cambio el mal es claro y diáfano: “El dandy se siente también en el bando del Mal,”⁵⁶⁵ señala L. A. de Villena. El Mal no posee ninguna máscara, no se esconde detrás de formas escurridizas. En muchas ocasiones lo que hace es mostrar las contradicciones de la sociedad moderna que se disfraza hipócritamente de lo que en verdad no es.

2.8.3. DANDIS LEGENDARIOS

El primer dandy del que se va a hablar es G. Brummell (1778-1840). George Bryan Brummell nació en Westminster. Tenía dieciséis años cuando su padre murió y ya era famoso por su impasible languidez y el esmero de la compostura. Ingresó en el 10º regimiento de húsares. Allí conoció al Príncipe de Gales. El monarca sintió un gran aprecio por él hasta el punto de nombrarle caballero de honor. Bryan inventó un nuevo frac que se hizo muy célebre y, con gran astucia, cuidó todos los aspectos de su vida para crear un halo a su alrededor de impasibilidad que lo hacía muy atractivo y especial: “Desde 1799 hasta 1814, más o menos –comenta D’Aurevilly– no hubo en Londres una sola *reunión*, una sola fiesta donde la presencia del gran Dandy no fuese considerada como un triunfo... y su ausencia como una catástrofe.”⁵⁶⁶ Se hizo famoso por su impertinencia y su fina ironía, factores que le llevaron a desavenencias con el príncipe

⁵⁶² Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 160.

⁵⁶⁴ L. Földényi, *op. cit.*, p. 210.

⁵⁶⁵ L. A. de Villena, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁶⁶ Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, *op. cit.*, p. 163.

de Gales: “Brummell –cuenta D´Aureilly–, con su implacable jocosidad y ese orgullo de tigre que el éxito inspira a los corazones, se burló en algunas ocasiones de los esfuerzos de coqueta impotente que hacía el Príncipe de Gales para reparar los desgastes del tiempo.”⁵⁶⁷ Su caída fue en picado; debido a las deudas de juego fue a la ruina y tuvo que salir hacia Francia.

W. Beckford (1760-1844) fue un novelista inglés famoso por ser uno de los dandis más legendarios. Heredó una inmensa fortuna de niño que fue despilfarrando a lo largo de su vida debido a la adquisición de obras de arte, los viajes y la construcción de una mansión con una torre donde vivía solitariamente recibiendo visitas muy esporádicamente. Tuvo una existencia muy turbulenta para la pacata sociedad inglesa de su tiempo. Acusado de corromper al joven William Courteney tuvo que marchar al extranjero. En su viaje a Italia realizado en 1782 escribió su novela gótica más famosa titulada *Vathec* que trata sobre un califa y sus tratos con el demonio: “*Vathec* es la historia de la búsqueda de Eblis –el Luzbel de los mahometanos– por parte de su joven príncipe, para, entregado el Mal y a sus pompas, gozar del poder y la sabiduría que tuvieron los sultanes preadamitas.”⁵⁶⁸ Es un *Fausto* al estilo oriental. W. Beckford fue un modelo a seguir por Lord Byron el cual es toda una leyenda del dandismo. Byron nació en 1788, y tras una infancia afectada por una cojera de nacimiento y los desmanes eróticos de una criada, a los veinte años hereda el título de Lord. En su mayoría de edad realiza un viaje que le llevó por Portugal, España, Malta, Grecia y Turquía. Vivió apasionadamente: “En Portugal, cruza a nado el Tajo. En Sevilla, habla del encanto de las mujeres de ojos negros y grandes. Y se embriaga en vinos y en danza. Llega a Atenas en enero de 1810. Cruzará desnudo, el Helesponto, remedando la hazaña amorosa de Leandro en la fábula clásica.”⁵⁶⁹ De estos viajes surgió su novela *Peregrinación de Childe Harold* publicada en 1812 cuando se encontraba ya en Inglaterra y donde conoció a Brummell. Las reuniones en Newstead empezaron a hacerse conocidas por su satanismo: “Organiza reuniones donde se viola, y se bebe en calaveras vacías,”⁵⁷⁰ comenta L. A. de Villena. Se conoció el incesto que mantuvo con su hermana Augusta y aun así se casó con miss Annabella Milbanke en 1815. Abandonó Londres y se encontró con Shelley y su mujer en Bélgica de cuyos encuentros y veladas saldrá la obra *Frankenstein* escrita por Mary Shelley, y *El vampiro*, una obra realizada

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁶⁸ L. A. de Villena, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 84.

por el secretario de la pareja J. W. Polidori. Se instaló en Venecia, viajó a Roma, y tras la muerte de Shelley en un naufragio, decidió ir a Grecia: “El deseo de acción y la amargura le quemán –señala L. A. de Villena–. Dará su dinero y su vida a la causa de un pueblo que lucha por la libertad.”⁵⁷¹ Se debe nombrar también a Oscar Wilde (1854-1900) puesto que ha sido uno de los grandes dandis de la historia y un perfecto portavoz del esteticismo que se observa particularmente en su obra *El retrato de Dorian Grey* donde el autor mezcla temas como la decadencia y la belleza. A pesar de haberse casado, mantuvo relaciones homosexuales con un joven cuyo padre no soportaba ver a su hijo con el escritor. Tras varios juicios, O. Wilde es declarado culpable de indecencia y castigado a realizar trabajos forzados. “Vence una vida que se hace arte en el drama – dice L. A. de Villena –. Esplendor primero, caída y retirada eremítica después, y, al final, fango de la destrucción y de la calle. Perdedor, sí, pero triunfo siempre de aquella estética que aconsejaba vivir con intensidad cada momento.”⁵⁷² Ya nunca más volvió a Inglaterra. Murió en un hotel de París a la edad de cuarenta y seis años destruido por la pasión con la que vivió durante toda su existencia.

El último dandy al que nos vamos a referir es Baudelaire (1821-1867). Este autor publica varios artículos en *Le Figaro* titulados en su conjunto “El pintor de la vida moderna”. Uno de ellos está dedicado a tratar el tema del dandismo. “Estos seres –dice Baudelaire sobre los dandis– no tienen otro problema que le de cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar.”⁵⁷³ Es muy conocida la condición de dandy de Baudelaire; le gustaba tintarse el pelo de color verde y salir del brazo de su amante negra para escarnio de la sociedad parisina de mediados de siglo XIX: “Sale, a veces, con una cinta de terciopelo a la cintura, al modo de los patricios de Venecia que pintó Tiziano –comenta L. A. de Villena–. Un día se pasea con una boa de plumas rojas al cuello. Posando sobre las plumas –como muerta, fina, larga y pálida– su mano adornada por un gran anillo episcopal.”⁵⁷⁴

2.8.4. LA MELANCOLÍA EN BAUDELAIRE

La poesía moderna comienza con Baudelaire. Sus poemas asombraron a toda Europa y su influjo ya no se perdió desde entonces. Baudelaire es un dandy y el poeta

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 111.

⁵⁷³ Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁷⁴ L. A. de Villena, *op. cit.*, p. 37.

de la modernidad. De ahí que sea importante analizar la melancolía en esta nueva fase que inicia el gran creador francés ya que aunque su base está anclada en el Romanticismo, las novedades que aporta son imprescindibles para conocer la poesía moderna a la luz de la melancolía. En la realización de este análisis se van a tener en cuenta algunas características que H. Friedrich advierte en Baudelaire señaladas en su obra *La estructura de la lírica moderna* para relacionarlas con la melancolía del poeta.

La despersonalización en la poesía es la primera característica que señala H. Friedrich. Este autor se ocupa de mostrar las diferencias entre Romanticismo y la poesía de Baudelaire. Señala que *Las flores del mal* no son poesías de confesión personal, no muestran sentimientos que se basaran en su biografía: “Con Baudelaire empieza la despersonalización de la lírica moderna, por lo menos en el sentido de que la palabra lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona empírica como lo habían pretendido los románticos, en contraste con la lírica de muchos siglos anteriores.”⁵⁷⁵ El poeta francés sigue las teorías de Poe, y entiende la fantasía como una actuación gobernada por el intelecto. No quería que la lírica tuviera que ver con la pasión que caracterizaba a los románticos, se debía desechar todo sentimentalismo. Baudelaire afirma: “La sensibilidad de corazón en modo alguno es favorable al trabajo poético. Una extremada sensibilidad de corazón incluso puede ser perjudicial en ese caso. La sensibilidad de la imaginación es de naturaleza distinta; sabe elegir, juzgar, comparar, huir de eso, buscar aquello, rápida, espontáneamente.”⁵⁷⁶ La melancolía, en este aspecto de la despersonalización, se encuentra en que ya en ésta última aparecen rasgos de melancolía moderna. Aunque aparentemente el “yo poético” parece no centrarse tanto en él mismo, en realidad “Baudelaire –señala H. Friedrich– es un hombre completamente replegado sobre sí mismo.”⁵⁷⁷ Lo que sucede es que Baudelaire es consciente que habla desde la modernidad, y en ese lugar de preeminencia, observa que la nueva forma de expresar la melancolía y el dolor del alma humana ya no puede ser la romántica: “Baudelaire no hubiera escrito jamás versos como los que escribió Víctor Hugo con motivo de la muerte de una criatura –comenta H. Friedrich–. Con rigor frío y metódico va recorriendo en sí mismo todas las fases que nacen obligadamente de la modernidad: el miedo, la imposibilidad de evasión, la claudicación ante el ideal, ardientemente

⁵⁷⁵ H. Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, cit., p. 49.

⁵⁷⁶ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁷⁷ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 50.

deseado, pero que constantemente se aleja hacia el vacío.”⁵⁷⁸ Como señala Agamben, el ideal es deseado, pero no se encuentra el camino hacia él y Baudelaire “se aleja hacia el vacío”. Entre la concentración del yo y su disolución como síntoma de la época moderna, Baudelaire toma las riendas para defenderse; el yo elegido para expresarse está despersonalizado, pero por ello, adquiere una capacidad mayor de expresión; el yo se ha abierto y se ha multiplicado, eliminando las contingencias del sentimentalismo romántico.

Otra característica de la que se va a hablar es la concentración y conciencia formal. *Las flores del mal* están entretejidas a través de un hilo temático que hace de ellas un organismo concentrado: “El acto que conduce a la poesía pura se llama trabajo –dice H. Friedrich–, construcción de una arquitectura según un plan previo, operación con los impulsos del lenguaje.”⁵⁷⁹ La dedicación minuciosa a la forma poética es enorme en Baudelaire: “Hasta un soneto requiere un plan, y la construcción –afirma el poeta–, el armazón, por así decirlo, es la garantía más importante de la vida misteriosa de las obras de imaginación.”⁵⁸⁰ Hay que tener en cuenta que *Flores del mal* estaba construido sobre “la vieja costumbre de la composición numérica –apunta Friedrich–. El libro constaba de 100 poemas, distribuidos en cinco grupos. Ésta es otra prueba de su deseo de construcción formal, en la que se echa de ver con toda seguridad un anhelo de forma característicamente románico.”⁵⁸¹ Así es, podemos observar en la Edad Media como, por ejemplo, el número es muy importante en la creación de Gonzalo de Berceo y de su obra *Los milagros de nuestra señora*. Como es sabido, la teoría de los humores partió de conceptos anteriores relacionados con el número que señalaron los pitagóricos. Para éstos, el número era la fuerza constituyente del universo. Esta teoría fue pasando a lo largo de la historia hasta llegar a Baudelaire. Lo importante respecto a la melancolía es que este cuidado en la forma poética tiene el objetivo de crear armonía allá donde domina el caos y aparece la angustiada bilis negra. H. Friedrich señala que para Baudelaire es necesario dar a su poesía bella forma y elegancia. Para el poeta la expresión de belleza en la forma es necesaria puesto que calma su desesperada angustia; el canto adormece el dolor: “En ello consiste el conocimiento de la catarsis del sufrimiento por medio de su transformación en lenguaje formalmente más elevado.”⁵⁸²

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁸⁰ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 257.

⁵⁸¹ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 54.

Los números son los conductores de la armonía, y los números nos llevan a la construcción poética y musical, y a la belleza. Según Baudelaire, dice H. Friedrich: “la belleza es resultado del entendimiento y del cálculo.”⁵⁸³ El pitagorismo, es decir, el amor por el número ayuda al melancólico a concebir un mundo en armonía que le conecta con la infinitud. Recordemos la importancia de la geometría para Durero lo cual se mostraba en el grabado *Melancolía*. Pero la expresión poética debe ser matemática y despersonalizada. El corazón no se puede emborrachar, el emborrachamiento del corazón conduce a la imperfección. Dice Baudelaire en su obra *Escritos sobre literatura* tratando este tema: “Así, el principio de la poesía es, estricta y sencillamente, la aspiración humana hacia una Belleza superior, y la manifestación de ese principio está en un entusiasmo, un arrebato del alma; entusiasmo completamente independiente de la pasión, que es la embriaguez del corazón, y de la verdad, que es el pasto de la razón.”⁵⁸⁴ Para comprender a Baudelaire nos tenemos que dirigir a Poe. Baudelaire coloca una cita de Edgar Allan Poe en la que descubre su teoría literaria: “Ningún aspecto de mi poema ha sido abandonado al azar, y que la obra entera avanza paso a paso hacia su objetivo con la precisión y la lógica rigurosa de un problema matemático.”⁵⁸⁵ La matemática se inserta en la poesía, como ocurrió al principio de la historia, la melancolía es atenuada gracias a la belleza de un mundo en armonía que se encierra en los suaves versos que despiden sonidos que van a unirse con la armonía universal.

Baudelaire siente que está viviendo una época postrera, una época en decadencia, con unas características peculiares: “Baudelaire se sitúa a sí mismo y a su época en un período final,”⁵⁸⁶ señala H. Friedrich. Recordemos que es un melancólico dandy que considera que pertenece a un mundo que se acaba: “El dandismo es un sol poniente: al igual que el astro que declina, es soberbio, privado de calor y pletórico de melancolía.”⁵⁸⁷ El astro rey está desapareciendo pero es el momento en que los rayos caen de un modo especial sobre la tierra, sus rayos, como él señala, están pletóricos de melancolía. H. Friedrich dice algo muy interesante respecto a Baudelaire: “Baudelaire sabe que no sólo puede glosarse una poesía adecuada al destino de su época recurriendo a lo tenebroso y a lo anormal. Éstos son los únicos reductos en que el alma, cada vez más extraña a sí misma, puede todavía hallar temas de poesía y escapar a la trivialidad

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁸⁴ C. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, cit., p. 91.

⁵⁸⁵ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 262.

⁵⁸⁶ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁸⁷ Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, *op. cit.*, p. 110.

de “progreso” con que se disfraza la época final.”⁵⁸⁸ El sentimiento de decadencia contiene una sensación de pérdida. Son los últimos granos de arena que se escurren del puño cerrado. La melancolía de unos tiempos que se van y la crisis al enfrentarse a otros que llegan teñidos de un aire cargado de modernidad y de cambio. Y de nuevo, Baudelaire es capaz de darse cuenta del papel que debe desempeñar en la historia de la poesía. Desde la modernidad, el poeta canta con sonidos disonantes y extraños, y el gran mago convierte lo negativo en algo sugestivo: “Lo mísero, degradado, malo, tétrico y artificial brinda un material excitante –comenta H. Friedrich–, que la poesía no debe desdeñar, pues encierra secretos que conducirán a la poesía por caminos nuevos.”⁵⁸⁹ La subversión del bien por el mal, lleva a los poetas melancólicos, a generar una nueva poesía, y a quebrantar límites hasta entonces no traspasados. Baudelaire intenta captar el misterio entre los despojos de la gran ciudad. La gran urbe es el centro neurálgico, el lugar donde la vida es aprehendida por el poeta, un minúsculo elemento entre la multitud que como un *Voyeur* recoge en su retina una nueva forma de vida. W. Benjamin en su obra *Iluminaciones II*, dedica un apartado a Baudelaire en el Segundo Imperio en el que se encuentra la explicación del *flâneur*. Un nuevo tipo de persona que disfruta paseando por la ciudad y captando todos los detalles de la vida cotidiana donde encuentra destellos de cosas maravillosas entre los más extraños lugares: “El bulevar es la vivienda del “flâneur”, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared.”⁵⁹⁰ La multitud rodea al poeta en la ciudad: “Baudelaire amaba la soledad –señala W. Benjamin–; pero la quería en la multitud”⁵⁹¹. El anhelo de soledad, elemento típico de los melancólicos, en los tiempos modernos está inmerso en una aparente contradicción: estar solo entre un montón de gente que pulula alrededor. “Sentimiento de *soledad* desde mi infancia a pesar de la familia –y rodeado de camaradas, sobre todo– sentimiento de destino eternamente solitario,”⁵⁹² dice Baudelaire. La soledad que acompaña incansablemente allá donde vaya: “L’energie du “Je pense” multiplie les figures actuelles de l’exil –afirma J. Starobinski–, en commernçant par l’apparition, dans le singulier de la solitude concrete.”⁵⁹³ También afirma W. Benjamin que existe un terror desnudo que “domina a Baudelaire en el

⁵⁸⁸ H. Friedrich, *op. cit.*, pp. 56-57.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁹⁰ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁹² C. Baudelaire, *Mi corazón al desnudo*, p. 44.

⁵⁹³ J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, Julliard, Paris, 1989, p. 60.

spleen.”⁵⁹⁴ Para J. Starobinski, el poeta francés utiliza la palabra *spleen* como alegorización de la melancolía: “Les poèmes intitulés “Spleen” [...] sans prononcer le nom de la mélancolie, peuvent être considérés comme autant d’emblèmes ou de blasons périphrastiques de celle-ci.”⁵⁹⁵ El *spleen* que tanto tiene que ver con el aburrimiento ataca ardorosamente a los melancólicos modernos: “El aburrimiento –señala L. Földényi– apunta al dilema que alberga la melancolía moderna.”⁵⁹⁶ Y algo muy importante sobre la ciudad en Baudelaire, el poeta instituye el dominio absoluto de lo artificial en la ciudad. De ahí que diga H. Friedrich: “Precisamente porque las masas cúbicas de piedra de las ciudades carecen de naturaleza y a pesar de que constituyen el lugar del mal, pertenecen a la libertad del espíritu, son paisajes inorgánicos del espíritu puro.”⁵⁹⁷ De hecho, las grandes ciudades siguen siendo uno de los mayores focos de atracción de los poetas posteriores. Las ciudades baudelairianas están intensamente concebidas como la unión disonante: “Lo repulsivo se une con la nobleza de acentos y alcanza aquel “frisson galvanique” que Baudelaire elogia de Poe –señala Friedrich–. Ventanas polvorientas con restos de lluvia, fachadas de casas grises y descoloridas, metales recomidos por el cardenillo, auroras como sucias manchas, como sueño animal de prostitutas, estrepitoso rodar de ómnibus, rostros sin labios, ancianas, música de hojalata, ojos empapados de hiel, rastros de perfumes.”⁵⁹⁸ Y en relación con la artificiosidad de la ciudad y de la poesía en Baudelaire, hay que señalar un importante elemento que se mantiene en la poesía moderna: la estética de lo feo. Lo bello en Baudelaire es lo estructural, lo constructivo del poema: “Los objetos no soportan ya el antiguo concepto de belleza –comenta H. Friedrich–. Baudelaire se sirve de recursos equívocos y paradójicos para revestir la belleza de un encanto agresivo.”⁵⁹⁹ La belleza debe tener algo de rara, de extraña, y sobretodo debe luchar contra lo prosaico: “irritación contra lo trivial y lo tradicional que, a los ojos de Baudelaire se halla también en la belleza del estilo antiguo. La nueva belleza que puede coincidir con lo feo, adquiere su inquietud mediante la incorporación de lo trivial, que deforma hasta convertirlo en algo extraño.”⁶⁰⁰ De hecho, eso extraño, raro, que debe tener la belleza en la modernidad es la melancolía. Esta es la definición que da Baudelaire de belleza:

⁵⁹⁴ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁹⁵ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁹⁶ L. Földényi, *op. cit.*, p. 201.

⁵⁹⁷ H. Friedrich, *op. cit.* p. 57.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

“Tiene algo de ardiente y de triste, algo un poco vago, que deja espacio para la conjetura. Si se prefiere, voy a aplicar mis ideas a un objeto sensible, al objeto, por ejemplo, más interesante en la sociedad, a un rostro de mujer, es algo que hace soñar a la vez –mas de una forma confusa– en la voluptuosidad y en la tristeza; que comporta una idea de melancolía.”⁶⁰¹ La melancolía es el elemento necesario para que refulja la belleza moderna. Sin ella, se repetirían modelos de belleza anterior, por ejemplo, la belleza unida a la alegría: “Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse a la Belleza –señala Baudelaire– pero sí afirmo que la Alegría es uno de los adornos más vulgares; mientras que la Melancolía es, por así decirlo, su ilustre compañera.”⁶⁰² Y utilizando esa melancolía, Baudelaire expande la expresión poética más lejos de lo que los demás habían llegado. La impulsa para que quepa desde lo más bello a lo más feo: “Quien no es capaz de pintarlo todo, los palacios y las chozas, los sentimientos de ternura los de crueldad, los limitados efectos de la familia y la caridad universal, la gracia del vegetal y los milagros de la arquitectura, lo más atractivo y lo más horrible que pueda existir, el sentimiento íntimo y la belleza exterior de cada religión, la fisonomía moral y física de cada nación en fin, todo, desde lo visible hasta lo invisible, desde el cielo hasta el infierno, éste como decía, no es verdaderamente poeta en la inmensa extensión de la palabra.”⁶⁰³

Un rasgo de Baudelaire del que habla H. Friedrich es el del aristocrático placer de desagradar. Como el melancólico Belerofonte, Baudelaire no encuentra su lugar en la tierra. Odia el tiempo que le tocó vivir y a los hombres que lo pueblan. La misantropía embarga al poeta que dirige sus esfuerzos en poner de relevancia la disonancia existente en su alma que es el alma de la época. Ya dice W. Benjamin que Baudelaire “se aparta del público desde el primer momento.”⁶⁰⁴ H. Friedrich pone de relieve esta disonancia baudelairiana, la que se da entre el poema y el lector: “La separación entre autor y público, provocada por Rousseau, había desembocado en el Romanticismo en el tema favorito –y hasta cierta forma tratado melódicamente- del poeta solitario. Baudelaire lo recoge en un tono más áspero y le da aquel dramatismo agresivo que a partir de entonces caracterizará la poesía y el arte europeos.”⁶⁰⁵ Así es, el poeta, como señala Friedrich, observa este rasgo en sus predecesores y lo aplica de forma radical en sí

⁶⁰¹ C. Baudelaire, *Mi corazón al desnudo*, cit., pp. 24-25.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 25.

⁶⁰³ C. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, cit., p. 118.

⁶⁰⁴ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁰⁵ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 60.

mismo. Veamos las palabras que Baudelaire señala sobre la aristocracia intelectual de Leconte de Lisle, tachado de orgulloso y desagradable en su época, lo que le hacía muy impopular, como informa el poeta en su obra *Escritos sobre literatura*: “Intento definir el lugar que ocupa en nuestro siglo este poeta tranquilo y vigoroso, uno de los que más amamos y de los que tienen más valor. El carácter distintivo de su poesía es un sentimiento de aristocracia intelectual que bastaría por sí solo para explicar la impopularidad del autor, si por otra parte no supiéramos que la impopularidad en Francia es inseparable de todo lo que aspira a cualquier género de perfección.”⁶⁰⁶ El aristocrático placer de desagradar; eso sentía Laconte de Lisle, y Baudelaire admiró la sensación de vuelo de pájaro que percibía en esa actitud. Como dandy que fue, él se separa del mundo y sus habitantes utilizando el arma de la ironía para defenderse de todos, incluso de sí mismo ya que como él dice: “los chillidos de la ironía son la venganza del vencido.”⁶⁰⁷ La ironía se cuele en los versos de Baudelaire mostrando el reverso de la realidad gracias a “l’ouverture pour l’entrée en scène de l’Ironie,”⁶⁰⁸ dice J. Starobinski.

H. Friedrich se percata, tras analizar la insistencia de unos pocos pero recurrentes temas en Baudelaire, de la existencia de dos campos antitéticos que esconden un cristianismo en ruinas: tinieblas, abismo, desolación contra cielo, azul, ideal: “Detrás de estos grupos de palabras persisten restos de cristianismo –apunta Friedrich–. Pero el poeta ya no es cristiano. Y esta afirmación no se ve desmentida por su tan comentado “satanismo”. Quien se sepa dominado por Satanás lleva ciertamente estigmas cristianos.”⁶⁰⁹ Dice el propio Baudelaire: “Quiero decir con ello que el arte moderno tiene una tendencia esencialmente demoníaca. Y al parecer esa parte infernal del hombre, que el hombre gusta de explicarse a sí mismo, aumenta día en día, como si el Diablo se complaciera en engordarla por procedimientos artificiales.”⁶¹⁰ Lo satánico es el otro punto de vista de la religión. Baudelaire se ha encaramado a una nueva perspectiva moderna donde, como en la belleza, en la cual introduce la melancolía, en el arte también debe haber no sólo el cielo, también el infierno. Baudelaire posee esa capacidad, que sólo la melancolía ofrece, de ver el mundo desde un nuevo enfoque: “La melancolía permite ver el mundo desde la perspectiva opuesta –señala L. Földényi–, y

⁶⁰⁶ C. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, cit., p. 170.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p.159.

⁶⁰⁸ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁰⁹ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 61.

⁶¹⁰ C. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, p. 159.

cuanto más palpables se vuelven las líneas de fuerza de la evolución moderna, tanto más se pone de relieve la verdad del punto de vista melancólico.”⁶¹¹ Se trata de ver el mundo desde una perspectiva subvertida, se subvierte la moral encauzándola hacia el satanismo, creando una visión positiva de lo negativo.

H. Friedrich observa una viva espiritualidad en Baudelaire, pero advierte que esta espiritualidad no tiene un punto de llegada concreto. Friedman analiza el poema “Elevación”, donde considera que se encuentra la clave para entender este ideal difuso. El crítico ve semejanzas entre el poema y la mística tradicional, también posibles influencia de Swedenborg, pero siempre el ideal queda impreciso: “El ideal vacío deriva del Romanticismo –señala H. Friedrich–, pero Baudelaire lo dinamiza y lo convierte en una fuerza de atracción, que al mismo tiempo que despierta una tensión desmesurada hacia arriba, empuja también hacia abajo al hombre que está en la tensión. Lo mismo que el mal, es una violencia a la que hay que someterse, sin que el que obedece logre por ello el reposo.”⁶¹² No hay reposo para el melancólico que busca sin parar la forma de calmar el desbordamiento de su angustia, multiplicada por la desmesura de la ansiedad. H. Friedrich se siente extrañado ante el incomprensible estado de conciencia de la modernidad en la que Baudelaire se inserta: “Lo desconcertante de esta modernidad es que está atormentada hasta la neurosis por el impulso de huir de la realidad, pero que por otra parte se siente incapaz de creer o de crear una trascendencia con contenido preciso y lógico. Ello conduce a sus poetas a una dinámica de tensión sin solución y a un misterio sin más objeto.”⁶¹³ H. Friedrich se encuentra atónito ante “la tensión sin objeto” que conduce la energía de Baudelaire, pero ese objeto inalcanzable, es el mismo que persiguió a los monjes en la Edad Media y que llamaban “el demonio meridiano”. La acedia y la angustia moderna tienen el mismo carácter disonante en el alma humana. El *spleen* como la indolencia son consecuencias del intento de conseguir llegar hasta el objeto deseado pero no encontrar el camino que lleve hasta él. Ya señala G. Agamben que “el acidioso se retraiga de su fin divino no significa, de hecho, que logre olvidarlo o que cese en realidad de desearlo. Si, en términos teológicos, lo que le falta no es la salvación, sino la *vía* que conduce a ella, en términos psicológicos la retracción del acidioso no delata un eclipse del deseo,

⁶¹¹ L. Földényi, *op. cit.*, p. 210.

⁶¹² H. Friedrich, *op. cit.*, p. 65.

⁶¹³ *Ibid.*, pp. 65-66.

sino más bien el hacerse inalcanzable de su objeto.”⁶¹⁴ Baudelaire reconoce el objeto de la idealidad, pero ese objeto es inalcanzable, el poeta no encuentra el camino que lo conduzca hasta él, hasta esa espiritualidad sin punto de llegada concreto. Todo queda en la nada, en el vacío, en el “ideal vacuo” señalado por Friedrich.

La magia del lenguaje es otro rasgo que H. Friedrich señala en la poesía moderna: “La poesía, especialmente la románica, siempre había conocido momentos en los que el verso se elevaba a una esfera totalmente dominada por la sonoridad, que impresionaba más profundamente que el contenido. Figuras sonoras a base de vocales y consonantes sabiamente acordadas o a base de paralelismos, embelesan el oído.”⁶¹⁵ Hay que señalar que esta poesía románica nunca relegó el contenido a la forma. Ya nos dice H. Friedrich que a partir del Romanticismo todo esto cambia: “Se escriben versos que suenan más que no dicen.”⁶¹⁶ La sonoridad del poema trata de utilizar su poder de sugestión: “Se descubre la posibilidad de crear un poema a base de una combinación que opere con los elementos rítmicos y musicales del lenguaje como con fórmulas mágicas. Su sentido deriva de esta combinación, no del programa temático: es un sentido flotante e impreciso, cuyo misterio no depende tanto del significado básico de las palabras como de su poder sonoro y de sus marginalidades semánticas. Esta posibilidad se convierte en la poesía moderna en práctica dominante. El lírico se convierte en mago del sonido.”⁶¹⁷ La magia que había campado a sus anchas durante toda la historia, estaba siendo relegada en los tiempos áridos de la sociedad burguesa, pero reaparece de nuevo: “En la palabra, en el *verbo*, hay algo *sagrado* que nos prohíbe convertirlo en un juego de azar – señala Baudelaire–. Manejar doctamente una lengua equivale a practicar una especie de hechicería evocatoria.”⁶¹⁸ Poesía y magia han ido unidas desde muy antiguo, y es Poe quien vuelve a retomar esta filiación: “Esta reconquista se inició a finales del siglo XVIII –afirma H. Friedrich–. En América desembocó en las teorías de E. A. Poe, las cuales respondían, por una parte, a la necesidad creciente y específicamente moderna de intelectualizar la poesía, y por otra, a antiquísimas prácticas.”⁶¹⁹ Estas prácticas tan antiguas a las que hace referencia H. Friedrich son las prácticas nacidas en la Antigüedad e impulsadas por Ficino en el Renacimiento. Recordemos cómo el florentino, y más tarde el alemán Agrippa de Nestenheim, utilizaban conjuros para

⁶¹⁴ G. Agamben, *Estancias*, cit., p. 31.

⁶¹⁵ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 66.

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁶¹⁸ C. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, cit., p. 95.

⁶¹⁹ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 67.

atraer las fuerzas que emanaban de los astros y cambiar las situaciones que les rodeaban. La poesía moderna utiliza el mismo principio, de ahí que Rimbaud fuera mago y vidente.

Baudelaire tradujo dos ensayos críticos de Poe, en ellos habla de ciertas innovaciones: “La innovación de Poe consiste en invertir el orden de los actos poéticos –señala Friedman–, según venía aceptándose de estéticas anteriores. Lo que parece ser el resultado, es decir la “forma”, es el origen del poema; lo que parece ser el origen, es decir, el “contenido”, es el resultado.”⁶²⁰ Este es el proceso del que se está hablando: “Al principio del proceso poético hay una “nota” insistente y previa al lenguaje dotado de contenido: algo así como una entonación sin forma –afirma Friedman–. Para dársela, el autor busca aquellos materiales sonoros del lenguaje que están más cercanos a esa nota. Los sonidos se unen formando palabras y estas se agrupan formando temas, con los que, en último término, se elabora un tejido inteligible.”⁶²¹ Por lo tanto, la sustancia del poema aparece por esa “nota prelingüística”, esa nota que posee fuerzas musicales y vibraciones que desbordan el significado. El propio Baudelaire lo explica de esta manera: “El artista, si es hábil, no acomodará sus pensamientos a los incidentes, sino que, después de concebir deliberadamente, con toda calma, un efecto que quiere reproducir, inventará los incidentes, combinará los hechos más adecuados para que conduzcan al efecto deseado.”⁶²² Estos principios teóricos parece ser que fueron asimilados por Baudelaire tras el conocimiento de las ideas de los iluminados franceses que tenían una teoría especulativa del lenguaje: “la palabra no es creación casual del hombre –afirma Friedrich –, sino que corresponde a la unidad cósmica primigenia; el simple hecho de pronunciarla provoca un contacto mágico entre quien la pronuncia y aquel origen remoto; en cuanto palabra poética sumerge de nuevo las cosas triviales en el misterio de su origen metafísico y descubre las recónditas analogías que existen entre los distintos miembros del ser.”⁶²³ Baudelaire descubre el destello de las cosas terrenales y su correspondencia en lo que se encuentra más allá, y destaca el papel de la poesía para demostrar la inmortalidad del alma, ese alma enferma de melancolía que ha sido desterrada al mundo material: “Ese admirable, este inmortal instinto de la Belleza es lo que nos hace considerar la Tierra y sus espectáculos como un atisbo, como una *correspondencia* del Cielo –dice el poeta–. La sed insaciable de todo lo que está más

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² C. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, cit., p. 254.

⁶²³ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 69.

allá, y que revela la vida, es la prueba más viva de nuestra inmortalidad. Por la poesía y al mismo tiempo *a través* de ella, el alma entrevé los esplendores situados detrás de la tumba; y cuando un poema exquisito trae lágrimas a los ojos, esas lágrimas no son la prueba de un exceso de goce, sino que son más bien el testimonio de una melancolía irritada, de una postulación de los nervios, de una naturaleza desterrada en lo imperfecto, y que quisiera conquistar inmediatamente, en esta misma tierra, un paraíso revelado.”⁶²⁴ La melancolía irritada de la que habla Baudelaire es estigma de una parte del ser humano que no puede desaparecer porque sólo a él le pertenece.

H. Friedrich explica que Baudelaire sintió repugnancia hacia la realidad: “Con ello se refiere a la realidad trivial y natural, ambas equivalentes para él a la negación del espíritu.”⁶²⁵ Para escapar de esa realidad lo que hace es transformarla por medio del sueño o de la fantasía. Baudelaire recuerda a los acidiosos medievales en este sentido. Casiano, uno de los Padres de la Iglesia, señala una *filiae acediae* con especial intensidad: la *evagatio mentis*, que Agamben define como “la fuga del ánimo ante sí mismo y el inquieto discurrir de fantasía en fantasía.”⁶²⁶ La imaginación del monje atacado de acidia erraba suavemente, retirándose a lugares en los que desearía estar o complaciéndose con imágenes, en muchas ocasiones, prohibidas: “Imaginación y deseo eran para el clérigo y el monje medievales batalla cotidiana de su melancolía. Su pereza se complacía en idear deliciosas imágenes de placer inasequibles –afirma C. Gurméndez–, y por un duro ejercicio ascético debía vencer las tentaciones eróticas de su fantasía.”⁶²⁷ Se produce un goce en la imaginación del objeto amoroso que no tiene que ver nada con la realidad. El pensamiento se pierde entre las imágenes. Agamben toma las palabras de A. Capellanus el cual denomina la melancolía amorosa como “inmoderada cogitatio.”⁶²⁸ Baudelaire, igualmente, da gran importancia a la fantasía para evadirse de la realidad como el acidioso, y en ese alejarse se va por rumbos de imágenes prohibidas, contraviniendo la moral existente. Respecto al sueño y la fantasía, señala H. Friedrich que Baudelaire da el nombre de sueño “a lo brillante, misterioso, perfecto como el cristal”. En palabras del vate francés: “Es algo profundo y espejeante como el sueño, misterioso y perfecto como el cristal.”⁶²⁹ Pero el sueño es “un poder de generación pero no de percepción, en ningún caso actúa ciega y arbitrariamente, sino de

⁶²⁴ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 91.

⁶²⁵ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 70.

⁶²⁶ G. Agamben, *op. cit.*, p. 27.

⁶²⁷ C. Gurméndez, *La melancolía, cit.*, p. 46.

⁶²⁸ G. Agamben, *op. cit.*, p. 60.

⁶²⁹ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 263.

manera exacta y según un programa. Pero en cualquier forma que se presente, lo que le distingue es siempre la creación de contenidos irreales.”⁶³⁰ H. Friedrich dice que puede llegar a través del genio poético, o también se puede provocar por medio de drogas: “Todos estos estímulos son válidos para “la operación mágica” gracias a la cual los sueños hacen prevalecer la irrealidad artificial por encima de la realidad.”⁶³¹ De ahí que Baudelaire anuncie: “El espacio se hace más profundo gracias al opio; el opio da un sentido mágico a todos sus colores, y hace vibrar todos los ruidos con una sonoridad más significativa.”⁶³² Recordemos cómo Aristóteles señalaba la analogía entre la creatividad y el vino. El vino llevaba al ser humano a todos los caracteres, las drogas pueden conseguir acercar al artista a lo infinito gracias al desarrollo de percepciones anómalas. J. Pigeaud señala que según Moreau: “La experiencia de hachís da lugar a una serie de sucesos que reproducen, de un modo atenuado, todas las formas de la locura.”⁶³³ La poesía de Baudelaire está llena de correspondencias entre sentidos que le llevará a utilizar la sinestesia, catalogada en términos médicos como una anomalía.

2.8.5. EL DECADENTISMO Y LA MELANCOLÍA EN LA ACEDIA FINISECULAR DE HUYSMANS

El Decadentismo es una corriente artística que nace a finales de siglo XIX en Francia y de allí se despliega al resto del mundo occidental. El Decadentismo está asociado a la figura de Baudelaire. Esta corriente tiene muchos rasgos melancólicos que son los que se van a analizar. El libro en que nos vamos a basar para estudiar la melancolía de la época es *A contrapelo* de Joris-Karl Huysmans. La historia tiene muchas coincidencias con la vida de Beckford, uno de los dandis legendarios a los que se hizo referencia anteriormente. Trata sobre un viejo dandy, el duque Floressas des Esseintes, que se instala en un castillo (Beckford se hizo construir un castillo con una torre) para vivir en soledad y disfrutar del arte. Su existencia se va haciendo cada vez más triste debido al *spleen* que padece hasta que un médico le insta a volver a París si quiere curarse de la melancolía que sufre.

La melancolía en el trabajo de Huysmans se instala en las ideas decadentistas del arte basadas en el dandismo. El duque Jean Floressas des Esseintes posee todos los

⁶³⁰ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 72.

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 238.

⁶³³ Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, introducción de J. Pigeaud, p. 70.

rasgos del dandy. Recordemos las palabras de Baudelaire: “En verdad que no me equivocaba al considerar el dandismo como una especie de religión.”⁶³⁴ Se puede decir que Huysmans, con esta obra, nos hace partícipes de la aparición de una nueva religión, la religión esteticista del arte que incluye el mal. El transfondo se encuentra en la acedia que sufrían los monjes en la Edad Media y que los dandis y decadentes sienten como suya. Que el dandismo para Huysmans, como para Baudelaire, es una religión acompañada del “diablo meridiano” o sea del Mal, es algo que queda muy claro en la obra como se va a comprobar.

Des Esseintes vive acompañado exclusivamente de dos siervos con los que no habla, declarando un voto de silencio tácito entre ellos. En sus aposentos, ha dejado un altar donde tiene las “sagradas escrituras” que para él son los poemas de Baudelaire copiadas sobre auténtico pergamino en letras de misal, lo cual recuerda lo medieval y la acedia monástica. Baudelaire es el pontífice de una iglesia y el Decadentismo esteta es la religión del mal. Esta religión no es para todos, es un credo al que solo unos pocos elegidos pueden pertenecer, una nueva religión reservada a los espíritus aristocráticos, refinados, y sensibles que creen en el poder del arte y profesan un misticismo estético y un programa eclesiástico que en vez del bien, instauro el mal. El “demonio meridiano” ha ganado la partida, y sus adeptos acidiosos se dejan poseer por él.

El duque Des Esseintes hace las veces de sacerdote del Decadentismo dandy: “había mandado habilitar un gran salón destinado a recibir a sus proveedores. Estos iban entrando, se instalaban uno junto a otro en una hilera de sillas de coro de iglesia, y entonces él subía a un púlpito magistral y les predicaba un sermón sobre el dandismo.”⁶³⁵ Al igual que los monjes acidiosos que deseaban la muerte, el dandy también siente anhelo por ella. Ya dice W. Benjamin que “las resistencias que lo moderno opone al natural impulso productivo del hombre están en una mala relación para con sus fuerzas. Es comprensible, si el hombre se va paralizando y huye hacia la muerte.”⁶³⁶ Esta religión subvertida no insufla vida a sus correligionarios, sólo exhibe muerte. De ahí los banquetes que el duque ofrecía: uno de ellos fue un festín funerario donde se interpretaba una marcha fúnebre y los invitados eran atendidos por mujeres negras desnudas. La muerte está unida a la oscuridad, de hecho, es la oscuridad eterna. Des Esseintes no desea ver la claridad del sol, prefiere permanecer entre tinieblas. La

⁶³⁴ Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, *op. cit.*, p. 109.

⁶³⁵ J. A. Huysmans, *A contrapelo*; traducción de Juan Herrero, Cátedra, Madrid, 1984, p. 130.

⁶³⁶ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 93.

luz del exterior nunca es directa, debe ser filtrada por la ventana que sólo deja pasar una suave luz: “Las ventanas cuyos cristales ásperos y azulados, salpicados de fondos de botella punteados de oro, interceptaban la vista del exterior y sólo dejaban penetrar una luz tenue.”⁶³⁷

Como los monjes acidiosos, el dandy se encuentra con la contradicción de amar la soledad pero desear viajar y moverse de un lado a otro. Des Esseintes no quiere tener ningún tipo de comunicación con el exterior, se encierra en sí mismo y no permite que nada le moleste. Incluso dentro del edificio no se permiten ruidos, los mayordomos llevan zapatillas de fieltro para que no se oigan las pisadas y el duque manda engrasar las bisagras de las puertas para no crear sonidos. Ni siquiera el duque se dirige a ellos verbalmente, utiliza los toques de una campana al igual que se hace en los monasterios. El rígido horario de los religiosos es seguido por el duque pero también de forma subvertida aunque igual de estricta: a las cinco de la tarde el desayuno, a las once de la noche la cena y a las cinco de la mañana se acuesta.

Necesita controlar todo lo que se encuentra a su alrededor. No se puede dejar nada al azar. La realidad decepciona, odia la sociedad burguesa que le rodea, de ahí que controle su entorno de forma efectiva para aclimatarlo a su gusto. El cubano Julián del Casal, en un artículo dedicado a este autor, señala que al igual que Des Esseintes, el propio Huysmans “odia, por encima de todo, la época en que vive, considerando que, tanto desde el punto de vista artístico, como desde el punto de vista religioso, es la más mezquina, la más abyecta, la más infame, la más abominable de todas.”⁶³⁸ Pasando a la novela, el duque Des Esseintes, al ver que el entorno que le rodea no es el adecuado, considera que puede crear artificialmente otro que lo sea. Des Esseintes recrea el camarote de un barco en sus aposentos y los peces que nadan en su acuario: “Se imaginaba entonces que se encontraba en la entrecubierta de un navío y contemplaba con curiosidad unos maravillosos peces mecánicos, construidos como piezas de relojería.”⁶³⁹ Julián del Casal, siguiendo los dictados decadentistas de Huysmans, señala la supremacía de la belleza artificial: “La Belleza artificial, de cualquier orden que sea, por ser la única que no cambia, que no muere, que no engaña jamás.”⁶⁴⁰ La belleza natural, como se vio en *El retrato de Dorian Grey*, termina por entrar en decadencia y

⁶³⁷ J. A. Huysmans, *op. cit.*, p. 136.

⁶³⁸ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, Labor, Barcelona, 1980, p. 454.

⁶³⁹ J. A. Huysmans, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁴⁰ R. Gullón (selec.), *op. cit.*, p. 454.

destruirse, en cambio, la belleza artificial se mantiene, dotando al melancólico de la ilusión de una vida y belleza eternas.

Como los monjes acidiosos, el duque también tiene una imperiosa necesidad de huir. El drama de Des Esseintes es que quiere huir, pero el *spleen*, la indolencia, el anquilosamiento no se lo permiten, así que, como los religiosos melancólicos medievales, huye con la imaginación. Casiano señala una *filiae acediae* con especial intensidad: la *evagatio mentis*, que Agamben define como “la fuga del ánimo ante sí mismo y el inquieto discurrir de fantasía en fantasía.”⁶⁴¹ La mente del acidioso vagaba dulcemente alejándose con la mente a lugares en los que le gustaría estar o complaciéndose con imágenes en muchas ocasiones prohibidas: “Imaginación y deseo eran para el clérigo y el monje medievales batalla cotidiana de su melancolía. Su pereza se complacía en idear deliciosas imágenes de placer inasequibles –afirma C. Gurméndez–, y por un duro ejercicio ascético debía vencer las tentaciones eróticas de su fantasía.”⁶⁴² Al duque Jean Floressas des Esseintes le ocurre exactamente igual, gracias a la sugestión que le proporciona el arte raro, se puede escapar a cualquier lugar, tanto lícito como ilícito, y como los monjes “una vez más se sentía obsesionado no por la religión misma, sino por la malicia de los actos libertinos y de los pecados que ella condena.”⁶⁴³ Al igual que los religiosos acidiosos no querían tener contacto con sus hermanos, y el duque, como Belerofonte, se había convertido en un misántropo: “El simple roce con la cara de la gente, al pasear por la calle, se había convertido para él en uno de los más dolorosos suplicios.”⁶⁴⁴ Organiza su dormitorio como el de un religioso, artificialmente lo decora para que parezca una celda de un monasterio, lo que en el pasado fue una alcoba para las relaciones amorosas, es en la actualidad un oratorio: “La vida que llevaba era muy parecida a la de un religioso.”⁶⁴⁵ Se sentía hermano de pensamiento de aquellos lejanos fantasmas acidiosos que su imaginación traía de lugares remotos en el tiempo y en el espacio: “Como un ermitaño, se encontraba maduro para el recogimiento, cansado de la vida y no esperando ya nada nuevo de ella; al igual que un monje también se sentía abrumado por un inmenso hastío, por una necesidad de aislamiento, por un deseo de no tener nada en común con los profanos que

⁶⁴¹ G. Agamben, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁴² C. Gurméndez, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁴³ J. A. Huysmans, *op. cit.*, p. 231.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 192.

eran, según él, los utilitarios y los imbéciles.”⁶⁴⁶ Pero esta religión, obviamente se queda fuera de la religión oficial caracterizada por la sustentación en los dogmas. El duque, ya de joven, pierde la fe debido a que observa que esas creencias están repletas de contradicciones. Una religión que “había contribuido igualmente a reavivar el ilegítimo ideal de la voluptuosidad.”⁶⁴⁷ De hecho, sólo era seguidor de su propio credo esteta ya que “no sentía ningún tipo de vocación por el estado de gracia.”⁶⁴⁸

El duque, a pesar de tener actitudes acidiosas, la realidad es que necesita la artificialidad para llenar su mundo solitario. Del monje le separa su gusto por el arte raro, extraño, especial. Al igual que Baudelaire, la belleza ya sea en el arte o en la vida tiene que poseer algo extraño y decadente que le ayude a “escapar de las vulgaridades y del mundo.”⁶⁴⁹ Julián del Casal, en un artículo dedicado al autor francés señala: “La Belleza, que encarna lo raro, es la musa de sus ditirambos, y la Fealdad, que personifica en lo vulgar, la nodriza de sus diatribas. Puede decirse que lo feo, todavía más que lo bello, lo hiere intensamente, exacerbando de tal manera su sistema nervioso, que nos describe luego con todos sus detalles.”⁶⁵⁰ Por eso, a Des Esseintes le gustan los libros y flores raras, que no se encuentran fácilmente. Des Esseintes es un sibarita que goza de todos los placeres, pero se encuentra hastiado de la vida, necesita experimentar lo “misterioso” de la existencia: “Para el deleite de su espíritu y el placer de sus ojos, buscó por lo tanto algunas obras sugestivas y evocadoras que tuvieran el poder de sumergirle en un mundo desconocido, de aportarle revelaciones ocultas, de estremecerle el sistema nervioso mediante eruditas histerias.”⁶⁵¹ El duque ama el arte decadente, por ejemplo, la decadencia de la literatura latina. Y se debe a que él mismo se siente decadente, raro y enfermo. Las flores exóticas que hace traer de los invernaderos de Chatillon son una representación de sí mismo. Son flores raras y de apariencia enfermiza: “La mayoría, como si estuvieran carcomidas por la sífilis y la lepra, mostraban una carne lívida, amoratada por la roséola, o adamascada por los herpes.”⁶⁵² De las lecturas que Julián del Casal ha realizado sobre las obras de Huysmans, ha llegado a la conclusión de que al autor francés le place “la Naturaleza enferma, porque

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 257.

⁶⁵⁰ R. Gullón (selec.), *op. cit.*, p. 451.

⁶⁵¹ J. A. Huysmans, *op. cit.*, p. 176.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 218.

entonces se reviste de cierto encanto melancólico que se armoniza con sus ideas o le endulza sus sufrimientos.”⁶⁵³

Los monjes medievales veían el sexo unido a la enfermedad, al pecado, y la mujer. El duque se pasaba las horas mirando el cuadro de Moreau que trataba sobre *Salomé*, vista por la historia como una de las mujeres más crueles que han existido y personaje bíblico muy conocido: “El personaje de Salomé, que tanta fascinación ha ejercido sobre los artistas y los poetas, obsesionaba desde hacía años a Des Esseintes. ¡Cuántas veces había leído en la vieja Biblia de Pierre Variquet, traducida por los doctores en teología de la Universidad de Lovaina, el Evangelio de San Mateo que cuenta, con ingenuas y breves frases, la degollación del Precursor.”⁶⁵⁴ Con esas breves frases, la imaginación de los monjes acidiosos, al igual que la del duque, volaba gracias a lo que Casiano llamaba una *filiae acediae*, es decir, la *evagatio mentis*, ese inquieto volar de fantasía en fantasía. Cada una de las vetas del Decadentismo nos conduce sin remisión a la acedia moderna, pero profundamente enraizada en la medieval. Los monjes acidiosos dejaban flotar su imaginación, en muchas ocasiones, hacia imágenes prohibidas, igualmente acontece con el protagonista de la novela de Huysmans, el misticismo y el satanismo se unen, los extremos llegan a tocarse:

Aseméjase su espíritu, en tales horas –comenta Julián del Casal–, a un tabernáculo profanado, donde manos infernales guardaron hostias consagradas y monedas de oro, custodias inmaculadas y puñales ensangrentados, mitras episcopales y gorros frigos, estolas de canónigos y bandas de bailarinas, cálices benditos y frascos de afrodisíacos.⁶⁵⁵

Como H. Tellenbach advierte, existe un “*typus melancholicus*” que se caracteriza por poseer una especial hipersensibilidad: “estado de hipersensibilidad del aparato emocional central.”⁶⁵⁶ En el duque Jean Floressas des Esseintes se observa claramente esta característica personal. El decadente está dotado de la capacidad de percibir “la cadencia particular de cada color”⁶⁵⁷ o los matices casi imperceptibles de una obra de arte. Incluso, gracias a esta hipersensibilidad, se le rebelan las correspondencias entre sentidos por muy sutiles que sean: “según él, el sabor de cada licor se correspondía con

⁶⁵³ R. Gullón, *op. cit.*, p. 454.

⁶⁵⁴ J. A. Huysmans, *op. cit.*, p. 178.

⁶⁵⁵ R. Gullón, *op. cit.*, p. 454.

⁶⁵⁶ H. Tellenbach, *Melancolía, cit.*, p. 86.

⁶⁵⁷ J. A. Huysmans, *op. cit.*, p.134.

el sonido de un instrumento preciso. El curaçao seco, por ejemplo, contenía en su sabor el sonido del clarinete, cuyo tono es agridulce y aterciopelado; el kummel correspondía al oboe, cuyo timbre sonoro tiene una resonancia nasal.”⁶⁵⁸ Pero la hipersensibilidad tiene un lado muy negativo: la sensibilidad del duque es refinada, pero a la vez, atormentada, mórbida, voluptuosa y turbulenta, tan cercana a la locura como a la melancolía. No encuentra un momento de paz, la inquietud y la angustia le persiguen y el arte que en un primer lugar le ayuda a desasirse del *spleen*, termina, como avisaba Ficino, abocándole a la más profunda melancolía. La soledad le rodea en un halo de locura: “la soledad había alterado su cerebro, del mismo modo que un narcótico. Después de haberle excitado y estimulado en un principio, le producía una sensación de desgana y abatimiento.”⁶⁵⁹ La situación empeoraba debido a un tenaz insomnio: “Permanecía durante horas enteras echado sobre la cama, acosado, unas veces, por insomnios persistentes y febriles agitaciones, y sumergido, otras en abominables sueños.”⁶⁶⁰ El insomnio y el miedo son dos de los síntomas más conocidos de la enfermedad de la bilis negra. La situación se hizo insostenible: “Su angustia se acrecentó, pero desgraciadamente no llegaba a encontrar ningún remedio apropiado para combatir su inexorable enfermedad.”⁶⁶¹ El médico del duque, al ver su aspecto, le instó a que volviera a París y dejara la perniciosa soledad en la que vivía. Des Esseintes accede y dejándose caer en un sillón exclama: “Todo se ha terminado; como un maremoto, las olas de la mediocridad humana suben hasta el cielo y van a sepultar el refugio cuyos diques estoy abriendo, muy a pesar mío. ¡Ah! ¡Me falta valor y me duele el alma!”⁶⁶²

2.8.6. LA MELANCOLÍA FINISECULAR: EL DANDISMO Y EL DECADENTISMO MODERNISTAS

Siguiendo el tema del dandismo en Europa, se va a pasar a analizar el dandismo hispanoamericano y seguidamente la melancolía en el Modernismo con todas las características que lo acompañan.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 200.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 228.

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² *Ibid.*, p. 366.

2.8.6.1. EL DANDISMO EN EL MODERNISMO

Como se ha visto, a lo largo del siglo XIX europeo se fue dibujando la figura del dandy unido al bohemio. El grupo integrado por aristócratas en el Romanticismo, dio paso a otro, conformado por los bohemios, en este caso, artistas generalmente, que sin demasiados recursos, seguían manteniendo los preceptos dandis. Los valores, que surgieron al aparecer la modernidad, afectaron a todos los ámbitos. Las costumbres y las tradiciones de moda se vieron impregnadas de cierta vanidad y frivolidad, herramientas con las cuales los dandis se rebelaban frente al capitalismo y el gris utilitarismo. Enfrentándose contra la masificación y uniformidad de la burguesía, los dandis rechazaban los valores capitalistas como la utilidad, el progreso, la velocidad, la productividad. En el desarrollo industrial que enreda a la sociedad del siglo XIX, y que obliga a una masificación y vulgarización, se encuentra el dandy, imponiendo la originalidad y la individualidad, y creando tácticas para formar una aristocracia esteticista. El apego del artista a esta opción antisistema no deja lugar a dudas que pone de relevancia los problemas que supone al artista su inserción en la sociedad democrática y burguesa. La posición melancólica de sujetos especiales debido a su talento, se difumina en una sociedad que propone valores contrarios que se impondrán. El dandy reconstruye la figura del genio romántico y melancólico, y se opone, manifiestamente a su entorno. La soledad acompaña al artista de fin de siglo. Sólo la conformación de un grupo de estetas aristócratas con igual problemática será aceptado. De ahí que se creen grupos de bohemia. En Perú, se formará “la bohemia de Trujillo”, y la “bohemia del sur”. Del primero saldrán artistas y políticos tan importantes para Hispanoamérica como Vallejo y Haya de la Torre. Se observa de esta forma, cómo los elementos que conformaron al artista europeo se tomaron como paradigma para la formación del hispanoamericano. La contradicción entre el torremarfilismo y el acercamiento a las masas, tiene como protagonista al bohemio y al dandy. Se puede observar en Rubén Darío, Abraham Valdelomar, y tantos otros. La cuestión es que los artistas hispanoamericanos, entregados a la estética individualista y rebelde del dandy, consiguieron atrapar un terreno para la creación de una estética propia: el Modernismo. Y el Modernismo aprovechó ese espacio para dejar de lado los modelos europeos y adentrarse en su propia alma.

Hubo precursores del Modernismo y artistas posteriores ya introducidos totalmente en este movimiento. De todas formas, la figura de Darío, con una

personalidad carismática, atrajo siempre la atención, creando en su persona la figura paradigmática del autor modernista. Es por eso que vamos a analizar el dandismo en Rubén Darío de forma más pormenorizada. De esta manera se entenderá mejor el dandismo en Hispanoamérica y también la melancolía decadentista en estos países.

Darío llegó a Buenos Aires, tras dejar París, en 1893. En París pudo ver de cerca los modelos poéticos y culturales del momento. El dandismo era uno de ellos. Éste luchaba contra la sociedad burguesa, y en esa lucha, creaba su propia conciencia elitista. Darío posicionado en un lugar complicado pero lleno de posibilidades, que permitía la gran ciudad, tomó cierta pose dandy y, desde la individualidad creativa que le brindaba la rebeldía bohemia, se dedicó a crear los elementos de una nueva estética que ya estaba tomando forma: el Modernismo. La publicación de su libro *Los raros*, consagraba la figura del dandy decadente. Personajes variopintos de origen europeo unidos por la excelencia de su poder creativo, en su mayor parte, se pasean por las hojas escritas desde el punto de vista de un hombre como Darío, impulsando la propagación del estilismo esteta a lo largo y ancho de Hispanoamérica. Gracias a la repercusión cultural de este libro, se construyó una figura diferente a la del escritor adaptado a su sociedad, al autor que se encuentra anexionado a “la ciudad letrada”, en palabras de Ángel Rama. En Perú, por ejemplo, los escritores de “la ciudad letrada” eran los hispanistas como José de la Riva Agüero, o los hermanos García Calderón, apegados a sus raíces hispanas y a su pasado colonial, y adaptados a las instituciones limeñas; en cambio, los dandis rebeldes se quedaron al margen de la sociedad y formaron la literatura más relevante. Fue el caso de Valdelomar y Mariátegui, entre otros. Pero esta aristocracia del talento tenía sus peligros. La lucha contra los valores impuestos llevó a los dandis y bohemios a desmarcarse. En una cosa tuvieron que transigir, parcialmente, con el mundo burgués, y fue en la dedicación a un trabajo remunerado, que los modernistas veían posible y deseable en el periodismo. Pero, otros peligros amenazaban a los dandis hispanoamericanos tanto o más como lo hicieron con los europeos. La creación de una página valiosa no sería posible sin dolor, la aristocracia del talento presionaba enormemente al modernista (recordemos el desagrado por el “rastacuero” burgués). El escritor, hipersensible y angustiado, se mortificaba todavía más. Para calmar la ansiedad o para producir obras más creativas y geniales, el dandy modernista se acercaba a la experimentación con los paraísos artificiales exaltados por Baudelaire. La aristocracia del talento mantenía la idea de que la obra genial era un producto de una lucidez excepcional que la podía conseguir el artista auténtico a través del éxtasis personal, es

decir, de la propia introyección o a través del consumo de drogas. Todo queda impreso en la atmósfera de lo raro. Además, lo raro produce un don especial: de la unión entre enfermedad y talento emana un mayor poder creativo:

Lo raro es el resto sobrante –comenta M. Bernabé–, oscuro e incierto de la visión que pugna por inscribirse en el poema, dislocando el canon de la armonía perfecta. “Neurastenia”, “nervios en guerra”, “locura”, “surmenage” conforman la historia clínica del poeta convaleciente de una extraña dolencia que afínca en el cerebro. La ciencia médica no puede descifrar la enfermedad proveniente del talento del escritor.⁶⁶³

Parte de la ciencia médica, como señala Rubén Darío en *Los raros*, consideraba que los creadores eran enfermos mentales, degenerados por las drogas y las malas costumbres. Darío dedica una de sus semblanzas a Max Nordau, médico y científico que en su obra *Degeneración* (1893) defendía que los artistas demostraban en muchos casos serias perturbaciones mentales: “En verdad, Max Nordau no deja un solo nombre, entre todos los escritores y artistas contemporáneos de la aristocracia intelectual, al lado del cual no escriba la correspondiente clasificación diagnóstica: “imbécil”, “idiota”, “degenerado”, “loco peligroso”. [...] Cuando la literatura ha hecho suyo el campo de la fisiología, la medicina ha tendido sus brazos a la región oscura del misterio.”⁶⁶⁴ El dandy hispanoamericano y su Decadentismo enfermizo tomaba como modelo al europeo; pero, tal y como ocurrió con el Modernismo, al adaptar el modelo al suelo y la cultura hispanoamericana, se tiñó de nuevos colores y texturas que lo hicieron totalmente novedoso.

2.8.6.2. LA MELANCOLÍA EN EL MODERNISMO: DECADENTISMO

En la introducción de el libro *El modernismo* editado por Litvak hay un ensayo de Ferreres que dice a cerca de la melancolía: “La nota o matiz predominante en todos los modernistas –y añadamos, de los que pasan por escritores del 98– es la melancolía. Todo es melancólico y todos los poetas sienten el privilegio de ser agraciados con este estado de alta espiritualidad.”⁶⁶⁵ Lo interesante es observar de dónde procede y cómo se

⁶⁶³ M. Bernabé, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren 1911-1922*, Beatriz Viterbo Editorial, Instituto de Estudios Peruanos, Rosario/Lima, 2006, p. 58.

⁶⁶⁴ R. Darío, *Los raros*, cit., p. 175.

⁶⁶⁵ L. Litvak, (edit.), *El modernismo*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 180-181.

desarrolla este sentimiento de melancolía en los modernistas. Comenzaremos señalando someramente la situación social vivida por el artista a finales del siglo XIX. El desarrollo de la burguesía había llegado a cierta plenitud junto con los valores adscritos a esta clase social. El artista modernista se encuentra en una difícil situación. Los valores burgueses no le agradan porque manifiestan un apocamiento del ser humano y su creatividad. Los valores que alimentan la libertad y la grandeza son desechados por el principio de utilidad que mueve la sociedad burguesa. Los modernistas se vieron influidos por las actitudes antidemocráticas de Baudelaire. Algunos, como los hispanistas en Perú, las siguieron, pero hubo otros como Darío o Valdelomar, que tuvieron que jugar a dos bandas; una, requería de ellos la aceptación de su pertenencia a la “aristocracia artística” y la manifestación de una “pose” dandy, la otra, reconocía el derecho de las masas para conseguir igualdad social. De todas formas, el modernista se encontraba en la disyuntiva finisecular, al igual que sus homólogos europeos, introducidos en una crisis, como señala Onís, de repercusiones sociales muy amplias y que afectaba a gran parte del planeta. Esta crisis estaba basada en la destrucción de principios tradicionales que daban seguridad al ser humano. Dice Schulman en su libro *El modernismo hispanoamericano*: “El positivismo hizo posible el proceso ideológico, pero al destruir principios anquilosados dejó al individuo a flote sin el sostén de tradiciones. De ahí la presencia en la literatura modernista de una profunda preocupación metafísica de carácter agónico.”⁶⁶⁶ De hecho, es este carácter el que se debe poner de relevancia al analizar la melancolía en el Modernismo. Los autores escriben afectados por el “mal del siglo”, atacados por una sensación de angustia existencial muy característica de la época. Rubén Darío pone también de manifiesto en su libro *Los raros* que un médico como Guyau indicaba que “como principal síntoma del mal del siglo, señala la manifestación de un hondo sufrimiento, el impulso al dolor, que en ciertos espíritus puede llegar hasta el pesimismo.”⁶⁶⁷ La angustia y la inmensa tristeza se encuentran en el alma del modernista, en la bilis negra que, como dijo Aristóteles, forma parte de la esencia de la creatividad. En poemas como “Nervazón de angustia” de Vallejo, podemos percibir esa abrumadora sensación que tiene parecido a la experiencia de un ataque de ansiedad:

⁶⁶⁶ I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969. pp. 36-37.

⁶⁶⁷ R. Darío, *op. cit.*, p. 177.

Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla;
desclava mi tensión nerviosa y mi dolor...
Desclava, amada eterna, mi largo afán y los
dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor!

El yo poético vallejiano pide a su amada que le desclave de la cruz, y que le ayude a deshacerse de la “tensión nerviosa” y su dolor. La poesía modernista está escrita en un estado de frenético y voluptuoso desasosiego. La sensación de abismo atenaza al modernista y la insatisfacción es permanente en su vida, aumentada por la soledad de “la torre de marfil” a la que se ven empujados al unirse a la “aristocracia artística”. Por sus dotes personales suelen pertenecer a cuerpos diplomáticos o a profesiones que les permiten viajar. Para el melancólico es absolutamente necesario viajar de un lado a otro ya que esa insatisfacción permanente sólo se ve aminorada por la posibilidad de cambio. Son seres, como Belerofonte, que no pueden estar en el mundo terrenal porque les decepciona, pero tampoco pueden alcanzar el ideal porque son humanos, no divinos. Ellos se quedan a medio camino. Viajan, mostrando su cara utópica y pensando que, a lo mejor, en otro lugar, se encuentra ese mundo ideal que añoran, ese mundo que se encuentra en la nostalgia de la Edad de Oro de la niñez o de la historia. En su propio mundo buscan el ideal a través del arte, por ello, son estetas, se rodean de lujo y ostentación, de elementos exóticos que llenan de magia e ideal su vida: “Amo la hermosura –señala Darío–, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música.”⁶⁶⁸ En el amor, buscan también el ideal, esta vez convertido en la unión carnal entre hombre y mujer. Buscan el ideal en el pasado, en el orgullo que les ofrecen los grandes imperios precolombinos. Para Gullón: “El indigenismo es nostalgia de un estado pretérito, de un ayer abolido, y por eso mismo resplandeciente con el prestigio de los paraísos perdidos.”⁶⁶⁹ Los modernistas sienten que al presente le faltan los valores del pasado, el orgullo, la valentía. Y los buscan en los tiempos pretéritos. Ricardo Gullón señala que los modernistas que se dedicaron a exaltar el pasado (Gullón los denomina “indigenistas”), configuraron este pasado en medida de sus necesidades en el presente: “Los indigenistas buscan en sus héroes lo que buscaban: un sencillo mecanismo de transposición sentimental les permite reconocer en los ascendientes del remoto ayer la imagen idealizada que previamente forjaron y pusieron en ellos, sustituyendo a la equívoca realidad, tan difícil de captar. Como arqueólogos que

⁶⁶⁸ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 51.

⁶⁶⁹ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid, 1971, p. 66.

previamente esculpieran las imágenes a desenterrar.”⁶⁷⁰ Encontraron lo que perseguían, el mundo aristocrático y nobiliario de imperios indígenas, que calma esa sensación de pérdida gracias a la contemplación de una bella pero idealizada realidad: “Si hay poesía en nuestra América –señala Rubén Darío–, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uatatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro.”⁶⁷¹ De ellos, sólo quieren ver la grandeza aristocrática de los nobles, la brillantez y bravura. Por eso, como se verá en poetas como Chocano, poeta modernista peruano, realmente sienten orgullo por los héroes del pasado, ya sean incas, pertenecientes a la colonia, o a la república: “Moctezuma o Cortés –apunta Gullón–, Caupolicán o Valdivia, el Inca “sensual y fino”, o Pizarro, son lo mismo: héroes.”⁶⁷² Los modernistas, en este sentido, también dan el paso que va de la melancolía, alimentada por un pasado ideal e irreal, hacia una utopía proyectada por este orgullo. Además, la recuperación melancólica de su pasado se une al anhelo de magia y de encantamiento del mundo:

Para el primitivismo perduran vías de comunicación con el mundo de lo sobrenatural que el civilizado ya no sabe encontrar –afirma R. Gullón–. La boga del arte negro coincidirá, y no por casualidad, con los comienzos de la época modernista. La antropología y el estudio de las sociedades antiguas mostrarán las insuficiencias y deformidades de la nuestra e incitarán a tomar contacto con las fuerzas oscuras, reavivando el interés por la magia y otras técnicas de aproximación a la sombra. Los modernistas hispanoamericanos, sintiendo esa necesidad, encontraron cerca de sí, en un pasado que de alguna manera fue suyo (o quieren creerlo suyo y para el caso es lo mismo, precedentes de esa actitud. Frente a los portadores de la civilización y la cultura occidental. Los precolombinos de este hemisferio encarnaban la creencia “primitiva” en un mundo mágico y puro.”⁶⁷³

Pero si algo tiene de característica particular la melancolía de fin de siglo, es su visión positiva de lo negativo, la subversión de la moral que efectúa. Esta visión está anclada en el sentimiento de “malditismo” que les acosa. En efecto, sienten que han nacido con el peso de estar bajo el signo de Saturno, de ser seres configurados de forma maligna, de sentirse enfermos. Este malestar, que suele expresarse en forma de tedio o *spleen*, o en forma de hiperestesia, sin embargo, les otorga una gran capacidad para

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁷¹ I. M. Zavala (selec.), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1989, p. 49.

⁶⁷² R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, *cit.*, p. 68.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 70.

apreciar el arte, o si es artista, para crearlo. Este arte tendrá el sello de la enfermedad, y será un arte también con signos de estar maldito. A la vez, este Decadentismo es un arte muy fino y elegante, un arte, creado por un genio que percibe más, más colores, más sabores, más sensualidades; se mezclan los sentidos (sinestesia), y se desarrolla un mundo lleno de matices y percepciones sensoriales:

Aun sus sensaciones ha de afinar y refinar para expresar su nueva sensibilidad – señala Edmundo García Girón–, y así, gracias a los desarrollos del impresionismo en la pintura, la hiperestesia estética del modernista ahora distingue en los colores delicados matices que antes parecían no existir; y gracias a las investigaciones en fisiología y psicología de mediados de siglo, todo un nuevo mundo de sinestias aparece en la poesía: el modernista ahora puede ver lo olfativo, escuchar lo visual, gustar lo auditivo.⁶⁷⁴

Respecto a la sensación de estar malditos, hay que señalar que en el arte, buscan desconcertar al receptor, usando temas como la satisfacción ante el sadismo y la crueldad humana, o mezclando temáticas como lo religioso y lo erótico. Un ejemplo se puede comprobar en el soneto titulado “Ite missa est” del poemario *Prosas profanas*:

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa
Virgen como la nieve y honda como la mar;
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,
Y alzo al son de una dulce lira crepuscular.

Ojos de evocadora, gesto de poetisa,
en ella hay la sagrada frecuencia del altar;
su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa;
sus labios son los únicos labios para besar.

Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;
apoyada en mi brazo como convaleciente,
me mirará asombrada con íntimo pavor;

la enamorada esfinge quedará estupefacta;
apagará la llama de la vestal intacta,
¡y la faunesca antigua me rugirá de amor!

⁶⁷⁴ H. Castillo (selec.), *Estudios críticos sobre modernismo*, Gredos, Madrid, 1968, p. 81.

El modernista de fin de siglo se siente pertenecer al grupo de dandis que deben vivir de prisa aunque el precio sea el de la autodestrucción. La vida al límite de muchos de ellos, el consumo de drogas por parte de casi todos, hace que envejecan rápidamente, y como Ícaro, sus alas se diluyan y mueran al caer a tierra. Álvaro Ruiz Abreu señala: “Hubo entre los modernistas un panorama siniestro: Silva se suicida, [...], Herrera y Reissing drogadicto, Darío, propenso al alcoholismo.”⁶⁷⁵ Ricardo Gil, compuso un poema titulado “Morfina” del que se ha extraído este fragmento:

Sé que con este bálsamo se acorta
mi vida; mas ¿qué importa,
doctor, cuando la vida es un tormento?...
Sé que con él evoco la locura,
pero ven, falso amigo que me engañas,
pues sólo tú consigues un momento
aplacar la rabiosa mordedura
del áspid que devora mis entrañas

La subversión de valores y la adquisición del mal como un valor positivo, ofrece el resultado de ver la belleza y la maldad unidas en la figura de la mujer. En los modernistas se pueden observar este elemento en muchas de sus poesías:

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

Es noche de fiesta, y el baile de trajes
ostenta su gloria de triunfos mundanos.
La divina Eulalia, vestida de encajes,
una flor destroza con sus tersas manos.

(Fragmento de “Era un aire suave”, *Prosas profanas*)

La mujer es representada de forma idealizada, con atributos de virgen o monja, o como maligna y cercana a características animales. La mujer anexionada siempre al deseo o al amor. La melancolía también se encuentra unida al amor. En el libro *El*

⁶⁷⁵ A. Ruiz, *Modernismo y Generación del 98*, Trillas, México D.F., 1994. p. 13.

modernismo editado por Litvak, Ferreres dice: “Amor melancólico, amor triste, como esa música triste que querían fuese el modelo con el que identificar, fundir sus versos.”⁶⁷⁶ Como ejemplo de la melancólica tristeza del amor, y el sensualismo en la poesía modernista, sirva este fragmento de “Mía” del poemario *Prosas profanas*:

Tu sexo fundiste
con mi sexo fuerte,
fundiendo dos bronce.

Yo triste, tú triste...
¿No has de ser entonces
mía hasta la muerte?

Todas las características que se han ido viendo nos acercan al Decadentismo como elemento de la poesía de la época finisecular tan apegado a la melancolía. Pero si queremos conocer qué rasgos poseía la melancolía del Modernismo, podemos poner como ejemplo, el testimonio poético de Rubén Darío. Pasamos a ver el poema titulado “Melancolía” que se encuentra en *Cantos de vida y esperanza*:

Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas
ciego de sueño y loco de armonía.

Ese es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.

Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;
a veces me parece que el camino es muy largo,
y a veces que es muy corto...

El yo poético se observa a sí mismo como un ser “ciego” que no llega a comprender su entorno lleno de tempestades y tormentas. Su melancolía le protege, le

⁶⁷⁶ L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 178.

insta a colocarse en un mundo distinto al de los demás, el mundo de la locura (“loco de armonía”). Pero esa locura tiene un matiz de malignidad. La melancolía hace que crezca dentro de él la creatividad y la poesía, pero a la vez, es un elemento hiriente que le hace sufrir: “camisa férrea de mil puntas cruenta”. La sangre vertida es la sangre de la melancolía. Así va el poeta, “ciego y loco”, incomprendido por el mundo amargo, y caminando hacia la muerte, anhelada en ciertas ocasiones, y temida en tantas otras.

MARCO TEÓRICO LITERARIO E HISTORIOGRÁFICO DEL MODERNISMO

1. MARCO TEÓRICO-LITERARIO: LA HERENCIA ROMÁNTICA Y LA FORMACIÓN DEL MODERNISMO

Definir el Modernismo es muy complicado. Lo es, en tanto en cuanto, más conocimiento se tiene sobre el tema, más se escapa de entre las manos. Por eso, es excusable que la crítica, en muchas ocasiones, haya simplificado en demasía el concepto. Existen varias contradicciones artísticas, controversias literarias y desacuerdos. Con este trabajo se intentará ofrecer una visión en conjunto y coherente de lo que es el Modernismo y, sin duda, para conseguir una comprensión completa, es necesario hablar de las raíces de esta visión de mundo. El terreno artístico, como los demás ámbitos de la sociedad, se ha ido transformando a lo largo de la historia. Pero han existido momentos, que por su importancia y repercusión, son tomados como referentes. El Romanticismo fue uno de ellos. En cierta manera, estudiar el Modernismo es analizar la evolución del Romanticismo. Este es el motivo por el que el estudio comienza por las características más tempranas de la *Weltanschauung* romántica. Lo que se trata de explicar es cada una de las correlaciones existentes entre las dos visiones de mundo para poder entender, primero, el nacimiento del Modernismo y, después, su posterior desarrollo en la literatura hispanoamericana, más concretamente, la peruana. Comenzaremos por los precursores románticos en los que se esconden las semillas que germinarán plenamente en el Romanticismo puro, y florecerán, un poco más tarde, en el Simbolismo y el Modernismo.

1.1. IDEAS MODERNAS Y MODERNISTAS EN LOS PRECURSORES DEL ROMANTICISMO

Diversos críticos señalan como antecedentes del Romanticismo a Rousseau y a Diderot. Octavio Paz apunta: “Si la literatura moderna se inicia como una crítica de la modernidad, la figura en que encarna esta paradoja con una suerte de ejemplaridad es Rousseau.”⁶⁷⁷ Esta paradoja de la que habla Paz se observa en el juego de tensiones que ofrece el escritor. H. Friedrich considera que ya en Rousseau se advierte una fuerte tensión entre dos polos opuestos que da paso a la “disonancia”, característica acusada de la poesía moderna. Otra característica, como señala el escritor mexicano, posiblemente la más importante, es la crítica que Rousseau hace a la modernidad, ya que se advierte que, aunque se alimenta de las anteriores tradiciones artísticas, parece querer sacudirse de ellas para quedarse en soledad frente a la naturaleza, posicionándose en un punto de vista fiscalizador ante la sociedad: “Por esa actitud autística, si así es permitido llamarla, o sea por su visión de la vida a partir del puro yo, Rousseau encarna la primera forma radical de ruptura con la tradición, que es al mismo tiempo ruptura con el medio ambiente.”⁶⁷⁸ Interesantes son también las palabras del crítico modernista M. Díaz Rodríguez refiriéndose a la relevancia del genio francés respecto a la filosofía, y más trascendentemente, la literatura: “La trascendental revolución filosófico-literaria de Rousseau, que según los críticos dio puesto al paisaje de la literatura, se distingue precisamente por la tendencia al vuelo místico.”⁶⁷⁹ No sólo al vuelo místico, el yo absoluto de Rousseau y de sus personajes comienza la tendencia que se hará cada vez más palpable hasta llegar al Modernismo donde se manifestará de formas diversas. En el Romanticismo, los espíritus delicados daban suma importancia al ego humano, el cual nunca llegaba a ser comprendido en su totalidad. Por esta razón, el romántico quedaba desligado de la sociedad y este desgajamiento le llevaba a la anormalidad, a la rareza, punto de contacto que volvemos a tener con el Simbolismo y con el Modernismo. La sociedad que rodea al romántico es un lugar inhóspito y conduce al sufrimiento por falta de comprensión. Este rasgo se continúa en los movimientos futuros adscritos a la modernidad: “Yo detesto la vida y el tiempo en el que me tocó nacer”, dirá Rubén Darío en *Prosas profanas*. El entorno provoca al moderno una fuerte ansiedad, reflejada en su

⁶⁷⁷ O. Paz, *Los hijos del limo*, cit., p. 55.

⁶⁷⁸ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁷⁹ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, p. 110.

propia vida o en la vida de los protagonistas de sus ficciones que le hace encubrirse bajo la máscara del yo en estado puro, bajo un egotismo radicalizado. De ahí que tanto románticos como modernistas entiendan esta desunión hacia la sociedad como una reivindicación de superioridad.

En el Romanticismo, la fantasía lo llena todo, hasta tal punto que supera a la realidad y se complace en tener vida propia. Ya señala H. Friedrich que se vuelve a ver esta característica en el siglo XIX refiriéndose a Baudelaire y a Rimbaud: “hasta erigirse en dictadora y liberada de los matices sentimentales que tuviera con Rousseau.”⁶⁸⁰ La fantasía y la imaginación son valores muy tenidos en cuenta, son valores que se llenan de protagonismo. Siguiendo con Diderot y teniendo en cuenta este aspecto, M. Löwy y R. Sayre apuntan: “Alors, que Diderot a une dimension romantique, surtout dans sa valorisation de l’imagination.”⁶⁸¹ H. Friedrich señala también a Diderot como precursor del Romanticismo y muestra la importancia que para este autor posee esta faceta intelectual: “También Diderot confiere a la fantasía una situación independiente y le permite medirse únicamente consigo misma.”⁶⁸² La fuerza de la imaginación y de la fantasía, que más tarde percibiremos en la poesía futura, inflama de vivacidad y misterio las obras venideras, se complace en sí misma, viajando, sin billete, a cronotopos imposibles, con el acceso ofrecido por la puesta en marcha de la utopía.

Según H. Friedrich existen tres puntos esenciales en la postura de Diderot que se desplegarán en el Romanticismo, y más tarde, en los posrománticos como simbolistas y modernistas.

El primero es la revalorización del genio, si anteriormente iba ligado a valores éticos y morales, Diderot coloca al genio más allá de los comunes mortales: “La genialidad consiste en una fuerza visionaria natural –señala H. Friedrich–, capaz de infringir todas las leyes, se expresa en una forma de la que no existían precedentes: el genio tiene derecho a la brutalidad incluso al extravío.”⁶⁸³ El genio romántico no obedece normas impuestas por una sociedad que no le deja respirar, sólo con el oxígeno de la libertad, podrán brotar los versos reveladores. Más lejos de los límites marcados por los románticos se sitúan los simbolistas y decadentistas, llegando al convertirse en “poetas malditos”, seres denigrados por la sociedad por sus excesos y extravíos, cuyo

⁶⁸⁰ H. Friedrich, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁸¹ M. Löwy y R. Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme a contre-courant de la modernité*, Editions Payot, Paris, 1992, pp. 78-79.

⁶⁸² H. Friedrich, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 35.

genio tiene que ser, a la postre, exaltado por las futuras generaciones. No deja de ser revelador, que en la época de fin de siglo, Darío escribiera *Los raros*, libro dedicado a estos personajes geniales pero a la vez poseedores de características particulares que les hacían extraordinarios, depositarios de una peculiar brillantez, pero, a todas luces, extraños.

El segundo punto interesante es la crítica pictórica realizada por Diderot en la que, como señala H. Friedrich: “impera una profunda sensibilidad por los valores atmosféricos de los cuadros y se exponen puntos de vista completamente nuevos de las leyes que rigen los colores y la luz independientemente del asunto. Pero es todavía más importante es hecho de que los análisis de pintura se enlacen con los análisis de poesía.”⁶⁸⁴ Es muy notable observar ya en Diderot esta conexión entre artes que llegará a su esplendor más tarde. La pintura se impregna de poesía, la poesía de pintura y de música, también de escultura con el Parnasianismo. Y oiremos decir a Juan Ramón Jiménez que el Parnasianismo es escultórico y el Impresionismo pictórico. Mezcla de artes, correspondencias que agrandan la riqueza de la obra maestra.

El tercer punto que se halla en relación con el segundo, es el de la “magia rítmica”. Al respecto afirma H. Friedrich: “Diderot ve que el acento es para el verso lo mismo que el color es para el cuadro y a esa relación la llama “magia rítmica”, la cual produce sobre el ojo, el oído y la fantasía una impresión más profunda que la de la exactitud objetiva.”⁶⁸⁵ Existe algo más profundo que los elementos observados a primera vista, la combinación mágica de los componentes produce un efecto especial en el receptor. Hasta entonces, la Ilustración exigía un lenguaje claro donde lo más importante era la transmisión de conceptos. Pero Diderot pone en juego otros valores artísticos que no se quedan en lo exterior sino que tratan de ver más profundamente las aportaciones de los artistas. Además, como señala H. Friedrich, con estas consideraciones diderotianas se anuncia ya la superioridad de la magia del lenguaje sobre el contenido del lenguaje que tanto se va a observar en la poesía posromántica posterior de simbolistas y modernistas.

La conexión del Romanticismo con el Modernismo se hace explícita en las citas siguientes, rubricadas por H. Friedrich y por Rubén Darío: “Por su parte –señala H. Friedrich–, el Romanticismo francés terminó más o menos a mediados del siglo XIX

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 36.

pero continuó como rumbo espiritual de las siguientes generaciones.”⁶⁸⁶ Solo cabe ser románticos, la deuda es inmensa, suenan ecos de poesía idealista y afloran sentimientos que la sociedad burguesa trata de domesticar: “Románticos somos... –afirma Darío– ¿Quién que es no es romántico?”⁶⁸⁷ Igualmente, el Simbolismo sentía el compromiso artístico que debía al Romanticismo por haber sido el asidero ideológico y filosófico al que los poetas, ya cansados del mundo, se podían aferrar: “Sin duda alguna –asegura Baudelaire– sería una injusticia negar los servicios que ha prestado la escuela llamada romántica. Tal escuela nos recordó la verdad de la imagen, destruyó los lugares comunes académicos.”⁶⁸⁸ Si bien, la influencia es clara, hay que tener en cuenta que las siguientes generaciones de artistas, entre ellos su máximo representante, Baudelaire, condenaron su desmesura, su ampulosidad y su extremado sentimentalismo. En el Modernismo ocurrió lo mismo, diversos críticos, como por ejemplo I. Schulman, señalan que el Romanticismo fue asumido en Hispanoamérica pero que también se luchó contra sus exageraciones. El autor de *Flores del mal* en *Escritos sobre literatura* llega a declarar: “Los pueriles excesos de la escuela llamada romántica han provocado una reacción.”⁶⁸⁹ El poeta francés, en esta misma obra, solicita que el Romanticismo acabe de eclipsarse: “Desaparece, pues, sombras falaces de René, de Obermann y de Werther; escondeos en las nieblas del vacío, monstruosas creaciones de la pereza y de la soledad; como la pira de cerdos en el lago Genezaret, volver a sumergiros en los bosques encantados de donde os sacaron las hadas enemigas, corderos víctimas del vértigo romántico. El genio de la acción ya os niega todo lugar entre nosotros.”⁶⁹⁰ Y desaparece, dejando hueco a la nueva literatura que estaba a punto de llegar, una literatura más acorde al sonido de los tiempos, que iba cristalizándose en la sociedad francesa de la época.

1.2. ROMANTICISMO. POESÍA ROMÁNTICA: UN PRE-MODERNISMO

El arte anterior al Romanticismo, de alguna forma, toma como referencia el arte precursor a sí mismo, utiliza los mismos elementos y les da otra combinación. De esta manera, los artistas sienten que poseen herramientas para realizar su obra. Una rosa

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁸⁷ Darío *apud* Aguirre Antonio Machado, poeta simbolista, p. 90.

⁶⁸⁸ C. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, cit., p. 25.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 35.

simboliza la belleza pasajera, pero el soneto escrito por sor Juana Inés de la Cruz sobre su propia belleza es nuevo, aunque utilice para expresarse una forma conocida, un soneto, y un símbolo acreditado, una rosa. “Lo nuevo es nuevo si es inesperado –dice Octavio Paz–. La novedad del siglo XVII no era crítica ni entrañaba la negación de la tradición. Al contrario; afirmaba su continuidad.”⁶⁹¹ Pero en el siglo XVIII se produce la unión entre lo “novedoso” y la “ruptura”. Tal como señala el novel mexicano, la modernidad se enfunda en una doble fuerza motora que es la de negar el pasado y afirmar lo propuesto, lo novedoso, lo diferente; pero lo diferente, no tiene que ser algo desconocido, lo más antiguo puede trocarse en lo más moderno: “En el arte y en la literatura de la época moderna hay una persistente corriente arcaizante que va de la poesía popular germánica de Herder a la poesía china desenterrada por Pound, y del Oriente de Delacroix al arte de Oceanía amado por Breton.”⁶⁹² O en palabras de Adam Sharman: “Not every thing in modernity is modern”.⁶⁹³ Lo verdaderamente importante es que este principio de crítica y ruptura va a inspirar tanto a los románticos alemanes e ingleses como a los simbolistas franceses, que a su vez influirá en los modernistas. El siglo XVIII se siente seguro de sí mismo, la mentalidad ilustrada y los avances en ciencia hacen creer ilusoriamente al ser humano en un progreso sin límites. El surgimiento del Romanticismo va a atacar esa racionalidad, exaltando, como dice Paz “los poderes y facultades del niño, el loco, la mujer, el *otro* no-racional, pero los exalta desde la modernidad.”⁶⁹⁴ Sí, tal y como señala Paz, desde la modernidad, es decir, utilizando la crítica, como le fue enseñado por los propios racionalistas, se ataca al utilitarismo, al positivismo. Esta crítica al sistema capitalista, a la ciencia, llega a los simbolistas y su fuerza se observa claramente en el Modernismo. Sirva como ejemplo un pensamiento de Baudelaire: “¡Ah! A pesar de Newton y a pesar de Laplace, la certidumbre astronómica todavía hoy no es tan grande que el ensueño no pueda alojarse en las vastas lagunas todavía no explotadas por la ciencia moderna.”⁶⁹⁵ Vemos como el poeta busca lo mágico, el lugar donde no puede llegar la ciencia, poniendo de relieve “el carácter extracientíficos de toda poesía.”⁶⁹⁶ Por eso, es muy importante considerar la

⁶⁹¹ O. Paz, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 19.

⁶⁹³ A. Sharman, *Tradition and Modernity in Spanish American Literature*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2006, p. 2.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁹⁵ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 123.

crítica y la ruptura como la base del fundamento del arte a partir del Romanticismo, su gran esencia, que veremos repetida una y otra vez de entonces en adelante.

Resulta complicado ofrecer una definición del Romanticismo. Muchas, la mayoría resultan parciales porque sólo realzan uno de sus aspectos. La definición que ofrecemos ha sido ideada por los autores M. Löwy y R. Sayre, y elegida porque engloba características sociales interesantes para su comprensión. Ellos consideran que el Romanticismo es una *Weltanschauung*, una visión del mundo, una estructura mental colectiva: “Une telle structure mentale peut s’exprimer dans la littérature et les autres arts, mais dans la philosophie et la théologie, la pensée politique, économique et juridique, la sociologie et l’histoire.”⁶⁹⁷ Y por su espíritu moderno de ruptura, del que hemos hablado, el Romanticismo es una reacción contra el modo de vida de las sociedades capitalistas y una crítica de la modernidad en base a una nueva sociedad ideal apegada a los valores e ideales del pasado. Esta sociedad capitalista es completa y se encuentra compuesta de entramados de diversas facetas y niveles. M. Löwy y R. Sayre dan una definición resumida pero completa de este complejo concepto: “Ce Systeme socio-économique est caractérisé par divers aspects: l’industrialisation, le développement rapide et conjugué de la science et de la Technologies, l’hégémonie du marché, la propriété privée, de moyens de productions, la reproduction élargie du capital, le travail “libre”, une division de travail intensifiée.”⁶⁹⁸ Añaden también los autores la racionalización, la burocratización, la urbanización, la secularización y la cosificación.⁶⁹⁹ Este sistema, basado características propuestas, no es grato a los románticos. De hecho, como ya hemos comentado, el Romanticismo nace de una oposición a la realidad capitalista, percibida como demasiado estrecha para entender el alma humana. Así que teniendo en cuenta el concepto de crítica de la modernidad sobre sí misma, concepto al que ya aludió Octavio Paz, se puede decir que la sensibilidad romántica representa un enfrentamiento contra la civilización creada por el capitalismo. Este enfrentamiento se volverá a observar en los simbolistas. Como ejemplo, puede servir la descripción de un encuentro de Baudelaire con Gautier, en el cual los autores hablaron “sobre la gran fatuidad del siglo y sobre la locura del progreso.”⁷⁰⁰ Los dos poetas tenían claro que el progreso apoyado por la ciencia y la técnica era un camino sin salida para el ser humano. El Modernismo también se mostró como un movimiento

⁶⁹⁷ M. Löwy y R. Sayre, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 84.

crítico al igual que sus antecesores. Por eso, dice R. Gullón que este movimiento también procede del Romanticismo, en tanto en cuanto, se da igualmente “la oposición contra el mundo de la mediocridad y la chabacanería, contra lo vulgar y lo mezquino, contra la hipocresía y la crueldad de la “moral” burguesa.”⁷⁰¹ De hecho, la crítica está de acuerdo en este punto. Muchos críticos señalan esta filiación romántica cedida como herencia de unas generaciones a otras: “Contra cualquier ataque al Modernismo –señala A. Ruiz Abreu– debe recordarse que fue una reacción contra la mediocridad, lo vulgar y lo mezquino, contra “la moral burguesa”; reacción que está impregnada de Romanticismo.”⁷⁰² M. Löwy y R. Sayre desarrollan las críticas más frecuentes que el Romanticismo achacaba al ferviente capitalismo. Vamos analizarlas y a observar en qué medida se conservaron en el Simbolismo y en el Modernismo.

La primera crítica realizada, señalan los autores franceses, se enfoca en la falta de valores humanos fundamentales en la sociedad capitalista, por ello, hacen hincapié en esta cuestión al señalar que el capitalismo conlleva grandes efectos negativos como la deshumanización de lo humano. La visión romántica cree fehacientemente que al presente le faltan valores esenciales que se han visto alterados por el “valor de cambio”, y transformados en lugares inadecuados para el cultivo del alma. El Romanticismo desea alejarse del presente, siente nostalgia por el pasado, por los momentos históricos en los que los valores de la sociedad se adecuaban al ser humano. Contra las características nefastas de la modernidad, aplican una idealización del pasado que va desde la vuelta del alma a la tierra madre, pasando por las referencias al Edén y la Edad de oro, y también a la Edad Media, así como el Renacimiento, entre muchas otras. Muy conocida es la influencia del medievo en los prerrafaelistas, o las referencias poéticas de los parnasianos. R. Gullón señala cómo el Modernismo siguió esta línea:

La devoción del pasado y el reconocimiento como tiempo histórico idealizado es también herencia romántica: Versalles y los abates en lugar de Ponnerrada y los templarios; Caupolicán en vez de Hernani y Ruy Blas, pero el mecanismo transfigurador funciona de igual modo. El tiempo de la creación poética fundirá el ayer y el presente, según ocurre en las leyendas de Valle-Inclán. El tiempo abolido resucita a través de un lenguaje donde el arcaísmo como purgación de lo prosaico cotidiano, tiene significado renovador.⁷⁰³

⁷⁰¹ R. Gullón, *Direcciones del modernismo, cit.*, p. 47.

⁷⁰² A. Ruiz Abreu, *Modernismo y generación del 98, cit.*, p. 13.

⁷⁰³ R. Gullón, *op. cit.*, p. 48.

Hacia ese pasado mítico e idealizado abre sus brazos igualmente el poeta Rubén Darío: “tendí hacia el pasado, a las antiguas mitologías y a las espléndidas historias, incurriendo en la censura de los miopes.”⁷⁰⁴ Pero, cómo decía R. Gullón, es un tiempo histórico idealizado en lucha contra un presente anodino, presente al cual se enfrentan tanto los románticos como los simbolistas y modernistas: “Idealización del pasado, supervivencia del Romanticismo. Rousseau no inventó al buen salvaje; se limitó a revivir un mito latente en el corazón humano. En una hora distante, el hombre fue bueno; vivió en comunicación con la naturaleza, y con ella la Arcadia posible. Las Casas y Ercilla anticiparon el indigenismo, y cuando después Chateaubriand descubrió América, el mito encarnó en figuras de ficción y Europa entera lloró.”⁷⁰⁵

Respecto a la segunda crítica, que versa sobre el desencantamiento del mundo por parte de la época utilitarista, se debe señalar que tanto Löwy como Sayre afirman que los románticos sentían cómo el mundo había sido desencantado por el frío cálculo materialista; y en relación con el punto anterior sobre la idealización del pasado, también percibían que ya no existían los entusiasmos y exaltamientos caballerescos y religiosos del pasado. El ser humano se había convertido en un ser chato, sin ideales que lo hicieran sobrepasar la humilde vivencia terrenal. El racionalismo se había encargado, por medio del intelecto, de desencantar el mundo y los románticos creían ser los encargados de volverlo a llenar de magia y embrujo, de sustraerlo de su mediocridad y a dotarlo de nueva fascinación. De ahí la vuelta al catolicismo medieval, al estilo parnasiano en el Simbolismo, o las manifestaciones místicas como eran la magia, el esoterismo, la astrología, etc. Baudelaire, el gran vate simbolista, observa esta tendencia y señala: “Todas las supersticiones católicas u orientales se cantaron en ritmos doctos y singulares.”⁷⁰⁶ De las supersticiones orientales echa mano Rubén Darío para la creación del poema “Metempsychosis”. La creencia, muy generalizada en Oriente, fue tomada por el orfismo griego, y creía en la trasmigración de las almas de un cuerpo a otro. Dice Darío: “Yo fui un soldado que durmió en el lecho / de Cleopatra la reina. Su blancura / y su mirada astral y omnipotente. / Eso fue todo”. El alma atormentada del poeta, siempre en búsqueda de la creencia que llene su pecho afligido, se transforma en

⁷⁰⁴ I. M. Zavala (selec.), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, cit., p. 66.

⁷⁰⁵ R. Gullón, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁰⁶ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 26.

soldado egipcio u en otro personaje, y tiende la mano a diversos credos que sofoquen la sed de su espíritu angustiado.

Existe otro aspecto que también es señalado como motor de sortilegio social por M. Löwy y R. Sayre; se trata de la ironía, vista en su faceta de reencantamiento del mundo: “met en scène le dernier combat du merveilleux et de l’enchantement contre la lourde et grise machinerie de la rationalisation étatique.”⁷⁰⁷ De ahí que J. Starobinski en su obra *La mélancolie au miroir*, dedicada a analizar la poesía de Baudelaire, señale: “Le reflect, l’acte réflexif avaient conduit les romantiques allemands á la théorie de l’ironie.”⁷⁰⁸ La época burguesa, vacua y gris, es engrandecida por el uso inteligente de la ironía, un recurso utilizado por los poetas de la época, una forma *ingeniosa* con la que enfrentarse a un mundo desolador. Por eso dice J. Starobinski: “L’Ironie, entité distincte, animée d’énergie indépendante et hostile, est l’adversaire actif.”⁷⁰⁹ Sí, adversaria de lo realista, de lo propio al mundo plano que observan los poetas sean románticos, simbolistas o modernistas. De hecho, ya dice Baudelaire que “los chillidos de la ironía son la venganza del vencido.”⁷¹⁰ Y Rubén Darío también utiliza la ironía en muchas ocasiones. Por ejemplo, este recurso se observa en algunos personajes de su obra literaria, más concretamente en el monarca del cuento *El rey burgués*, soberano orondo y materialista cuya ignorancia supina le hace interrogar a uno de sus súbditos: “¿Qué es eso?”, el cual responde: “Señor, es un poeta”.

Para finalizar este punto hay que hablar sobre el reencantamiento de la naturaleza. Este es un tema muy importante para la *Weltanschauung* romántica, y se trata de un asunto muy tratado en la pintura y en la poesía de este período. Los artistas no dejan de buscar los lazos mágicos y analogías que unen al ser humano con la naturaleza y con el universo por medio de filosofías como la de Swedenborg. El gran poeta simbolista y autor del poema *Correspondences*, Charles Baudelaire afirma: “Swedenborg, que poseía un alma mucho más grande, ya nos había enseñado que el *cielo es un hombre grandísimo*.”⁷¹¹ Por medio de la teoría de las correspondencias, el poeta se pone en contacto con la analogía universal, y con la naturaleza. El ser humano tiene en sí mismo un microcosmos que se relaciona directamente con el macrocosmos. Por eso, cada elemento de la naturaleza, de carácter interno al ser humano, o externo, por minúsculo

⁷⁰⁷ M. Löwy y R. Sayre, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁰⁸ J. Starobinski. *La mélancolie au miroir, cit.*, p. 31.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁷¹⁰ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 159.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 116.

que sea, toma rango de símbolo, y es, por lo tanto, elemento pertinente a la hora de componer una creación artística.

No es posible ver la naturaleza de una manera fría, externa y racional cuando se tiene la intención de reencantarla. En contraposición al Realismo, el cual afirma que la existencia de los objetos es ajena al sujeto que los percibe, filosóficamente, el Romanticismo se aproxima al idealismo; para éste, la realidad es fruto del que piensa. De esta forma, como dicen M. Löwy y R. Sayre, el artista está capacitado para producir por sí mismo una realidad más amplia, fruto de la fuerza interna que apoyará la creación de nuevos mitos, y no dejarse constreñir por las limitaciones de la razón. Tanto los románticos como los simbolistas, y un poco más tarde, los modernistas no se conforman con la frialdad de un mundo incapaz. Por eso, Baudelaire señala desairado, mostrando las limitaciones de su época: “A los irreductibles profesores no se les ha ocurrido pensar que en el movimiento de la vida puede haber complicaciones y combinaciones completamente inesperadas para su sabiduría académica. Y entonces su lengua insuficiente se queda corta.”⁷¹² El reencantamiento de la naturaleza con todo lo que ello conlleva también se observa en la poesía modernista, tanto en su acercamiento a lo misterioso como a lo sobrenatural: “El mundo del misterio cala insidiosamente en el modernismo, y hasta en la poesía de Antonio Machado, tamizada de sol andaluz y viento castellano (elementos hostiles a lo sobrenatural), se oyen las voces del ensueño, y galgos invisibles caminan a nuestro lado. Las imágenes impregnadas de escalofríos que lo irracional suscita en el corazón cuando hace vibrar oscuramente su fibra más secreta.”⁷¹³

Otra queja significativa que tanto M. Löwy y R. Sayre indican, trata sobre la cuantificación del mundo, es decir, la actitud utilitarista por la cual, todo debe ser cuantificado y valorado. Muchos románticos consideran que lo negativo de la sociedad moderna tiene que ver con la cuantificación de todos y cada uno de los elementos que la componen, y se muestran entristecidos por el establecimiento del mundo capitalista que ha creado la religión del dinero y ha hecho declinar todos los valores positivos sociales: “la dissolution de tous les liens humains quaitatifs, la morte de l’imagination et du romanesque, l’ennuyeuse unification de la vie, le rapport purement “utilitaire” des êtres humains entre eux et avec la nature-découlent de cette source de corruption: la

⁷¹² *Ibid.*, p. 243.

⁷¹³ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, p. 49.

quantification marchande.”⁷¹⁴ Los simbolistas y modernistas se quejan constantemente de la actitud burguesa pendiente de la ganancia económica y despreocupada de los ideales verdaderamente importantes que se dieron en el Romanticismo: “la necia hipocresía burguesa –asevera Baudelaire–, y el impertinente pancismo de la escuela del *sentido común* se venga de las violencias románticas.”⁷¹⁵ La burguesía, con su principio utilitario vital, paralizaba al ser humano y lo encasillaba en un mundo gris y mediocre. En el artículo de Chávarri, publicado en *Gente Vieja* en 1902, afirma el autor:

El modernismo, en cuanto movimiento artístico es una evolución y, en cierto modo, un renacimiento. No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la brutalidad. Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida, restituir el sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes... eso representa el espíritu del modernismo.⁷¹⁶

La mecanización del mundo es una de las críticas más habituales de los románticos. Éstos muestran una total animadversión hacia todo lo mecánico, artificial que observan a su alrededor. Las enormes ciudades rodeadas de grandes fábricas, con distintas formas de mecanización, son un alejamiento de las formas naturales que se dan entre el hombre y la pura naturaleza. Lo construido es algo que se encuentra en medio y estorba las relaciones mutuas entre ellos. De ahí que los artistas de la época no soportaran mirar por su ventana y ver las moles de ladrillo y cemento que iban creciendo en las ciudades, y que amenazaban con tapiar o amurallar el ingenio y la poesía, y que representan la mediocre vida burguesa: “adormeciese la imaginación y huyó la poesía –dice Chávarri–; desaparecen las leyendas misteriosas profundamente humanas en su íntimo significado; el canto popular libre, impregnado de naturaleza, va enmudeciendo; en las ciudades, las casas de seis pisos impiden ver el centelleo de las estrellas, y los alambres del teléfono no dejan a la mirada perderse en la profundidad azul; el piano callejero mata la musa popular. ¡Estamos en pleno industrialismo!”⁷¹⁷ Hay que decir, que ya en el Simbolismo, hubo cierta transformación respecto al

⁷¹⁴ M. Löwy y R. Sayre, *op. cit.*, p. 54.

⁷¹⁵ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 41.

⁷¹⁶ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas, cit.*, p. 92.

⁷¹⁷ *Ibid.*

industrialismo. Aparece la figura del *flâneur*. Al melancólico moderno le molesta la sociedad burguesa, pero ha aprendido a convivir con su soledad en la gran ciudad.

Los románticos están en contra de la revalorización de los elementos racionales por parte de capitalismo. Una modalidad de oposición a la racionalidad es el amor como manera de actuar libre y espontáneamente sin la sujeción de la razón; ese amor que será casi siempre un más allá, un acercamiento a la divinidad o a la fatalidad, pero siempre, al mundo oculto de la irracionalidad: “La tensión emocional, si arrojada por la puerta, no tarda en colarse por la ventana –señala R. Gullón–. El amor “fatal” no está en la obra sino en la vida de los modernistas.”⁷¹⁸ El amor tiene dos vertientes bastante claras: la aproximación a la divinidad, por una parte, y a la fatalidad, por otra. Por poner dos ejemplos en el mismo autor, se puede señalar como un acercamiento a la divinidad, hacia lo místico, el poema “Venus” de Rubén Darío: “y flotar en un nimbo que derrama en tu frente luz pálida, / y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar”. Como acercamiento a la fatalidad, vemos a la mujer cruel en “Era un aire suave...”, con el nombre de Eulalia que ríe entre sus dos pretendientes doloridos y a punto de morir; y aunque pase el tiempo, la crueldad de Eulalia es eterna: “pero sé que Eulalia ríe todavía, / ¡y es cruel y eterna su risa de oro!”. Además del amor, como sustancia irracional, en la obra *Los hijos del limo*, Octavio Paz ya señalaba la revalorización romántica de otros elementos irracionales como la intuición o los instintos. Y esa revalorización romántica de lo irracional también es observable en los poetas modernistas: “Lo esencial del legado romántico –recalca R. Gullón–, mucho más rico de lo imaginado a primera vista: el predominio de la pasión sobre la razón es observable en piezas capitales, desde el *Nocturno*, de José Asunción Silva, hasta *Dios deseado y deseante* de Juan Ramón Jiménez.”⁷¹⁹ Por último, la crítica de la disolución de los lazos sociales. M. Löwy y R. Sayre advierten que en esta sociedad capitalista las personas pasan unas al lado de otras sin mostrar ningún interés en los demás, preocupándose exclusivamente de sus propios intereses y necesidades. Los románticos echan de menos viejas relaciones sociales en las que se tenía en cuenta la vida en comunidad y están en contra de la soledad del individuo obligado por la presión de las relaciones sociales que se dan en la sociedad moderna. El romántico se halla en soledad, incapaz de comunicarse con los demás, y observa que en esa soledad es donde se va creando su propia vida. Al tomar consciencia de la realidad nace una fuerte angustia vital: “El mal de siglo romántico –afirma R.

⁷¹⁸ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, cit., p. 48.

⁷¹⁹ *Ibid.*

Gullón— fue el tedio; el de la época modernista, la angustia. El hombre moderno siente su soledad, y en ella, o más allá, el silencio de una libertad que le fuerza a decidir por sí en todas las oportunidades, menos en las decisivas: el nacer para la muerte y el morir sin saber para qué.”⁷²⁰ Así, Rubén Darío expone en el poema “Lo fatal” este funesto sentimiento de la cercanía de la muerte y de las preguntas de la vida: “Y no saber adónde vamos, / ni de donde venimos”. El romántico, al igual que el modernista, percibe que él solo, de forma individual, es el que crea el significado y la esencia de su propia vida y obra. Por eso Baudelaire se pregunta: “Pero, ¿cómo no preferir a esos acentos puramente materiales, hechos para deslumbrar la vista temblorosa de los niños o para acariciar su perezoso oído, el lamento de esa individualidad enfermiza que desde el fondo de su ficticio ataúd, se esforzaba porque una agitada sociedad se interesase por sus irremediables melancolías.”⁷²¹ Debido a esta angustia existencial, los románticos aspiran a un existencialismo religioso en busca de una relación auténtica entre Dios y el ser humano, que en los modernistas tomará el discurso del krausismo. Esta tendencia religiosa se basa en una relación directa con la divinidad, alejada de imposiciones y de dogmas.

Todos estos anhelos, vistos en las líneas precedentes, constituidos por la *Weltanschauung* del período, tienden a forjar unas tendencias bien diferenciadas, según la realización de sus deseos sea en el presente o en el futuro; el factor temporal hará variar la dirección a tomar y a seguir por la persona, teniendo siempre en cuenta los ardores a los que se ve abocado el poeta.

La primera, tal como señalan M. Löwy y R. Sayre sobre los románticos, es la recreación de un paraíso gracias a la poetización del presente: “Cette impulsion peut se manifester par le surgissement du surnaturel, su fantastique, de l’ónirique, ou bien par le tonalité du sublime.”⁷²² Los poetas necesitaban crear obras de arte que constituyeran un nuevo mundo en el que pudieran vivir de acuerdo con sus expectativas. De este estímulo surge la poetización del mundo modernista, lleno de belleza y lujo, lleno de cisnes y princesas de ensueño, siempre en búsqueda de lo elegante y hermoso. Ese ansia lleva a R. Gullón a unir este impulso al Romanticismo y a señalar: “En el modernismo como en el romanticismo hallaremos —y dentro del mismo hombre— junto al esteta, el comprometido, el melancólico, al lado del belicoso, el apagado lindando con el

⁷²⁰ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁷²¹ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 26.

⁷²² M. Löwy y R. Sayre, *op. cit.*, p. 38.

exaltado, y todos poseídos por la convicción de vivir un Destino (con mayúsculas), sintiéndose capaces de reconocer, revelar y crear la belleza.”⁷²³ El poeta creará, gracias a su fantasía y al ensueño, provocado por sustancias o por inspiración, nuevos mundos a los cuales accederá en solitario, degustando cada uno de los manjares de los sueños a los que se entregue. Una alucinación puede ser la puerta hacia un nuevo lugar repleto de placeres o tribulaciones.

La segunda tendencia tiene como objetivo lo más circundante: quiere reencontrar el paraíso en lo real. El romántico transforma su entorno inmediato y su propia existencia, crea su propio mundo en el interior de la sociedad burguesa, tomando la forma de dandy, o huyendo a otro país en vez de permanecer en el suyo propio. Es sabido que la búsqueda de lujos no se quedaba en la obra de arte, los modernistas también querían vivir en ese entorno ideal: “En verdad –aclara Rubén Darío–, vivo de poesía. Mi ilusión tuvo una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música.”⁷²⁴ El duque Jean Floressas des Esseintes, protagonista de la novela *A contrapelo* de Joris-Karl Huysmans, representa esta postura. Como la sociedad de París le irrita profundamente, se va a vivir a un castillo a las afueras. Pasa tiempo decorándolo hasta dejarlo a su gusto. El duque ansía crear un entorno donde satisfacer sus deseos de vida esteta dedicada a la belleza, rodeándose de arte material, esculturas, cuadros, etc., y espiritual, leyendo obras literarias.

Por último, la tercera trata de construir su ideal en el futuro y en lo real. El recuerdo del pasado sirve para configurar el porvenir. Como ejemplo, dentro del Modernismo, se puede señalar al grupo conocido por el nombre de “Los tres”, compuesto inicialmente por Azorín, Baroja y Maeztu, aunque, según afirma Abellán, se puede incluir a Unamuno y señala que el propio Azorín, en su artículo “Intervención Social”, le prometió su anexión con ciertas reservas.⁷²⁵ La proclama firmada por los tres autores tenía la intención de arreglar la situación española impulsando mejoras sociales que eran para ellos totalmente apremiantes. La situación española requería un cambio que se debía proyectar en el presente para hacerse real en un futuro próximo. En este sentido, nos encontramos en un terreno cercano a la utopía.

⁷²³ R. Gullón, *Direcciones del modernismo, cit.*, p. 51.

⁷²⁴ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas, cit.*, p. 51.

⁷²⁵ J. L. Abellán, *Sociología del noventa y ocho*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, p. 36.

A estas tres tendencias de actuación, M. Löwy y R. Sayre unen dos valores en positivo que los románticos oponen a la realidad social, escenario que encuentran como una pérdida de valores antiguos abolidos por el capitalismo. Se trata, paradójicamente, de la subjetividad del individuo, y de su polo opuesto, es decir, de la unidad del ser con el universo, con la naturaleza y con la colectividad humana, idea que se mantiene en el Modernismo. Puede parecer extraño que se encuentren unidas estas dos tendencias opuestas, pero lo que ocurre es que forman parte del mismo impulso, el conocimiento profundo de la vida y de los seres humanos. Esta exaltación romántica está ligada, como los autores demuestran, a la confrontación del universo creado por la estandarización y la cosificación de la sociedad capitalista.⁷²⁶ En un mundo en el que todo se homogeneiza, en el que la producción se vuelve masiva, y la obra de arte también, el reducto que queda es la subjetividad, la originalidad del artista. Por lo tanto, la subjetividad del individuo, el desarrollo del torrente interno en toda su profundidad de su afectividad y toda la libertad de su imaginación es un valor que los románticos tienen muy en cuenta y que heredan los modernistas: “mi literatura es *mía* en *mí* –afirma Rubén Darío–; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal, y paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner, a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: “Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí”. Gran decir.”⁷²⁷ Algunos románticos han exacerbado la subjetividad glorificando el “yo” del artista. El contrapunteo lo forma el polo opuesto, la unión del romántico con la naturaleza y con la propia colectividad. De la unión con la naturaleza recordamos la teoría de las correspondencias, desarrollada en el poema *Correspondances* de Baudelaire, y la segunda tiene que ver con el retorno al momento en el que los hombres estaban unidos por relaciones personales más allá del “valor de cambio”. Se busca una verdadera comunicación con los demás y la participación colectiva en el entramado social que conforma el *Volkgeist*, es decir, el espíritu del pueblo. En el Modernismo está claro que este concepto se une al indigenismo, y que el ideal de comunidad regida por valores naturales y de propiedad colectiva se halla representado en la figura del “ayllu”, en el caso de Perú. El ayllu era una forma de vida que los incas desarrollaron, en el que el terreno, de propiedad común, era trabajado por la población de manera colectiva. Por lo tanto, no existía la propiedad privada, (tal y como la conocemos), los ayllus eran trabajados por la mayor parte de los indígenas, todos tenían los mismos orígenes y

⁷²⁶ M. Löwy y R. Sayre, *op. cit.*, p. 38.

⁷²⁷ I. M. Zavala (selec.), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos, cit.*, p. 48.

pertenecían a una misma extensa familia. El escenario del sistema “ayllu” se ajusta perfectamente a la utopía Romántica y posromántica donde se pierde la importancia del valor de cambio del capitalismo establecido y se integra el ideal de vida en comunidad donde la justicia social, hasta cierto punto (existía aristocracia), es un hecho.

1. 3. ROMANTICISMO EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA Y SU RELACIÓN CON EL MODERNISMO

Octavio Paz considera que tanto el Romanticismo inglés como alemán se basaron en descubrir, o inventar, las poéticas de estas naciones. Mientras que, según el autor mexicano, “en Francia hubo una literatura romántica –un estilo, una ideología, unos gestos románticos– pero no hubo un *espíritu romántico* sino hasta la segunda mitad del siglo XX.”⁷²⁸ El autor mexicano hace referencia a la poesía simbolista fundada por Baudelaire, continuada por Verlaine, Rimbaud y Mallarmé, y exportada al resto de Europa. En España y en lo que habían sido sus colonias se dio un Romanticismo de tipo superficial y anecdótico: “El romanticismo español fue epidérmico y declamatorio, patriótico y sentimental: una imitación de los modelos franceses, ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán. No las ideas: los tópicos; no el estilo: la manera; no la visión de la correspondencia entre macrocosmos y el microcosmos; tampoco la conciencia de que el yo es una falta, una excepción en el sistema de universo; no la ironía: el subjetivismo sentimental.”⁷²⁹ La cuestión que intriga al leer estas palabras es conocer por qué en España e Hispanoamérica no hubo un “verdadero Romanticismo”; que ocurrió o no ocurrió para que no se diera plenamente esta *Weltanschauung*. Octavio Paz es muy claro en este punto: “En España no podía producirse esta reacción contra la modernidad porque no tuvo propiamente modernidad: ni razón crítica ni revolución burguesa. Ni Kant ni Robespierre.”⁷³⁰ Así fue, España tomó el estandarte de la modernidad al descubrir América. Este hito fue de la misma proporción que la Reforma religiosa y abrió de par en par las puertas de la modernidad, sin embargo, la modernidad, que aportó las herramientas necesarias para la formación de los estados modernos, se basaba en la crítica tanto social como religiosa. España, tras el primer impulso, tras el descubrimiento, se encontró con que sus estructuras religiosas

⁷²⁸ O. Paz, *op. cit.*, p. 97.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 100.

y sociales (por su propia tradición idiosincrática), no permitían la crítica, con lo que el Imperio español se bloqueó en su nacimiento. Y como hemos visto, la modernidad está unida a la crítica, pero la crítica, como dice Octavio Paz y se ha subrayado, estaba vedada en España. Así que, a nivel artístico, el único camino que le quedaba, una vez perdida la oportunidad de ser el estandarte de la modernidad, fue la imitación. A pesar de enfundarse en la estética neoclásica francesa, primero, y en la romántica más tarde, sólo se trató de una emulación que no llegó a transformar la realidad española: “¿cómo iban a criticar una modernidad que no tenían?”⁷³¹, advierte Octavio Paz. Por eso es importante señalar que España se apegó a la modernidad gracias al movimiento Modernista, ya que se unió la estética moderna que se estaba desarrollando en Europa a una España todavía muy apegada a la tradición.

Respecto al Romanticismo hispanoamericano, según Octavio Paz, fue todavía peor que el Romanticismo español, “reflejo de un reflejo”; “institucionalistas”, como Bello, defendían que la lengua española debía mantenerse y seguir ciertos modelos establecidos, aunque abogaban por una defensa de la temática americana. A pesar de la consecución de una independencia política, Hispanoamérica no alcanzó una independencia literaria hasta el Modernismo, los modelos provenientes de la antigua metrópoli se conservaron. Los modernistas fueron muy conscientes de cual fue su papel como productores culturales en el momento histórico que les tocó vivir. Por eso, al observar su pasado literario, en vez de aferrarse únicamente a España, se mostraron eclécticos, e introdujeron todas las corrientes literarias y lucharon por conseguir una nueva poética que les llevara a ser el estandarte de la modernidad a nivel español e hispanoamericano.

1.4. LA POESÍA HISPANOAMERICANA Y ESPAÑOLA FINISECULAR Y LOS PRECURSORES MODERNISTAS

1.4.1. LA POESÍA HISPANOAMERICANA A FINALES DEL SIGLO XIX

Aunque Hispanoamérica se había independizado de España a nivel político, la realidad es que a nivel cultural y, más concretamente literario, todavía existía una dependencia muy fuerte como se señalaba. I. Schulman y M. P. González describen

⁷³¹ *Ibid.*, p. 103.

muy bien el escenario artístico: “Los escritores conservadores y catolizantes de América entre 1850 y 1880 eran fieles vasallos de las letras españolas –confirma I. Schulman y M. P. González–, a las que rendían leal acatamiento. Todos eran tradicionalistas, muy respetuosos de la gramática y del diccionario. Nunca la apolillada Academia Española de la Lengua tuvo súbditos más rendidos.”⁷³² Y la verdad es que la situación había cambiado mucho, pero todavía quedaban muchos resabios de la antigua estructura colonial. Hispanoamérica miraba demasiado a la Península todavía: “La miseria de la literatura americana había consistido en que nos obstinábamos en hablar como España – señala Leopoldo Lugones– pensando de un modo enteramente distinto.”⁷³³ Esta obediencia a los cánones de España no era tan fuerte como para no permitir ciertos cambios en los modelos establecidos; ya existían algunas transformaciones impulsadas por espíritus que comenzaban a volar estéticamente. Señala M. H. Ureña: “El cuadro de la poesía de la América española en el momento en que el modernismo iba a nacer difiere algo del de España. El Romanticismo, aunque en decadencia, imperaba todavía, pero conviene advertir que aun los poetas de pura cepa romántica, por lo menos aquellos que podemos considerar como poetas mayores, ponían celoso cuidado en la expresión y no se circunscribían a determinados metros y combinaciones.”⁷³⁴ Era el caso del poeta José Antonio Calcaño (1827-1897), el cual señala Álvaro Ruiz Abreu: “puso especial interés en el manejo de diferentes metros, obteniendo buen partido del dodecasílabo que tanto cultivarán los modernistas.”⁷³⁵ Poeta renovador en metros fue también Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), M. H. Ureña comenta que este poeta “hizo popular en 1887 el verso de dieciséis sílabas con su traducción de *El cuervo* de Poe.”⁷³⁶ Asimismo, otros poetas como los colombianos Pombo, Cano y Núñez mezclaban medidas diversas creando estrofas de corte no usual y con el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín se da a conocer cierta vena indigenista que “aunque recuerda a Bécquer, tiene un sello muy personal y un sabor genuinamente americano.”⁷³⁷ Hasta aquí se ha visto el escenario poético. En cuanto a la prosa, comienzan también a producirse unos cambios apreciables respecto a los modelos provenientes de España. Como explican I. Schulman y M. P. González los prosistas hispanoamericanos “eran

⁷³² I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo*, Gredos, Madrid, 1974, p. 99.

⁷³³ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 237.

⁷³⁴ M. Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1954, p. 43.

⁷³⁵ A. Ruiz Abreu, *op. cit.*, p. 20.

⁷³⁶ M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 44.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 46.

escritores cultos, nutridos de otras fuentes –sin negar nunca la buena y gloriosa tradición clásica española–. Lo que sí desdeñaban era la mediocridad artística, la lengua mostrenca, la anemia ideológica y las formas gastadas de la literatura española contemporánea. Ésta no fue una actitud estrenada en América por los modernistas.”⁷³⁸ Esta actitud crítica no era una postura novedosa, se dio en Hispanoamérica, tal y como señalan I. Schulman y M. P. González ya desde mediados del siglo XIX: “La primera expresión importante de esta insurgencia intelectual contra la tutoría española fue el rifirrafe que tuvo lugar en 1842 en Chile entre Bello y sus discípulos, de una parte, y Sarmiento y sus amigos, de la otra. Sarmiento fue el abanderado de los insurrectos por muchos años y no dejó de combatir en esta trinchera hasta su muerte en 1888.”⁷³⁹ Bello creía en un sistema muy institucionalizado de la lengua y asumía el papel de defensor de la Gramática española, tal y como I. Schulman y P. González señalan al comienzo, y de la institución universitaria como foco didáctico: “Bello habla desde la Universidad – señala Julio Ramos– que él mismo contribuyó a fundar en Chile. Su lugar de enunciación, si bien se autoriza aún en función de la administración de la vida pública, comprueba un grado de diferenciación respecto a otras zonas de la *polis*, que aún en Sarmiento era una carencia, un vacío que el orden de la escritura buscaba llenar”⁷⁴⁰. Sarmiento se coloca en otro lugar discursivo y en contra de Bello: “Es cierto que Sarmiento en los 1840 –continúa explicando Ramos–, fomentó la distancia y el antagonismo; polemizó contra la gramática y a favor del romanticismo que Bello, hasta cierto punto, rechazaba.”⁷⁴¹ De hecho, Sarmiento, rebelde romántico, se oponía a la gramática por ser demasiado rígida. Él creía en una formación extrauniversitaria, libre y sin ataduras, donde un discurso espontáneo y nacido de la tierra crecería y se convertiría en una voz más capacitada “para entender la ‘barbarie’ americana.”⁷⁴² Recordemos que los términos más utilizados a la hora de valorar la realidad hispanoamericana de mediados del siglo XIX, eran “civilización” y “barbarie”. Civilización para lo proveniente de Europa (exceptuando España que estaba para Sarmiento incluida en la barbarie) y barbarie para lo que tenía que ver con lo americano indígena y mestizo.⁷⁴³ Sarmiento, con su actitud rebelde que da voz a la Hispanoamérica nacida de la

⁷³⁸ I. Schulman y P. González, *op. cit.*, pp. 99-100.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁴⁰ J. Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Ed. Cuarto Propio/ Callejón, Santiago de Chile, 2003, p. 56.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ Para entender bien estos conceptos debe leerse el libro de Sarmiento titulado *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*.

independencia con España, crea, como señala Schulman y González, un lugar de enunciación no tan apegado a la antigua metrópolis desde dónde iniciar un nuevo proyecto para Hispanoamérica.

1.4.2. PRECURSORES DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

La crítica reciente hispanoamericana está tratando varios temas que tienen que ver con quienes fueron realmente los precursores y los iniciadores del Modernismo. Es una cuestión importante por ser considerada como una forma de hacer justicia. La reformulación de viejas ideas en torno al análisis del Modernismo va a ser llevada a cabo por I. Schulman y P. González, y José Olivio Jiménez, entre otros. Ya Prat hace referencia a esta cuestión. En el libro *Poesía modernista española*, el autor señala que se estaba dando esta discusión: “La crítica ha considerado recientemente (en algún caso dando credibilidad a testimonios coetáneos) dos problemas cruciales para la historia del Modernismo en Hispanoamérica: la importancia de la prosa y el dudoso cientismo del término ‘precursores’. Cuestionando el papel fundacional de Rubén Darío (mito al que contribuyó infatigablemente el autor de *Azul...*), resultan indiscutibles los rasgos renovadores en la prosa juvenil de J. Martí y M. Gutiérrez Nájera.”⁷⁴⁴ José Olivio Jiménez es de la misma opinión. En su *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, expone la reflexión sobre el origen del Modernismo y propone como punto de partida a José Martí, el cual, según Jiménez, utiliza por vez primera el término “modernista”. Darío, por su gran personalidad, y por el esfuerzo en unir y aleccionar, ya desde su estancia en Buenos Aires, a todos los poetas en esta nueva tendencia, se creía con el derecho de autoproclamarse el iniciador del Modernismo. En el “Prefacio” de *Cantos de vida y esperanza*, llaman la atención estas palabras: “El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado.”⁷⁴⁵ Como Darío innovó el lenguaje poético dándole una serie de características, parte de la crítica consideró que el Modernismo era “el lenguaje modernista dariano”, sin molestarse en hacer análisis más profundos y dejándose llevar por las manifestaciones de Darío, que obviamente, se dirigían a la autoproclamación de jefe de Modernismo e iniciador de la nueva poética. La realidad fue que Martí, ya había aglutinado en su prosa y en sus versos todas y cada una de las características de la

⁷⁴⁴ I. Prat (edit.), *Poesía modernista española*, CUPSA, Madrid, 1878, p. 16.

⁷⁴⁵ I. M. Zavala (selec.), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, cit., p. 51.

tendencia. De ahí que I. Schulman reproche a la crítica tradicionalista por no haber sido capaz de darse cuenta de la maniobra de Darío:

Esta escuela con frecuencia defiende como segundo principio de su visión achicada, el ser Rubén Darío el iniciador, el artista prototípico de la figura máxima del modernismo, y “precursores” José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva. Indudable es que esta errónea concepción parte de la culpa la tuvo el bardo nicaragüense, quien se vanaglorió en más de una ocasión, muertos ya lo verdaderos iniciadores del modernismo, de haber creado la nueva literatura, dejando en el olvido la contribución cronológicamente anterior de los forjadores de la revolución modernista, es decir, la de los llamados “precursores” de la literatura modernista.⁷⁴⁶

La intención de Rubén Darío queda muy clara tal como expone Juan Ramón Jiménez en el libro de R. Gullón dedicado a unas conversaciones sobre literatura que el poeta mantuvo con este crítico. Juan Ramón Jiménez, se exilió de España debido a la contienda civil y vivió en varios países, uno de ellos fue Puerto Rico, donde el poeta de Moguer dictaba cursos de literatura. Ricardo Gullón, uno de los mejores críticos sobre el Modernismo, estuvo también en la Universidad de Puerto Rico impartiendo clases y compartiendo conocimientos literarios con el poeta. En una de sus conversaciones salió a relucir el tema de qué poeta fue el iniciador del Modernismo. Al despedirse Juan Ramón le entregó un documento a R. Gullón. El crítico comenta:

Al despedirme me entrega una copia fotográfica de cierta carta de Rubén Darío, para que tome nota de ella. Incluye un párrafo donde el poeta nicaragüense reclama para sí la primacía del movimiento modernista, con relación a José Asunción Silva, a quien por entonces (la carta está fechada en Málaga el 24 de enero de 1904) los escritores Tablada y Bengoechea atribuían en diversas revistas la calidad de iniciador de ese movimiento. El problema, como ya he advertido, consiste en averiguar si Rubén dice la verdad o meramente, si acaso, cree decirla.⁷⁴⁷

I. Schulman y P. González entienden, que en el mejor de los casos, cree decir la verdad, y proclaman a Martí como iniciador y primer modernista: “Todos los elementos estéticos que más tarde usarán los modernistas –Darío, Nájera, Silva, Lugones, Rodó, Reyles, Díaz Rodríguez, etc.–, se habían dado con mucha mayor riqueza imaginativa,

⁷⁴⁶ I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano*, cit., pp. 10-11.

⁷⁴⁷ R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, 1958, p. 76.

con más intenso colorido, superior musicalidad y movimiento, en la prosa martiana anterior a 1882.”⁷⁴⁸ Pero, ¿quién o quienes serían en este caso los precursores del modernismo si Martí, Nájera, Casal y Silva no lo eran? ¿Sobre qué escritores recaería ahora el título de precursor o precursores del modernismo?

Precursos tuvo el modernismo como todo movimiento –afirma I. Schulman–, escuela o período de cambio o trastorno, pero éstos no fueron los arriba mencionados poetas y prosistas, sino más bien figuras como Sarmiento, Montalvo, Palma, Pombo, Hostos y Pérez Bonalde, cuya obra transparenta una inconformidad ideológica y una insatisfacción respecto a la académica y gris expresión literaria de aquellos tiempos. En ellos se manifestaron primero los gérmenes de la gran transformación que a partir de 1875 cobrará coherencia y conciencia.⁷⁴⁹

Como se vio anteriormente, en el panorama literario antes del Modernismo, ya comenzaron a aparecer poetas que, aunque se sentían continuadores de la tradición clásica española, ya empezaban a respirar nuevos aires y a sentirse influenciados por las nacientes tendencias en las que estaba inmersa la poesía y la narrativa en ese período. I. Schulman habla, por ejemplo de Pombo, el cual entretrejía medidas diversas creando estrofas novedosas, y de Pérez Bonalde, poeta que en 1887 innovó con un verso de dieciséis sílabas para la traducción de *El cuervo* de Poe. Por lo tanto, hay que modificar los modelos hasta ahora implantados e instituir a J. Martí como el iniciador del Modernismo, y a Sarmiento, Montalvo, Palma, Pombo, Hostos y Bonalde como precursores. El problema consiste en que está muy introducida todavía en la enseñanza universitaria el seguimiento de las etapas de Darío como guía para aprender en qué consiste el Modernismo porque didácticamente es fácil de seguir, y costará mucho introducir las novedades demostradas por I. Schulman y P. González.

1.4.3. LA POESÍA ESPAÑOLA A FINALES DEL SIGLO XIX

La situación artística en España a finales del siglo XIX se encontraba en un momento de dificultad. Los escritores jóvenes no aparecen en la palestra intelectual ni artística de la España finisecular. No hay nadie que tome el testigo de los autores ya mayores. Manuel Machado, representante fervoroso del Modernismo español, describe

⁷⁴⁸ I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo*, cit., p. 163.

⁷⁴⁹ I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano*, cit., p. 11.

la atmósfera literaria de las letras españolas con bastante desolación: “Terrible y mansamente terrible para las artes españolas, más particularmente para su mayor, la Poesía, fue el largo período que transcurrió desde la muerte del Rey Don Alfonso XII hasta nuestros últimos desastres coloniales. Vivíase aquí en una especie de limbo intelectual, mezcla de indiferencia e incultura irredimibles. Irredimibles, porque, ignorándolo todo, lo despreciábamos todo también.”⁷⁵⁰ Se oye el eco de un versos del poema “A orillas del Duero” de su hermano Antonio: “Castilla miserable, ayer dominadora, / envuelta en sus harapos desprecia lo que ignora”. Manuel Machado muestra cómo los poetas de cierto renombre y valía comenzaban a eclipsarse sin aparecer en el escenario literario nacional una nueva generación de autores. Teniendo en cuenta esta situación hace un repaso de la literatura anterior al Modernismo y comienza por Zorrilla (1817-1893) fallecido en esa época: “El pobre viejo, amargado y olvidado, había sobrevivido solamente al romanticismo como escuela, que, en efecto, había pasado ya por completo [...]. Pero, poeta de veras, poeta de siempre, sus últimos versos son si cabe, mejores que los primeros.”⁷⁵¹ También lo cita M. H. Ureña en su *Breve historia del modernismo*, diciendo admirativamente que “sobresale por la música arrobadora de sus alejandrinos.”⁷⁵²

Otro poeta de la época nombrado por los críticos es Campoamor (1817-1901), artista asturiano que tras cursar estudios de Filosofía, y de Lógica y Matemáticas, se terminó dedicando a la literatura. A los veinte años, en 1838 publica su primer libro de poemas *Ternezas y flores*, y en 1840 sale su segundo poemario *Ayes del alma*. Campoamor fue muy querido por Manuel Machado, a él dedica estas elogiosas palabras: “Murió Campoamor en medio de la más absoluta indiferencia. Aquel gran cerebro, inquieto, matizado, pletórico de ideas, de dudas, de sutilezas mentales, era cosa tan exótica en la tierra del no pensar y del no saber, que casi como extranjero de le había mirado.”⁷⁵³ Otros críticos también hacen referencia en sus obras a este poeta, tal es el caso de M. H. Ureña, señalando más concretamente sus logros literarios: “famoso desde 1846 por sus *Doloras*, avaloradas por su agudo ingenio, a las que después se agregan sus *Humoradas* y sus *Pequeños poemas*.”⁷⁵⁴ Es interesante señalar la opinión de otros escritores como Azorín con el que compartió escenario y ambiente literarios:

⁷⁵⁰ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 123.

⁷⁵¹ *Ibid.*

⁷⁵² M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁵³ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 125.

⁷⁵⁴ M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 35.

“Campoamor representa a su vez la sorda y dulce crítica de prejuicios de ideas tradicionales, de sentimientos que parecían definitivos. Nada hay estable para Campoamor, su poesía –suave y benévola– es como la corriente de un río plácido que va socavando, derruyendo, mordiendo poco a poco las orillas. El escepticismo se bebía sin sentir en la poesía de Campoamor, lo bebía la misma burguesía que más tarde había de asustarse de las consecuencias prácticas –el espíritu revolucionario– de sus versos.”⁷⁵⁵ El propio R. Gullón defiende a Campoamor de las críticas del Postmodernismo: “En el caso de Campoamor podríamos hacer reservas a la severa condena dictada por el postmodernismo. En la obra de Campoamor se puede encontrar algún poema, algunas líneas dictadas por la Musa.”⁷⁵⁶

Las críticas se vuelven más negativas a la hora de valorar la poesía de Núñez de Arce (1832-1903). Éste fue un poeta vallisoletano cuya obra poética alcanzó gran trascendencia; en 1875 fueron publicadas dos de sus obras, *Gritos de combate* y *Raimundo Lulio*, cuatro años más tarde, verían la luz otros poemarios como *La última lamentación de Lord Byron*, *La Selva oscura*, y *El vértigo*. Estuvo muy influenciado por R. Browning, y buscó una sencillez expresiva que le alejó de alardes retóricos tanto como a Campoamor. Manuel Machado describe al poeta en la última fase de su vida: “enfermo y débil, no tenía ya fuerzas para soplar su huera trompeta inocente. Cierta energía en la versificación, pobre de léxico, vacía de ideas y sensaciones, pero muy cuidada de metro y rima, le faltaba ya, y el buen D. Gaspar murió para las letras algunos años antes de fallecer definitivamente.”⁷⁵⁷ M. H. Ureña califica su verso de “sonoro y retumbante,”⁷⁵⁸ G. Díaz-Plaja, de “grandilocuente”, y R. Gullón dice que este poeta “estaba conduciendo la poesía de lengua española a un achabacamiento, vulgaridad, sonsonete trivial y desalentado, hartos distintos de la poesía.”⁷⁵⁹ Rubén Darío tiene un bonito recuerdo de Núñez de Arce y de su recibimiento: “cuando estuve en Madrid por primera vez, como delegado de mi país natal a las fiestas colombinas, fue tan entusiasta conmigo, que hizo todo lo posible porque me quedara en la Corte.”⁷⁶⁰

En la obra *Poesía modernista española*, I. Prat se dedica a mostrar los poetas más relevantes del período, según su criterio, que no son ni Zorrilla, ni Campoamor ni Núñez de Arce. Estos autores se encuentran escribiendo en las décadas anteriores a la

⁷⁵⁵ Azorín, *La Generación del 98*, Ediciones Anaya, Madrid, 1961. p.18.

⁷⁵⁶ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, cit., p. 23.

⁷⁵⁷ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 124.

⁷⁵⁸ M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁵⁹ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, cit., p. 23.

⁷⁶⁰ I. M. Zavala (selec.), Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos, cit., p. 58.

aparición del Modernismo: “En el caso estrictamente poético, los indicios del cambio consumado en las dos últimas décadas del siglo XIX (“El siglo modernista empieza veinte años antes de terminar el siglo XX”) se remonta a la era isabelina. Un género de “transición”, *la balada* domina el extremo epigonal del segundo Romanticismo, cubriendo aceptablemente amplios niveles de lectura y proyectándose, entre otras, hacia las formas de la revolución heineana.”⁷⁶¹ I. Prat hace mención a Barrantes, Trueba, Ruiz Aguilera, Selgas, Arnao y a Bécquer. Respecto a éste último, lo tiene como precursor del Modernismo y va a ser analizado más pormenorizadamente en un capítulo posterior dedicado a ese tema. El crítico señala sobre el poeta andaluz: “Como ha puntualizado Gicovate, cuatro aspectos de la poesía y la prosa de Bécquer se proyectan alternativamente sobre las generaciones literarias posteriores a 1871: el tono *sentimental*, las novedades estilísticas, el componente filosófico y el ambiente de lo extra-sensible.”⁷⁶² Así es, Gicovate señala estos antecedentes bécquerianos en su ensayo titulado “Antes del modernismo” en el que comenta asimismo:

En Bécquer se funden, pues, un poeta sentimental y hasta fácil que vive con su tiempo, un renovador estilístico en prosa y verso que conduce a todos los modernistas en sus innovaciones, un poeta consciente, intelectual y casi filosófico, que es la base de la poesía cerebral y exaltada de una parte del siglo XX, y un poeta del entresueño y la realidad extrasensorial que se abre camino en las distintas maneras de todas estas modas sucesivas y que llega a influir en los distantes ecos españoles del surrealismo.⁷⁶³

1.4.4. PRECURSORES DEL MODERNISMO ESPAÑOL

También se dio en España la polémica a cerca de quienes fueron los autores precursores del Modernismo y quienes los iniciadores. Si bien, en el epígrafe dedicado a los precursores en el Modernismo hispanoamericano se ha comprobado el papel de Darío en la literatura hispanoamericana, lo que se cuestiona ahora es el rol del vate nicaragüense respecto a ciertos modernistas españoles que se consideraban iniciadores del Modernismo, pasando por encima de los argumentos darianos. La situación en la que nos encontramos es la misma que en la literatura hispanoamericana, si R. Gil y S.

⁷⁶¹ I. Prat (edit.), *op. cit.*, p. 11.

⁷⁶² *Ibid.*, pp. 12-13.

⁷⁶³ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, p. 199.

Rueda no son iniciadores del Modernismo, ¿qué lugar ocupan? ¿Son precursores, meros seguidores? Sabemos que para unos críticos son una cosa y para otros la otra. H. Ureña los considera precursores, para I. Prat son modernistas continuadores de la labor dariana ya que aparecen en su libro *Poesía modernista española*. La realidad es que el propio Darío fue un continuador del Modernismo, pero como en España, hasta que él no llegó no se formó un verdadero movimiento grupal de modernistas, se puede considerar que Darío, aunque no introdujo el Modernismo, puesto que ya se conocía, sí conformó una estética muy particular que fue seguida por el resto de modernistas españoles. El propio Rubén Darío, movido por su estrategia de ganarse el honor de ser iniciador, reclama el título también en España: “El movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar, a pesar de mi condición de “meteco”, echada en cara de cuando en cuando por escritores poco avisados.”⁷⁶⁴ En el *Canto errante* podemos leer estas palabras con las que Rubén Darío quiere dejar constancia de su importante labor como fundador de la *Weltanschauung* modernista.

El primer modernista español del que se va a hablar es Ricardo Gil (1858-1908). Fue un poeta madrileño muy influenciado por J. Zorrilla, Campoamor y Bécquer, que utilizó un repertorio heterogéneo de versos y combinaciones métricas. Publicó en 1889 el libro *De los quince a los treinta*, y en 1898 *La caja de música*, poemario en el que expresaba el desasosiego típico de la época. La polémica irrumpió cuando los críticos destacaron que R. Gil se había anticipado a Darío: “Con sorpresa he leído en una antología reciente –manifiesta H. Ureña– que en ese poemita Ricardo Gil se anticipa en tema, música y metro a *Era un aire suave* y lo peor es que esa afirmación ha sido después repetida por otros. Dejemos que las fechas hablen con categórica elocuencia: *Era un aire suave* fue publicada por Rubén en 1893 y después incluida en *Prosas profanas* (1896), mientras que el libro de Ricardo Gil vio la luz en 1898.”⁷⁶⁵ No fue muy complicado para el crítico demostrar que efectivamente Darío llevaba la delantera. Lo que se debatía realmente era la posición de España respecto a la cultura a nivel extranacional. Es normal que se sintiera cierta necesidad de protagonismo en los autores y críticos españoles, puesto que los aprendices hispanoamericanos se estaban convirtiendo en maestros, y posiblemente, eso hería el orgullo patrio.

Otro escritor que viene al caso es Salvador Rueda (1857-1933), poeta nacido en Málaga, de orígenes muy humildes, tuvo que formarse de manera autodidacta. Para

⁷⁶⁴ I. M. Zavala (selec.), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, cit., p. 55.

⁷⁶⁵ M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 36.

poder sobrevivir se dedicó a multitud de oficios como la carpintería, el curtido, etc., y más adelante marchó a Madrid donde fue ayudado por Núñez de Arce. Siempre le interesó Hispanoamérica y contactó con escritores de las antiguas colonias españolas, y se debe resaltar que su poesía tuvo muy buena acogida en estas tierras. En 1883 publicó su primer poemario titulado *Renglones cortos*, en 1892 escribió *En tropel*, y *Fuente de salud* en 1906. Algunos críticos lo catalogan como precursor del Modernismo y otros lo adscriben totalmente a la tendencia, tal es el caso de I. Prat, el cual no lo nombra cuando hace un repaso de los precursores del Modernismo. Incluso alguno lo define como “posromántico”: “¿Es realmente un premodernista con el mismo derecho, con más derecho –se cuestiona G. Díaz-Plaja–, que Manuel Reina, por ejemplo? ¿O es más bien un posromántico, un epígono fabuloso de Zorrilla?”⁷⁶⁶ Lo curioso, fue el enfrentamiento que le llevó a considerarse el introductor del Modernismo no sólo en España, sino en América. En 1894, comenta M. H. Ureña, Rueda publicó un libro titulado *El ritmo* que posteriormente “consideró como faro renovador de la nueva poesía.”⁷⁶⁷ Como se comentaba, tuvo mucho interés por la literatura de Hispanoamérica, y publicó artículos sobre la poesía de Rubén Darío, Gutiérrez Nájera y Díaz Mirón. Incluso llegó a realizar una crítica literaria sobre la obra *Nieve* de Julián del Casal⁷⁶⁸. Le unió una gran amistad con Rubén Darío durante su estancia en España, el cual escribió el poema “Pórtico” que se convertiría en el prólogo de la obra de Rueda titulada *En tropel*: “La primera vez que vino a España no tuvo quien le defendiera y lo acogiese más que yo.”⁷⁶⁹ La enemistad entre ambos se fraguó cuando Rubén le dedicó unas palabras bastante desagradables señalando que le había decepcionado su última obra y expresando con desaire: “Los últimos poemas de Rueda no han correspondido a las esperanzas de los que veían en él un elemento de renovación en la seca poesía castellana contemporánea. Volvió a la manera que antes abominara; quiso ser más accesible al público, y por ello se despeñó en un lamentable campoamorismo de forma y en un indigente alegorismo de fondo. Yo, que soy su amigo y que le he criado poeta, tengo el derecho de hacer esta exposición de mi pensar.”⁷⁷⁰ Nunca llegó a perdonar a Darío, y como testimonio queda una carta que ya en 1925 escribió a Narciso Alonso Cortés, atribuyéndose el título de introductor del Modernismo: “Y *después* de mi entrada desde los campos a las ciudades simbolizadas

⁷⁶⁶ G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a 98*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 286.

⁷⁶⁷ M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁶⁸ A. L. Abreu, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁶⁹ R. Darío *apud* G. Díaz-Plaja *Modernismo frente a noventa y ocho*, p. 289.

⁷⁷⁰ R. Darío *apud* G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, p. 288.

en Madrid, *después* de infiltrado por la poesía y por la literatura el espíritu de la vida, fue cuando Asunción Silva, de Colombia; Julián del Casal, de Cuba; Gutiérrez Nájera, de México, y, por último, Rubén Darío, de Nicaragua, trajeron, más éste que los anteriores, otro tren cargado con la *decadencia*.⁷⁷¹ La verdad es que aportó sustanciosas innovaciones tal y como lo declara I. Prat en la introducción de *Poesía modernista española*, y detalló “escrupulosamente sus aportaciones originales y reclamó la propiedad del primer soneto dodecasílabo, las variaciones introducidas en la seguidilla gitana y en los tercetos del soneto, la resurrección del verso dodecasílabo, los primeros ensayos de aclimatación del hexámetro clásico y el uso del verso blanco heterosilábico, y, en el campo léxico “cientos de palabras científicas”, la rehabilitación de algunas “voces cansadas de servir”, numerosos términos agrícolas y “expresiones de gitanos y toda clase de canalla.”⁷⁷² Pero, a pesar de estas renovaciones, no se puede sostener de ninguna manera que fuera el introductor o director del Modernismo ni en España ni en Hispanoamérica, puesto que, como señalan I. Schulman y P. González, ni siquiera, en sentido estricto, lo fue Rubén Darío. La situación se hizo más inadmisibles cuando, algunos críticos como A. González Blanco confiaron en el alarde de Rueda. En 1908 este crítico publicó el libro *Salvador Rueda y Rubén Darío*, y en él se entrona a Rueda como iniciador del Modernismo apoyándose en las innovaciones antes mencionadas como el uso de diferentes metros.⁷⁷³ Pero la invención de nuevos metros no significa todo en cuanto a la estética modernista, como subraya M. H. Ureña: “Nadie puede discutir a Rueda la prioridad en el uso de un metro como aquel de dieciocho sílabas que presentó en su juventud vanagloriándose de su invención, pero innovaciones tales no tuvieron repercusión ni eco, ni podían, por tanto, servir de base al movimiento modernista. El Modernismo era algo más hondo, y una nueva y refinada sensibilidad se ligaba en él al culto de la expresión y al empleo de nuevos metros.”⁷⁷⁴

Otra cuestión un poco más complicada es averiguar si Bécquer fue o no precursor del Modernismo. Existen dos posturas claramente obvias entre los críticos, los que están a favor de esta aseveración y los que están en contra.

A favor se encuentra, en primer lugar, Juan Ramón Jiménez. R. Gullón, gran conocedor del poeta de Moguer, en su obra *Direcciones del modernismo* señala: “Lo primero que Juan Ramón hará es buscar y encontrar antecedentes y signos inequívocos

⁷⁷¹ R. Darío *apud* G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, p. 289.

⁷⁷² I. Prat (edit.), *op. cit.*, p. 24.

⁷⁷³ M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, pp. 40-41.

del cambio en un fondo más remoto y distante. No se quedará en Rueda y Martí, sino que, con audacia y acierto, encontrará en Bécquer y Rosalía señales premonitorias de la evolución. Hasta él, Bécquer era el poniente: el del romanticismo; desde entonces, pasa a ser una aurora: la de la poesía moderna.”⁷⁷⁵ Y así es exactamente; Gullón fue a Puerto Rico en el momento en el que Juan Ramón Jiménez se encontraba dando un curso en la Universidad y escribió un libro donde transcribió las conversaciones mantenidas con el futuro premio novel. En estas conversaciones, Juan Ramón señalaría a los poetas del litoral como precursores, y a Bécquer sobre todo: “Entre los precursores es preciso apuntar a los poetas que llamo “del litoral”: Rosalía de Castro, Verdaguer, Curros Enríquez, Vicente Medina.”⁷⁷⁶ Y sigue con Bécquer: “En cuanto a Bécquer, todos empezaron imitándole, incluso Rubén. Las *Rimas* son el mejor precedente del simbolismo.”⁷⁷⁷ Por lo tanto, para Juan Ramón queda claro que Bécquer debe dejar de enclavarse exclusivamente en el Romanticismo epigonal y pasar al Modernismo naciente.

La consideración del crítico literario B. Gicovate se dirige hacia el mismo sentido. Bécquer no es solamente una influencia más sino que está a la altura de otros precursores del Modernismo debido a la amplia influencia tanto inglesa como francesa que coloca su poesía a la altura estética de los poetas europeos: “A través del sentimentalismo de buena ley de las *Rimas* se van a apoderar las generaciones modernistas de una poética parecida a la del fin de siglo francés. En Bécquer se había producido como resultado de sus lecturas inglesas y alemanas algo muy parecido a lo que habría de ocurrir más tarde, como resultado de las mismas lecturas, en los poetas franceses, en Verlaine mismo.”⁷⁷⁸ I. Prat, tras leer atentamente a B. Gicovate, observa que Bécquer entrega a la nueva generación de poetas modernistas varios agarraderos desde donde ceñir su poética, lo que le otorga la relevancia de precursor más que la de mera influencia: “Como ha puntualizado B. Gicovate, cuatro aspectos de la poesía y la prosa de Bécquer se proyectan alternativamente sobre las generaciones literarias posteriores a 1871: el tono sentimental, las novedades estilísticas, el componente filosófico y el ámbito de lo extra-sensible.”⁷⁷⁹ Prat defiende esta postura analizando en Bécquer ciertas aportaciones que se consideran provenientes de los simbolistas.

⁷⁷⁵ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, cit., p. 26.

⁷⁷⁶ J. R. Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso*, Visor Libros, Madrid, 1999, p. 51.

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, p. 194.

⁷⁷⁹ I. Prat (edit.), *op. cit.*, pp. 12-13.

Extendiendo así el ámbito de influencia directa y acordándose de su maestro Juan Ramón Jiménez, señala: “*la modernidad* del poeta sevillano (en el sentido que J. R. Jiménez legó a sus discípulos) fue percibida en muy diversos grados (tanto en España como en Hispanoamérica) antes del que el paroxismo taxonómico aislara el matrimonio místico Bécquer-R. De Castro en la cámara del Romanticismo crepuscular.”⁷⁸⁰ Ejemplo de la modernidad de Bécquer, según el crítico, son las semejanzas existentes entre Baudelaire y el poeta sevillano, lo que lleva a pensar a I. Prat que “no es imposible que en la misma década Bécquer y Baudelaire formularan la teoría de las correspondencias entre las artes.”⁷⁸¹ Además, es muy obvia la *nuance* de tipo verlainiano que la poesía de Bécquer ofrece: “La transmisión y la traducción de las sensaciones suponen la confusión de los códigos y la complacencia en los estados intermedios (el reino de la *nuance* verlaineriana) [...]. Todo entregado al “armonioso ritmo” –afirma I. Prat–, los verbos becquerianos trasladan puntualmente la imprecisión de las imprecisiones desde perspectivas giratorias: *temblar, palpitar, flotar, ondear, ondular*.”⁷⁸² En contra de esta postura se encuentra Octavio Paz, y la de muchos críticos literarios. Respecto a Paz, en su obra *Los hijos del Limo* señala: “Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro. El primero es un poeta que todos admiramos; la segunda es una escritora no menos intensa que Bécquer y quizá más extensa y enérgica (iba a escribir *viril*, pero me detuve: la energía también es mujeril). Son dos románticos tardíos, inclusive dentro del rezagado romanticismo español. A pesar de que fueron contemporáneos de Mallarmé, Verlaine, Browning, su obra los revela como dos espíritus impermeables a los movimientos que sacudían y cambiaban a su época.”⁷⁸³ Otro punto de vista, otra forma de ver la poesía de Bécquer. En opinión del mexicano, se debe mantener la taxonomía tradicional, mientras que los demás piensan que lo correcto es situarlo en las tendencias artísticas posteriores. Los colores del atardecer se parecen inmensamente a los del amanecer, Bécquer se encuentra entre dos luces, dos focos le iluminan, mezclan la luz que termina por integrarse en un todo inclasificable.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁸¹ *Ibid.*

⁷⁸² *Ibid.*, p. 15.

⁷⁸³ O. Paz, *Los hijos del limo*, *cit.*, pp. 117-118.

2. MARCO TEÓRICO-LITERARIO EUROPEO DE LA WELTANCHAUNG MODERNISTA EN EL ÁMBITO FINISECULAR

En este epígrafe se han reunido las estéticas artísticas más influyentes en el Modernismo proveniente de Europa. Se debe aclarar que tienen orígenes distintos y que no se dan simultáneamente en el tiempo. El Parnasianismo, el Simbolismo, el Decadentismo, y el Impresionismo tienen su origen en Francia, mientras que el Prerrafaelismo, es un Simbolismo que tiene su comienzo en Inglaterra.

Respecto a la cronología, el Parnasianismo se puede catalogar de precedente del Modernismo, pero el Simbolismo y, su sucesor, el Decadentismo se dieron simultáneamente al Modernismo. El Impresionismo, tiene su origen en la pintura y la música, pero se extendió hasta la literatura por lo que se considera un importante elemento a tener en cuenta. Lo que verdaderamente tiene relevancia es señalar que el Modernismo se nutrió de todas estas influencias que fueron tomadas en diferente grado, dependiendo de autores.

2.1. EL PARNASIANISMO

El Parnasianismo es una tendencia artística fundada a mediados del siglo XIX en Francia. Aunque se enfrenta en algunos aspectos con el Romanticismo, conserva cierta filiación con éste también, como señalan las palabras de Rubén Darío: “Los parnasianos proceden de los románticos, como los decadentes de los parnasianos.”⁷⁸⁴ El Romanticismo daba muestras de agotamiento, los mismos símbolos fueron repetidos hasta la extenuación, las mismas imágenes reiteradas una y otra vez. Los parnasianos fueron para Darío los que tomaron el relevo del acabado Romanticismo: “cuando Hugo estaba en el destierro –señala el vate nicaragüense–, la poesía apenas tenía vida en Francia, representada por unos pocos nombres ilustres. Entonces fue cuando los parnasianos levantaron su estandarte, y buscaron un jefe que los condujese a la campaña. ¡El Parnaso! No fue más bella la lucha romántica, ni tuvieron los *Joven Francia* más rica leyenda que la de los parnasianos.”⁷⁸⁵ Darío se refiere a Leconte de Lisle como el jefe de los parnasianos. Este autor francés está valorado como uno de los poetas más notables del siglo XIX, y se dedicó desde muy joven a la creación artística.

⁷⁸⁴ R. Darío, *Los raros*, cit., p. 47.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

Rubén Darío subraya la influencia romántica en este gran poeta, máximo representante de la tendencia parnasiana: “Sentía el latir de su corazón, deseoso de algo extraño, y sus labios estaban sedientos del vino divino. Copa de oro inagotable, llena de celeste licor, fue para él la poesía de Hugo.”⁷⁸⁶ Leconte de Lisle vivió el Romanticismo y deseoso de algo extraño se impregnó de mitos de la Grecia clásica (tradujo a Homero, Sófocles o Esquilo) y separándose del Romanticismo, fundó el Parnasianismo. El propio Baudelaire habla siempre admirativamente del padre de este movimiento: “Leconte de Lisle posee el gobierno de la idea; pero ello no sería casi nada si no poseyera también el dominio de su herramienta. Su lengua es siempre noble, decidida, fuerte, sin notas chillonas, sin falsos pudores y encajan perfectamente con la naturaleza de su talento.”⁷⁸⁷ Otro gran parnasiano mencionado por Darío es Villiers de L’Isle-Adam; autor dotado de un poderosa fuerza discursiva, logra dar a sus creaciones un carácter angustiado, y a la vez encolerizado e intensamente lírico. Con su prosa impecable, Rubén Darío señala el recibimiento a Villiers por parte del grupo parnasiano: “Cuando llegó a París era el tiempo en que surgía el alba del Parnaso. Entre todos aquellos brillantes luchadores su llegada causó asombro. Coppé, Diérx, Heredia, Verlaine, le saludaron como a un triunfante capitán.”⁷⁸⁸ Rubén señala cómo Coppé describe la llegada de Villiers al cenáculo parnasiano:

Súbitamente en la asamblea de poetas un grito jovial fue lanzado por todos: ¡Villiers! ¡Es Villiers! Y de repente un joven de ojos azul pálido, piernas vacilantes, mordiendo un cigarro, moviendo con gesto capital su cabellera desordenada y retorciendo su corto bigote rubio, entra con aire turbado, distribuye apretones de mano distraídos, ve el piano abierto, se sienta, y crispados sus dedos sobre el teclado, canta con voz que tiembla, pero cuyo acento mágico y profundo jamás olvidará ninguno de nosotros.⁷⁸⁹

Pero, el Parnasianismo aunque estaba influenciado por el Romanticismo, era una crítica a esta visión de mundo, a su exacerbada sensibilidad y subjetividad, y tenía unas características propias dadas, en parte, por la época positivista a la que pertenecía: “Un año antes de la muerte de Charles Baudelaire –comenta J. M. Aguirre–, en 1886, aparece el primer número de la revista *Le Parnasse contemporain*, de la cual iba a tomar

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁸⁷ C. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, cit., p. 173.

⁷⁸⁸ R. Darío, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁸⁹ R. Darío, *op. cit.*, p. 63.

denominación la escuela poética que, de alguna manera, sería relacionada con el positivismo francés.”⁷⁹⁰ El Parnasianismo había tomado del positivismo la exactitud formal y la impersonalidad objetiva, el poeta se transformaba en un escultor, los versos cincelados, medidos y pesados, se introducen en el poema con gran exactitud. Los poemas eran preciosas estampas de lugares remotos, lejanos en tiempo y espacio, eran una búsqueda de nuevos cronotopos: “Para sus adeptos la exterioridad de las cosas es la única realidad válida –manifiesta J. M. Aguirre–; de alguna manera, esos poetas son “realistas”, cerrados a las profundas y misteriosas realidades de la existencia. Su única preocupación es la perfección del verso; su doctrina estética, el arte por el arte, Su poesía, ferozmente antirromántica, se crea paralela al positivismo.”⁷⁹¹ L. A. de Villena toma ese antirromanticismo como uno de los objetivos que se impone el Parnasianismo a la hora de realizar la creación poética: “El *Parnasse* francés –que contó con los antecedentes de Gautier, Nerval y Leconte de Lisle– supuso en su momento un triple objetivo: antirromanticismo (luchando sobre todo contra el lirismo sentimental retórico a lo Lamartine o Musset), religión del arte (lo que suponía clasicismo y antipositivismo) y esmero formal, que es, en realidad, el corolario de los dos postulados anteriores, pero que vino a ser una de las características más notables de la escuela.”⁷⁹² El antirromanticismo al que se refiere Villena era una crítica contra los desmanes sentimentales del Romanticismo y también una aclimatación a las tendencias literarias y filosóficas de la época. En este antirromanticismo se basa una de las peculiaridades que caracteriza al Parnasianismo: la impasibilidad. Como señala J. M. Aguirre: “Su antirromanticismo les lleva a intentar situarse más allá de toda la realidad emocional, a buscar la impasibilidad. Los poetas del Parnaso, antes que parnasianos, habían sido apodados de impasibles.”⁷⁹³ El Simbolismo toma esta característica gracias al influjo también de Edgar Allan Poe, cuyo traductor fue Baudelaire, pero sólo en el sentido de expresar toda la gama de apreciaciones sensibles siempre dentro de la frialdad analítica, no como una expresión inmediata de la inspiración. “Guardémonos bien de las efusiones –manifiesta Baudelaire– y de hablar por cuenta propia. Seremos de hielo al contar pasiones y aventuras en las que la mayoría de la gente pone ardor; seremos, como se dice ahora, objetivos e impersonales.”⁷⁹⁴ La objetividad y la impersonalidad, el artista

⁷⁹⁰ J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Taurus, Madrid, 1973, p. 40.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁹² L. A. de Villena, *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Valdemar, Madrid, 2002, p. 109.

⁷⁹³ J. M. Aguirre, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁷⁹⁴ C. Baudelaire, *Escritos sobre literatura, cit.*, p. 60.

como un ente que no se encuentra involucrado con la obra de arte, sino que la percibe como algo exterior a él, con extrema minuciosidad describe lo que ve, lo que observa. Rubén Darío, en una semblanza dedicada a Leconte de Lisle que se encuentra en *Los raros* advierte: “Jamás en toda su obra se escucha un solo eco de sentimientos; nunca sentiréis el escalofrío pasional. No se atrevería la Musa de Musset a llamar a la puerta del vate serenísimo.”⁷⁹⁵

En cuanto a la “religión del arte”, mencionada también por A. de Villena, hay que decir que suponía un antipositivismo porque el positivismo concebía el arte como algo utilitario, es decir, como un medio para conseguir algún fin, moral o científico. A esta cuestión señala Baudelaire: “si el poeta aspira a una meta moral, disminuye su fuerza poética; no es imprudente apostar que su obra será mala. Bajo pena de muerte o de decaimiento, la poesía no puede asimilarse a la ciencia o a la moral; no tiene por objeto la Verdad, sólo se tiene a Sí misma.”⁷⁹⁶ Los parnasianos reaccionan al utilitarismo y proclaman el arte por el arte, el arte sin ninguna función aparte de crear belleza que tanto aclamarán los modernistas y, antes que ellos, los simbolistas. No solamente eso, lo apartan de los valores que hasta entonces lo habían acompañado. El arte ya no se encuentra vinculado a nada, sólo a sí mismo. Las palabras de Baudelaire son muy explícitas, al hablar de la forma de escribir de Leconte de Lisle, el poeta maldito explica: “Leconte de Lisle es un maestro. Un gran maestro. Aquí, la poesía triunfante no tiene más objetivo que ella misma.”⁷⁹⁷ Es la faceta estética lo que importa en la poesía, es la poesía en sí misma como creación de belleza. El arte poético ya no se une al bien o a la verdad, como ocurría en tiempos pasados, tiene otros propósitos. Baudelaire señala: “no tiene más objetivo que Ella misma; no puede tener otro, ningún poema será más grande, más noble, más verdaderamente digno del nombre de poema, que aquel que haya sido escrito únicamente por el placer de escribir un poema.”⁷⁹⁸

En cuanto al esmero formal al que alude también Villena, se trata de una reacción al descuido romántico que dirige la composición poética hacia una mayor exactitud y precisión. Los románticos creían en la inspiración, en la irrupción de la musa y la captación de ese momento sublime, el poeta enloquecido por los dioses transcribe la obra de arte. Para los románticos no existe un trabajo intelectual y metódico, ni una preparación estructural previa; no así en los parnasianos. Baudelaire, respecto al

⁷⁹⁵ R. Darío, *Los raros*, cit., p. 37.

⁷⁹⁶ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁹⁷ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 172.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 89.

cuidado de la forma por parte de Leconte de Lisle, comenta: “Utiliza el ritmo con amplitud y seguridad, y su instrumento tiene el tono suave, pero amplio y profundo del alto. Sus rimas, exactas sin excesos de afectación, cumplen la condición de belleza requerida y responden regularmente a ese amor contradictorio y misterioso del espíritu humano por la sorpresa y la simetría.”⁷⁹⁹ Los parnasianos rinden culto al virtuosismo formal y a la forma, experimentan con nuevas formas métricas y estróficas no realizadas hasta entonces. Los modernistas no perdieron este rasgo de perfeccionismo que se puede observar tanto en Martí como en Darío. A. L. Abreu señala cierta renovación métrica que surge de su propia creatividad o mediante “formas métricas solemnes y brillantes, algunas tomadas de los clásicos grecorromanos.”⁸⁰⁰ Como antes se señalaba, Leconte de Lisle fue traductor de grandes clásicos griegos. Todo este mundo de mitos de la lejana Grecia se tomó a la hora de formar la estética parnasiana. El nombre, incluso, tiene relación con la mitología. El Parnaso era una cadena montañosa contemplada por los griegos como hogar de las musas y Apolo, por extensión, es también la patria de los poetas. Los parnasianos eran admiradores de la temática y simbología clásica griega, y este entusiasmo fue adquirido por los modernistas, tomando como símbolos emblemáticos de su poética elementos del mundo clásico. Así lo apunta L. A. Abreu al señalar que en los parnasianos existe una exhumación en los temas: “que constituyen brillantes rememoraciones del mundo antiguo o estampas de países exóticos como el de los conquistadores de América.”⁸⁰¹ El exotismo, es decir, la huida a otros lugares lejanos en tiempo y espacio es otra característica de este movimiento. Los modernistas también tendrán en cuenta esta inquietud y se impregnarán de la necesidad de retirada hacia lugares de mayor idealidad que los ofrecidos por la época realista. Baudelaire señala la inquietud por el alejamiento y el exotismo por medio de los viajes que se observa en Gautier y Leconte: “El único poeta a quien, sin absurdo sería posible comparar Leconte de Lisle es Théophile Gautier. Ambos se complacen igualmente en los viajes; ambas imaginaciones son naturalmente cosmopolitas [...]. Ambos aman el Oriente y el desierto.”⁸⁰² Diversos cronotopos se extienden sobre los poemas de los poetas que buscan alejarse para retomar épocas lejanas y explorar por los confines de la imaginación los mundos perdidos de la antigua Grecia o los pasajes del Evangelio, como Moreau hiciera al retratar a *Salomé* mientras se contorneaba con la cabeza de san

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 173.

⁸⁰⁰ A. L. Abreu, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p.17.

⁸⁰² C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 171.

Juan Bautista en la bandeja mientras su madre la mira de soslayo. Rubén Darío dice en la semblanza que dedica a Leconte de Lisle en *Los raros* sobre la obra *Los poemas bárbaros* de este autor: “¿Qué son esos poemas? Visiones formidables de los pasados siglos, los horrores y las grandezas épicas de los bárbaros evocados por un latino que emplea para su obra versos en bronce, versos de hierro, rimas de acero, estrofas de granito.”⁸⁰³ El poeta es un escultor que como cincel utiliza la pluma, la metáfora y la palabra, y en las líneas se leen perdidos mitos de lejanas literaturas.

Como se veía, la influencia del Parnasianismo en el Modernismo fue muy trascendente, la perfección formal y la experimentación, como rasgos de esta tendencia artística, aparecen claramente en Martí, en Darío y tantos otros. Por eso resulta interesante observar la filiación del Parnasianismo en el Modernismo. Recordemos que Max Henríquez Ureña, reconocido crítico modernista, señala: “Del parnasianismo francés recibió el modernismo, en buena parte, el anhelo de perfección de la forma.”⁸⁰⁴

El foco artístico de mediados y finales del siglo XIX fue Francia, y su influencia en las letras españolas se hace notar. Pero, el Parnasianismo, aunque hubo autores como Manuel Machado y otros, que lo cultivaron, no fue, según Juan Ramón Jiménez, un movimiento que tuviera enorme eco en España: “el parnasianismo en España vale y representa poco. Salvo en Manuel Reina, Salvador Rueda y algunos más.”⁸⁰⁵ Y sigue diciendo un poco más adelante: “El parnasianismo en España fue más bien colorismo. Colorismo en la poesía y colorismo en la pintura: Rueda y Enrique Redel, Sorolla y Gonzalo Bilbao que pintó en Sevilla *La siega*. Había que cantar el sol, pintar el sol”⁸⁰⁶. El poeta de Moguer percibe en España un Parnasianismo colorista, lleno de matizadas tonalidades: “En Antonio Machado hay momentos de parnasianismo agudo –señala el poeta de Moguer–, como en el *Nocturno*.”⁸⁰⁷ Poema dedicado a Juan Ramón Jiménez y a Velaine, en el que la musicalidad de sus versos está en consonancia con las imágenes que nos ofrece del viento de la noche pasando entre las ramas de los árboles y generando sonidos y cadencias extraños: “Era un árbol sonoro en la llanura, / dulce cantor del campo silencioso, / que guardaba un sollozo de amargura/ ahogado en el ramaje tembloroso.”⁸⁰⁸ En el libro de Manuel Machado *La guerra literaria*, el poeta demuestra ser parnasiano al rebelar el proceso de creación que es producido a través de

⁸⁰³ R. Darío, *Los raros*, cit., p. 40.

⁸⁰⁴ M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁰⁵ R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Taurus, Madrid, 1958, p. 104.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁰⁸ I. Prat (edit.), *op. cit.*, pp. 112-113.

la descripción artística de cuadros famosos puesto que, como señala A. de Villena, esta tendencia muestra imágenes prácticamente estáticas de momentos merecedores de ser retratados por el artista. El poema parnasiano persigue la excelcitud a través de una poesía descriptiva: “Voy, pues, a deciros cómo se pinta hoy con versos. Voy a abriros las puertas del taller, cosa que no haría ningún artista del Renacimiento por todo el oro del mundo: perdonad el desorden en que vais a hallarlo. Abriros la puerta del taller vale tanto en un poeta como franquearos las entradas del corazón y los más recónditos antros de la mente.”⁸⁰⁹ El poema es la descripción artística de los personajes y del paisaje del lienzo, el artista lo retrata desde fuera, acercándose para realizar “estas pinturas a pluma –señala Manuel Machado– o poesías a pincel.”⁸¹⁰ Un ejemplo es el poema “Tiziano. Carlos V”, basado en una pintura de este pintor renacentista de la escuela veneciana, en el que retrata al emperador a caballo en la victoria de Mühlberg, batalla en la que se enfrentaba contra los príncipes protestantes de Alemania y Los Países Bajos. El poeta describe al emperador montado en un “negro potro del desierto moro”, como un “hombre gris, barba de acero, carnoso labio socarrón”, mientras “recorre su dominio, el Mundo entero.”⁸¹¹ Pero a pesar de la gran influencia del Parnasianismo, y por la tendencia crítica de la modernidad, como ya señaló Octavio Paz, también hubo ataques hacia este movimiento. El Parnasianismo, a los ojos de los simbolistas o los modernistas, aparecía como frío y desconsiderado, la poesía debía expresar sentimientos y mover al ser humano a grandes ideales, debía ser el alimento de su espiritualidad: “Odio el palacio frío de los parnasianos –dice Valle-Inclán–. Que la frase esté tocada de alma, que evoque sangre, o lágrimas, o sonrisa: que en el vocablo haya siempre un subvocablo, una sombra de palabra, secreta y temblorosa, un encanto de misterio, como el de las mujeres muertas o el de los niños dormidos.”⁸¹² Respecto a la influencia del Parnasianismo en el Modernismo hispanoamericano hay que señalar que también actuó como fuerte influencia a pesar de las críticas. Ya dice Juan Ramón Jiménez: “El modernismo americano sí fue, en muchos casos, de corte parnasiano.”⁸¹³ De hecho, al igual que Vallé-Inclán, Martí conoció el Parnasianismo y dijo de esta tendencia literaria:

⁸⁰⁹ M. Machado, *La guerra literaria*, Narcea, Madrid, 1981, p. 119.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 120.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 102.

⁸¹² Valle-Inclán *apud* G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, p. 76.

⁸¹³ R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, p. 94.

Parnasianos llaman en Francia a esos trabajadores del verso a quienes la idea viene como arrastrada por la rima, y que extiende el verso en el papel como medida que ha de ser llenada, y en esta hendidura, porque caiga majestuosamente, se encaja un vocablo pesado y luengo; y en aquella otra, porque parezca alado, le acomodan un esdrújulo ligero y arrogante... Ni ha de ponerse el bardo a poner en montón frases melodiosas, huecas de sentido, que son como esas abominables mujeres bellas vacías de ella.⁸¹⁴

A pesar de lo dicho por Martí, la influencia del Parnasianismo, como ya se ha señalado, es patente en sus escritos. Ya dicen I. Schulman y P. González que “a pesar de estas y otras similares advertencias, Martí, quien se inclinó siempre hacia una expresión apasionada, fue seducido por los valores estéticos del arte parnasiano, y en su estilo abundan ejemplos reveladores de la ascendencia de las creaciones plásticas de los parnasianos.”⁸¹⁵ La exactitud y el cuidado en la forma, el cincelado del verso, la colocación perfecta de adjetivo, todo esto y más, absorbió Martí, con su increíble capacidad, de esta tendencia proveniente del viejo mundo.

El Parnasianismo tocaba a su fin, vemos la transición que le conducirá al Simbolismo en las palabras de Baudelaire: “Desde hace algún tiempo, tengo a todo el Olimpo tras de mí, y nada más fastidioso; me caen dioses sobre la cabeza como suelen caer las chimeneas. Tengo la sensación de vivir en una pesadilla, de que voy dando tumbos por el vacío y que una multitud de ídolos de madera, de hierro, de oro y de plata caen conmigo, me persiguen en mi caída, me golpean y me rompen la cabeza y el cuerpo.”⁸¹⁶ El panorama poético comenzaba a metamorfosearse. La frialdad parnasiana repleta de clasicismo angustiaba a los nuevos artistas. En pocos años, el Parnasianismo se quedó obsoleto, fuera de lugar. Y una nueva sensibilidad, de corte neorromántico se fue imponiendo. Un ejemplo de esta transición es la crítica literaria que hizo Sainte-Beuve sobre Baudelaire donde ya se observa cómo la característica atrayente de lo misterioso es un rasgo novedoso a tener en cuenta en la nueva poesía:

El señor Baudelaire ha encontrado la manera de construirse, en la extremidad de una lengua de tierra juzgada como inhabitable, y más allá de los confines del mundo romántico conocido, un quiosco extravagante, muy adornado, muy recargado, pero atractivo y misterioso... Tan singular quiosco, hecho de taracea, de una originalidad

⁸¹⁴ Martí *apud* I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo*, p. 40.

⁸¹⁵ I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo*, *cit.*, p. 40.

⁸¹⁶ C. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, *cit.*, p. 49.

deliberada, que desde hace algún tiempo atrae la atención, en la extremidad del Kamschatka romántico, es lo que yo llamaría la *Folie Baudelaire*.⁸¹⁷

2.2. EL SIMBOLISMO

El Parnasianismo triunfante se inspiraba en lo objetivo, en el exterior, el poeta muy preocupado por la forma, no tenía en cuenta otro tipo de inspiración más trascendental, era un arte descriptivo y frío, un arte apegado a los conceptos ideológicos de la sociedad burguesa. La tendencia que se enfrentó a esta insensibilidad poética fue el Simbolismo. Ya dijo Mallarmé que el Simbolismo fue una reacción “contre l'impeccabilité et l'impassibilité parnassiennes.”⁸¹⁸ Una impasibilidad que dejaba el alma poética en una situación de desesperanza. El poeta no encontraba en el Parnasianismo la manera de expresar sus más inquietantes estados anímicos. Este movimiento se acercaba violentamente a las líneas filosóficas del positivismo, y los poetas no tardaron en rebelarse ya que, en palabras de J. Urrutia en la introducción de la obra de Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*: “el Simbolismo entendido así, al fin y al cabo, fue un modo de oponerse al racionalismo y al científicismo, al triunfo de lo prosaico en la sociedad burguesa.”⁸¹⁹ Poetas y demás artistas se iban uniendo a una nueva propuesta hasta formar un foro abierto que se enfrentaba, literariamente hablando, al Naturalismo, y al arte subyugado y asfixiado por las ciencias experimentales: “El simbolismo no fue nunca una capilla cerrada –afirma P. E. Coll–, sino una palestra abierta, en donde se reunieron los que protestaban contra el naturalismo triunfante.”⁸²⁰ El grupo de simbolistas reunidos vieron nutrirse sus expectativas gracias a los reductos del Romanticismo casi extinto por aquellos años; las brasas se prendieron de nuevo y encendieron el fuego romántico, retomando sus valores más esenciales y aplicándolos a la nueva poesía: “el movimiento simbolista –señala J. M. Álvarez– quedaría definido por una serie de elementos que informarían tanto a las expresiones literarias como a las pictóricas y que serían compartidos por todas las vertientes de ésta: un conjunto de actitudes ideológicas y vitales heredadas en lo esencial del espíritu romántico (subjetivismo, antirracionalismo, antipositivismo).”⁸²¹ El

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁸¹⁸ Mallarmé *apud* A. L. Aguirre, *op. cit.*, p. 44.

⁸¹⁹ J. R. Jiménez, *op. cit.*, p. 14.

⁸²⁰ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 85.

⁸²¹ J. M. Álvarez, *Historia del arte. De la Ilustración al Simbolismo*, Planeta, Barcelona, 1994, pp.102-103.

romántico, ante un mundo frío y vacío, de raíz utilitarista, se rebela mostrándose rebelde y provocador, bien, con poses de dandy, o convirtiéndose en un bohemio antisocial consumidor de drogas, o imbuyéndose en vidas marcadas por el placer y el sexo, reconociéndose como símbolo de decadencia y final sensual, a la par que bello y rodeado de esplendor decadente; todas son formas de escapar del contexto vital, del mundo que les rodea, de la decepción desoladora de la realidad. Resumiendo, el Simbolismo, nutrido por el Parnasianismo en el sentido de que ambas tendencias literarias parten de un claro esteticismo, es decir, de consideración de la obra de arte como un bien en sí mismo y como una búsqueda de la belleza, toma también el perfeccionamiento técnico parnasiano que los románticos no habían poseído y adquiere para sí cierta dirección del Romanticismo de toques malditos como Poe y Nerval. “Baudelaire primero y Verlaine y Mallarmé después –señala Villena– habían sido (Mallarmé había muerto en 1898) y los grandes santones de este universo poético.”⁸²²

En 1866, veinte años antes de verse publicado el manifiesto simbolista de Moreas, en el cual se especificaban las características esenciales que adquiere esta nueva tendencia estética, y del que en varias ocasiones habló Rubén Darío. Jean-Baptiste Landriot, publica su libro *Le symbolisme*. Respecto al libro, J. M. Aguirre señala que el ensayo posee una relevancia interesante porque supone un estudio serio entre las relaciones del símbolo y la literatura; de hecho, explica Aguirre que para el autor “el símbolo es el más adecuado recurso de la conciencia humana para expresar una emoción, lo que es tal vez más pertinente aquí, para exponer intuiciones metafísicas.”⁸²³ La tradición poética hizo uso del símbolo ya que el artista, de alguna manera, necesita expresar sentimientos o conceptos que no se pueden expresar de otra forma. Pero la utilización del símbolo ha variado a lo largo de la historia. Siguiendo las directrices de Octavio Paz, se puede señalar que aunque el poeta creaba un nuevo mundo, utilizaba para ello elementos que no rompían con la tradición: “La novedad del siglo XVII no era crítica ni entrañaba la negación de la tradición. Al contrario; afirmaba su continuidad.”⁸²⁴ En el Clasicismo, la imagen poética es el reflejo de la vivencia, ve el poema como la plasmación de un tema y hace uso de los recursos retóricos. En el Romanticismo se descubre la importancia del subconsciente y la creación artística se realiza a través de la inspiración, el poeta es manejado por fuerzas poderosas y oscuras

⁸²² L. A. de Villena, *Máscaras de fin de siglo*, cit., p. 141.

⁸²³ J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 40.

⁸²⁴ O. Paz, *op. cit.*, p. 17.

que le conducen al furor, no basado en una conciencia racional como ocurría con el Clasicismo. Así que lo novedoso comienza a ser rupturista en el siglo XVIII, con el Romanticismo, y continúa con el Simbolismo. El símbolo comienza a difuminarse, a convertirse en sugerencia, a adoptar multitud de significados. A partir de Baudelaire, el poeta es un vidente, un mago, que debe trasfigurarse en otro, “yo soy otro”, dice Rimbaud. El poeta asiste a la iluminación de las palabras, es portador de una iluminación que queda en la sugerencia indeterminada, no se concreta, se pierde en la ambigüedad, es la *opera aperta* de la que habla Umberto Eco, y “trascendencia vacua” que H. Friedrich observa en Baudelaire.

Es bien conocida la proximidad entre el Simbolismo y la teoría de las correspondencias de Swedenborg. Para entender el Simbolismo y la función del símbolo es necesario entender en qué consiste esta proposición, qué función tiene el símbolo dentro de ella, y en qué medida ha afectado en los poetas y en el Simbolismo. Ya que como señalan M^a. Pilar Celma y Francisco J. Blasco: “Tras la teoría de las *correspondencias* de los simbolistas alienta el influjo que los escritos de Swedenborg ejercieron sobre poetas como Baudelaire.”⁸²⁵ Emanuel Swedenborg, científico y teólogo sueco del siglo XVIII, se dedicó hasta los cincuenta y seis años a la investigación científica, y a partir de esa edad dejó estos estudios para dedicarse a la investigación teológica y filosófica a raíz “de su primer encuentro con Cristo en Londres.”⁸²⁶ En una entrevista que Jorge Luis Borges concedió a Christian Wildner en agosto de 1984, el autor argentino señaló: “A partir de ese momento su vida cambió totalmente. Abandonó el estudio de la ciencia; por ejemplo: la anatomía, la astronomía, las matemáticas, y se dedicó a registrar minuciosamente ese mundo espiritual. El diálogo con los ángeles empezó a ser un hecho cotidiano para él.”⁸²⁷ Y también comenzó a escribir todos sus pensamientos, entre ellos, se encontraba la teoría de las correspondencias, teoría existente en la historia de la humanidad, puesto que se trata de un conocimiento metafísico cosmológico inseparable al ser humano: “Los más antiguos pueblos –señala Swedenborg–, cuyos miembros eran hombres celestiales, concebían sus pensamientos a partir de las correspondencias, igual que los ángeles.”⁸²⁸ Ficino en la Italia renacentista y Paracelso en el siglo XVI ya señalan la doctrina del ser humano como microcosmos

⁸²⁵ A. Machado, *La guerra literaria*, introducción de P. Celma y J. Blasco, Narcea, Madrid, 1981, p. 62.

⁸²⁶ E. Swedenborg, *El cielo y sus maravillas y el infierno*; introducción de J. L. Borges; traducción de la versión inglesa por Christian Widner, Kier, Buenos Aires, 1991, p. 17.

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 69.

en la que el cuerpo del hombre es un astro o una constelación. Swedenborg explica que la teoría de las correspondencias se basa en unas relaciones existentes entre el mundo natural y el mundo espiritual. El mundo natural es para el filósofo todo lo que se encuentra bajo el sol, y el espiritual, es el del cielo, es decir, lo divino: “En consecuencia, todo lo que existe en el mundo natural; teniendo su origen en el mundo espiritual, se llama correspondencia.”⁸²⁹ El hombre es un cielo en sí mismo, así que integra el mundo natural y el mundo espiritual: “Puesto que el hombre es un cielo y un mundo en forma mínima –opina Swedenborg–, según la imagen el Hombre Máximo hay en él un mundo espiritual y un mundo natural. Las cosas interiores pertenecientes a su mente, relativas a su entendimiento y voluntad, conforman su mundo espiritual; y las cosas exteriores pertenecientes a su cuerpo, relativas a sus sentidos y su operación, constituyen su mundo natural.”⁸³⁰ En la obra *Escritos sobre literatura*, Baudelaire habla específicamente de esta parte de la teoría del teólogo sueco: “Por su parte, Swedenborg, que poseía un alma mucho más grande, ya nos había enseñado que *el cielo es un hombre grandísimo*; que todo, forma, número, color, perfume, en lo *espiritual* como en lo *natural*, es significativo, recíproco, converso, *correspondiente*.”⁸³¹ De esta forma, siguiendo el planteamiento de Swedenborg, el interior y el exterior de los humanos toma una categoría simbólica y metafísica. Un ejemplo que proponen tanto Baudelaire como el místico es la lectura de la fisonomía de los seres humanos; es una forma de probar la correspondencia entre el orden natural y el orden espiritual. Dice Swedenborg:

En el rostro humano, es posible apreciar en qué consisten las correspondencias. En un rostro que no ha sido adiestrado para simular, todos los afectos de la mente aparecen a la vista en forma natural; como en efigie; Y es por eso que se dice que el rostro es el index del alma: es decir, es el mundo espiritual del hombre representado en su mundo natural. De modo similar, lo concerniente al intelecto se manifiesta en el habla; y lo concerniente a su voluntad, en los ademanes. De manera que todo lo que ejecuta el cuerpo; ya sea en el rostro, en el habla, o en los ademanes, se denomina correspondencia.⁸³²

Los elementos que impregnan y rodean al ser humano se convierten en símbolos, en hilos que parten de lo inmanente y llegan hasta lo que se encuentra más allá, fuera de

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁸³¹ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 116.

⁸³² E. Swedenborg, *op. cit.*, p. 70.

la razón y el entendimiento positivista, de la demostración científica, y dentro del mundo analógico de las correspondencias. Pero no todo el mundo está capacitado para leer los símbolos, y menos para expresar sentimientos a través de ellos: “todo es jeroglífico –afirma Baudelaire–, y sabemos que los símbolos no son oscuros más que de una manera relativa, es decir, según la pureza, la buena voluntad o la clarividencia natural de las almas.”⁸³³ Todo es jeroglífico también para Swedenborg, el cual considera que la palabra es la herramienta que ha sido otorgada al hombre para comunicarse con la divinidad por medio de las correspondencias:

El hombre, cuando conoce la ciencia de las correspondencias, puede comunicarse con los ángeles a través de los pensamientos de su mente; y por medio de su hombre espiritual e interno, puede hallarse en conjunción con los ángeles. Para que esa conjunción del cielo con el hombre pudiese acontecer, la Palabra en su totalidad ha sido escrita mediante correspondencias; todas y cada una de las cosas que contiene, son correspondencias. Y si el hombre conociera la ciencia de las correspondencias, comprendería el sentido espiritual de la Palabra, y le sería dado descifrar arcanos imperceptibles en el sentido literal.⁸³⁴

Las palabras son elementos de la correspondencia puesto que el sentido literal, o sea, de los elementos que constituyen el mundo, se corresponde con el sentido espiritual, el de los que establecen la divinidad. La pregunta que se podría plantear es quién es capaz de leer en ese libro de la naturaleza: “¿qué es un poeta –se interroga Baudelaire– (tomo la palabra en su acepción más amplia) sino un traductor, un descifrador? En los buenos poetas no hay metáfora, comparación o epíteto que no sea una adaptación matemáticamente exacta en la circunstancia actual, porque esas comparaciones, esas metáforas y esos epítetos proceden del inagotable fondo de la *analogía universal*.”⁸³⁵ La visión del mundo simbolista lleva a una concepción esotérica del mundo puesto que todo está cubierto por una máscara que esconde la realidad. El poeta, como decía Baudelaire, es el traductor, el descifrador que sustrae la máscara a lo material para quedarse con el alma de las cosas, material imprescindible para retornarlo hecho poesía.

Si algo hace especial al Simbolismo y lo enfrenta al Parnasianismo es la preocupación por expresar experiencias emocionales que partiendo del alma del poeta

⁸³³ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 116.

⁸³⁴ E. Swedenborg, *op. cit.*, p. 79.

⁸³⁵ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 116.

se dirigen al alma del lector. La teoría de las correspondencias ofrece al poeta-descifrador un inmenso campo donde tomar símbolos puesto que, como se vio, todos los elementos naturales y espirituales son símbolos potenciales. El proceso poético de la creación en el Simbolismo parte de querer expresar un sentimiento, no de transmitir únicamente experiencias. “El poeta simbolista –puntualiza J. M. Aguirre– se encara directamente con el problema ineludible: ¿cómo es posible expresar la emoción por medio de la palabra?”⁸³⁶ A primera vista, podría parecer que el poeta debe sentir una emoción que embargue su corazón y así, tras experimentarla, rápidamente expresarla en el papel, antes de que se evapore los efluvios del recuerdo del sentimiento. Los simbolistas consideran que no es así. Baudelaire, tras traducir, estudiar y admirar a Edgar Allan Poe, se percató de que el arte debía ser frío y cerebral, un arte estudiado para conseguir una sensación en el lector. También reparó en que el corazón debía estar lejos de esta operación: “La sensibilidad de corazón en modo alguno es favorable al trabajo poético. Una extremada sensibilidad de corazón incluso puede ser perjudicial en ese caso. La sensibilidad de la imaginación es de naturaleza distinta: sabe elegir, juzgar, comparar, huir de eso, buscar aquello, rápida, espontáneamente.”⁸³⁷ Por eso, el precursor del Modernismo, el poeta Gustavo Adolfo Bécquer, se convierte en un poeta moderno al escribir esta frase: “cuando siento no escribo.”⁸³⁸ El poeta simbolista, de forma fría y matemática puede expresar muchos sentimientos, hablar de la angustia del ser humano, del tedio, de la melancolía, pero lo hace a través de símbolos. El mundo de las correspondencias resuena en el interior del poeta creando un estado de ánimo o un sentimiento ante el mundo. En ese momento, el artista busca un símbolo, representación que será mostrada en una imagen. La imagen llegará al lector y producirá la sensación que el poeta vivió al recibir la intuición del mundo de las correspondencias. Este proceso fue señalado por Baudelaire: “Siempre me he complacido en buscar en la naturaleza exterior y visible los ejemplos y las metáforas de que me sirvo para caracterizar los goces y las impresiones de un orden espiritual.”⁸³⁹ La base de la transmisión poética se encuentra en estas palabras de Antonio Machado: “Lo más hondo es lo más universal”, lo que siente un ser humano de forma profunda está unido a los sentimientos humanos. La experiencia emocional que nos comunica a todos los seres humanos tiene un origen intuitivo, no es reductible a la lógica. De ahí que la intuición,

⁸³⁶ J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 54.

⁸³⁷ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 94.

⁸³⁸ G. A. Bécquer *apud* J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 54.

⁸³⁹ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 135.

el misterio y el Simbolismo estén tan estrechamente unidos: “La palabra *misterio* es una de las favoritas de los simbolistas –afirma J. M. Aguirre–. De alguna manera, lo inexpresable es, por postulado, misterioso, o al revés, si se quiere. Es el misterio de las ideas, de los sentimientos, de la naturaleza, de la vida, en fin, el objeto del poema. El poema mediante la intuición, se pone en contacto con él; su obra lo explora y lo sugiere.”⁸⁴⁰ En efecto, el poema simbolista debe sugerir, insinuar, esbozar, y de esta forma, tratar de transmitir la emoción al receptor, por eso, los símbolos se enriquecen de mayor con un número mayor de interpretaciones posibles. La sugerencia es una de las mayores bazas del Simbolismo, de hecho, L. A. de Villena señala que el Simbolismo “es sugerir una realidad misteriosa y personal, a través de imágenes de otras realidades, más objetivas en apariencia, y lujosas o veladas en función de aquel misterio.”⁸⁴¹ Sugerir para reestablecer la relación ofrecida por el símbolo entre lo abstracto y lo concreto, y en la búsqueda, perderse en un mundo de sugerencia y de profundos toques a la imaginación y al sentimiento. “Un symbole est, en effet –señala Mallarmé–, une comparacion et une identité de l’abstrait au concret, comparacion dont l’un des termes reste sous-entendu. Il y a là un rapport qui n’est que suggéré et dont il faut rétablir la liason.”⁸⁴² Ante estas ideas se comprende porque es tan importante la música para los simbolistas: “De la musique avant toute chose”, dijo Verlaine. Aristóteles ya se percató de que los distintos ritmos movían a diferentes sentimientos, hablando de los verso y de su adecuación, señala: “El trímetro yámbico y el tetrametro trocaico son movidos y el uno apto para la danza y el otro para la acción.”⁸⁴³ Diferente música tenía una repercusión también diversa en el ánimo. El poema “La marcha triunfal” de Rubén Darío, nos sumerge en un ensueño de laureles de victoria y ovación, gracias a su ritmo grandioso: “¡Ya viene el cortejo!/ ¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines / ¡La espada se anuncia con vivo reflejo; / ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines!”. Además, la música es pura sugerencia, la información se difumina en notas que pueblan un ambiente en el que cada persona capta emociones de manera personal. “Los simbolistas –señala Aguirre– establecen una analogía ente el poder evocador de la música y el de la poesía, basado en la concepción de “aquella” como lenguaje que sugiere la emoción en, por así decirlo, “estado puro”. No se trata, pues, de añadir

⁸⁴⁰ J. M. Aguirre *op. cit.*, p. 92.

⁸⁴¹ L. A. de Villena, *op. cit.*, p. 136.

⁸⁴² S. Mallarmé *apud* J.M. Aguirre *op. cit.*, p. 52.

⁸⁴³ Aristóteles, *Poética*; introducción, traducción, notas y comentario de Antonio López Eire, Ediciones Istmo, Madrid, 2002, p. 97.

sonoridad al verso, utilizando las palabras por su valor fónico, sino ordenarlas de la misma manera que el compositor ordena sus frases musicales.”⁸⁴⁴ Por eso, el arte predilecto para un simbolista es la música, la armonía del misterio, ya que nos trasmite sensaciones, remueve significados que no se dejan denotar, la música es tan indeterminada que llega donde no llegan las palabras, los conceptos, pareciéndose más a una revelación. La música es una indeterminación abierta, “el ideal vacuo” del que habla H. Friedrich.

Además de la sugerencia por medio de la musicalidad poética, los simbolistas, tomaron otros medios para desarrollar la poesía hasta límites antes nunca conocidos. El objetivo era amplificar las sensaciones, darles un mayor grado de creatividad, impulsar al lector a pasar ciertas barreras y a introducirse e imbuirse en nuevas emociones. Para conseguirlo, utilizaron la sinestesia. Por medio de esta figura retórica, los sentidos se ven mezclados, de manera que multiplican las posibilidades de “hacer sentir” del poeta. Rubén Darío en el poema “Blasón” señala en el tercer cuarteto a un cisne de estirpe sagrada que asciende a una cima “de las dulces colinas de Leda”. El sentido del sabor se mezcla con el sentido de la vista, las colinas son dulces, y esto da una sensación de delicadeza, sutileza y elegancia, que hace grande al poema, transmitiendo una sugerencia, una intuición, una sensación, que no se podría dar de otra forma. Además está en sintonía con la teoría de las correspondencias ya que existe una relación entre sentidos, una correlación, la gran analogía, como expresa Octavio Paz.

Resulta interesante observar la influencia del Simbolismo sobre el Modernismo español e hispanoamericano. En líneas generales, se puede decir que, como señala J. Urrutia, en la introducción a los apuntes del curso que dictó Juan Ramón Jiménez en Puerto Rico: “El Modernismo hispánico corresponde, efectivamente, a lo que en gran parte de Europa se denomina Simbolismo.”⁸⁴⁵ Corresponde, porque toma ciertas características que el arte en ese momento requería. Sin duda, los modernistas españoles recibieron el influjo del Simbolismo. R. Ferreres en *Verlaine y los modernistas españoles*, señala que el poema *Chanson d'Automme* era conocida sobradamente por todos los modernistas de la Península, y también que “el “Arte poética” de Verlaine, como sabemos, es la primera o una de las primeras de sus poesías que se tradujo al castellano.”⁸⁴⁶ Con lo que, de esta manera, se difundió más fácilmente. Juan Ramón

⁸⁴⁴ J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁴⁵ J. R. Jiménez, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁴⁶ R. Ferreres, *Verlaine y los modernistas españoles*, Gredos, Madrid, 1975, p. 69.

Jiménez afirma que fue el introductor de Verlaine en España: “Cuidado. Nosotros leímos a Verlaine antes de que lo leyera Darío. Le conocimos directamente, en los originales. Fíjese que en *Azul* no se cita a Verlaine; allí están Catulle Mendès, Leconte de Lisle, Richepin. En nosotros, en los Machado y en mí, los simbolistas influyeron antes que en Darío. Los Machado los leyeron cuando su estancia en París, y yo le presté a Darío libros de Verlaine que él aún no conocía.”⁸⁴⁷ De hecho, el poeta de Moguer comenta que creció leyendo a Verlaine: “Me eduqué con Verlaine, que fue, junto con Bécquer, el poeta que más influyó sobre mí, en el primer momento.”⁸⁴⁸ El crítico R. Ferreres considera falsa esta aseveración: “Juan Ramón Jiménez manifestó, en sus últimos años, interés constante en afirmar siempre que tuvo ocasión, y a veces ésta traída por los pelos, que los hermanos Machado y él conocieron la poesía de Verlaine antes que Rubén Darío. Afirmación que no es cierta.”⁸⁴⁹ El crítico se centra en las fechas de publicaciones para demostrar que Juan Ramón Jiménez está equivocado. Es complicado conocer lo que sucedió, el poeta confunde fechas, como se puede observar en su obra *El modernismo*, basada en unos apuntes de un curso que dictó en la Universidad de Puerto Rico, pero también es posible que recibiera esa influencia y que no quedara constancia de ello, al margen de lo dicho por él mismo. Lo que sí es verdad, respecto al Simbolismo en el Modernismo español, es que tanto Juan Ramón Jiménez, como Unamuno y Machado personificaron la tendencia simbolista en el Modernismo español. La tendencia simbolista se ve reflejada en la utilización del símbolo de forma sublime y maravillosa, buscando la forma de acercarse a la totalidad y a la belleza con las herramientas poéticas de las que disponían.

En cuanto a la influencia del Simbolismo en el Modernismo hispanoamericano, es interesante señalar la influencia en Martí. En el poeta ya se observa una precoz utilización de matices simbolistas en su obra desde bien temprano. I. Schulman y P. González consideran que como Martí estuvo en España hasta 1874, es posible que realizara un viaje a París, en el que comprara algún libro de poesía simbolista, llegando a afirmar que “nos encontramos frente a la primera expresión de la teoría simbolista que se registra en lengua española.”⁸⁵⁰ El estudio de los textos de Martí muestra que efectivamente fue capaz de amalgamar todo tipo de influencias que venía de países extranjeros; para él, lo importante consistía en no quedarse demasiado apegado a una

⁸⁴⁷ R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, cit., p. 56.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁴⁹ R. Ferreres, *op. cit.*, p. 177.

⁸⁵⁰ I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo*, cit., p. 121.

sola tradición literaria, ni siquiera la española. Así que, sin duda, siendo un hombre de mundo, poeta y periodista (lo que le obligaba a estar informado de las novedades artísticas), conoció el Simbolismo y se empapó de sus principios: “La música es más bella que la poesía –aclara Martí– porque las notas son menos limitadas que las rimas: la nota tiene el sonido, y el eco grave, y el eco lánguido con que se pierde en el espacio: el verso es uno, es seco, es solo: –alma comprimida– forma implacable-ritmo tenacísimo.”⁸⁵¹ Además, resulta relevante señalar que el poeta cubano utiliza prontamente el recurso retórico de la sinestesia, como revelan los dos críticos mencionados. De esta forma, ya en 1876 encontrándose en México, el poeta escribe esta sinestesia de alta excelencia poética: “Pero hay entidades poéticas, cantores de lo venidero, arúspices divinos de una religión vasta y azul.”⁸⁵²

I. Schulman y P. González se plantean la importancia de las innovaciones de Martí en el Modernismo. Los críticos han luchado contra el egotismo de Rubén Darío y su estudiada calificación de iniciador del Modernismo (como se vio, Schulman y González consideran a Martí el verdadero iniciador y no el precursor) y en este caso, de introductor del Simbolismo en Hispanoamérica. En el prólogo del libro *Los raros* el poeta nicaragüense señala: “Fuera de las notas sobre Mauclair y Adam, todo lo contenido en este libro fue escrito hace doce años, en Buenos Aires, cuando en Francia estaba el Simbolismo en pleno desarrollo. Me tocó dar a conocer en América ese movimiento.”⁸⁵³ Por lo tanto, según el vate nicaragüense, él introdujo el Simbolismo en Hispanoamérica en 1893 cuando se encontraba en Argentina. Si Martí, en 1874 ya tenía textos con clara influencia simbolista, esto significa que, una vez más, Darío pretende robar protagonismo al artista cubano. No es de extrañar, ya que, como antes se advertía, Darío también anunció al mundo que él había sido el poeta innovador que llevó el Modernismo a todos los confines del mundo, sin señalar a su maestro, como creador de esta poética, y presionando así a la crítica para colocar a Martí como precursor y no iniciador del Modernismo. Huelga decir que objetivamente Darío fue el gran difusor de esta tendencia literaria, pero también hay que tener en cuenta los méritos artísticos de sus maestros y no enfocar todo el protagonismo en él.

Respecto a la influencia de Verlaine en Darío, cabe remarcar que es indudable la filiación de esta poesía en el vate nicaragüense, que, por otra parte, él mismo se encarga

⁸⁵¹ Martí *apud* I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo*, p. 122.

⁸⁵² Martí *apud* I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo*, p. 128.

⁸⁵³ R. Darío, *Los raros*, *cit.*, p. 15.

de señalar, de hecho, muestra el influjo verlainiano de uno de sus poemas más conocidos: “En ‘Era un aire suave...’, que es un aire suave, sigo el precepto del Arte Poética de Verlaine: ‘De la musique avant toute chose’.”⁸⁵⁴ Darío lo considera tan importante que le dedica una semblanza en uno de sus libros más emblemáticos, *Los raros*, diciendo sobre él: “De la obra de Verlaine, ¿qué decir? Él ha sido el más grande de todos los poetas de este siglo.”⁸⁵⁵ El poeta nicaragüense señala que no se tuvo en cuenta a Verlaine en España, afirmación negada por Juan Ramón Jiménez y Ferreres: “en España es casi desconocido –afirma Darío en 1893– y séralo por mucho tiempo: solamente el talento de Clarín creo que lo tuvo en alta estima; en lengua española no se ha escrito aún nada digno de Verlaine.”⁸⁵⁶ El crítico R. Ferreres señala en su obra *Verlaine y los modernistas españoles* que existía un mayor conocimiento de la poesía de Verlaine de lo que manifiesta Darío, y no tanta estima en la opinión de Clarín: “En realidad el desconcertante crítico Leopoldo Alas, Clarín, alaba, elogia con superficiales distingos al poeta francés, pero sin dar un juicio apreciable de su poesía ni siquiera noticias de lo que ésta entrañaba y significaba de renovadora.”⁸⁵⁷

2.3. EL DECADENTISMO

Para comprender el Decadentismo hay que tener en cuenta la situación social en Francia a finales de siglo XIX, país del que surge esta visión del mundo. Y decimos, “visión del mundo” porque no se puede llamar movimiento a toda una atmósfera social compuesta de multitud de factores. Francia, tras perder la guerra franco-prusiana, motivo por lo cual Napoleón III fue destituido, proclama la III República. El país cayó en cierto derrotismo al ser consciente de la pérdida de Alsacia y Lorena sumiendo a la nación de cierta frustración. A nivel político-ideológico, a partir de 1877 los gobiernos republicanos llevan a cabo varias reformas fundamentadas en la tendencia positivista caracterizada por un anticlericalismo general y el culto al mito de la ciencia y del progreso. El ambiente se fue deteriorando, las reformas racionalistas echaron por tierra los asideros tradicionales sin ofrecer soluciones a los problemas más acuciantes y trascendentes del ser humano y favorecieron los intereses de la burguesía, estamento

⁸⁵⁴ I. M. Zavala (selec.), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, cit., p. 67.

⁸⁵⁵ R. Darío, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

⁸⁵⁷ R. Ferreres, *op. cit.*, p. 47.

que no mostraba ninguna inquietud para realizar reformas sociales y menos aún, preocupación por inquietudes anímicas del momento en el arte. Para empeorar más la situación tuvieron lugar los sucesos violentos de la Comuna de París en 1871, lo que puso en marcha en París (aunque por poco tiempo) los ideales de jóvenes revolucionarios. No es de extrañar que todos estos factores unidos llevaran a la juventud a un ambiente crispado y enrarecido, y que de este vacío existencial surgiera una estética muy particular: el Decadentismo. Ya dijo Verlaine: “Soy el imperio al fin de la decadencia”. La prensa finisecular utilizó ese término para definir a los artistas rebeldes y conflictivos que pululaban por el mundo artístico de París. Pero el concepto viene de atrás, realmente a lo que hace referencia es a la decadencia del Imperio Romano sobre la que escribió Montesquieu: “A Gourmont debemos –señala G. Díaz Plaja–, por ejemplo, las más lúcidas páginas acerca del concepto de decadencia, tan habitual en el fin de siglo europeo, que denomina decadentista a la mayoría de las escuelas de carácter esteticista. Parte el crítico de la noción de decadencia de Roma formulada por Montesquieu.”⁸⁵⁸ Un poema de Salvador Rueda titulado “La bacanal”, recuerda las últimas horas del sol poniente de la decadencia: “Está de fiesta la triunfante Roma; / cerrado y mudo su elocuente Foro, / con estallar de estrépito sonoro / la bacanal en su recinto asoma.”⁸⁵⁹ El concepto que barajaba Montesquieu sobre la decadencia fue seguido por Desiré Nisard, el cual había realizado un análisis sobre las costumbres y la crítica de los poetas latinos de la decadencia donde señalaba que la creatividad de la plenitud artística de una época conduce a la decadencia de la lengua y los valores heredados. La decadencia literaria latina comienza en la segunda mitad del siglo II d. C. Nisard había mantenido un punto de vista negativo de esta literatura, criticando a estos escritores por su preferencia hacia la descripción exhaustiva, y su obstinación en plasmar de forma muy detallista las sensaciones, así como su agrado por la afectada originalidad individual separada del equilibrio de los modelos de la poesía clásica. Baudelaire da la vuelta a la idea, al hablar de decadencia, señala que las épocas en las que los valores se descomponen, también son momentos de renovación y de surgimiento de tendencias nuevas en el arte:

La expresión *literatura decadente* implica que hay una escala de literaturas, una balbuciente, una pueril, una adolescente, etc. Me refiero a que esta expresión supone algo fatal y providencial, como un decreto ineluctable; y nada más injusto que reprocharnos el que nos

⁸⁵⁸ G. Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 145.

⁸⁵⁹ I. Prat (edit.), *op. cit.*, p. 50.

inclinemos ante la ley misteriosa. Todo lo que acierto a comprender en la sentencia académica es que es vergonzoso obedecer a esta ley con placer, y que somos culpables de regocijarnos con nuestro destino. Ese sol que hace unas horas lo aplastaba todo con su luz directa y blanca, no tardará en inundar el horizonte del ocaso con variados colores. En las metamorfosis de ese sol agonizante ciertos espíritus poéticos descubrirán nuevas delicias; descubrirán columnas deslumbrantes, cascadas de metal fundido, paraísos de fuego, un esplendor triste, la voluptuosidad de la añoranza, todas las magias del ensueño todos los recuerdos del opio. Y la puesta del sol les aparecerá así como la maravillosa alegoría de un alma cargada de vida, que desciende detrás del horizonte con una magnífica provisión de pensamientos y de sueños.”⁸⁶⁰

El ocaso, la decadencia del día hace surgir las estrellas. Ese sol agonizante llena de nueva poesía el panorama artístico. Un panorama muy crítico con el racionalismo positivista que se estaba imponiendo en todos los terrenos, y que era la base estructural de la vida burguesa. De ahí que Villena señale que “supone una actitud de rebelde desengaño ante la vulgaridad, la mediocridad o la ruina del mundo que se vive, y conlleva hastío, desencanto y gusto por la lejanía, e incluso por la muerte. Ello sí, en medio de un amor por lo lujoso y suntuario que viene al mismo tiempo que una determinada opción cultural, una protesta –aristocrática- contra el sinsentido gris de la vida burguesa –por el orden– y diaria.”⁸⁶¹ En esta definición están las peculiaridades de esta nueva forma de ser. La actitud rebelde, y desairada, mostrando un gusto exacerbado por sentir nuevas experiencias que lo alejaran del mundo mediocre que le rodeaba, amor al lujo y lo sensual, y coqueteo con la muerte, tendencia al individualismo y a la subjetividad. En cuanto a lo artístico, la temática será la misma, lo sensual unido a lo satánico y lo suntuoso, como una válvula de escape a todas las presiones insalvables de la sociedad racionalista y utilitarista de fin de siglo. Darío, en su libro *Los raros*, señaló a varios decadentes, entre ellos habla de una dama: “Rachilde; satánica flor de decadencia picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado.”⁸⁶² También describe a Théodore Hannon: “buen mozo, elegante, perfumado, con aromas exóticos, piel de seda y rosa, bebedor de ajeno, sportsman y, si literato, poeta decadente.”⁸⁶³ Dice Darío: “Este es el retrato de Théodore Hannon, el que hace rimar preciosidades infernales y cultivar flores de fiebre,

⁸⁶⁰ C. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, cit., pp. 242-243.

⁸⁶¹ L. A. de Villena, *Máscaras de fin de siglo*, cit., pp. 141-142.

⁸⁶² R. Darío, *Los raros*, cit., p. 107.

⁸⁶³ *Ibid.*, 160.

esas flores luciferinas que tienen el atractivo de un aroma divino que diera la eterna muerte.”⁸⁶⁴

El influjo del Decadentismo en el Modernismo fue muy notorio, ya señala R. Gullón: A los modernistas se les llamó decadentes, y el Decadentismo estuvo de moda en el fin de siglo.”⁸⁶⁵ Artistas como Darío y muchos otros, se vieron influenciados por esa nueva forma de enfrentarse a la realización estética, ese sensualismo mezclado con lo religioso fue una temática ciertamente decadente, así como la mujer satánica, de mirada inquietante, y dulces formas pero malévolo interior. La marquesa Eulalia ríe, ríe, ríe –y dice Darío: “¡y es cruel y eterna su risa de oro!” (“Era un aire suave”). No es de extrañar que la sociedad se inquietara ante los decadentes, puesto que ponían en solfa todos los valores de una sociedad burguesa que todo lo medía por la cantidad de beneficio que podía conseguir, y cuyos valores e instituciones, como por ejemplo el matrimonio, por decir una, estaban encaminadas a mantener el sistema de forma racional. Por eso, Darío, deja escapar un punto de rebeldía ya marchita al decir: “fui atacado y calificado con la inevitable palabra “decadente”. Todo eso ha pasado –como mi fresca juventud.”⁸⁶⁶ Hay un tema muy interesante que se observa en el Decadentismo y se trata de su cercanía a la locura, a la enfermedad, al límite. Estos artistas se encuentran en un mundo sin expectativas, y la canalización de la experiencia de vacío se realiza a través del arte o de su propia salud mental y física. Los decadentes se encuentran, aun siendo jóvenes, envejecidos a ritmo acelerado, por ellos pasan todas las épocas. Desean vivir todas las experiencias, sin fin y sin término: “Todo el modernismo lleva el sello de la decadencia y el agotamiento –señala J. Deleito y Piñuela–. Las sociedades, como los individuos, envejecen, y esto es causa del egoísmo senil, origen de ese orgulloso literario que hace cultivar el yo exclusivamente; produce también aumento de sensibilidad, desgaste de las impresiones ordinarias, a fuerza de repetirlas, y, como consecuencia, perversión de los sentidos, refinamientos exóticos de una voluptuosidad enfermiza. Esto nos da la clave del moderno decadentismo divinizado por Baudelaire en su *Flores del mal*.”⁸⁶⁷ Las palabras dichas por Deleito encierran muchos de los misterios del Decadentismo, muestran su funcionamiento interno, el proceso que sigue el fin de siglo en el que el yo es la única visión. Un ejemplo es *A contra pelo* de J. Huysmans, todo esto visto a través de los ojos de un solo

⁸⁶⁴ *Ibid.*

⁸⁶⁵ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, cit., p. 294.

⁸⁶⁶ R. Darío, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁶⁷ L. Litvak, (edit.), *El modernismo*, Taurus, Madrid, 1975, p. 388.

personaje, el exquisito y rebelde duque Jean Floressas des Esseintes. La novela de Huysmans está considerada la Biblia del Decadentismo porque el duque simboliza el espíritu del “tipo finisecular del cerebral y del quintaesenciado –afirma Rubén Darío–, del manojito de vivos nervios que vive enfermo por obra de la prosa de su tiempo.”⁸⁶⁸ El sentimiento corre a raudales por las venas del poeta, a la par que el alcohol y demás sustancias corrosivas, la imaginación desea ir más allá de lo permitido, y lucha contra una moral mojigata y burguesa. La autodestrucción y la degeneración son irremediables. El Decadentismo es una tendencia que, corresponde más que ninguna otra, al proceso degenerativo señalado por Max Nordau (1849-1923). Éste fue un médico húngaro de origen judío que publicó el libro *Entartung* en el año 1893. En esta obra ataca frontalmente a los artistas de la época, catalogándolos de enfermos mentales y degenerados. Rubén Darío escribe una semblanza de este médico en su libro *Los raros*: “En verdad, Max Nordau no deja un solo nombre, entre todos los escritores y artistas contemporáneos de la aristocracia intelectual, al lado del cual nos escriba la correspondiente clasificación diagnóstica: “imbécil”, “idiota”, “degenerado”, “loco peligroso” [...]. Él sentencia a decadentes y estetas, a parnasianos y diabólicos, a ibsenistas y neomísticos, a prerrafaelistas y tolstoístas, wagnerianos y cultivadores del yo.”⁸⁶⁹ Los artistas no están enfermos, tienen el síntoma del mal del siglo, caracterizado por un hondo sufrimiento, por un impulso al dolor que les hace tener sed de desbordarse a sí mismos, y nadar en alucinaciones de sensualidad morbosa y sueños enloquecedores. Sienten una atracción morbosa por la muerte, y son conscientes de que han nacido malditos, tocados con la desgracia de la enfermedad de la hipersensibilidad. El profundo dolor les lleva a buscar “paraísos artificiales” que les autodestruyen: “Erotismos y obscenidades –señala Deleito–, delirios sangrientos y aterradoras quimeras, el *satanismo*, o culto sistemático al mal, la delectación morbosa con lo horripilante o corrompido; todo en los decadentes implica una anestesia moral, una emotividad desenfrenada, una exaltación neurótica y un desorden mental fronterizo de la locura.”⁸⁷⁰ El Decadentismo en el arte refleja estas mismas pasiones, por eso, los protagonistas son seres enfermizos como, por ejemplo, el duque Jean Floressas des Esseintes. Afirma Deleito: “No es el arte modernista un arte fecundo y pletórico de savia; no: es una disgregación de fuerzas, una desintegración orgánica, que corresponde

⁸⁶⁸ R. Darío, *op. cit.*, p. 182.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, pp. 175-179.

⁸⁷⁰ L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 388.

a la desintegración social. Hay en él gérmenes vitales, pero es la germinación parasitaria que brota de los cuerpos muertos en la continua evolución de la materia; luz y colores, más no los que engendra el sol con sus prolíficos rayos, sino los que produce el sepulcro con sus fosforescencias que siniestramente fulguran.”⁸⁷¹ El poeta modernista español Ricardo Gil tiene un poema titulado “Morfina” dedicado a este estupefaciente. El dolor sólo se aplaca con sustancias externas: “Será la vez postrera”, dice el yo poético, mientras corre por sus venas el torrente balsámico: “La nerviosa tensión, la calentura / huyeron: lentamente mis pestañas / se entornaron con dulce somnolencia... / y, aunque despierto aún en apariencia, / comencé a vislumbrar cosas extrañas.”⁸⁷²

2.4. EL PRERRAFaelISMO

El Prerrafaelismo tuvo una clara filiación con el Romanticismo ya que, como éste último, añoraba un pasado idealizado, pasado que los artistas, ligados a esta tendencia, eligieron situarlo en los tiempos anteriores a la pintura del Renacimiento. Para ellos, esta pintura simbolizaba una pureza que el arte había ido perdiendo posteriormente. Max Nordau, el médico, que según Darío, encajaba el perfil de loco a cualquier artista, situó a esta tendencia cerca de sus antecesores, los románticos, señalando que el prerrafaelismo era una “rebelión contra el método racionalista en la interpretación del mundo, enlazado por ello con el romanticismo.”⁸⁷³ Su teorizador fue Ruskin, uno de los críticos de arte más importantes del siglo XIX, el cual apoyó a los prerrafaelistas, viendo en ellos el espiritualismo que la Revolución Industrial había hecho desaparecer del panorama artístico.

La historia de esta tendencia está unida a la Hermandad Prerrafaelista, unión artística creada en Londres, en el año 1848 y compuesta por artistas como Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y William Holman Hunt. “Su cronología –advierte J. M. Álvarez– algunos de sus postulados (la insistencia en la “fidelidad a la naturaleza”, la búsqueda de una pintura clara y luminosa y el detallismo casi obsesivo de sus representaciones) y el tratamiento de ciertos temas relacionados con el mundo del trabajo (piénsese, por ejemplo, en *Lo último de Inglaterra* y *El trabajo* de F. Madox

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² I. Prat (edit.), *op. cit.*, p. 9.

⁸⁷³ J. Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 14.

Brown o *El picapedrero* de J. Bett) han hecho que a veces se la emparente con el realismo francés coetáneo.”⁸⁷⁴ Pero nada más lejos de la realidad, el prerrafaelismo hay que situarlo, como su filiación romántica apunta, hacia un claro idealismo místico. De hecho, sigue diciendo Álvarez: “Sin embargo, si atendemos al espíritu mismo del grupo (una secta cerrada unida por vínculos que iban más allá de lo profesional), a los temas que cultivaron preferentemente (la temática religiosa y la literaria de ambientación medieval) y al modo en que unieron verdad, primitivismo y pureza, estaremos tentados de relacionarlos con los Nazarenos (a los que, además, debieron mucho a través del ejemplo de W. Dyce) y considerarlos como una especie de pervivencia del espíritu romántico.”⁸⁷⁵ Aunque impecables y extremadamente detallistas en el lienzo, detrás de cada imagen quieren dejar un símbolo que sugiera sentimientos y expresiones que van más allá de describir fríamente un objeto. Tienden, como los románticos, y más tarde los modernistas, a alejarse de su momento histórico inmediato y a sumergirse en épocas remotas como el mundo clásico o, por influencia ruskiniana, el medievo. De hecho, el gran poeta modernista Rubén Darío señala esta época histórica cómo la más influyente para los prerrafaelistas, ya que según el poeta, la Edad Media “para Dante Gabriel Rossetti, familiar y amada, y los sujetos que ella le sugiere son plausiblemente idealizados, sin una tacha anacrónica, sin una falta o debilidad en la idea íntima ni en la ornamentación exterior.”⁸⁷⁶ El mundo medieval repleto de fuertes ideales religiosos llena los lienzos de la agrupación londinense. Gómez Moreno explica que la pintura prerrafaelista “tiene dos basamentos fundamentales de su búsqueda de lo medieval: en primer lugar, los modelos italianos anteriores a Rafael que le dan nombre (es especialmente evidente la huella de Boticelli en Burnes-Jones) [...]; en segundo lugar, la Literatura.”⁸⁷⁷ Respecto a la influencia de la literatura inglesa en las pinturas prerrafaelista señala Gómez Moreno que Rossetti tomó inspiración de tema bretón como por ejemplo “la corte del Rey Arturo, que le llevó a pintar a *Lanzarote y Ginebra* o el cuadro titulado *Sir Galahad* que diseñó para un texto de Tennyson dedicado a dicho personaje.”⁸⁷⁸ Y siguiendo con la literatura inglesa: “Buena parte de los cuadros con supuestas raíces medievales pintados por los prerrafaelistas –apunta Gómez Moreno– tiene como origen alguna de las tragedias de Shakespeare, como ocurre en Hunt en *Dos*

⁸⁷⁴ J. M. Álvarez, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ R. Darío, *Los raros*, p. 103.

⁸⁷⁷ Gómez Moreno *apud* L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 83.

⁸⁷⁸ *Ibid.*

caballeros de Verona y *Claudio e Isabella* o con Millais en *Ofelia*, una de las pocas pinturas de este grupo conocidas por el gran público en la que se recoge la muerte de la heroína de *Hamlet*.⁸⁷⁹ Pero, pasando de la literatura inglesa a la italiana, sin duda, Dante Gabriel Rossetti al autor medieval que más admiraba, y de quien tomó su primer nombre, fue Dante Alighieri, el gran poeta florentino, punto de conexión entre el medievo y el Renacimiento, y por lo tanto, situado en un período histórico grato a los prerrafaelistas. Como señala Gómez Moreno: “la *Vita nuova* de Dante le sirvió de inspiración en *Monna Vanna* y en su célebre *Beata Beatrix*, cuadro que procura reflejar el trance místico, que no la defunción, que llevó al cielo a Beatriz.”⁸⁸⁰ Rossetti pinta a su mujer comparándola con Beatriz, esposa de Dante, en el momento de éxtasis entre la vida y la muerte. Una paloma deja en sus manos una amapola. Todo el lienzo está cargado de simbología. La paloma de color rojo, simboliza la muerte, el verde, color de la vestimenta de la mujer, la vida, y el púrpura, la amargura. El aspecto simbólico es muy importante para los prerrafaelistas. De ahí que J. M. Álvarez señale haciendo referencia al simbolismo: “Por otra parte, la obra de los años en que el grupo permaneció unido aparecen a veces cargadas de símbolos.”⁸⁸¹ Como se observa en *Beata Beatrix*, la atmósfera de los cuadros prerrafaelista está cargada de una gran pesadez, y una inestabilidad que nos conduce a una inquietud desasosegante y a cierto Decadentismo: “Aquí, sin embargo –recalca J. M. Álvarez–, interesa menos esa producción temprana que la evolución posterior de Rossetti, en la que asoman ya, junto al esteticismo, el decadentismo y una clara morbosidad, la creación de atmósferas –casi narcóticas– y algunos de los temas tópicos del simbolismo, como asociación de amor y muerte (*Beata Beatrix*, c.1863) y el mito de la mujer fatal, del sexo como fuente de destrucción.”⁸⁸² Existe una línea estética que une el Prerrafaelismo con el Modernismo: “La línea abierta por Rossetti sería continuada en Inglaterra por E. Burne-Jones, y a través de éste desembocaría en A. Beardsley, cuyos modos de expresión serían ya modernistas.”⁸⁸³ En primer lugar, se dio una gran influencia del Prerrafaelismo inglés en el Simbolismo francés, que ya observa el gran vate Rubén Darío: “Si la pintura “primitiva” ha dado vuelo a la inspiración de los prerrafaelistas, la poesía, la literatura trecentista y cuatrocentista resuena también en el laúd de Dante Gabriel Rossetti, en la

⁸⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ J. M. Álvarez, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁸² *Ibid.*

⁸⁸³ *Ibid.*

lira de Swinburne. En Francia ha inspirado a más de un poeta de las escuelas nuevas. Verlaine, Moreas, Griffin –quien con su Oso y su Abadesa ha escrito una obra maestra-, son muestra de lo que afirmo.”⁸⁸⁴ La línea de influencia continúa, de Inglaterra pasa a Francia y de ahí se dirigirá a España acercándose, en primer lugar, como ya comentara Darío en sus artículos a *La Nación*, a Cataluña, ciudad cosmopolita y abierta que atraía las tendencias europeas del momento: “Zanné publica sus cuentos prerrafaelistas de exaltado lirismo –dirá G. Díaz-Plaja–, como el desmayado *Bianca* de tono medieval, cuya expresión más apasionante entre nosotros fue la *Euda d’Uriach*, de Amadeo Vives; se publican los *Idilis* y los *Cants mistics*, de Verdaguer, con dibujos del mismo Rosseti; Ruskin se convertía en la base de toda nuestra estética.”⁸⁸⁵ Los pintores españoles de la época no pudieron dejar de sentir la influencia que llegaba como una oleada de Europa. De ahí que se observe un gran influjo sobre la pintura española del momento. Dice Enrique Díaz-Canedo en un artículo titulado “Santiago Rusiñol: la pintura” publicado en la revista *Renacimiento* en 1907:

Estos jardines son la parte de la obra del maestro que se ofrece inmediatamente a la memoria si se le oye nombrar. Cuando los visitamos, el nombre de Rusiñol se levanta en el espíritu, porque de tal manera se ha quedado adherido a ellos, que parece que todos le forman un imperio; son los verdaderos jardines de España, los que ha copiado Rusiñol; un mundo que tiene un alma: la del artista; algo como aquella *Rossetti-land* de los ingleses, tierra poblada por las criaturas de ensueño que suscitó la fantasía de Dante Gabriel, el poeta.”⁸⁸⁶

Rusiñol y Rossetti unidos en un mismo fluir estético, por la misma admiración a la naturaleza, único paisaje de belleza capaz de conmover los espíritus idealistas de ese período artístico. Otros modernistas también se percataron de la gran influencia prerrafaelista en España y dejaron muestra de ello. Tal es el caso de Valle-Inclán: “Las tendencias prerrafaelistas en España tienen su más alto cultor en Romero de Torres, que posee la pintura al temple de los antiguos maestros, la más rica.”⁸⁸⁷ El pintor cordobés al que se refiere Valle-Inclán llama la atención por sus cuadros dedicados en su mayoría a entronizar la imagen de la mujer andaluza, dotándola de misterio y sugerencia. Respecto a Valle-Inclán y su influencia prerrafaelista, es una cuestión que no deja lugar

⁸⁸⁴ R. Darío, *op. cit.*, p. 137.

⁸⁸⁵ G. Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 327.

⁸⁸⁶ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas, cit.*, p. 355.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 118.

a dudas, diversos críticos lo confirman. A cerca de su proximidad temática de corte medieval, el poeta es mencionado por Gómez Moreno: “Tampoco faltarán Arturo y otros caballeros medievales en el Modernismo, como nos lo recuerdan los nombres de algunos de los personajes de *Voces de gesta* de Valle-Inclán, en que los pastores se llaman Ginebra y Oliveros, o los que aparecen en las piezas.”⁸⁸⁸ Igualmente, Antonio de Villena señala la cercanía de la obra *Aromas de leyenda* con esta tendencia: “Todo *Aromas de leyenda* está teñido de un tono medievalizante, religioso y místico, que aunque había sido también estrenado por el Modernismo (Rubén en *Sonatina* con sus *layes*) reciben en Valle-Inclán un tono personalísimo que conecta en su *candor* con las creaciones de la escuela prerrafaelista inglesa, tan dada a la belleza de lo ingenuo y puro.”⁸⁸⁹ Ya no se trata de acercamiento o cierta influencia, Villena señala que existe una adscripción total al Prerrafaelismo en algunas obra de Valle-Inclán, llegando a afirmar: “*Aromas de leyenda* es, casi me atrevería a decirlo, un libro prerrafaelista.”⁸⁹⁰

Si como hemos podido observar, esta tendencia tenía como epicentro a Francia y de allí se extendía como las ondas en dirección a los demás países europeos, no fue menor su influencia en Hispanoamérica debido a la ascendencia que todavía poseía España en estas tierras. Por señalar un ejemplo, se puede hablar del gran vate nicaragüense: “En Rubén Darío –dice Díaz-Rodríguez– empieza, con poemas como “El reino interior” de *Prosas profanas*, recordando el suave y delicioso misticismo de ciertas pinturas prerrafaelistas.”⁸⁹¹ El propio Rubén Darío reconoce este influjo: “En ‘El reino interior’ se siente la influencia de la poesía inglesa, de Dante Gabriel Rossetti.”⁸⁹² Este es sólo un ejemplo protagonizado por Darío, pero hubo un gran influjo de esta corriente en toda Hispanoamérica.

2.5. EL IMPRESIONISMO

El Impresionismo es una corriente pictórica y musical situada a mediados del siglo XIX que lucha contra el arte oficial del momento. En 1863 se abre el *Salon des Refusés* en París acogiendo a artistas que concebían la pintura de una manera diferente a su predecesores. Anclados en la modernidad, los impresionistas captan su alrededor y

⁸⁸⁸ L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 84.

⁸⁸⁹ L. A. de Villena, *op. cit.*, p. 197.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 206.

⁸⁹¹ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas, cit.*, p. 114.

⁸⁹² R. Darío, *Rubén Darío: el modernismo y otros ensayos, cit.*, p. 71.

plasman el mundo diario que les rodea. La aparición de la fotografía sedujo al mundo burgués ya que buscaba un reflejo exacto de su sociedad, una identidad mimética a través de la reproducción exacta, como en arte fue la novela realista. Eso libera a la pintura del sometimiento del frío mimetismo mecánico, y le da libertad para romper sus límites. La pincelada se suelta y los contornos se diluyen, el tema es accesorio, la luz y el color priman en importancia a la hora de manifestar su arte. En literatura, la tendencia se lleva a cabo por los hermanos Goncourt los cuales dan a sus personajes cierta fragmentación que nos lleva a la comprensión total posterior. La fragmentación son las pinceladas que el autor origina con su prosa, y que sólo al final, con la reconstrucción mental de toda la novela, se puede percibir, concibiendo un cuadro en el que se observa todo el panorama al completo. Las sensaciones son expresadas por medio de la profusión de adjetivos sensoriales que sumen al lector, a través de sonidos, olores, colores, en un mundo amplificado de sensaciones.

El primer modernista que maneja la técnica del Impresionismo parece ser Martí que, como señalan Schulman y González, ya había comenzado a utilizarla en 1876. De hecho, se puede comprobar esta actitud artística en sus palabras: “El escritor ha de pintar, como el pintor.”⁸⁹³ Se tiene que buscar la plasticidad de la pintura y hallar la manera de reflejarlo en el texto por medio de letras, palabras y frases. La cuestión es que no se sabe a ciencia cierta cómo pudo el poeta cubano absorber esta corriente. I. Schulman y P. González consideran que fue posible que Martí conociera las nuevas tendencias en el período de su vida transcurrido en España. Pudo trasladarse a París para conocer de primera mano las nuevas corrientes artísticas. No es seguro que estuviera en la primera de las ocho exposiciones de arte impresionista que tuvieron lugar en París en 1874, pero cabe la posibilidad de que llegara a conocer los cuadros de los pintores más importantes como Renoir, Monet, Manet, Degas, etc., ya conocidos por aquella época, incluso pudo conocer las novedades literarias parisinas, ya que, como señalan estos dos autores: “Lo mismo puede decirse de los Goncourt. Hacia 1874 nadie escribía en Francia prosa más refinada ni más trabajada que la que ellos cultivaban.”⁸⁹⁴ Una de las características del Impresionismo que utiliza Martí y otros modernistas es la “pincelada” de trazo ágil y sin definición, es decir, sin concretar ni delimitar los volúmenes. Esta técnica la vemos en Martí al describir un paisaje con vertiginosas pinceladas a través de las cuales arrebató toda su belleza y grandiosidad al escenario natural: “Jamás vi

⁸⁹³ I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo, cit.*, p. 92.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 131.

espectáculo más bello. Coronaban montañas fastuosas el pedregoso escirro y sombrío niblo; circundaban las nubes crestas rojas y se mecían como ópalos móviles; había en el cielo esmeraldas vastísimas azules, montes turquinos, rosados carmíneos, arranques bruscos de plata, desborde de los senos del color; sobre montes oscuros, cielos *claros*, y sobre cuevas tapizadas de violetas, arrebatadas ráfagas de oro.”⁸⁹⁵ Martí traza a grandes rasgos el paisaje, no se entretiene a perfilar y describir de forma pormenorizada los objetos que está percibiendo, más bien, procura conseguir a través de imágenes impactantes un cuadro completo. La pincelada verbal que recoge el cuadro literario es rápida, ágil, sin contornos ni perfiles precisos, y deja a la imaginación la tarea de completar el lienzo panorámico descriptivo.

La luz y el color son dos bases fundamentales del lenguaje pictórico impresionista. Ya dice Martí que el escritor debe pintar como el pintor: “No hay razones para que uno use de diversos colores, y no el otro.”⁸⁹⁶ El tema de la luz es muy importante también. Quieren plasmar el color real de los objetos según la cantidad de luz que se vea proyectada en ellos, pues como dice Juan Ramón Jiménez, las cosas tienen diferentes tonalidades según refleje en ellas el sol, según sean los diferentes momentos del día y alumbre desde diferentes perspectivas:

Pero, claro, los impresionistas vienen y ven que una señora tiene un reflejo verde del jardín; naturalmente pintan el reflejo verde que están viendo, como es natural. ¿Por qué dónde va a ser una persona igual? ¿A qué? Si usted está aquí, está aquí, si está en su casa, está en su casa; si es por la noche; nunca es usted igual. Es decir: todos somos diferentes, estemos donde estemos. Si vamos ahora mismo a otra casa, seremos de otro color, y si es de noche, seremos de otro color, ¿no? De modo que no hay nadie que sea de un color determinado; es según dónde uno está.⁸⁹⁷

La luz hace cambiar la paleta de color del artista, se cuela entre hojas de árboles dando al entorno una mágica sensación. Dice Martí: “...como un encaje de oro bordaba a esta hora la tierra la luz del sol, filtrándose por entre las hojas rumorosas de los pinos.”⁸⁹⁸ Lo relevante es la capacidad del artista para mostrarnos la caída de los rayos lumínicos sobre los objetos, y la descripción de la difusión de esa luz.

⁸⁹⁵ J. Martí *apud* I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo* p. 130.

⁸⁹⁶ J. Martí *apud* I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo* p. 181.

⁸⁹⁷ J. R. Jiménez, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁹⁸ J. Martí *apud* I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo, cit.*, p. 181.

El lenguaje modernista, gracias a los instrumentos impresionistas, tanto pictóricos como musicales, se vuelve más sensorial y misterioso. Un lenguaje deseoso de transmitir estados extraños y concentrados de la conciencia. La música ayuda a conseguir transmitir profundas sensaciones gracias a sus notas que, asemejándose a las pinceladas impresionistas, tratan de hacer fluctuar los tiempos que ya no son lineales, sino una sucesión de juegos de mayor caudal de timbre. El poeta, con una enervada capacidad para recoger detalles, aumenta el número de colores y amplifica los matices de los sonidos, así como amplía las sensaciones visuales. Consigue distinguir los órdenes sensoriales gracias a los adjetivos utilizados con profusión. El poeta modernista quiere conseguir expresar y hacer comunicar las impresiones que desprenden las cosas: “Puede afirmarse –señala M. H. Ureña– que en el modernismo no eran raros los procedimientos impresionistas y que, con frecuencia, los afiliados al movimiento presentaban las impresiones que las cosas les producen, en vez de las cosas mismas.”⁸⁹⁹ Es una poesía llena de olores, sabores, colores, plena de lo sensitivo, que los poetas tienden a mezclar con el recurso retórico de la sinestesia para conseguir transferir la impresión al lector: “La sinestesia fue un recurso poético favorito de los escritores impresionistas –dicen I. Schulman y P. González–, particularmente de los Goncourt. Martí la usa frecuentemente mucho antes que Darío, Valencia, Lugones y Herrera y Reissing la incorporaran a su poesía.”⁹⁰⁰ Los escritores modernistas hicieron un trabajo muy complejo con las sinestesias, gracias a él, el lenguaje se llena, se vuelve más sensorial. El empleo de este recurso retórico tiende a obedecer un estado de ánimo fuera de lo normal, buscado, a veces de forma artificial, a través de las drogas, y “los paraísos artificiales”, o de una manera natural, a causa de enfermedades de tipo psicológico. La angustia vital aumenta la fuerza de la creatividad artística y la poesía se inunda de sensaciones intensas y turbulentas. El poeta moderno escribe en un estado mórbido, voluptuoso, tumultuoso, hipocondríaco. La hipersensibilidad de estos espíritus exquisitos y raros, es una sensibilidad aristocrática y decadente, refinada y atormentada, muy en contra de los valores del mundo burgués vigente.

⁸⁹⁹ M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁰⁰ I. Schulman y P. González, *op. cit.*, p. 186.

3. MARCO HISTORIOGRÁFICO EUROPEO E HISPANOAMERICANO

3.1. MODERNISMO Y CRISIS

El Modernismo fue una visión de mundo que se enfrentó ferozmente contra la sociedad de su tiempo. Esta reacción tuvo un centro, un eje, un impulso vital muy fuerte. Y este impulso no fue otro que la crisis existencial que vivió Occidente a lo largo del siglo XIX. De todas formas, cada país y cada continente lo vivió de forma diferente, la crisis modernista no fue igual en Europa que en España, ni en España respecto a Hispanoamérica.

3.1.1. MODERNISMO Y CRISIS DE ÉPOCA EN EUROPA

El siglo XIX europeo es un siglo de grandes cambios y grandes revoluciones. En economía se dieron dos de estas grandes revoluciones burguesas, la primera, entre 1750 y 1840, da como reacción el Romanticismo, la segunda, entre 1880 y 1914, tiene como consecuencia el Simbolismo que será en España e Hispanoamérica el Modernismo. Estas dos corrientes no dejaron de mostrar disgusto por las limitaciones de la sociedad capitalista que se había construido gracias a la entronización de la burguesía. La ciencia, la economía y la política se unieron para conseguir el ideal del progreso sin fin que llevaría a la humanidad a conseguir el objetivo de pleno bienestar. Durante todo el siglo XIX los logros científicos fueron fabulosos. La ciencia llegó a influir en todos los ámbitos del ser humano; incluso en uno en el que parecía vetada su entrada: la religión. En las siguientes líneas veremos la crisis general de valores que se dio en Europa durante el siglo XIX y su explosión a finales de la centuria, que como hemos señalado, daría paso al Modernismo como reacción ante un mundo deshumanizado.

El ser humano y las estructuras sociales que engendra son complejas organizaciones en cambio continuo. Cada punto de inflexión drástico hace aparecer una crisis. En el caso de la historia de Occidente, una crisis existencial profunda emergió en la sociedad del siglo XIX. La causa de la crisis la produjo el descrédito de las teorías positivistas al comprobarse que en ellas no residía la fórmula para conseguir la plenitud y la felicidad del ser humano. Ese despertar a los límites del positivismo se tradujo en un nuevo desbordamiento de lo intuitivo y lo irracional heredado del Romanticismo: el Modernismo. Pero la *Weltanschauung* modernista, originada en ambos casos por el

positivismo, tuvo un desarrollo y unas peculiaridades diferentes en Hispanoamérica y en Europa y, obviamente, en España. Respecto al fenómeno modernista en Europa hay que aclarar que se trató de una tendencia tan religiosa como artística: “El modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general –afirma Juan Ramón Jiménez–. Alcanzó a todo. Creo que vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas.”⁹⁰¹ Como antes se ha mostrado, el positivismo se encuentra como telón de fondo del Modernismo, pero, si bien en el Modernismo hispanoamericano fue simplemente una influencia crítica, en esta ocasión es un acicate que asume un papel principal. El positivismo, de base científicista había impulsado estudios en todos los ámbitos, incluso en los que eran de un terreno aparentemente vedado, por ejemplo, el campo religioso. “El modernismo religioso fue un movimiento reformador –explica I. Schulman– que tipifica el ambiente espiritual del período: sus defensores deseaban poner la fe al día, despojarla de elementos anacrónicos, acercarse a ella con el relativismo del positivismo, dar mayor importancia al individuo en la estructura eclesiástica, y por fin, armonizar la tradición y la modernidad.”⁹⁰² No sólo eso, el Modernismo religioso tomaba la estela de la modernidad, que como señala Octavio Paz, se fundía al principio de la crítica: “La razón crítica es nuestro principio rector, pero lo es de una manera singular: no edifica sistemas invulnerables a la crítica, sino que ella es la crítica de sí misma.”⁹⁰³ Pero esta crisis que enfrentó a la ciencia con la religión no era la primera en la historia de Occidente, ya aclara G. Azam que la teología cristiana ortodoxa ha desarrollado el principio de que la inteligencia humana se encuentra capacitada para conocer la verdad, y que utilizando razonamientos adecuados puede llegar a demostrar arduas cuestiones metafísicas:

Una primera crisis parece haberse producido en el siglo XIV, con el franciscano Guillermo de Occam (1290?-1350?) que elabora una teoría del conocimiento tal que la certidumbre de la experiencia de Dios ya no puede ser un conocimiento racional, filosófico o metafísico. Se trata de un acto de fe. [...]. Después de Guillermo de Occam, la segunda crisis ligada al valor de la razón fue la obra de M. Lutero (1483-1546). Durante su estancia en Erfurt, ente 1501 y 1508, Lutero recibe por consiguiente una teoría del conocimiento según la cual el conocimiento metafísico no es posible.⁹⁰⁴

⁹⁰¹ J. R. Jiménez *apud* G. Azam, *El modernismo desde dentro*, p. 46.

⁹⁰² I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano*, *cit.*, p. 34.

⁹⁰³ O. Paz, *Los hijos del limo*, *cit.*, p. 47.

⁹⁰⁴ G. Azam, *El modernismo desde dentro*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp 59-60.

Siguiendo con la línea temporal, nos encontramos con que en los siglos XVII y XVIII se da la misma pugna con el empirismo inglés de Locke y Hume, y a finales del siglo XVIII vendrá Kant con su *Crítica de la razón pura*, para terminar en el siglo XIX con el positivismo y científicismo de Auguste Comte y Spenser. Es este momento de la historia donde se encuentra el surgimiento del Modernismo, que según la definición de Juan Ramón Jiménez, es el “nombre dado a un movimiento teológico de católicos y protestantes y judíos, que empieza en Alemania a mediados del siglo XIX. A fines del XIX y a principios del XX, continuó este movimiento dentro de la Iglesia Católica, y pretendía entonces unir el dogma a la crítica moderna de la Biblia. Algunos jefes, especialmente Tyrrell, inglés y Loisy, francés fueron condenados por la censura eclesiástica. En 1907, Pío X publicó su encíclica *Pascendi gregis* contra este movimiento. Esta tendencia modernista ha continuado luego entre judíos y protestantes que se apoyan en los descubrimientos científicos modernos.”⁹⁰⁵ Esta crisis religiosa volvía a retomar la cuestión de la razón contra la religión, es decir, de la ciencia y las creencias religiosas. El campo de la ciencias iba ampliándose, hasta el punto, que en el propio seno religioso se consideró la posibilidad de analizar los textos sagrados a través de otra luz, la científica: “La ocasión –afirma E. Poulat– la ofreció el encuentro de la enseñanza católica tradicional y las nuevas ciencias religiosas que se habían constituido, lejos del control de las ortodoxias y lo más frecuentemente en contra de ellas, partiendo de un principio revolucionario: la aplicación de los métodos positivos a un dominio y a unos textos considerados hasta entonces fuera de su alcance.”⁹⁰⁶ La configuración y construcción de esta atmósfera de crisis y protesta será llevada a cabo por medio de dos congresos, el primero en Reims en 1896, y el otro, cuatro años más tarde en Bourges, donde más de seiscientos sacerdotes se reunieron para debatir la situación de la Iglesia y adaptarse a las necesidades del momento.

A consecuencia de los estudios científicos sobre religión, en Alemania se estaba adelantando mucho terreno en torno al tema. Grandes pensadores extraían información y conclusiones sobre cómo había sido construido el cristianismo en sus estadios primitivos. Fue el caso de Adolf Harnack, profesor de la Universidad de Berlín, y especializado en historia eclesiástica, el cual tras ofrecer varias conferencias en la Universidad, publicó toda la información en un libro que llevaría por título *La esencia del Cristianismo*: “Las conferencias de Harnack –aclara E. Poulat– constituyen un

⁹⁰⁵ J. R. Jiménez *apud* G. Azam, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁰⁶ E. Poulat, *La crisis modernista*; traducción de Miguel Ángel Argal, Taurus, Madrid, 1974, p. 8.

esfuerzo de actualización: sobre un tema que desde el siglo XVIII constituye un lugar clásico de la dogmática protestante, Harnack intenta responder a los grandes problemas –monismo, socialismo, tolstoísmo– que agitan a la juventud estudiantil, y mostrar que el cristianismo, lejos de reducirse a una mística inconsistente, a una ilusión desencarnada, guarda todo su valor, sólidamente cimentado, para el mundo moderno.”⁹⁰⁷ Harnack, un estudioso profundamente preparado, había alcanzado la consideración de ser uno de los hombres más instruidos sobre la vida del cristianismo antiguo. Este filósofo pensaba que la gran transformación en el cristianismo se había dado en el siglo II de nuestra era ya que fue en este momento cuando “la tendencia dogmática no hizo sino aumentar tanto en el catolicismo griego como en el romano.”⁹⁰⁸ El catolicismo, para sobrevivir, había creado los dogmas y los rituales, alejándose de la esencia del cristianismo: “El catolicismo romano –afirma Harnack–, considerado en su estructura exterior, estando basado en el derecho y en la fuerza, no tiene nada que ver con el Evangelio: es, por lo contrario, su contradicción patente.”⁹⁰⁹ Fue entonces cuando Loisy, tratando de responder a la crítica realizada por Harnack, publicó *El evangelio y la Iglesia*, obra en confrontación directa con *La esencia del Cristianismo*: “El libro de Harnack –señala E. Poulat– no se agota en dicha confrontación. *El evangelio y la Iglesia*, que conserva, debido a su origen antiprotestante un carácter indeleble, rompe rápidamente el cuadro polémico de la discusión. Deja de ser respuesta, para convertirse en búsqueda, génesis de un nuevo universo mental partiendo del catolicismo secular.”⁹¹⁰ Loisy, al ir defendiendo su postura, fue alejándose de la ortodoxia y por eso, hubo una condenación romana en 1907 a sus escritos, condena que se efectuó a través de dos documentos, el primero, el decreto *Lamentabili*, y el segundo, la encíclica *Pascenci dominici gregis*.

Para ejemplificar la postura del teólogo francés, vamos a ver dos proposiciones por las cuales fue juzgado y excomulgado. La primera es esta: “En los Evangelios – subraya Loisy– no queda si no un tenue e incierto vestigio de la doctrina de Cristo.”⁹¹¹ En la segunda señala: “Los dogmas que la Iglesia presenta como revelados no son verdades caídas del cielo, sino una interpretación de los hechos religiosos que el espíritu humano ha adquirido por un laborioso esfuerzo.”⁹¹² Como se observa en los dos ejemplos expuestos, el teólogo se enfrenta a los cimientos del dogma cristiano, en el

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁹¹⁰ *Ibid.* p. 41.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 96.

⁹¹² *Ibid.*, p. 97.

primer caso, infravalora los Evangelios al considerarlos dentro de la historia, con lo que pasan a formar parte de las maniobras humanas y en el segundo, señala el elemento humano en la interpretación de la palabra divina.

3.1.2. MODERNISMO Y CRISIS DE ÉPOCA EN HISPANOAMÉRICA

Respecto al Modernismo en Hispanoamérica, Schulman insiste en señalar las nuevas corrientes ideológicas que importadas de Europa empezaban a empapar a la intelectualidad de América: “Los conceptos utilitarios, en el fondo revisionistas del vago pensar idealista hispanoamericano, predominantes entonces, empezaron a penetrar las capas intelectuales de la sociedad americana, en formas comtianas, spencerianas o utilitarias.”⁹¹³ Tanto el darwinismo social de Spenser como el cientificismo de Comte explicaban la totalidad de los fenómenos aplicando exclusivamente métodos científicos, y tenían en consideración que la única forma de acaparar el conocimiento era por medio de las percepciones. Es importante para comprender el Modernismo en Hispanoamérica atender a las palabras de Octavio Paz: “El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón, –también de los nervios– al empirismo y el cientismo positivista. [...]. La conexión entre el positivismo y el modernismo es de orden histórico y psicológico. Se corre el riesgo de no entender en qué consiste esa relación si se olvida que el positivismo latinoamericano, más que un método científico, fue una ideología, una creencia. Su influencia sobre el desarrollo de la ciencia en nuestros países fue muchísimo menor que su imperio, sobre las mentes y las sensibilidades de los grupos intelectuales.”⁹¹⁴ Un ejemplo muy claro es el Porfiriato de México. Durante este período, el método científico dirigía todos los ámbitos del país, un ejemplo de ello se observa en la novela *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza, que está basado en expedientes clínicos del manicomio General La Castañeda. La obra literaria introduce al lector a la sociedad mexicana de finales de siglo en los momentos en que Porfirio Díaz, dictador del país, intenta hacer reformas sociales basándose en los métodos positivistas. El libro cuestiona la ideología dominante, contrapunteándola con los casos clínicos de locura, mostrando la estrechez del sistema, pero deja entrever la ideología positivista que se respiraba en el país, y la forma en que calaba en todos los

⁹¹³ I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano*, cit., p. 33.

⁹¹⁴ O. Paz, *op. cit.*, p. 126.

aspectos de la vida cotidiana de los mexicanos, llegando a convertirse en una creencia ideológica como señala Paz.

De todas formas, hay que entender que, a pesar, de que el Modernismo estaba en contra de las limitaciones del positivismo, esta filosofía implicó una serie de influencias positivas muy importantes para la tendencia artística. Rodó, gran pensador modernista, señala lo que el positivismo supuso de favorable, en estas palabras escritas en 1910:

La iniciación positivista dejó en nosotros, para lo especulativo como para lo de la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad; la justa consideración de las realidades terrenas; la vigilancia e insistencia del espíritu crítico; la desconfianza para las afirmaciones absolutas; el respeto de las condiciones de tiempo y de lugar; la cuidadosa adaptación de los medios a los fines; el reconocimiento del valor del hecho mínimo y del esfuerzo lento y paciente en cualquier género de obra; el desdén de la intención ilusa, del arrebato estéril, de la vana anticipación.⁹¹⁵

De hecho, Adam Sharman otorga un gran peso en la literatura modernista al positivismo. En su obra *Tradition and Modernity in Spanish American Literature* indaga en las raíces positivistas de varios autores modernistas. Trata de demostrar su aseveración comparando textos de Rubén Darío y Taine. De todas formas, y a pesar de la fuerte influencia que Sharman otorga al positivismo, él mismo considera que el positivismo y el Modernismo no fueron idénticos:

The conclusion to be drawn from this is that a complex discursive and cultural economy is at work, in which one solves nothing by simply colling *modernista* thought “positivist”: first, because certain aspects of the philosophy of *modernismo*, and above all its artistic practices, were counter-positivist in significant respects; but second, for the good reason that positivism “itself” cannot be construed as self-identical.⁹¹⁶

Pero el positivismo, por mucho que influyera, acabó por fracasar. El ser humano al observar el constreñido camino al que conducía, se vio asfixiado y decidió lanzarse por otros senderos que consiguieran explicar los misterios de la vida. La crisis comenzó al darse cuenta de que el positivismo había acabado con las creencias más profundamente arraigadas y no había dado una respuesta satisfactoria a las eternas

⁹¹⁵ Rodó *apud* I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano, cit.*, p. 33.

⁹¹⁶ A. Sharman, *op. cit.*, p. 79.

preguntas. “En el plano filosófico –afirma Schulman– el positivismo postuló el progreso ideológico, pero al destruir principios anquilosados dejó al individuo a flote sin el sostén de tradiciones.”⁹¹⁷ Así que, el idealismo que había aprendido a ser crítico gracias al positivismo, luchó contra él con sus mismas herramientas y tal como señala Schulman: “Después del fervor positivista y su conflicto con el espiritualismo, el vaivén de los polos ideológicos se inclinó hacia el neoespiritualismo. Éste se caracterizó por la búsqueda de lo ideal sin perder de vista, sin embargo, las realidades más inmediatas de la vida, solución de síntesis y armonía, tan fundamental en el modernismo.”⁹¹⁸

3.1.3. MODERNISMO Y CRISIS DE ÉPOCA EN ESPAÑA

El Modernismo en España tiene características especiales; se diferencia del hispanoamericano en que la motivación era diferente, ya que, como se señaló, el Modernismo era una reacción al positivismo y una necesidad de espiritualismo que los poetas tomarán de la poesía francesa cargada de una sensibilidad y una estética más acorde con el espíritu americano del momento. “En España –aclara Octavio Paz–, en cambio, el deísmo racionalista de Krause fue no tanto una crítica como un sucedáneo de la religión –una tímida religión filosófica para liberales disidentes–, y de ahí que el Modernismo no haya tenido la función compensatoria que tuvo en Hispanoamérica.”⁹¹⁹ Es cierto, como señala Paz, que hubo diferencias, pero en Krause también existía el trasfondo crítico. España se había mantenido lejos de los movimientos críticos, no había participado en la Reforma protestante, ni en el racionalismo cartesiano, así que la reforma modernista resultará bastante limitada en la Iglesia, hasta el punto de que España no se encuentra en la lista de países con importancia en la generación del Modernismo que ofrece E. Poulat en su libro *La crisis modernista*. La cuestión es que, en España, el Modernismo no se introdujo por vía eclesiástica puesto que las restricciones eran muchas debido a la actitud anticrítica de la Iglesia. Por estos motivos, la tendencia modernista se incorporó a través de la cultura:

En España, como en las demás naciones –señala G. Azam–, el tema del modernismo suscitaba las más vivas polémicas. Sin embargo, se puede considerar con toda objetividad que la crisis modernista no tuvo la misma resonancia que en Francia o en

⁹¹⁷ I. Schulman, *op. cit.*, p. 32.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁹¹⁹ O. Paz, *op. cit.*, p. 128.

Alemania por razones que vamos a explicitar. En cambio, el modernismo afectó a los intelectuales en general, y a los universitarios más en particular, porque encontraba en estas esferas un terreno favorable a su expansión. Si no existe verdaderamente un modernismo docto dentro de la jerarquía y de las instituciones docentes de la Iglesia española, no se puede negar que sí existe un modernismo más amplio, que es un fenómeno de época, una actitud enteramente nueva del hombre frente a sí mismo, al mundo y a Dios.⁹²⁰

Por eso se puede decir que el krausismo fue esa renovación crítica que España debía retomar para poder modernizar sus estructuras de base. En tanto en cuanto el krausismo era una ideología postkantiana, hacía posible retomar el criticismo. El krausismo provenía de Alemania, un país protestante. Unamuno habla con nostalgia de una reforma “protestante” que pudo haber tenido lugar en España gracias a un misticismo nacional genuino. En una carta dirigida a Rodó, agradeciéndole el envío de *Ariel*, fechada el 5 de mayo de 1900, dice:

Creo que nuestra desgracia es no haber tenido un Lutero nuestro, español; la Inquisición ahogó en germen la castiza Reforma española, que hubiera brotado del movimiento místico, del impulso de aquel estupendo San Juan de la Cruz, acaso el más soberano poeta y el más profundo pensador de raza castellana. Y como no hemos pasado por un Lutero, no podemos digerir a Kant y seguimos presos al realismo vulgar. Aún no ha comprendido el castellano lo de que la vida es sueño. Me llaman protestante, y hay algo de ello.⁹²¹

De ahí, el ansia de algunos intelectuales como Gómez de la Serna y Julián Sanz del Río, de introducir corrientes críticas al pensamiento español: “España debía de este modo entrar en la corriente postkantiana merced al krausismo y a Julián Sanz del Río. Es innegable –afirma Azam– que dichas teorías propician el desarrollo del modernismo.”⁹²² La historia de la introducción del krausismo está protagonizada por Gómez de la Serna, ministro de la Gobernación, el cual convirtió a Julián Sanz del Río en profesor de historia de la filosofía. Sanz fue enviado a Alemania en 1843 para absorber las corrientes ideológicas del momento, impregnándose de las ideas de Ahrens y de Krause. Pasados dos años en Alemania, Sanz del Río retornó al país natal llevando consigo los preceptos krausistas que fueron extendiéndose por toda la nación:

⁹²⁰ G. Azam, *op. cit.*, p. 46.

⁹²¹ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 415.

⁹²² G. Azam, *op. cit.*, p. 25.

Yo me eduqué con krausistas –dice el poeta Juan Ramón Jiménez–. Estudié algún tiempo en Sevilla y no me licencié porque un incidente me obligó a abandonar la carrera. El krausismo era entonces lo que luego fue el modernismo. De don Federico de Castro se decía en tono ofensivo: “es un krausista”, y los compañeros de universidad me preguntaban: “¿cómo tratas a ese krausista?” Les parecía que serlo era algo pecaminoso. Después ya viviendo en Madrid, un jesuita, el padre Oliver, me advertía: “No vayas a la Institución, que allí todos son krausistas”. Y el caso es que Giner era cristiano.”⁹²³

Como movimiento crítico, el krausismo no era bien visto por la ortodoxia, simbolizaba las nuevas necesidades de transformación por parte de ciertas facciones de la Iglesia y de las instituciones educativas: “La filosofía de Krause –explica R. Gullón– fue el fermento que operó sobre un grupo de españoles y les incitó a buscar nuevas formas de vida para sí y para su país, formulando un programa educativo y regenerador.”⁹²⁴ Y el krausismo estaba en estrecha relación con el Modernismo como lo observa Juan Ramón Jiménez: “Entre el krausismo, o mejor dicho, entre krausistas españoles y modernismo hay alguna relación.”⁹²⁵ Hemos podido observar cómo fue el proceso de introducción del krausismo, pero hay otra vía por la que se introduce el Modernismo europeo en España: “Cuando el modernismo parece sucumbir, en Francia y en Europa –explica Azam–, bajo los efectos asociados de una falta de cohesión interna y de las medidas coercitivas empleadas contra él, el mundo hispánico toma el relevo con leve atraso y, por medio de ciertas formas de pensamiento y toda una corriente poética.”⁹²⁶ Juan Ramón Jiménez también señala la irradiación del Modernismo en ámbitos culturales españoles del que el poeta fue testigo: “La palabra Modernismo empieza entonces a propagarse a otras disciplinas científicas y artísticas. Cuando yo tenía 19 años, leí la palabra aplicada a Nietzsche, a Ibsen, a Bergson, por ejemplo, y leí en casa del doctor Simarro, el libro de Alfred Loisy a los católicos franceses.”⁹²⁷ Pero es G. Azam quien nos da la clave de la conexión entre Modernismo y la llamada “generación del 98”: “Resucitando las inquietudes metafísicas de los krausistas, inquietudes que el espíritu conformista de la segunda mitad del siglo XIX había desdeñado, la generación del 98 considera de nuevo la existencia como un problema.

⁹²³ R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, cit., pp. 57-58.

⁹²⁴ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, cit., p. 42.

⁹²⁵ R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, p. 58.

⁹²⁶ G. Azam, *op. cit.*, p. 51.

⁹²⁷ J. R. Jiménez, *op. cit.*, p. 5.

Esta actitud constituye, a nuestro juicio, el punto de articulación entre el noventayochismo y el modernismo.”⁹²⁸ Dos poetas españoles parecen representar el Modernismo muy claramente: Juan Ramón Jiménez y Unamuno. El primero, según G. Azam, por la identificación de Dios con su “conciencia dilatada al extremo”, y por la búsqueda constante de respuestas a las inquietudes vitales, y el segundo, por identificarse con la crisis existencial de la época que dejaba al ser humano con “una preocupación metafísica de carácter agónico” y en una completa soledad espiritual.”⁹²⁹ De hecho, el poeta de Moguer señala insistentemente a Unamuno como uno de los primeros modernistas españoles: “Unamuno fue el primer modernista español, y justamente porque su formación no es francesa sino que viene de Alemania e Inglaterra. Cuando Rubén fue a Madrid, Unamuno era ya modernista. Incluso en ciertos círculos, le llamaban despectivamente: “el tío modernista.”⁹³⁰

3.2. SITUACIÓN SOCIAL EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA AL FINAL DEL SIGLO XIX

3.2.1. SITUACIÓN SOCIAL EN LA ESPAÑA FINISECULAR

España, a finales del siglo XIX, vivía una situación de crisis en todos los ámbitos, tanto a nivel social, como político, económico, y cultural. Ramiro de Maeztu, en su obra *España y Europa*, señala agriamente el panorama en el que se encontraba la nación: “Pero en nuestra España; en nuestra nación envilecida por el sistema de la recomendación y el compadrazgo, que ha disuelto las más justas ambiciones y anulado los estímulos más nobles, así en la política como en las ciencias y en las artes, así en el comercio como en la producción industrial y agrícola, ¿cómo ha de brotar espontáneamente gente nueva, capaz de llevar a feliz término la obra magna de nuestra regeneración?”⁹³¹ Como se observa, la desesperanza alimentaba el oscuro panorama que se cernía sobre el escenario social español.

Vamos a ir analizando cada sector, empezando con el social. Para J. L. Abellán, el comienzo de esta crisis tiene lugar en 1868, ya que en este año se produjo la Revolución y con ella el destronamiento de Isabel II lo que dio pie a muchas libertades ocasionando

⁹²⁸ G. Azam, *op. cit.*, p. 81.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁹³⁰ R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, *cit.*, p. 50.

⁹³¹ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, *cit.*, p. 401.

nuevas situaciones sociales: “La Constitución de 1869, producto inmediato de la revolución de 1868, concedía una gran libertad de reunión y asociación que favoreció la creación de las primeras sociedades obreras. Tras la venida a España en el mismo 68 de Domenico Fancelli, en 1870 se crea, como secuela del Congreso de Barcelona, una sección española de la Asociación Internacional de Trabajadores.”⁹³² En 1872 se produce una ruptura entre anarquistas y socialistas en el Congreso de Zaragoza. Este hecho, junto a la hostilidad de la Restauración hacia las asociaciones obreras, hizo que el movimiento obrero se viera frenado. Sin embargo, se restableció rápidamente ya que en 1879 Pablo Iglesias funda el Partido Socialista Obrero Español y en 1889 se crea el primer sindicato dedicado a los intereses de la clase obrera: la Unión General de Trabajadores. Como vemos, se van formando unas fuerzas sociales que tratan de exigir derechos laborales, pero que como fuerzas sociales se ven enfrentadas a la clase social opositora: la burguesía.

En el plano político, España sufre también una crisis muy profunda: “La Constitución de 1876 –señala G. Azam–, no ha permitido, como esperaba Cánovas del Castillo, la formación de un cuerpo electoral estable, ni el cambio de la vida política del país y, si la alternancia en el poder ya no se efectúa como en tiempos de Isabel II mediante una serie de pronunciamientos, se verifica gracias a las votaciones en un ambiente de corrupción cuya prevaricación más grave es el caciquismo.”⁹³³ Los caciques controlan el voto en las elecciones, creando una sociedad de clientelismos, donde aparentemente funciona una democracia, pero en la realidad no es el gobierno del pueblo el que dirige el poder sino el de la oligarquía política con claros intereses de clase. Azorín, testigo singular de la época, da su opinión más cruda:

Lo viejo son las prácticas viciosas de nuestra política, las corruptelas administrativas, la incompetencia, el chanchullo, el nepotismo, el caciquismo, la verborrea, el “mañana”, la trapacería parlamentaria, el atraco en forma de discurso grandilocuente, las “conveniencias políticas”, que hacen desviarse de su marcha a los espíritus bien inclinados; las elecciones falseadas, los Consejos y cargos de grandes Compañías puestos en manos de personajes influyentes, los engranajes burocráticos inútiles..., todo el denso e irrompible ambiente.⁹³⁴

⁹³² J. L. Abellán, *Sociología del 98*, cit., p. 44.

⁹³³ G. Azam, *op. cit.*, p. 72.

⁹³⁴ Azorín, *La Generación del 98*, Anaya, Madrid, 1961, p. 16.

España, a finales del siglo XIX, también vivía una situación de depresión económica. Dos de las fuentes de riqueza más importantes eran la agricultura y la industria. España era un país eminentemente agrícola pero se llevaba a cabo una agricultura de subsistencia ya que los métodos de cultivo eran demasiado antiguos y no estaban destinados a la producción rentable. La población rural no puede escapar de la pobreza debido a la mentalidad de los grandes terratenientes que no están interesados en cambios para mejorar las condiciones laborales y de producción, sino en mantener sus privilegios. Respecto a la industria, es interesante señalar que desde finales del siglo XIX se produce una evolución en el desarrollo industrial del país debido a la inversión de capitales extranjeros. De esta forma, como G. Azam señala, se crea una dependencia económica: “el mineral de hierro de Vizcaya, vendido muy barato a los ingleses, debe serles comprado de nuevo muy caro bajo la forma de máquinas y de herramientas. La industria catalana no es más aventajada; sin materias primas en su propio territorio, sin máquinas fabricadas en sus talleres, sólo sobrevive merced a unos aranceles muy proteccionistas.”⁹³⁵ Por lo tanto, aunque hubo una parcial industrialización, el país seguía marcado económicamente por una sociedad de base agraria no rentable ni eficaz en sentido productivo, un escaso mercado interior, y una relación dependiente con el mercado externo. Además las leyes de Mendizábal nunca beneficiaron al pueblo, la amortización de la tierra atrajo a la alta burguesía que se hizo con ellas y empezó a unir lazos con la aristocracia agraria. Este bloque constituido por la burguesía y la aristocracia terrateniente se van a aliar en contra de un enemigo común: el proletariado. La lucha social tendrá como consecuencia una serie de enfrentamientos que comienzan con el Primero de mayo de 1890 y terminan con la Semana Trágica de Barcelona.

La situación no mejora en el plano cultural, España es un baldío desierto espiritual. El crítico A. Ruiz Abreu en sus frases reflexiona sobre el ambiente cultural español con cierta amargura: “No fueron pocos –poetas, ensayistas, críticos, intelectuales– los que convinieron en afirmar que el fin de siglo XIX en España presentaba un cuadro desolador alrededor de 1890: la producción literaria y, en general, la artística se vio estancada, *Clarín* fue uno de los primeros en expresar esta “falta de valores” cuando decía que la nueva generación de poetas es enclenque, sin ideales, carente de energía.”⁹³⁶ Igualmente Pío Baroja señala la flojedad de la juventud a la hora de tomar el testigo literario del arte: “La señora Pardo Bazán ha dicho que no hay

⁹³⁵ G. Azam, *op. cit.*, p. 72.

⁹³⁶ A. Ruiz Abreu, *op. cit.*, pp. 18-19.

juventud en España y hay que reconocer, aun cuando nos pese, que esa ilustre escritora tiene razón. Son los viejos los que trabajan, mientras que los jóvenes no hacen más que discutir en las cervecerías. Los viejos pueden presentar obras estimables; los jóvenes no pueden presentar nada o casi nada.”⁹³⁷ Se sentía en el ambiente un marcado pesimismo acompañado de la sensación de tristeza y desesperación; era una situación de crispación, de espera. Por eso, Pío Baroja siente que no es buen momento para el arte ni para la literatura y en su artículo “Literatura y bellas artes”, publicado en la revista *L’Humanité nouvelle* en 1899, señala la grave situación de caos sociopolítico que vive el país: “La hora no es favorable en España para pensar en la literatura y en las bellas artes. Los temibles problemas económicos e industriales, los movimientos reaccionarios de algunos, las tendencias anárquicas de otros y el peligro de volver a caer bajo la férula militar o teocrática nos llenan tanto de negras preocupaciones, que el arte debe eclipsarse y esperar, para reaparecer cuando las pasiones se calmen.”⁹³⁸ Todo este ambiente hostil tiene sus consecuencias. Algunos escritores ya no pueden soportar ver cómo la nación se va hundiendo entre caóticos enfrentamientos sociales y pérdida de las últimas colonias: “El descontento —señala G. Azam— frente al ambiente político, social y cultural del país se traduce por un grito de protesta de los escritores, que es muy anterior al desastre militar de Cavite y de Santiago de Cuba. La pérdida de las últimas colonias, provoca menos rebeldía que la política responsable de lo ocurrido. Las reacciones ante la crisis son numerosas y variadas: el deseo de una reforma radical de la vida española inspira las soluciones de tipo social, jurídico y económico.”⁹³⁹

3.2.2. LA SITUACIÓN SOCIAL EN HISPANOAMÉRICA AL FINAL DE SIGLO XIX

España e Hispanoamérica tenían una situación muy diferente en el momento anterior al surgimiento del Modernismo. Para comprender mejor el contexto, hay que hablar de la época de la Independencia. Se debe señalar que la guerra de Independencia desató una gran furia contra la metrópoli. Los modelos a seguir en política, en literatura y en filosofía se vieron desplazados de España a otros países como Francia e Inglaterra, así como las relaciones económicas que se realizaban con nuevas potencias como

⁹³⁷ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 77.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁹³⁹ Azam, *op. cit.*, p. 73.

EEUU. España se quedó al margen porque era vista como una nación fracasada y exhausta. Veamos que nos dice Octavio Paz: “La Independencia se presenta también como un fenómeno de doble significado: disgregación del cuerpo muerto del Imperio y nacimiento de una pluralidad de nuevos estados.”⁹⁴⁰ Los descendientes de los colonos españoles, que se consideraban tratados con inferioridad por los españoles, fueron los encargados de llevar a cabo la tarea independentista en Hispanoamérica. El origen de la necesidad de independencia fue económico: España exigía, mediante políticas proteccionistas, el comercio exclusivo con la metrópoli, imposibilitándose así el libre comercio entre las colonias. Además, la Corona sólo permitía que los altos cargos políticos y militares recayeran sobre los peninsulares. Los criollos, crispados por los abusos de España, reaccionaron y, utilizando ideología constitucional de corte anglosajón y francés, lucharon hasta conseguir la emancipación. El problema fue, como señala Octavio Paz, que sólo se imitaron las formas, pero no el fondo de las constituciones, que se habían convertido en papel mojado. La estructura económica feudal disfrazada se mantuvo, esta vez a través de caciques. Los países fueron tomando su independencia y formándose por acción de las oligarquías nativas:

Cada una de las nuevas naciones tuvo, al otro día de la Independencia, una constitución más o menos (casi siempre menos que más) liberal y democrática – explica Octavio Paz–. En Europa y en los EEUU esas leyes correspondían a una realidad histórica: eran la expresión del ascenso de la burguesía, la consecuencia de la Revolución industrial y de la destrucción del antiguo régimen. En Hispanoamérica sólo servían para vestir a la moderna las supervivencias del sistema colonial. La ideología liberal y democrática, lejos de expresar nuestra situación histórica concreta, la ocultaba. La mentira política se instaló en nuestros pueblos casi constitucionalmente.⁹⁴¹

Si bien la mentira se instaló constitucionalmente como dice Paz, también es cierto que tras la independencia había que crear naciones, y por ello, se plantearon asuntos de identificación y definición culturales. El Romanticismo hispanoamericano da muestras de estas cuestiones, E. Echevarría criticando la dictadura de Rosas, o Sarmiento haciendo su propia radiografía de la sociedad argentina, son tan sólo dos ejemplos. Lo que sí se puede observar es la situación internacional a la que debe ajustarse

⁹⁴⁰ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2007, p. 125.

⁹⁴¹ O. Paz, *op. cit.*, p. 128.

Hispanoamérica. Durante el Romanticismo y el establecimiento de las nuevas naciones, las relaciones tanto ideológicas como económicas con las potencias anglosajonas eran muy buenas. Como señalaba Octavio Paz, la imitación política e ideológica fue un hecho, España quedaba al margen, la modernidad se enfocaba en países emergentes. Pero, en el momento del surgimiento del Modernismo, la confianza en los EEUU se estaba disipando, José Martí pronto se dio cuenta que ahora tenían un enemigo mayor, más violento y poderoso que la pobre España. En su ensayo *Nuestra América*, compara a los Estados Unidos con un león agazapado y esperando la hora del ataque. No sólo eso, el Modernismo, de corte filosófico idealista, enfocaba todos sus demonios en el utilitarismo americano; ejemplos de crítica hacia esta postura son muy conocidos: Rodó, con su *Ariel*, Vasconcelos y su ensayo “La raza cósmica”, son dos muy importantes, pero brotan otros muchos. La realidad es que existía una ambivalencia ya que, por una parte, se temían las políticas intervencionistas americanas, pero por otra, se necesitaba tener relaciones comerciales con la superpotencia para poder sobrevivir. De hecho, el escenario político y cultural que encuentra el Modernismo al surgir, será un cosmopolitismo económico y artístico fruto de la riqueza de las clases pudientes que se pueden permitir viajes al extranjero gracias a los beneficios obtenidos con los intercambios económicos. Y en la esfera política, a cargos diplomáticos que las naciones hispanoamericanas pagan para entablar relaciones con otras naciones a través de las embajadas.

4. RUBÉN DARÍO Y EL MODERNISMO

Aunque, como muy justamente señalan I. Schulman y P. González, hay que tener en cuenta a Martí como iniciador del Modernismo y no sólo como precursor, no exclusivamente a Darío, se debe tener en cuenta la figura capital del poeta nicaragüense, su fuerza y su capacidad para dar forma artística a la atmósfera vital finisecular, transformada por su genio en poemas que reflejaban la angustia existencial moderna. Vamos a recorrer, de forma rápida, los años de vida de formación del Modernismo, capitaneados por Rubén Darío, centrándonos en los tiempos en los que el escritor residió y trabajó en Buenos Aires y en España.

4.1. DARÍO EN ARGENTINA Y EN ESPAÑA

Argentina es un país que desde su Independencia se caracterizó por un intentar impregnarse de la cultura europea, especialmente de la francesa, como señala R. A. Arrieta, “Ya se ha visto que desde 1817, durante el directorio de Pueyrredón, en pleno período neoclásico, la inmigración bonapartista al Plata había introducido libros franceses que, poco después, como afirmaba Juan Cruz Varela, constituían la mitad del caudal bibliográfico de la Biblioteca Pública y la totalidad de los textos empleados en la Universidad.”⁹⁴² La necesidad de cosmopolitismo se agudizó con románticos como Sarmiento y Echevarría, defensores acérrimos de las corrientes filosóficas, económicas y sociales que llegaban de países consolidados como Francia y emergentes como Estados Unidos. Sólo el período dictatorial de Rosas ensombreció la llegada de lo extranjero a todos los niveles, pero pronto pasó la tormenta rosista y el cosmopolitismo volvió a brillar: “Vino luego la generación europeizada del 80, cuyos más destacados exponentes fueron hombres de mundo –señala R. A. Arrieta–, viajeros, diplomáticos, políglotos seducidos por París, admiradores de Londres, amantes de Italia, buenos catadores del arte y las letras. Con ellos la vida social de la “gran aldea” dio un salto hacia el refinamiento, el gusto exigente, la complejidad y los niveles de modelos lujosos.”⁹⁴³ Centrándonos en las últimas décadas del siglo XIX, es interesante recalcar que se seguían absorbiendo las corrientes artísticas europeas del momento, hasta tal punto que, como comenta R. A. Arrieta, varios representantes del “Parnaso” colaboraban en revistas porteñas, Banville, en *Sud America*, *La Prensa* o *El* diario, mientras que Coppé, Armand Silvestre o Catulle Mèndes en *La Nación*.⁹⁴⁴ Fue este ambiente universalista y cosmopolita, repleto de vida, el que se encontró Rubén Darío en 1893. Y durante los cinco años que residió en Buenos Aires impulsó el Modernismo creando, tal como hiciera posteriormente en España, un grupo de poetas entregados a la labor de dar forma a una nueva poética que reprodujera el sentir existencial de una época, de “renquiciamiento”, tal y como la designara José Martí: “Al partir para España, a fines de 1898, llevaba al viejo solar del idioma los frutos del huerto por él cultivados en tierra argentina, generadores de una próxima floración hispana. De ahí que el modernismo, considerado en toda la extensión de su influjo sobre la literatura de lengua

⁹⁴² L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 262.

⁹⁴³ *Ibid.*, pp. 262-263.

⁹⁴⁴ *Ibid.*

española, tenga entraña experimental en Buenos Aires”.⁹⁴⁵ ¿Y España? Sorda y aislada, dice R. A. Arrieta, que se encontraba la nación. Ya señala Octavio Paz que el Modernismo en España no tuvo “la misma función compensatoria” que en Hispanoamérica, es decir, que tuvo una motivación y un desarrollo diferente: “Cuando el modernismo hispanoamericano llega por fin a España –subraya Paz–, algunos lo confunden con una simple moda literaria traída de Francia.”⁹⁴⁶ Algunos escritores del momento seguían aferrados a la tensión entre la necesidad de europeización de España y, simultáneamente, la inquina despreciativa al vecino francés, catalogando su arte de snobismo insustancial. Tal fue el caso de Unamuno, y también el de Pío Baroja. Resulta muy interesante leer estas palabras de Baroja en un artículo titulado “Literatura y bellas artes”, publicado en *L'Humanité Nouvelle* en 1899:

Tenemos snob en España, no es el snobismo en todo su esplendor, pero poco a poco se hacen progresos gracias a la labor de algunas almas caritativas que se han tomado el trabajo de instruirnos en ello, contándonos, como lo haría un niño maravillado, los ultimísimos trucos parisinos y la vida y costumbres de todos los fracasados, más o menos espirituales o abracadabrantes, que se hacen notar a la papanatería de los snob parisinos. Los maestros españoles se mantienen apartados de esas corrientes modernistas y sobre todo de los entusiasmos por la excéntrica y exótica que los jóvenes escritores admiran.⁹⁴⁷

Rubén Darío, curtido en Buenos Aires, tenía ya claro, en primer lugar, qué era el Modernismo (su estética), en segundo lugar, su importante papel de vate dentro de esa corriente artística, y en tercero, los pasos que debía dar en España, país al que se encaminaba al finalizar los años de estancia en Argentina. De ahí que se produjera la “influencia del retorno”, como lo llama Díez-Canedo:

Con Rubén Darío, y esto tiene gran importancia, se inicia la que, aplicando un término de la historia de la arquitectura, he llamado ya en otra ocasión “influencia del retorno”, o sea, un comienzo de influjo del espíritu americano en el español, que hasta entonces había dejado sentir principalmente su peso sobre las letras de América, sobre todo, en lo que tiene tanto valor que casi se antepone a los otros, por lo menos en el sentir general: en las formas literarias. He aquí que Rubén Darío

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 262.

⁹⁴⁶ O. Paz, *Los hijos del limo*, cit., p. 128.

⁹⁴⁷ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 77.

influye, principalmente, en las formas. Las de la poesía española, después de él, no son ya las mismas que eran.”⁹⁴⁸

Así ocurrió, el Modernismo emergió en Hispanoamérica y tomó rumbo hacia España, la dirección de la toma de influencias se invirtió, ahora era España la que absorbía las tendencias provenientes de sus excolonias. “En América hemos tenido ese movimiento antes que en la España castellana –afirma Rubén Darío–, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia.”⁹⁴⁹ El poeta nicaragüense fue una pieza clave en la formación y la expansión del Modernismo, y tal vez, para él fue un reto de grandes dimensiones enfrentarse a una España que había digerido mal su falta de supremacía en el contexto mundial, quedándole todavía resabios de complejo de superioridad respecto a Hispanoamérica. España había perdido sus últimas colonias americanas y sus años de superpotencia habían pasado ya. No cabe duda de la importancia de la influencia de Darío en los escritores finiseculares españoles, y a pesar de que algunos, como Unamuno, le vieran “las plumas por debajo del sombrero”, y muchos no lo manifestaran, fue admirado, sin duda por todos. Díaz-Canedo piensa igualmente que “es indispensable la evocación del gran nicaragüense a quien toda la generación española que renueva el curso de aquella poesía le considera como maestro.”⁹⁵⁰ Simplemente, como muestra, sirva el testimonio de Pedro Salinas, el cual confirma que los escritores españoles “le aclamaban con entusiasmo, por su jefe.”⁹⁵¹ Aún así, una parte de los escritores y críticos literarios españoles, recelosos de “la influencia del retorno”, prepararon sus armas para atacar a tan novedosa estética. “Se dio el caso de una especie de inversa conquista en que las nuevas carabelas –apunta M. Díaz Rodríguez–, partiendo de las antiguas colonias, aproaron las costas de España. De los libros recién llegados por entonces de América, la crítica militante peninsular decían que estaban, aunque asaz bien pergeñados, enfermos de la *manía modernista*.”⁹⁵² De

⁹⁴⁸ L. Litvak (edit.), *op. cit.* p. 216.

⁹⁴⁹ R. Darío, *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos, cit.*, pp. 35-36.

⁹⁵⁰ L. Litvak (edit.), *op. cit.*, pp. 216-217.

⁹⁵¹ R. Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, Gredos, 1969, p. 22.

⁹⁵² R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas, cit.*, p. 111.

todas formas, el Modernismo, después de cierta lucha, triunfó también en España y Darío se unió a esta nación de una manera muy especial.

4.2. PRIMER VIAJE DE DARÍO A ESPAÑA

Darío miembro diplomático de su país, fue enviado a España en 1892 como secretario de la delegación de Nicaragua para celebrar el cuarto centenario del descubrimiento de América. “Rubén Darío, cuyas amistades americanas eran ya numerosas –dice R. Gullón–, conoció y trató a los más notables poetas y escritores españoles de aquella hora crepuscular.”⁹⁵³ Así fue, conoció a Valera, Núñez de Arce, Menéndez Pelayo, Zorrilla, Campoamor, Emilia Pardo Bazán, y Castelar. El propio Rubén Darío narra los encuentros con los literatos españoles de la época; de Valera habla como compañero y ayudante en la tarea de la inserción del Modernismo en la vida cultural señalando que “fue quien dio a conocer, con gentil entusiasmo muy superior a su ironía, la pequeña obra primigenia que inició allá en América la manera de pensar y de escribir que hoy suscita, aquí y allá, ya inefables, ya truculentas controversias.”⁹⁵⁴ De lo que podemos deducir que la semilla de la nueva estética se echó en este primer viaje de Darío. El poeta habla también de Castelar, al que Darío dedicó una de sus semblanzas en *Los raros*, el cual le dio “pruebas de intelectual estímulo,”⁹⁵⁵ y de Castelar, “otro ilustre y bondadoso amigo mío,”⁹⁵⁶ el cual, cuenta Darío “escribió al Marqués de Comillas solicitando para mí un puesto en la Trasatlántica,”⁹⁵⁷ incluso menciona una visita a la escritora y ensayista Emilia Pardo Bazán: “En esos mismos tiempos mi ilustre amiga doña Emilia Pardo Bazán se dio la voluptuosidad de hacerme recitar versos en su salón.”⁹⁵⁸ En este primer viaje, conoció también a Salvador Rueda, para el que escribió el famoso *Pórtico*, una amistad que nació en estas épocas pero que, como se vio, fue truncada por Darío más adelante. Finalizada su estancia, Buenos Aires esperaba a Darío.

⁹⁵³ R. Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, cit., p. 21.

⁹⁵⁴ I. M. Zavala (selec.), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, cit., p. 58.

⁹⁵⁵ *Ibid.*

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ *Ibid.*

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

4.3. SEGUNDO VIAJE DE DARÍO A ESPAÑA

Cuando Rubén volvió a España por segunda vez como enviado especial del rotativo *La Nación* de Buenos Aires, lo hizo en calidad de periodista y para dar cuenta de la situación española tras la guerra con Estados Unidos en la que España fue derrotada: “Su primera impresión fue desoladora: España no parecía capaz de reaccionar –señala R. Gullón–, seguía sin pulso, sacudida por esporádicas ráfagas de violencia. En lo intelectual, el panorama era también de decadencia: los grandes hombres de ayer, o muertos o aparentando un resto de vida, estaban fuera de la circulación, cadáveres insepultos. Los jóvenes no tenían talento bastante para llenar los huecos dejados por aquellos.”⁹⁵⁹ No sólo el campo artístico se encontraba en una terrible sequía, las nuevas corrientes artísticas, aunque criticadas, tampoco se cultivaban. Rubén Darío, al percatarse de la situación, escribe varios artículos al periódico bonaerense; en uno de ellos, subraya el poeta: “No existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, *brotherhood*, en que el arte puro –o impuro, señores preceptistas– se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos has sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros.”⁹⁶⁰ Se criticaba algo prácticamente inexistente en la España finisecular, Darío se pregunta cuáles serían los motivos por los que la intelectualidad del país actuaba de esta forma. El poeta nicaragüense considera que la nación española se encuentra en un quietismo tradicionalista imposible de transformar: “Esto impide –señala el artista–, la influencia de todo sople cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte base de lo que constituye la evolución moderna o modernista.”⁹⁶¹ Como ya se explicaba anteriormente, y Octavio Paz señalaba, España se había mantenido en posiciones nada críticas con la Iglesia a lo largo de su historia; en ese momento se defendía ese anquilosamiento que era visto a los ojos de críticos y poetas con bastante escepticismo. “El quietismo, la tradición, la mitra y el hisopo mantienen a España amodorrada e inerte por estos años –afirman I. Schulman y P. González–. De ahí la rencorosa guerra sin cuartel que se hizo a Sanz del Río, a Galdós, a son Francisco Giner, a la Institución Libre de Enseñanza, y luego a la

⁹⁵⁹ R. Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos, cit.*, p. 22.

⁹⁶⁰ *Ibid.*

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

corriente renovadora que llega con Rubén Darío, en 1899.”⁹⁶² Ese soplo cosmopolita y de libertad del que habla Darío es el que necesitaban las letras españolas para salir del abismo en el que se encontraban; por eso, es importante subrayar la importancia del poeta nicaragüense en la introducción del impulso necesario para movilizar a algunos los espíritus artísticos del momento, anclados en una perspectiva estrecha del arte. De ahí que Díaz-Canedo señale: “De este modo la influencia de Rubén Darío llevaba a las letras de España no sólo un aliento de América, sino amplias perspectivas universales; porque es de notar que la literatura francesa que más influía sobre él estaba impregnada de un internacionalismo, ignorada por las revistas que, en períodos anteriores, llevaron la dirección del espíritu francés.”⁹⁶³ Quedaba un resquicio para la esperanza, los poetas jóvenes no eran tan reacios a los nuevos aires y el Modernismo en España empezaba a hacerse notar. E. Chávarri escribió un artículo publicado en *Gente Vieja* en 1902 en el que señala: “El reflejo de la corriente moderna en España no ha podido menos que dejarse sentir hondamente. Nos encontramos en situaciones especiales de miseria espiritual, que pueden favorecer un renacimiento, si así lo permite la suerte”.⁹⁶⁴ Y la suerte, y el esfuerzo lo permitieron, la nueva *Weltanschauung* modernista empezó a hacerse sentir, primero en ciertos grupos de intelectuales y, seguidamente, siguió calando en la sociedad. Cierta tiempo después “surge una pléyade de poetas –afirma Díaz-Canedo– que reciben de Darío y de su poesía, nueva en el sentimiento y en la técnica, el impulso inicial.”⁹⁶⁵ Ese grupo de talentos estaban explorando nuevas formas expresivas que se ajustaran al sentir de la época; se trata de poetas como Villaespesa o Juan Ramón Jiménez, entre otros. Darío, como ya hiciera en Buenos Aires, intenta agrupar a los poetas que considera con más proyección, y entre ellos se encuentra Juan Ramón Jiménez, que a la sazón, conocía ya la poesía del vate nicaragüense. El poeta de Moguer, muy joven, relata sus impresiones al recibir la invitación para ir a Madrid de parte del nicaragüense: “¡¡Rubén Darío!! Mi casa blanca y verde se llenó toda, tan grande, de extraños espejismos y ecos mágicos. El patio de mármol, el de las flores, los corrales, las escaleras, la azotea, el mirador, el largo balcón de quince metros, todo vibraba con el nombre de Rubén Darío.”⁹⁶⁶ Por eso, es particularmente necesario dar importancia al impulso modernista. Darío vino para ofrecer su arte y expandirlo tanto

⁹⁶² I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo*, cit., p. 106.

⁹⁶³ L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 223.

⁹⁶⁴ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, p. 97.

⁹⁶⁵ L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 224.

⁹⁶⁶ R. Gullón (selec.), *op. cit.*, p. 143.

como fuera posible y comprendió que sólo desde una atmósfera de amistad y cooperación se podía conseguir:

Rubén Darío fue considerado como amigo y maestro por una parte de la generación del 98 –explica Juan Ramón Jiménez–, influida por algunos de los *raros*, de Rubén Darío y otros raros: Ibsen, Nietzsche, Maeterlick... Jacinto Benavente, príncipe entonces de aquel renacimiento, lo admiraba franco; Ramón del Valle-Inclán lo leía, lo releía y lo citaba y lo copiaría luego; los demás, con los pintores correspondientes, lo rodeaban, lo mimaban, lo querían, lo trataban como a un niño genial y extraño.⁹⁶⁷

Existía también un grupo reacio a la introducción de un arte que para ellos era “una moda de París”; Octavio Paz hizo hincapié en las diferencias entre la génesis del Modernismo en Hispanoamérica y en España. Del choque antipositivista, que originó el Modernismo como reacción, nació una poética influenciada por la poesía analógica y misteriosa del Simbolismo francés. En cambio, en España, la tradición hizo ver en la influencia francesa otro capítulo más de la lucha entre el sentido de inferioridad de España contra el sentido de superioridad de Francia. Narra *Azorín* que en una visita a Unamuno en su casa de Salamanca, el escritor preguntó al filósofo qué estaba ocurriendo con la juventud española, y éste le contestó: “La juventud española necesita vida de campo libre. Yo siento verla perdida en los refinamientos obscenos de los *estetas*, perdida en el gongorismo de los modernos parnasianos. Necesita oxígeno, cielo azul, ejercicio muscular...”⁹⁶⁸ El desprecio reflejado, aunque va dirigido al Modernismo, en realidad, es el concepto de la superficialidad del arte francés lo que se encuentra en entredicho. Otro ejemplo singular es la valoración personal que da Pío Baroja de Rubén Darío, para quien el poeta nicaragüense es un gran escritor, pero deja escapar en sus palabras el sentimiento de que se trata también de un prestidigitador, un mago con trucos: “Rubén Darío está considerado en América del Sur como uno de los mejores poetas del mundo y ha escrito poemas de mérito indiscutible. Sin embargo, no triunfará en España, donde no se ven en sus versos más que nebulosas literarias. Por otra parte, a menudo a cualquier poeta le basta vestirse con el hábito modernista para que le sea permitido abusar de toda clase de trucos.”⁹⁶⁹ Mal vaticinador de Rubén Darío y del movimiento, ya que como apunta Manuel Machado, uno de los poetas modernistas

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 207.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 80.

más importantes de la época, por mucho que las críticas se cebaran en la nueva tendencia, los nuevos aires lograron hacerse un hueco y, en último término, triunfar: “La gente, y después los críticos y editores, aceptaban ya lo nuevo en todas partes. En una palabra, el modernismo había triunfado.”⁹⁷⁰

5. EL MODERNISMO

5.1. ORIGEN: DOS RAMIFICACIONES. FECHAS DE INICIO Y FINALIZACIÓN

La cuestión de la génesis del Modernismo ha sido muy comentada por los críticos durante los últimos años. Se trata de dilucidar no sólo quienes fueron los precursores, o los iniciadores, también tiene importancia cómo fue el proceso de formación y las fechas en las que se inició y finalizó la *Weltanschauung* modernista. Respecto al origen del Modernismo, en el ensayo de P. González titulado “En torno a la iniciación del modernismo” dentro del libro *Estudios críticos sobre el Modernismo* de Homero Castillo, sostiene el escritor que, en origen, el Modernismo tuvo dos ramificaciones desde su comienzo:

Por lo que atañe al cultivo de la prosa con conciencia e intención artística, el empeño renovador surgió en América bifurcado en dos vertientes paralelas y simultáneas entre 1877 y 1882. *Ab inicio* este afán superador se desdobra en dos manifestaciones bien definidas y diferenciadas. Es notable el sincronismo que preside su aparición. Ambas expresiones se encuentran ya en forma embrionaria a fines de la década del setenta y culminan, una en 1882 y la otra en 1888.⁹⁷¹

La primera ramificación es de corte francés, la influencia es de clara raigambre simbolista e impresionista, autores como Gautier, Mendès, Coppé, Baudelaire, Renan, los Goncourt, Daudet, etc., forman parte de las lecturas de los primeros modernistas de esta línea: “Los iniciadores de esta corriente son: Miguel Cané en la Argentina, y Manuel Gutiérrez Nájera en México –señala M. P. González—. Por ser más poeta, Nájera alcanza en su estilo un diapasón lírico y una riqueza metafórica superiores a los de Cané. Sólo Darío que le debe mucho más a Nájera de lo que nunca confesó, llegó a superar el arte de la prosa refinada, colorida y melódica, nutrida a las ubres galas que

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁷¹ H. Castillo (selec.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, cit., p. 217.

Nájera cultivó durante la década del ochenta.”⁹⁷² Simultáneamente, asegura M. P. González, se gestó otra variante, pero ésta de orientación clásica española: “Su virtualidad renovadora, aunque menos aparatosa y menos emulada en su obra, ha sido mucho más perdurable y fecunda. Su forjador –ya se adivina– fue José Martí y Caracas la ciudad de donde primero irradió a toda América en 1881 y 1882.”⁹⁷³ El tronco modernista se bifurca desde su nacimiento en una rama francófona y una hispánica, los frutos, aunque diversos, se adscriben todos a la misma *Weltanschauung*, una visión del mundo que florecerá por todo el mundo hispánico.

Otra de las cuestiones que la crítica estudia con entusiasmo es la fecha de inicio y finalización del Modernismo. González, como acabamos de observar, señala la irrupción de estas ramificaciones simultáneas entre los años 1877 y 1882. En relación con el inicio del Modernismo, B. Giocovate está de acuerdo con P. González, situándolo por las mismas fechas:

Sus comienzos se podrían situar vagamente alrededor a un poco antes de 1880 y ha de terminar cuando ya el ser modernista sea cosa vieja y aceptada y nuevos problemas con otros motes aparezcan en el campo de batalla literario. Los escritores modernistas, no obstante, no pudieron todos morir oportunamente, como Herrera y Reissing y Rubén Darío, para beneficio del crítico futuro, y, como siguieron viviendo, sus obras han continuado más allá del momento, a veces siguiendo rutas nuevas, otras veces anquilosándose y repitiéndose.⁹⁷⁴

B. Gicovate sigue la cronología de de Federico de Onís que se puede observar en *Antología de la poesía española e hispanoamericana*; en esta obra nos encontramos con una cronología que se extiende desde 1880 a 1920, años en los que se puede establecer un período para los precursores, un Modernismo central y un Postmodernismo contiguo. En total se trata de casi cincuenta años de Modernismo, lo que deja a la mitad “el siglo modernista” señalado por Juan Ramón Jiménez. I. Prat, crítico más actual, considera correctas las fechas de Onís, ya que en *Poesía modernista española*, el autor selecciona poesías que van desde 1877 hasta 1916. Por su parte, I. Schulman situó el Modernismo entre los años 1882-1923, pareciéndole a I. Prat que este crítico valora y documenta correctamente las fechas iniciales, pero no datos convincentes para las finales.⁹⁷⁵

⁹⁷² *Ibid.*

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 218

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁹⁷⁵ I. Prat (edit.), *Poesía modernista española*, cit., p. 9.

Tras la multitud de información a cerca de las fechas, se puede llegar a la conclusión de que los críticos señalan unas u otras según la continuidad que ven en la estética modernista, alargándolas, como es el caso de Juan Ramón Jiménez, o acortándolas. Un ejemplo, en el caso español lo ofrece Prat el cual advierte: “Pero mucho antes de 1916 –año de la composición del *Diario* de J. R. Jiménez [enero-octubre] y de la muerte de Rubén Darío [8-11]– significados autores modernistas habían abandonado el movimiento o descalificado con su renuncia la persistencia militante de otros, mientras que algunos “arrepentidos”, desde posiciones próximas a los intelectuales de la Generación de 1914, desvirtuaban su propia actitud en torno a 1900 y trivializaban, en vasta operación de remozamiento estético-político.”⁹⁷⁶ El propio Manuel Machado señala la inexistencia el Modernismo hacia 1913 diciendo: “el modernismo que realmente no existe ya.”⁹⁷⁷

5.2. LA CRÍTICA MODERNISTA: DOS ESCUELAS

Si bien en el surgimiento del Modernismo se dieron dos ramificaciones simultáneas, como señala I. Schulman, en la crítica también se han dado dos escuelas amparadas por distintos críticos literarios modernistas. En primer lugar, se va a hablar de la escuela formal, la más tradicional. “Los defensores de la una, la más tradicional – asegura I. Schulman–, reducen su significado a una “escuela literaria” y determinan con exactitud sus características, guiándose en particular por algunas de las más notables tendencias de su venero exótico, preciosista y decadentista. Conforme a esta idea limitadora, la cual, por lo común, entraña la equiparación de Darío de *Azul...* y del de las *Prosas profanas* con la expresión modernista.”⁹⁷⁸ Las características que esta escuela crítica advierte en el Modernismo son las otorgadas por Raúl Silva Castro, y son las siguientes:

- a) la elaboración de la forma;
- b) la búsqueda de nuevos metros y nuevos ritmos;
- c) el amor a la elegancia;
- d) la guerra al prosaísmo de léxico y de intención;

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁷⁷ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 130.

⁹⁷⁸ I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano*, cit., p. 7.

- e) el exotismo del paisaje;
- f) el juego de la fantasía;
- g) el cultivo de un arte desinteresado;
- h) la exhibición y complacencia sensual.

La segunda escuela crítica modernista entiende el Modernismo como una *Weltanschauung*, una atmósfera cultural y espiritual, que no acaba en una serie de características formales y temáticas, sino que se extiende hasta límites mayores ampliando el concepto y llevándolo a circunscribir toda una época. “Los defensores de la segunda escuela crítica –informa I. Schulman–, la de mayor fuerza suasoria hoy debido a investigaciones recientes sobre la cronología y la estética modernista, consideran las características arriba enumeradas como modernistas, pero, a la vez optan por la inclusión de otras, suscribiendo así la noción elaborada con visión profunda por Federico de Onís en 1934.”⁹⁷⁹ Este crítico entiende el Modernismo como una crisis profunda de valores que se extiende a todos los ámbitos de la sociedad como son la religión, la política, y otros aspectos de la vida.

5.2.1. LA PRIMERA ESCUELA: LA ESCUELA LITERARIA

La escuela crítica, que concibe el Modernismo principalmente en base a sus características formales y temáticas, tuvo y tiene muchos seguidores. En un somero resumen se va a poder observar la opinión de los críticos más reconocidos respecto a sus consideraciones sobre qué era para ellos el Modernismo, sus peculiaridades, sus influencias, y otras cuestiones. Comenzaremos por Juan Valera. Este escritor y crítico español, autor de *Pepita Jiménez*, en dos cartas del 22 y 28 de octubre de 1888, dirigidas a Darío, muestra su opinión sobre el nuevo arte. Valera ve en Darío una literatura “de gran originalidad, de espíritu cosmopolita, producto de una profunda cultura literaria, de amor al helenismo, de conocimiento de todo lo moderno europeo, especialmente de lo francés hasta el punto de llegar a un “galicismo mental”, de trabajo pensado y consciente, lleno de amor a la naturaleza, pero inmoral y, en definitiva, pesimista.”⁹⁸⁰ Otro autor perteneciente a la escuela crítica fue Manuel Machado, puesto que ya en 1913 publicaba *La guerra literaria*, obra en la que expone que el Modernismo: “no fue

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁸⁰ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, p. 11.

en puridad más que una revolución literaria de carácter principalmente formal.”⁹⁸¹ Y también R. Blanco Fombona en su ensayo “Caracteres del modernismo” señala como peculiaridades de esta tendencia el amor a la forma, la sensualidad, el escepticismo, la indiferencia moral, la tristeza de espíritu y el exotismo.⁹⁸² Igualmente, sirven para ejemplificar el crítico Osvaldo Crispo Acosta, el cual considera, por encima de las demás características, que el Modernismo se caracteriza por “una refinada técnica artística”⁹⁸³ y L. Monguió, pensador que queda adscrito a esta corriente crítica de tintes formales al asegurar que “los poetas del movimiento se distinguieron por su cultura literaria, y por su perfección técnica.”⁹⁸⁴

5.2.2. CRÍTICA A LA ESCUELA LITERARIA

La crítica de la escuela literaria reprochó ciertas actitudes artísticas a los modernistas. Tal es el caso de R. Blanco Fombona el cual consideraba a los escritores modernistas meros imitadores de las corrientes literarias europeas, y autores incapaces de crear por sí mismos una literatura que naciera de su tierra y de sus problemas, llegando a considerar a los poetas hispanoamericanos simples “loros” de la cultura exterior: “No hemos sabido ver, gustar, comprender nuestra naturaleza y nuestras sociedades. Ni siquiera hemos sabido descender al fondo de nuestra alma. Ignoramos nuestro yo. Hemos sido, a menudo, monos, loros. Es decir, imitadores de Europa.”⁹⁸⁵ La influencia francesa era excesiva para ciertos críticos como Valera o Rodó, el cual llegó a afirmar que Darío no era el poeta de América, refiriéndose a que no hablaba sobre temas hispanoamericanos ni le interesaban las cuestiones de los países del sur. “Es común todavía –dice I. Schulman– considerar el arte modernista como expresión evasiva o absentista, como literatura que traiciona, según ciertos críticos, el desarrollo natural de una literatura encaminada anteriormente a la captación y representación de la escena americana y sus problemas.”⁹⁸⁶ Pero lo que sí se puede observar es que la crítica había creado, basándose en la poesía modernista, una plantilla en la que cupieran las características de este arte, por lo que, el público, al ser aleccionado y mediatizado por estas ideas, empezó a considerar al Modernismo por algunas de sus peculiaridades

⁹⁸¹ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 130.

⁹⁸² *Ibid.*

⁹⁸³ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, p. 15.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁸⁵ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit. p. 135.

⁹⁸⁶ I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano*, cit., p. 39.

temáticas y formales exclusivamente. “Lo sucedido con el modernismo no debe sorprendernos –explica el poeta Juan Ramón Jiménez–. A los grandes movimientos literarios es frecuente caracterizarlos por sus vicios, por lo que más fácilmente retiene la atención del vulgo (escritores incluidos); cuando se habla de él la gente pensaba fatalmente en tisis, suicidios, cementerios... Pero Dumas no es Goethe.”⁹⁸⁷ Es injusto considerar a todo el Modernismo por sus imágenes sobre cisnes, el Versalles dieciochesco, blancas princesas, o por el escapismo de la época; como se analizará más tarde, se encontraba en consonancia con el espíritu moderno del momento y reflejaba las contradicciones de un mundo enigmático, impenetrable y misterioso para los artistas. Llama la atención la incompreensión de la crítica ante las cuestiones acuciantes que los poetas, desde su perspectiva artística, intentaban solucionar:

Es inconcebible que la crítica hubiera reiterado durante muchos años la equivocada noción del modernismo como un fenómeno puramente estético –señala Schulman–, limitado al verso, y de manifiesta expresión preciosista y afrancesada. Y, todavía más increíble que los que tal concepción apoyaban, basándose a menudo en ideas darianas, no se hubieran fijado en el hecho de que hasta en los llamados libros “escapista” o “amanerados” de Rubén hay un ser profundo, un alma pensante, un hombre que siente y sufre.⁹⁸⁸

La crítica peca de superficialidad y de no ser capaz de llevar a cabo la tarea para la cual debían estar preparados: leer entrelíneas los aspectos que se escapan a una lectura superficial. De hecho, señala R. Gullón, hay muchos aspectos que los modernistas relegaron mucho antes de que Enrique González Martínez “estrangulara” al cisne, y es relevante señalar que muchos de los aspectos que toman son materiales poéticos que se encuentran a su alrededor.⁹⁸⁹ A. L. Abreu mantiene la misma postura: “Este pesimismo ha sido utilizado por algunos críticos como arma para esgrimir que los modernistas eran tan sólo “decadentes” o poetas que renegaban de América. Nada más infundado. Darío y sus contemporáneos no querían ni evadirse ni renegar de América, sino emparentarla con Europa, quebrantar, de cierto modo, la distancia histórica, cultural.”⁹⁹⁰ Era obvio, entonces, que fueron los propios críticos los que se vieron nublados ante un arte desconocido para ellos, que tenía necesidad de ser analizado desde

⁹⁸⁷ R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, cit., p. 113.

⁹⁸⁸ I. Schulman (editor) *Nuevos asedios al modernismo*, Taurus, Madrid, 1987, p. 18.

⁹⁸⁹ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, cit., p. 9.

⁹⁹⁰ A. L. Abreu, *op. cit.*, p. 15.

puntos de vista diferentes y más complejos. “Los primeros observadores no se percataron del sentimiento profundo –afirma M. Díaz Rodríguez–, si no de su fenómeno revelador, de su manifestación más aparente y externa, que fue una fresca esplendidez primaveral de estilo. De ahí que haya quienes vean en el modernismo algo superficial, una simple cuestión de estilo.”⁹⁹¹ Sólo ven la superficie dejando lo importante, el fondo lleno de emociones y nuevas sensaciones, oculto tras la apariencia: “Los superficiales han sido los críticos –apunta Octavio Paz– que no supieron leer en la ligereza y el cosmopolitismo de los poetas modernistas los signos (los estigmas) del desarraigo espiritual.”⁹⁹² Es representativa la opinión de Valle-Inclán, del que dice Octavio Paz que se descolgó de los impedimentos que traía la situación española de aquel momento, y consiguió acercarse al Modernismo desde la visión “analógica” que era necesaria para comprender y respetar la *Weltanschauung* modernista: “Si en la literatura actual existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de “modernismo” –señala Valle-Inclán–, no son, seguramente, las extravagancias gramaticales y retóricas, como creen algunos críticos candorosos, tal vez porque esta palabra, “modernismo”, como todas las que son muy repetidas, ha llegado a tener una significación tan amplia como dudosa.”⁹⁹³ Como señala Valle-Inclán, lo importante del Modernismo no sólo se encontraba en las excentricidades y rarezas formales sino en otros aspectos más profundos que la segunda escuela iba a remarcar con fuerza.

5.2.3. LA SEGUNDA ESCUELA: LA ESCUELA DE LA *WELTANSCHAUUNG*

La escuela crítica literaria poseía una visión demasiado estrecha a la luz de las investigaciones más recientes realizadas en estos últimos años. Tenía demasiado en cuenta los temas centrados en el exotismo espacial y temporal, y también se les achacaba poner demasiado énfasis en la técnica formal, dejando a un lado aspectos tan importantes como la atmósfera cultural y social que envolvía al Modernismo. De ahí, que se produjera una crítica más de acuerdo con esta segunda postura catalogada de *Weltanschauung* porque se trataba de observar el Modernismo como una visión del mundo, tal como M. Löwy y R. Sayre denominaban al Romanticismo. Este apartado se

⁹⁹¹ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 110.

⁹⁹² O. Paz, *Los hijos del limo*, cit., p. 127.

⁹⁹³ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 193.

va a subdividir en dos, uno para hablar de la crítica de la escuela *Weltanschauung* temprana, y otro para hablar de esta crítica pero más reciente.

Respecto a la crítica temprana se debe empezar señalando unas palabras muy representativas del vate del Modernismo, de Rubén Darío, el cual, ya en 1907 señalaba: “No es, como lo sospechan algunos profesores o cronistas, la importación de otra retórica, de otro *poncif*, con nuevos preceptos, con nuevo encasillado, con nuevos códigos. Y, ante todo, ¿se trata de cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas.”⁹⁹⁴ La distinción que efectúa el vate nicaragüense no es fortuita. Es interesante ver la dicotomía que realiza Darío entre formas e ideas, el Modernismo es un producto formal, pero ante todo, es una forma espiritual de expresión y de pensamiento. La forma de expresión de una época en crisis, en rápida transición hacia nuevos caminos. Otro ejemplo de un representante de la crítica de la *Weltanschauung* temprana es el ofrecido por I. Schulman; se trata de la opinión de Roberto Menes Mesén, el cual señaló que el Modernismo “es una expresión incomprensible como denominación de una escuela literaria. El Modernismo en el arte es simplemente una manifestación de un estado de espíritu contemporáneo, de la tendencia universal, cuyos orígenes se hallan profundamente arraigados en la filosofía trascendental que va conmoviendo los fundamentos de la vasta fábrica social que llamamos el mundo moderno.”⁹⁹⁵ Muy pronto también, en la emergencia del Modernismo ya vio Rodó que no se trataba solamente de una escuela literaria: “es la reacción que da carácter y sentido a la revolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo el [XIX] –explica en 1899– ; la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas.”⁹⁹⁶ Se trataba de una conmoción de pensamientos, de una agitación de la mente, de una reflexión sobre la conciencia de la época en crisis. Por eso, para Federico de Onís, la definición de Modernismo debe mostrar este punto tan importante, y también su alcance social: “El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo

⁹⁹⁴ R. Darío, *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos, cit.*, p. 57.

⁹⁹⁵ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, pp. 332-333.

⁹⁹⁶ Rodó *apud* A. L. Abreu, *Modernismo y Generación del 98*, p. 10.

cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.”⁹⁹⁷ El alcance social del Modernismo es extenso, más que una escuela es una época, en palabras de Díaz Canedo: “su influjo sale del campo literario para ejercerse en todos los aspectos de la vida.”⁹⁹⁸ En otros aspectos como el campo ideológico, social, filosófico y religioso. Ese ambiente modernista estaba en el aire, los componentes de la generación del 98 no estuvieron exentos de sentirlo. Un ejemplo claro son las palabras de Pío Baroja: “La generación del 98, [...] fue un reflejo del ambiente literario, filosófico y estético que dominaba el mundo al final del siglo XIX, y que persistió hasta el comienzo de la guerra mundial de 1914.”⁹⁹⁹ También podemos oír las de otro artista español: “El modernismo –dice Juan Ramón Jiménez– no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.”¹⁰⁰⁰ Dice Juan Ramón Jiménez que el Modernismo “no es cosa de escuela ni forma”, es una cuestión de “actitud”, de actitud artística personal y social. Pero lo más importante a tener en cuenta respecto a los fundamentos del Modernismo, fue lo que F. de Onís llama “crisis mundial”. El Modernismo es, sin duda fruto de esta crisis, de un momento de incertidumbre ideológica, de una angustia ante la desesperación de la orfandad humana, de un amoldamiento a la consciencia del desvanecimiento de los valores que se creían inamovibles, por una época que moviliza al ser humano hacia un caos que se considera imparable. Martí dice con clarividencia en 1882: “Esta es en todas partes época de reenquiciamiento y de remolde. El siglo pasado aventó, con ira siniestra y pujante, los elementos de la vida vieja. Estorbando en su paso por las ruinas, que a cada instante, con vida galvánica amenazan y se animan, este siglo, que es de detalle y preparación, acumula los elementos durables de la vida nueva”.¹⁰⁰¹ Eduardo L. Chávarri señala el deseo de libertad y rebeldía de la época como rasgos constitucionales del Modernismo, rebeldía necesaria para realizar los cambios hacia la vida nueva de la que

⁹⁹⁷ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, p. 37.

⁹⁹⁸ L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 215.

⁹⁹⁹ P. Baroja *apud* P. Laín Entralgo, *La Generación del 98*, Espasa Calpe, Madrid, 1997, p. 59.

¹⁰⁰⁰ J. R. Jiménez *apud* G. Azam, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁰¹ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, p. 334.

habla Martí: “El artista, nacido de una generación cansada por la labor gigantesca, debe sentir el “ansia de liberación”, influida por aquel vago malestar que produce el vivir tan aprisa y tan materialmente.”¹⁰⁰² Es la atmósfera vital en la que se inserta el poeta, la que genera el impulso de creación a través de la libertad. José Deleito y Piñuela fue otro autor que reflexionó sobre la visión de mundo modernista:

La febril actividad, el continuo cambio que caracterizan a la sociedad contemporánea tienen obligado trasunto en el arte que ésta produce, pues siempre las obras artísticas, por mucho que su creador se abisme en el estudio de su propia conciencia o en evocar las aladas imágenes que se esfuman primero y toman forma y colorido después en la nebulosa región de la fantasía, conservan ecos, reminiscencias, rasgos del medio social en que brotan. Diríase que el alma de las colectividades, por extraña fuerza expansiva, se filtra en la creación individual, comunicándole algo de aquello que le es propio y distinto. Por eso es imprescindible dirigir nuestras miradas al estado presente de la vida política y social si queremos entender la marcha de la literatura y el arte novísimos. El actual período histórico, igual que toda época de transición, ofrece crisis violentas, confusión de ideales, vagos anhelos, crepúsculos de un mundo próximo a hundirse envuelto en sudario de sombras, y albos de una civilización futura que se inicia; todo luchando en mezcla hirviente y caótica, que ha de perdurar hasta que del choque entre tan contrarios elementos surja la humanidad del mañana, vaciada en moldes distintos que la de ayer, pero en moldes fijos y concretos. Esta indeterminación, esta vaguedad, esta lucha se refleja en las manifestaciones artísticas, dando nota especial a su carácter.¹⁰⁰³

Respecto a la crítica más reciente de este enfoque, empezamos por I. Schulman, el cual en 1969 daba una definición contemporánea basada en las nociones de la crítica de la *Weltanschauung*: “El modernismo en nuestro concepto no es una escuela sino un estilo de época cuyas resonancias afectaron la vida social, la literatura y hasta la política y la religión a partir de la década del 80, produciéndose en la cultura hispanoamericana, como consecuencia de su aparición, una revolución ideológica y artística vigente en el siglo XX.”¹⁰⁰⁴ Esta definición resulta conocida porque es similar a la que ofreció F. de Onís en la década de los treinta. I. Schulman ha analizado la crítica próxima al nacimiento del Modernismo y se ha percatado de que la escuela *Weltanschauung* recoge la verdadera esencia del Modernismo. Reprocha duramente a los críticos el haber fijado su atención más en la fama adquirida por ciertos poetas que en la realidad expresada por los textos.

¹⁰⁰² R. Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 92.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 383.

¹⁰⁰⁴ I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano*, cit., p. 7.

Otro autor que se encuentra en la crítica reciente es Octavio Paz, el cual, en 1974 publicó *Los hijos del limo*, libro en el que se manejan conceptos como la temporalidad, y donde el autor realiza un trabajo exquisito de crítica. Este autor puede ser enclavado también en la escuela *Weltanschauung*, puesto que mantiene la idea principal de la tendencia, tal y como vemos en esta declaración: “El modernismo fue un estado de espíritu.”¹⁰⁰⁵ No fue un movimiento, no fue una escuela, fue un estado de espíritu, una situación de crisis de la conciencia, una sensación vital. Por último, pasamos a Lily Litvat, que, en consonancia con I. Schulman, considera que se deben reanudar los estudios sobre el Modernismo desde nuevas perspectivas y dejar de tratarlo con una visión meramente estética. La crítica señalaba en 1975: “El modernismo está ahora en un proceso de revaluación, más aún, se está popularizando y, como varios movimientos artísticos y literarios del fin de siglo europeo, se está poniendo de moda. Es interesante este nuevo interés por un movimiento que a menudo ha sido deformado por la crítica, que lo ha reducido a un arte decadente de cisnes, lirios y lánguidas doncellas prerrafaelistas. Ahora, mucho más que antes, se le ha vuelto a situar en una justa perspectiva que da relieve a su originalidad e importancia.”¹⁰⁰⁶

6. MODERNISMO Y GENERACIÓN DEL NOVENTA Y OCHO

Vimos la existencia de dos escuelas críticas, una de corte formal y otra que se encontraba en relación con la crisis y con una visión de mundo o *Weltanschauung*. Estas dos posturas van a tener relación con la creación del concepto español de generación del 98 frente a Modernismo. La crítica que señalaba al Modernismo con una serie de características formales y temáticas, entenderá que en España se continúa esta línea estética en cierto número de poetas, mientras que la escuela de la *Weltanschauung* considerará que los efectos de la crisis afectarán a todos los poetas por igual, sin distinción de la estética por la que hayan optado. La primera contrapone Modernismo y Generación del 98, otorgándole al Modernismo las características formales ya descritas, y a la Generación del 98, otras peculiaridades. “Gran parte de la crítica –asevera Litvak–, insistiendo en la preestablecida dicotomía entre modernismo y noventayochismo, ha señalado sistemáticamente como característica principal del modernismo su esteticismo narcisista, y ha estereotipado al escritor modernista como un *poseer* retirado del mundo,

¹⁰⁰⁵ O. Paz, *Los hijos del limo*, cit., p. 127.

¹⁰⁰⁶ L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 11.

que en su torre de marfil se contempla.”¹⁰⁰⁷ La segunda escuela crítica señala un radio de acción más amplio, los artistas se ven influidos por una crisis universal que recorre todos los ámbitos de la sociedad y por la que ellos también se ven arrastrados, reflejando todas estas inquietudes en su arte.

6.1. GENERACIÓN DEL 98: CREACIÓN DE UNA SEPARACIÓN

En 1908 el concepto de Generación del noventa y ocho es empleado por el duque de Maura quien en el trascurso de una discusión con Ortega y Gasset en el periódico *Faro*, la utilizó. Ese mismo año, Andrés González Blanco obtuvo el premio Charro-Hidalgo con su *Historia de la novela en España desde el Romanticismo hasta nuestros días*, publicado en 1909, en el que aparece ya un grupo de novelistas emergentes entre los años 1894 y 1900.¹⁰⁰⁸ Pero el verdadero inventor fue *Azorín*, el cual publicó varios artículos señalando la existencia de esta agrupación intelectual y artística. Nos advierte P. Laín Entralgo que es poco conocido, que el primer nombre con que *Azorín* bautizó a la generación no fue “Generación del 98” sino “Generación del 96”. *Azorín*, el 19 de mayo de 1910 publicó un artículo en *ABC* titulado “Dos generaciones”: “Es esta la primera ocasión –dice P. Laín Entralgo– en que *Azorín* habla expresamente del grupo generacional a que pertenece: incluye en él a Valle-Inclán, Benavente, Baroja, Unamuno y Maeztu, y le llama “Generación del 96”. Antonio Machado, Villaespesa y Enrique Mesa habrían sido los más inmediatos continuadores de esa generación.”¹⁰⁰⁹ Parece sintomático que este autor en un artículo también publicado en *ABC* titulado “Génesis del 98” en 1910 comenzara hablando de la fecha de llegada de los escritores del litoral a Madrid: “Allá por 1896 vinieron de provincias a Madrid algunos muchachos con ambiciones literarias y se reunieron aquí con otros que comenzaban a escribir.”¹⁰¹⁰ Juan Ramón Jiménez también conocía bien la fecha y la tiene en cuenta al hablar del tema: “de la generación del 96, no se empezó a hablar, como tal generación hasta 1913.”¹⁰¹¹ El desastre del 98 le dará a *Azorín* una nueva fecha más pertinente y definitiva, a su parecer. El escritor no aplicó formalmente las condiciones de Petersen, y por eso, lo que conformó no fue la separación entre Modernismo y Generación del 98,

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁰⁸ G. Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁰⁹ P. Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰¹⁰ *Azorín, La Generación del 98*, Ediciones Anaya, Madrid, 1961, p. 32.

¹⁰¹¹ R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, *cit.*, p. 52.

sino la unión de un grupo de poetas en España en un momento dado, tal y como había catalogado la crítica a los autores hasta esa época. De ahí que *Azorín* introduzca en el 98 a integrantes de las dos tendencias: “Hombres de la generación de 1898 son Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Bueno, Maeztu, Rubén Darío.”¹⁰¹² Lo que verdaderamente hay que resaltar de *Azorín* es lo que considera el rasgo más característico del 98: “Se puede decir que el rasgo característico de aquella generación, su cualidad dominante, era un profundo amor al arte y un hondo prurito de protesta contra las “fórmulas” anteriores y de independencia.”¹⁰¹³ El escritor, con esta aseveración, demuestra que, pese a ser el introductor del concepto del 98, tenía como punto central de la agrupación el rasgo que particularizaba a la *Weltanschauung* modernista que es la anarquía y la necesidad de libertad creadora, lo que no le distancia de la segunda escuela. También habla de “la idealidad” y de “la lucha por algo que no es material y bajo, por algo elevado, por algo que en arte o en política representa pura objetividad, deseo de cambio, de mejoría, de perfeccionamiento.”¹⁰¹⁴ Idealidad, odio a la utilidad y lucha por lo elevado, deseo de transformación, el espíritu rebelde, punto central de la atmósfera modernista estaba inserta en la Generación del 98.

H. Jeschke, un crítico alemán, es el autor de la separación (con reservas), de los autores pertenecientes a la Generación del 98 y de los que se encontraban en el grupo modernista. En 1934 publicó su obra *Die Generation von 1989 in Spanien* donde los puntos de Petersen se analizaban con detenimiento en los autores españoles. G. Díaz-Plaja indica que el escritor estudia las teorías de Von Müller, Pinder y Petersen y llega a percibir la formación de los grupos, también encuentra cierta ambigüedad: “Para el investigador alemán, no puede por menos de apreciar vaguedad o imprecisión en el contorno espiritual de los clasificados como noventayochistas señalando ya la importantísima escisión inicial del grupo *Azorín*, Baroja, Maeztu –de intereses literarios y políticos–, frente al grupo de Valle-Inclán y Benavente de intención predominantemente estética, aunque, según Jeschke, existieron conductores espirituales comunes.”¹⁰¹⁵ La separación radical llega con Pedro Salinas. El autor considera que no puede utilizarse la misma denominación para hablar de Modernismo y para hablar de Generación del 98. “En mi opinión –aclara Salinas–, esa confusión de nombres responde a una confusión de conceptos que es indispensable aclarar para que pueda

¹⁰¹² *Azorín, op. cit.*, p. 25.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰¹⁵ G. Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 99.

empezarse a construir la historia de la literatura española del siglo XX sobre una base más precisa y rigurosa.”¹⁰¹⁶ Es interesante comprobar como Salinas comienza subrayando la característica común que une a las dos tendencias, de igual forma que lo hizo *Azorín*, es decir, haciendo hincapié en que el nexo de comunicación era la tendencia a rebelarse contra las normas estéticas imperantes.¹⁰¹⁷ Pero, mayores son las diferencias en “el propósito y el tono” de cada una de las literaturas, la técnica mental utilizada, sintética para los modernistas, y analítica para los noventayochistas, así como su actitud hacia la realidad, y varias cuestiones más.¹⁰¹⁸ Salinas aduce dos razones para explicar porqué el Modernismo fue aceptado por algunos escritores españoles, la primera, la irrupción de Rubén Darío en un momento en el que los poetas estaban desorientados, y la segunda, porque una vez asumida la derrota del 98, el dolor sufrido hizo que se entregaran “al gran narcótico” que les daba el Modernismo¹⁰¹⁹. Y siguiendo con esta línea, se debe señalar el libro *La generación del 98* de P. Laín Entralgo, que aunque en consonancia con la separación, introduce un amplio panorama compuesto también de contradicciones. Una de las más llamativas, que el autor expone, es la negación de los componentes de la generación en la participación. De hecho, Pío Baroja, niega rotundamente su existencia: “Yo siempre he afirmado que no creía que existiera una generación del 98. El invento fue de *Azorín*...”¹⁰²⁰ Juan Ramón Jiménez opina igual y expone este punto de vista en el curso sobre Modernismo que impartió en la Universidad de Puerto Rico: “Además, se supone que hay una generación del 98 que no existe. Esto no es más que una entelequia. Es una cosa que se dice pero que no existe. Porque como ellos no se consideran generacionales, como Unamuno no lo aceptó, ni Baroja, ni Valle-Inclán. Nada más eso lo inventó *Azorín*, y él es el que ha seguido hablando de eso.”¹⁰²¹ Y sin embargo, el propio *Azorín* explicó la negativa de sus compañeros a situarse dentro del grupo del 98. En un artículo publicado en 1943 en *ABC* titulado “Las generaciones”, el escritor analiza el concepto de generación llegando a la siguiente conclusión: “El que niega se coloca dentro de la misma generación; ve a la generación por dentro; conoce sus fallas y sus imperfecciones; sabe que no se puede hablar de generación, de tal año, [...]. Y sin embargo, la generación existe. Lo afirma quien está situado, no dentro de ella, sino fuera, no quien la ve por dentro, sino quien la

¹⁰¹⁶ H. Castilla (selec.), *op. cit.*, p. 23.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, pp. 24-28.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰²⁰ Baroja *apud* P. Laín Entralgo, *La generación del 98*, p. 58.

¹⁰²¹ J. R. Jiménez, *op. cit.*, p. 85.

contempla con los ojos del público.”¹⁰²² Así que era normal que los noventayochistas declarasen su negativa a la pertenencia del grupo. Pedro Laín Entralgo admite la existencia de la Generación del 98 si se afloja el encasillamiento del concepto y se vuelve un poco más ambiguo, por lo tanto, la definición quedaría así: “un grupo de hombres más o menos coetáneos entre sí y más o menos parecidos en los temas y en el estilo de su operación histórica.”¹⁰²³ Por último, siguiendo la línea marcada, hay que señalar a G. Díaz-Plaja y su libro *Modernismo frente a noventa y ocho*. Con esta obra, el autor extrema la postura de la división, llegando a considerar que no hay ningún nexo de unión entre los autores de la época y colocándoles en lugares estéticos totalmente separados. G. Díaz-Plaja considera el carácter ético del noventa y ocho frente al estético del Modernismo:

Los elementos más dispares integran este momento espiritual; pero ya esta disparidad nos alecciona de un fundamental dualismo que va a orientar –primero confusamente, después con mayor claridad– el nuevo estado de espíritu en dos tendencias: una de carácter *ético*, basada en un retorno a la integridad, en una concepción educativa y austera del arte, entendido, además –de acuerdo con la preocupación sociológica dominante–, como un instrumento de mejoría de la humanidad, y otra de carácter *estético*, que se dirige a la consecución de un arte cada vez más complejo, refinado y orientado hacia la sensación.¹⁰²⁴

La estipulación, por parte del autor, de características de género a las tendencias, subrayando el carácter masculino de la Generación del 98 y el carácter femenino del Modernismo, resulta extraña. Y también, además de extraño, un poco contradictorio, el hecho de que G. Díaz-Plaja señala “el confucionismo”, es decir, la embrollo existente entre las opiniones de unos y otros críticos a la hora de decidir qué autores deben pertenecer a cada grupo, como una de las características que compone el fenómeno noventayochista. Dando así a entender que no existe un criterio fijo, y por lo tanto, dejando al descubierto las limitaciones de esta perspectiva.

¹⁰²² Azorín, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰²³ P. Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰²⁴ G. Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 11.

6.2. CRÍTICA CONTRA LA ESCISIÓN

Existe otra escuela crítica que está en contra de escindir los autores de ambas tendencias y pretende unificarlas en una sola: la escuela de la *Weltanschauung*. Ésta entiende que el Modernismo es una visión de mundo, una atmósfera cultural: “El movimiento modernista, no es una escuela –afirma Juan Ramón Jiménez–; bajo él caben todas las ideologías y sensibilidades: Unamuno, filósofo idealista inspirado en alemanes: Kierkegaard, Nietzsche. Rubén Darío, gran poeta formal estético.”¹⁰²⁵ La visión del mundo del Modernismo tiene que ver con la crisis de época a la que hemos venido refiriéndonos en capítulos anteriores, con una crispación nerviosa y “galvánica” (como diría Baudelaire), producto de las presiones de la vida moderna y producto de la orfandad espiritual en la que se encuentra el ser humano. Recordemos la definición de F. de Onís en la que se recalca que el Modernismo era la manifestación de una “crisis universal” de las letras, pero también de otros aspectos sociales como la filosofía, la religión y el pensamiento. Al entender el Modernismo de esta forma, es impensable la separación tal y como la entienden la mayoría de críticos mencionados en el punto anterior. Como mucho, los defensores de esta postura, señalan la coexistencia de dos líneas diferentes dentro de la misma visión del mundo. También critican la decisión de separar los autores, puesto que consideran que la crítica ha hecho algo que no debe hacer, confundir y enturbiar la realidad histórica y cultural de España. “Quienes dividen a los poetas españoles en modernistas y del 98 hacen un flaco servicio a la historia de la poesía española en uno de uno de sus más importantes y hermosos momentos –asegura Aguirre–. Negar el modernismo de Antonio Machado es algo parecido a lo que sería negar el Renacimiento de Garcilaso, aduciendo como prueba un puñado de canciones de tipo cortesano que de él se conservan.”¹⁰²⁶ Resulta ciertamente complicado de entender que todos los escritores de la época con edades e inquietudes similares, con la misma educación y parecidas lecturas, se pudieran separar de esa manera tan tajante en dos grupos prácticamente opuestos, según señala G. Díaz-Plaja, mientras eran rodeados por un ambiente social, político y cultural idéntico para todos. Diversos críticos no comprenden esa separación, entre ellos I. Prat. En este caso, Prat señala otro tipo de separación, el de los bandos de los ensayistas y de los poetas, ofreciéndonos una idea del empeño separatista de la crítica: “La separación de los autores que empiezan su

¹⁰²⁵ J. R. Jiménez, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰²⁶ J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 184.

carrera hacia el fin-de-siglo en los bandos de novelistas-ensayistas y poetas-prosistas-dramaturgos no puede parecer más sospechosa. Se desprecia así la actitud revolucionaria individual o el interés hacia los líderes generacionales, por una parte, y, por otra se falla sin apelación posible la inexistencia de novelas y ensayos modernistas.”¹⁰²⁷ La mayoría de la crítica está de acuerdo con este enfoque sobre el Modernismo, ya que al abrir el concepto y darle una mayor amplitud, los autores separados entre Generación del 98 y Modernismo se unen en una nueva *Weltanschauung* modernista: “Juan Ramón Jiménez sostiene –señala R. Gullón– que el modernismo no es una escuela ni un movimiento artístico, sino una época.”¹⁰²⁸ Por lo tanto, si se trata de una época, la ambiente social y cultural lo envuelve todo, como mucho, se podrá distinguir dos fenómenos incluidos en una sólo ambiente artístico, dos líneas paralelas inmersas en los mismos conflictos, necesidades y desasosiegos:

El modernismo es una época, en las letras españolas e hispanoamericanas, muy compleja y rica –asegura R. Gullón–; el noventayochismo, una reacción política y social de escritores, artistas y pensadores españoles frente al Desastre. Es desafortunado enfrentar fenómenos heterogéneos, y debemos aceptar, en todo caso, el segundo como uno de los elementos del primero. El modernismo da tono a la época; no es un dogmatismo, no una ortodoxia, no un cuerpo de doctrina, ni una escuela. Sus límites son amplios, fluidos, y dentro de ellos caben personalidades varias. El modernismo es, sobre todo, una actitud.¹⁰²⁹

El Modernismo lo engloba todo, los escritores, si ponen en funcionamiento su creatividad y expresan la ansiedad que les produce el mundo en el que viven, entran a formar parte de la esencia de esta *Weltanschauung*. Básicamente es así porque todos ellos están preocupados por realizar renovaciones que amplifiquen el lenguaje y realizan un esfuerzo en generar obras de arte con imaginación y precisión:

Porque el modernismo no fue una escuela, sino un movimiento renovador –afirma R. Ferreres–, encontramos en nuestros escritores citados, los mismos temas, técnica estilística, preocupaciones literarias, artísticas, políticas y religiosas, admiraciones y desprecios. Y todo esto, el entremezclamiento de actitudes que se han considerado opuestas, es lo que hace que los que siguen preocupándose en clasificarlos en modernistas y del 98 no se pongan de acuerdo en qué bando deben

¹⁰²⁷ I. Prat (edit.), *op. cit.*, p. 34.

¹⁰²⁸ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, cit., p. 9.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 19.

ir, que, al fin de cuentas, sería lo mismo si con ello no salieran perjudicados, pues el pertenecer a uno significa la privación de las cualidades y defectos del otro. Porque hondura, fantasía, decadentismo, musicalidad, elección cuidadosa de palabras, preocupación por lo plástico y por lo adjetivo no manido, virgen, por dar a la palabra la misma jerarquía que tiene el pensamiento, la idea, hay en cualquiera de los escritores que pasan como afiliados a escuelas distintas.¹⁰³⁰

De esta forma, la consideración correcta debe ser la de analizar el Modernismo unificando las diversas posturas que se dan dentro de él y observándolas como una reacción ante una crisis existencial de grandes magnitudes; si la Generación del 98 se plantea el problema de España, los modernistas, también tienen en cuenta su pasado histórico y su indigenismo, igualmente si el 98 piensa en Europa como modelo modernizador, tan bien los modernistas piensan en los mismos términos en Estados Unidos (a pesar del miedo por el neocolonialismo tenían mucha admiración a este país). Y en lo relativo a búsqueda de lo universal en lo inmediato, todos los poetas se unen en las mismas inquietudes metafísicas: “Resucitando las inquietudes metafísicas de los krausistas –informa G. Azam–, inquietudes que el espíritu conformista de la segunda mitad del siglo XIX había desdeñado, la generación del 98 considera de nuevo la existencia como un problema. Esta actitud constituye, a nuestro juicio, el punto de articulación entre el noventayochismo y el modernismo.”¹⁰³¹ R. Gullón es un crítico que siempre ha defendido la postura de la *Weltanschauung* siguiendo los pasos de su maestro Juan Ramón Jiménez. Publicó un ensayo titulado “La invención del 98” en el que deja muy clara su postura. En primer lugar, señala la inconsistencia de la noción de generación concebida por Petersen: “Sin discutir su utilidad en cuanto a los estudios históricos, me contentaré con señalar que esa noción no sirve en el presente caso: lejos de aclarar, enturbia.”¹⁰³² El concepto de generación no es pertinente en el escenario literario español de fin de siglo. Julius Petersen en 1913 declaró los elementos coincidentes en los que se basaba el concepto de generación. Se trataba de un grupo de semejanzas que debían ser cumplidas por los componentes: edad similar de los escritores, formación intelectual parecida, fecha próxima en la aparición de sus obras, un evento o hecho generacional que afectara a todos por igual, ideas comunes, lenguaje generacional colectivo, un guía ideológico al que todos pudieran seguir y una crítica

¹⁰³⁰ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, p. 64.

¹⁰³¹ G. Azam, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰³² R. Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos, cit.*, p. 9.

común a la generación anterior por parálisis creativa. El concepto de generación peterseniano no es pertinente para el análisis literario español finisecular. Y no lo es porque no beneficia a su propósito que es el de ayudar a aclarar y discernir mejor los factores que determinan porqué una literatura es cómo es, y tiene los rasgos que tiene. La unión en ciertos aspectos no contribuye a entender mejor la poesía, la crítica modernista se está percatando de que si se quiere analizar adecuadamente la tendencia, debe intentar vislumbrar la situación general de la época finisecular, la amalgama de sentimientos e inquietudes que afloran en la expresión artística, y no centrarse en demostrar algunas similitudes. Es comprensible que la crítica quiera tener un hermoso armario taxonómico donde clasificarlo todo, pero para comprender el Modernismo cabalmente, hay que hacer un esfuerzo y enfocar el problema de otra manera: “A pesar de los esfuerzos realizados por Pinder, Petersen, y entre otros Ortega y Gasset –señala J. L. Abellán–, que ha elaborado con gran detalle el concepto de generación, la verdad es que, llegado el momento de ponerlo en práctica, se nos escapa de entre las manos como instrumento poco riguroso, [...]. De ahí que, cuando con tal falsilla pretendemos elaborar rigurosamente la nómina de los escritores pertenecientes al grupo, las oscilaciones dan lugar a listas de nombres que varían entre tres y siete miembros.”¹⁰³³ Varios críticos, como Abellán y R. Gullón, están de acuerdo en que el concepto de “generación” no es el más pertinente a la hora de valorar la literatura de forma profunda. Este concepto parece haberse quedado anclado en el tiempo que le vio nacer, pero no sirve para explicar cuestiones más complejas.

Así que Petersen fragua el concepto de generación y *Azorín* lo utiliza para congrega a un grupo de artistas españoles siguiendo las ideas del trabajo de Jeschke, el cual ya dividía en dos secciones a los escritores españoles. Muchos de los componentes de la Generación del 98 señalaron que Azorín fue el inventor. R. Gullón insiste: “La invención de la generación del 98, realizada por Azorín, y la aplicación a la crítica literaria de este concepto, útil para estudios históricos, sociológicos y políticos, me parece el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo. Perturbador, porque escindió la unidad de la literatura de lengua española, embarcada desde 1880 en ardua aventura renovadora.”¹⁰³⁴ El crítico considera que esta postura es regresiva porque al mezclar la historia con la crítica, los campos no se hallan suficientemente delimitados, y acaban confundándose, y tampoco comparte el

¹⁰³³ J. L. Abellán, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰³⁴ R. Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos, cit.*, p. 8.

hecho de que esta crítica se empeñe en separar lo puramente español de todo lo demás, más teniendo en cuenta que la literatura española se ha estudiado siempre relacionándola con sus homólogos extranjeros. Considera que es “porque hasta fines del siglo XIX no se hace tan obsesivo el sentimiento de inferioridad del español –señala R. Gullón–. Desde 1880 en adelante nuestros mandarines, incluido don Juan Valera, asistieron entre atónitos e incrédulos a un hecho que su orgullo se resistía a admitir: los discípulos de ayer, los corifeos del mundo hispanoamericano habían cedido el paso a los renovadores modernistas capaces de captar directamente y antes que los españoles las corrientes del cambio. Silva, Martí y Darío precedieron a Unamuno y a Machado y a Juan Ramón.”¹⁰³⁵ Pedro Salinas, siguiendo a *Azorín* y a Jeschke, mantiene la postura de la separación. Gullón considera que lo que mueve a Salinas es un complejo de inferioridad que hace aflorar la necesidad de separar en dos campos la sensibilidad finisecular, uno el recio y duro españolismo contra el dulce y ornamentado Modernismo exógeno:

Cuando Salinas caracteriza el modernismo hispanoamericano como intento limitado de renovación expresiva –explica R. Gullón–, y a la vez considera que la coetánea agitación intelectual española quiere llegar “a las mismas raíces de la vida espiritual”, está cediendo a la tentación de separar lo inseparable, y también un poco al sentimiento de inferioridad ya dicho, disfrazado de complejillo de superioridad frente a lo que de dependiente había pasado a ser libre. Al decir de los noventayochistas: “verdades, no bellezas, es lo que van buscando”, es injusto por implicación y sugerencia, pues reserva para los de esta orilla una intensidad de afán más trascendente que el de los ultramarinos.¹⁰³⁶

R. Gullón considera que el español piensa demasiado en sí mismo y que debería aceptar los hechos como fueron, España tuvo que enfrentarse a la crisis y al desastre del noventa y ocho, pero no se puede intentar contrarrestar la crisis cultural y compensarla resaltando que tuvimos una generación victoriosa de escritores geniales, surgida de esa desgracia:

Y el caso estudiado es un ejemplo de mitificación –señala el crítico–, de desnaturalización de los hechos para compensar con la extremosa construcción de una diferencia –y una superioridad– otros acontecimientos sin gloria. El 98 fue un

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 16.

desastre, el Desastre por antonomasia, pero la “generación” surgida entonces fue gloriosa, castiza, celtibérica, etc., y lo uno compensa lo otro. Y no estoy tratando de menoscabar la evidente grandeza de los escritores del grupo, sino de sugerir que su universalismo lejos de empequeñecerles les hace más grandes, y no menos representativos de lo nuestro.¹⁰³⁷

Hubo un punto en el que R. Gullón estuvo de acuerdo con Salinas. Salinas dijo que “el lenguaje generacional” era el lenguaje de todos los escritores de la época. Este “lenguaje generacional” es una de las condiciones propuestas por Petersen como necesarias para considerar la existencia de una generación. Así que, según Salinas, los escritores de la época tenían un lenguaje exclusivo que era el lenguaje modernista, es decir, la poética modernista. Por eso, se puede decir, que en este punto quien al fin dio con la correcta interpretación fue Pedro Salinas ya que al analizar la posible relación “Generación del 98” y “Modernismo” aclaró: “el modernismo, a mi entender, no es otra cosa que el lenguaje generacional del 98.”¹⁰³⁸ De las propuestas de Petersen, la que tenía realmente valor a nivel estético, era la del lenguaje generacional. Las demás se quedaban en simples similitudes que no eran básicas para entender la literatura. Pero, subrayar que existía un mismo lenguaje, significa que el Modernismo era compartido por todos los artistas, que la lengua poética era la misma para todos, aunque se diferenciaría, obviamente, debido a los rasgos personales y según la propuesta estética de cada uno.

En este último apartado se va a señalar a los críticos que se han quedado a mitad de camino, es decir, a los que impulsados por los nuevos aires unificadores, han modificado sus posturas, pero sin llegar a adscribirse totalmente a la escuela *Weltanschauung*, tal es el caso de J. L. Abellán. En su libro *Sociología del noventa y ocho*, el autor analiza la generación desde una perspectiva bastante novedosa, desde un aspecto social y económico. Abellán advierte al principio de las primeras páginas: “En 1968 publiqué una antología sobre la generación del 98 en cuya introducción contraponía ésta al movimiento modernista, de acuerdo con algunos criterios que hasta hace poco parecían firmemente establecidos por la crítica. Hoy parece que se va imponiendo un concepto de modernismo que invalidaría la contraposición rotunda entre ambos movimientos.”¹⁰³⁹ Aunque Abellán acepta la idea de que el 98 queda incluido en

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰³⁹ J. L. Abellán, *op. cit.*, p. 21.

el Modernismo por ser un movimiento más global, no cesa en su empeño de buscar diferencias: “Desde el punto de vista de la historia de las ideas, es evidente que la generación del 98 ofrece una serie de notas características y específicas que le dan una configuración y una personalidad insoslayable. Y así, junto a un 98, que es una reacción política y social frente al Desastre, se nos aparece un modernismo, donde los rasgos más sobresalientes son un cosmopolitismo y un esteticismo consciente, que busca ante todo la belleza por sí misma.”¹⁰⁴⁰ La conclusión que se puede sacar después de analizar a todos los autores es que no podemos dejarnos engañar por lo aparente y superficial, los críticos se empeñan en mostrar la diferencia en los temas o la semejanza, y la adscripción de unos autores a un grupo y a otro para demostrar que tienen razón tanto unos como otros. La realidad es que se debe analizar la cuestión, no desde la temática que mantuvieron sino desde el espíritu de la época. Al observar los textos más próximos al nacimiento del Modernismo se puede ver que los autores sentía que el Modernismo no era una escuela o un movimiento, sentía que era una reacción al utilitarismo, a la crisis existencial y al caos producido por los nuevos movimientos sociales. Según fue pasando el tiempo, también desde su época temprana, la relación de ciertos datos por parte de ciertos críticos ha hecho que todos los conceptos se desbarajustaran. Piensa J. L. Abellán que nada ha sido más dañino para la generación del noventa y ocho que el libro *La generación del noventa y ocho* de P. Laín Entralgo, un clásico y una de las investigaciones más alabadas por la crítica, porque descubría fracturas y grietas en el planteamiento separatista: “Nada ha sido más perjudicial para la misma, pues al descubrirse fisuras, contradicciones, ambivalencias políticas, evoluciones sorprendentes, divergencias, se ha acabado por negar la existencia misma de un grupo coherente con tal nombre.”¹⁰⁴¹ Pero no hay nada más perjudicial que la incoherencia. P. Laín Entralgo se percató, a pesar de estar adscrito a la escuela separatista, de que los conceptos no estaban nada claros, como por cierto, también lo hizo Jeschke. Sin duda, el retorno a la *Weltanschauung* modernista demuestra que las investigaciones y análisis van dando su fruto y demostrando qué significó realmente el Modernismo en la cultura española e hispanoamericana. El hecho de que Jeschke, el primer crítico en aludir a la ruptura en dos bloques, y P. Laín Entralgo, uno de los mayores estudiosos de la generación, no tengan demasiado claro la realización de esa abrupta separación, indica que la escuela *Weltanschauung* parece ser la poseedora de la razón.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

7. MODERNISMO: UNA ACTITUD CRÍTICA EN TODOS LOS ÁMBITOS

Se señalaba al comienzo lo complicado que es ofrecer una definición completa de Modernismo. Tras un análisis de la información se puede indicar que si hay algo que unifique esta tendencia es su ansia crítica, vinculada al ansia crítica de la modernidad. Octavio Paz en *Los hijos del limo*, coloca una cita de López Velar que demuestra su gran lucidez: “el sistema poético se ha convertido en un sistema crítico.”¹⁰⁴² Y así es, el Modernismo se convierte en el lugar donde se buscan rupturas para la creación de un mundo poético nuevo. En los siguientes epígrafes se va a ir mostrando, punto por punto, cómo esta crítica es realizada en todos los ámbitos.

7.1. MODERNISMO Y CRISIS DE ÉPOCA

Ya desde el Humanismo el hombre se concentra más en sí mismo y se comienza a cuestionar la idea de Dios debido a contradicciones con el dogma como el heliocentrismo o las consecuencias ideológicas del descubrimiento de América. El foco de interés pasa a ser el propio ser humano que por sí mismo, gracias a la ciencia, empieza a descubrir los misterios de la naturaleza antes achacados a la actuación de Dios. La Ilustración había luchado contra todo lo irracional reinante, de forma general, en los ámbitos de la sociedad de la época. Los hallazgos de Darwin y el descubrimiento de que Dios no había creado al hombre sino que había sido un proceso en que las especies se desarrollan al sufrir cambios evolutivos, cuestionó ferozmente la idea de la existencia de la divinidad. El cambio, el motor que fuerza la evolución, es la supervivencia del más apto. Esta teoría explicaba de dónde provenían los seres humanos: sólo los genes de los más aptos podían procrear y así se desarrollaban nuevas especies.

El hombre se encuentra en una situación compleja, se había acostumbrado a aferrarse a soportes psicológicos que la religión le ofrecía, apoyos mentales como la creencia en la providencia, la inmortalidad, y otras cuestiones de parecido calado espiritual. El ser humano necesitaba recubrirse de todas esas ideas absolutas, atemporales e inamovibles, para poder sobrellevar la incertidumbre existencial. Ese hueco fue llenándolo la ciencia porque permitía descubrir verdades científicas también

¹⁰⁴² O. Paz, *Los hijos del limo*, cit., p. 137.

inamovibles, y además, de esta manera, podía ir adquiriendo conocimientos que le dejaban ir más allá de su natural alcance humano a través de innovaciones e invenciones. “Comte builds his system on the premise that the progress of humanity can be traced across stages of evolution –afirma Sharman– that culminate in the positive state. [...] Comte’s objective is to determine, with absolute, scientific precision, the place of social phenomena in the process of social development.”¹⁰⁴³ El ser humano se fue haciendo cada vez más autosuficiente. Pero pagó un alto precio, la ciencia, es decir, el método científico, sólo permite dar por válidos los hechos reales verificados por la experiencia como señala Sharman sobre el objetivo de Comte. Por lo tanto, sólo lo que puede ser medido queda dentro de este ámbito, todo lo demás se encuentra fuera y es inexistente a los ojos del método positivista. Ante las limitaciones impuestas por la razón se yergue el Romanticismo, pero la fuerza que ejerce la necesidad de aferramiento a ciertas verdades, vengan de donde vengan, sepulta el movimiento para dar paso a un científicismo, derivado de doctrinas positivistas, más contundente, cuyo reflejo artístico sería el Realismo y el Naturalismo: “El positivismo –afirma Octavio Paz– hizo tabla rasa [...]. El resultado fue lo que podría llamarse el desmantelamiento de la metafísica y la religión en las conciencias.”¹⁰⁴⁴ En este punto nace el Modernismo. Y nace como una reacción a una visión de mundo caracterizada por el utilitarismo, el cual no respondía a las cuestiones acuciantes del ser humano; su mirada estrecha, sólo proponía parches ideológicos incapaces de ofrecer lo que la sociedad requería: “El espíritu de la época es de protesta –confirma I. Schulman–, es de protesta y fuga frente al vacío espiritual, producto de la debilitación de normas y de tradiciones antiguas por el positivismo, y las ideas de la nueva ciencia experimental.”¹⁰⁴⁵ Todo esto nos lleva a la definición que dio F. de Onís sobre el Modernismo: “El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.”¹⁰⁴⁶ La tendencia modernista en el arte estuvo sostenida por el idealismo, el espiritualismo, doctrina que le permitía salirse de los límites impuestos por el Realismo y el positivismo. “Guiados por un principio altamente espiritual y noble –aclama Gutiérrez Nájera–, animados de un deseo

¹⁰⁴³ A. Sharman, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁴⁴ O. Paz, *op. cit.*, p. 125.

¹⁰⁴⁵ I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano, cit.*, p. 21.

¹⁰⁴⁶ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, p. 37.

patriótico, social y literario, puesta la mira en elevados fines, alzamos nuestra humilde y débil voz en defensa de la poesía sentimental, tantas veces hollada, tantas veces combatida, pero triunfante siempre de las desconsoladoras teorías del realismo, del asqueroso y repugnante positivismo.”¹⁰⁴⁷ En cuanto a la manifestación del Modernismo y la religión que se encuentra en la definición de Onís, hay que señalar que también existía una rebeldía antidogmática, como vimos en apartados anteriores. “El modernismo religioso –señala I. Schulman– fue un movimiento reformador que tipifica el ambiente espiritual del período: sus defensores deseaban poner la fe al día, despojarla de elementos anacrónicos, acercarse a ella con el relativismo del positivismo, dar mayor importancia al individuo en la estructura eclesiástica, y por fin, armonizar la tradición y la modernidad.”¹⁰⁴⁸ Esta conciencia en crisis de la visión del mundo se evidenció en la cultura de final de siglo, y quedó reflejada en la literatura modernista dando lugar a una estética muy particular: “La tensión y la distensión de estos factores en conflicto produjo una estética acrática –apunta I. Schulman–, una mentalidad confusa y una literatura polifacética y contradictoria en sus tendencias.”¹⁰⁴⁹ La tensión a la que se encontraban sometidos los artistas tuvo su repercusión en la literatura: “El artista modernista –señala I. Schulman– refleja en su obra estas fuerzas, algunas de las cuales son de patente dirección antitética. Y, éstas se traducen en formas estilísticas, en las estructuras polares que tan relevante función tienen en la literatura modernista.”¹⁰⁵⁰

7.2. LA LUCHA MODERNISTA: REBELDÍA Y TRANSFORMACIÓN

El vacío existencial que habitaba en lo más profundo de las personas pertenecientes a la época finisecular fue expresado de diversas maneras. Al igual que muchos jóvenes, y no tan jóvenes, al pasar de la niñez a la adolescencia sobrepasan límites y normas para reafirmarse, esto vino a ocurrir con los poetas modernistas, su inconformismo, sus ganas de lucha, su afán destructivo, son consecuencia del ímpetu de la época presionando las almas. Su lucha iba dirigida hacia el burgués y todo lo que él representaba, la vida chata y anodina, el tiempo observado sobre el tic-tac de un reloj, la simplicidad de las formas utilitarias, la falta de magia del Realismo: “El desdén por las formas de vida burguesa –explica R. Gullón–, herencia del romanticismo, en los

¹⁰⁴⁷ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p 157.

¹⁰⁴⁸ I. Schulman, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*

modernistas se convierte en animadversión. Romper las normas era la consigna.”¹⁰⁵¹ Es comprensible, indica R. Gullón, el sentimiento de rebelión “contra el destino del hombre, no solamente condenado a morir, sino a vivir en sociedades regidas por el materialismo más crudo.”¹⁰⁵² Respecto al espíritu rebelde de los modernistas en España, hay que señalar que es proverbial el inconformismo de casi todos. Teniendo en cuenta la situación general española del momento, es obvia una actitud crítica ante su entorno cultural y social. De hecho, avisa R. Gullón: “Los modernistas son rebeldes, y su insumisión es patente en España, donde algunos (Unamuno, Machado, Valle-Inclán) viven en permanente discordia con el medio.”¹⁰⁵³ De hecho, observaban la defensa del Modernismo como una lucha. Juan Ramón Jiménez en un artículo titulado “El modernismo poético en España y en Hispanoamérica” publicado en *Revista de América* en abril de 1946, narra la invitación que le hizo Villaespesa para “pelear” por el Modernismo: “recibí una tarjeta postal de Francisco Villaespesa, que ya me había mandado su librito *Luchas*, influido por Salvador Díaz Mirón y Rueda, en la que me llamaba *hermano* y me invitaba a ir a Madrid *a luchar* con él por el modernismo. Villaespesa se consideraba en todo momento *un luchador*, la poesía era para él *una lucha*.”¹⁰⁵⁴ El espíritu combativo de los modernistas se imponía en muchos casos, debido a las críticas negativas que eran realizadas por la crítica española, demasiado tradicionalista en el período histórico comentado. “Más dura fue la lucha con los escritores, críticos y literatos –afirma Manuel Machado–, que ocupaban por entonces las cumbres del parnaso español. Lejos de iluminar a la opinión sobre las nuevas tendencias, que para ellos debieron ser cosa prevista y conocida, se mostraron tan sorprendidos e indignados como la masa general; secundaron la zumba y la chacota y tronaron desde púlpitos más o menos altos contra el abominable *modernismo*.”¹⁰⁵⁵ La rebeldía ante la crítica era necesaria para tener libertad, y poder crear la nueva literatura desde perspectivas totalmente modernas. Era inevitable también algún desenfreno de tipo dandy como la pose estética y aristocrática. “En tales condiciones la lucha se imponía –manifiesta Manuel Machado–. La lucha trae siempre los excesos consigo. De los atentados a la retórica, a la prosodia, al academismo neoclásico, que estaban en el programa se pasó a los atentados contra el crédito literario y la obra personal de los

¹⁰⁵¹ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, cit., p. 92.

¹⁰⁵² *Ibid.*, pp. 78-79.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁵⁴ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 143.

¹⁰⁵⁵ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, pp. 125-126.

señores del margen. Fue también preciso exagerar determinadas tendencias para romper el hielo de la indiferencia general; irritar con algún desentono los oídos reacios y adoptar ciertas *poses* para llamar la atención.”¹⁰⁵⁶ Pese a la crispación, a la lucha, lo que intenta explicar Manuel Machado, es que detrás “del ataque y la demolición” se oculta la ambición de conseguir una poesía pura, y el interés exclusivo en la realización de un acto que llevara a la sublimidad y a la gloria.

En cuanto a la rebeldía modernista hispanoamericana, obviamente, al tener la misma raíz, tiene la misma fuerza y la misma dirección. Por no alargar los ejemplos, se va a señalar las palabras de uno de los modernistas más reconocidos de Hispanoamérica; se trata de Manuel Gutiérrez Nájera: “Lo que nosotros combatimos y combatiremos siempre es esa *materialización* del arte, ese asqueroso y repugnante positivismo que en mala hora pretende introducir en la poesía; ese cartabón ridículo a que se pretende someter a todos los poetas, privándoles así de la libertad; cartabón que excluye como inútiles o maléficos a todos los géneros sentimentales y que sólo acepta al mal llamado género realista. Se pretende despojar a la poesía del idealismo y del sentimiento; se pretende arrebatar al arte todo aquello que de espiritual tiene, para sustituirlo, con el realismo pagano, por el terrible materialismo.”¹⁰⁵⁷ Gutiérrez Nájera comienza la cita señalando que los modernistas van a “combatir” contra el positivismo. Queda claro con estas palabras que existía un ambiente de lucha, o sea, de un marcado carácter bélico.

7.3. MODERNISMO E IDEALISMO

El idealismo es otra reacción de rebeldía e inconformismo, una importante ruptura ideológica con el materialismo y el positivismo debida a la crisis finisecular. Oímos los ecos de otra ruptura de similares características que tuvo lugar tiempo atrás, se trata de los ecos de un Romanticismo que vuelve, retomando primero la forma del Simbolismo y más tarde, la del Modernismo: “Aún hay poetas que rinden culto a la belleza –señala Manuel Gutiérrez Nájera–; aún hay poetas que elevan su espíritu a los celestes espacios del idealismo; aún hay artistas que conservan en toda su pureza el fuego sagrado. Al lado de las *Flores del mal* de Charles Baudelaire, podemos ver aún las *Contemplaciones*

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*

¹⁰⁵⁷ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 163.

de Víctor Hugo.”¹⁰⁵⁸ Y si bien, es cierto que el sentimiento de anarquía presidía en las almas modernistas y que el individualismo, tanto personal como ideológico y artístico, dirigía la vida de los artistas de fin de siglo, todos se unían en la elección del idealismo como foco al que seguir. En el libro *Antonio Machado, poeta simbolista*, J. M. Aguirre señala: “es difícil precisar cuál sea la metafísica de los simbolistas. Ahora bien, si es posible generalizar y establecer que lo común a todas las metafísicas individuales de esos escritores es su *idealismo*.”¹⁰⁵⁹ Para situarnos en la época y en su pensamiento es interesante conocer las palabras de José Deleito y Piñuela quien en 1902 publicó un ensayo en *Gente Vieja*, en él muestra los sentimientos que desbordaban a los artistas en el período finisecular. Los artistas se encontraban asediados por un entorno hostil que no daba importancia a sus necesidades existenciales más apremiantes:

Si algún elemento hallamos que predomine en las nuevas concepciones artísticas, es el idealismo, eterno e invencible adversario del realismo, que renace a nueva vida en la última etapa de la centuria XIX, en son de protesta contra el radicalismo naturalista, el cual, reflejando el apogeo de la industria y de la ciencia, la fiebre del utilitarismo y producción que nos envuelve con su atmósfera de hulla calcinada, redujo el arte a lo meramente externo e hizo gala de despreciar cuanto se sustrae a representaciones sensible y analíticas. El triunfo de la materia engendró en los espíritus desaliento, primero, y más tarde necesidad de volver al mundo de la abstracción y la fantasía para calmar la sed de lo ideal y absoluto.¹⁰⁶⁰

El idealismo se convierte en enemigo del realismo, y son enemigos porque el modernista identifica esta tendencia artística con la chatura del materialismo predominante en la época, y por extensión a la forma de vida reinante: “¡Cual grande no será, pues –exclama Nájera–, el crimen de aquellos que pretenden arrebatarse al arte todo lo que de espiritual tiene, esclavizarlo a la materia, reducirlo al cauce estrecho de la realidad, aprisionarlo en suma en la cárcel mezquina de la servil imitación.”¹⁰⁶¹ Todavía es peor el Naturalismo, espectador de las capas más bajas del entorno social y de sus miserias. “No contentos con la imitación servil de la naturaleza –afirma Nájera–, pretenden que el artista, sondeando los abismos más profundos de las capas sociales, extraiga y ponga en sus obras las larvas más repugnantes de una sociedad corrompida,

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰⁵⁹ J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁶⁰ L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 385.

¹⁰⁶¹ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas, cit.*, p. 169.

las asquerosas llagas de una civilización que se derrumba.”¹⁰⁶² Ante este panorama, los modernistas, acosados, se entregaban a la lucha, que para ellos era sinónimo de creación artística. El arte, con mayúsculas, al que ellos dedicaban su vida, debía tener otras miras más altas, otros ideales sobre los cuales mirar el mundo desde las alturas. “Se pretende despojar a la poesía del idealismo y del sentimiento –asevera Nájera–; se pretende arrebatarse al arte todo aquello que de espiritual tiene, para sustituirlo, con el realismo pagano, por el terrible materialismo.”¹⁰⁶³

En torno al idealismo hay varios temas que tienen mucha importancia: el amor (la mujer y la divinidad) y la belleza. Respecto al sentimiento del idealismo y lo bello es interesante recalcar la definición que dio Juan Ramón Jiménez del Modernismo: “Era el encuentro con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.”¹⁰⁶⁴ La belleza era concebida como el objetivo hacia donde dirigirse, como la forma de canalizar el talento, como un ideal al que ir acercándose en la medida que se pudiera, como una respuesta de rebeldía ante la sociedad, como una necesidad: “la belleza reside en el orden espiritual y no en el de la materia –afirma Nájera–, claro es que debemos encontrarla en el idealismo, que mira al cielo, y no en el materialismo, que fija sus ojos en la tierra. ¡Cual grande no será, pues, el crimen de aquellos que pretenden arrebatarse al arte todo lo que de espiritual tiene, esclavizarlo a la materia, reducirlo al cauce estrecho de la realidad, aprisionarlo en suma en la cárcel mezquina de la servil imitación!”¹⁰⁶⁵ Lo bello está anexionado al ideal y también al amor, es un triángulo que domina el área creativa modernista, el amor contenido como ideal, ya se dirija a campos terrenales y sensuales o a divinos. Dice Nájera: “creemos y creeremos siempre que el amor, ora se dirija a la Divinidad, ora se manifieste en el orden humano, pero tan espiritual y puro como nosotros lo concebimos, de tal manera desligado de las cadenas de la materia, ese amor bendito y santo para el que la unión sexual, es tan solo la revelación en el orden físico de los sentimientos del espíritu, el lazo material de dos almas que se confunden y asimilan; ese amor que es amor divino en toda su extensión como el último de lo bello relativo a lo bello absoluto.”¹⁰⁶⁶ El ansia de perfección desbordante en el amor se puede entender desde el punto de vista crítico e idealista de la

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 175.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁶⁴ J. R. Jiménez *apud* G. Azam, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁰⁶⁵ R. Gullón, *El modernismo visto por los modernistas, cit.*, p. 169.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 167.

tendencia modernista. El amor (el matrimonio) era, para el burgués, parte de los contratos que debía hacer en la vida, un amor pasional podría estropear el negocio, se buscaba un compromiso económico y social entre familias. Algo parecido se puede decir de la belleza, lo que primaba era la utilidad del objeto, no su belleza. Por eso, resulta comprensible la actitud idealista en el Modernismo; la ruptura de barreras del sentimiento, empujan, como señala Nájera, a alcanzar lugares nunca soñados por el plano y gris mundo burgués. La mujer es para el poeta moderno una especie de deidad, de musa: “una divinidad –señala Baudelaire–, un astro, que preside todas las concepciones del cerebro macho; es un reflejo de todas las gracias de la naturaleza condensadas en un solo ser; es el objeto de la admiración y de la curiosidad más viva que el cuadro de la vida pueda ofrecer al contemplador. Es una especie de ídolo, tal vez algo estúpido, pero deslumbrante y encantador, que tiene a los destinos y a las voluntades pendientes de sus ojos.”¹⁰⁶⁷ Esta idolatría se subvierte creando mujeres animalizadas muy típicas en el Modernismo; la mujer se transforma en un ser salvaje y violento, ansioso de sexo. En el poema “La negra Dominga” de Rubén Darío vemos un ejemplo: “Vencedora, magnífica y fiera, / con halagos de gata y pantera/ tiende al blanco se brazo febril, / y en su boca, do el beso está loco, / muestra dientes de carne de coco, / con reflejos de lácteo marfil”. La mujer recorre todo el espectro moral existente y pasa de ser una santa a ser un ente sensualmente demoníaco.

7.4. MODERNISMO Y ENCANTAMIENTO DEL MUNDO

Encantar el mundo es llenarlo de lugares en donde engarzar el espíritu humano, y unirlo a una larga línea histórica ya sea mitológica o religiosa. Pero en las décadas últimas de fin de siglo se había producido una revolución debido a la ciencia que había transformado todos los ámbitos de la sociedad y había cortado esa línea compuesta por mitos y tradiciones a la que el ser humano se aferraba. “Los dogmas vigentes iban cayendo por su propio peso –afirma R. Gullón–, y se extendían un estado de conciencia inclinado a aceptar la concepción mecanicista del universo. Según los nuevos evangelistas, la sociedad del futuro podría organizarse sobre bases más racionales que la del pasado; la humanidad, liberada de sombras y prejuicios, se instalaría confortablemente en un mañana sin problemas.”¹⁰⁶⁸ El futuro parecía asegurado a los

¹⁰⁶⁷ Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, *El dandismo*, Anagrama, Barcelona, 1974, pp. 111-112.

¹⁰⁶⁸ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, cit., p. 105.

ojos de políticos y científicos. Éstos últimos se consideraban los guías de la verdad suprema que llevaría la luz, a través de la razón, al mundo. La reacción a esta seguridad en la ciencia fue la rebeldía de la *Weltanschauung* modernista. El Modernismo se tradujo, como señalaba F. de Onís, en una crisis de dimensiones, sino universales, sí occidentales. A lo que señala R. Gullón: “artistas enfrentados con una crisis espiritual de insólitas proporciones, buscaron en el pasado confortación y orientación, sin negarse a nada: misticismo cristiano, orientalismo, iluminismo, teosofía, magia, hermetismo, ocultismo, kabalismo, alquimia... La nómina de doctrinas puede alargarse fácilmente, pues la inquietud modernista buscó por todas partes caminos de perfección diferentes de los impuestos por las ortodoxias predominantes.”¹⁰⁶⁹ La inquietud modernista no se aferra a un solo contexto ideológico, más bien, como afirma Octavio Paz, busca entre las ideas reconfortantes, ideológicamente hablando, la que más le pueda convenir, de ahí que diga el pensador mexicano que las creencias de la mayoría de los poetas modernistas son “más que creencias, búsqueda de una creencia y se despliegan frente a un paisaje desbastado por la razón crítica y el positivismo.”¹⁰⁷⁰ Como sus antecesores los románticos, los modernistas buscaron con denuedo nuevas fuerzas ideológicas de tipo irracional allí donde se encontrarán; el ocultismo o el misticismo servían, como tantas otras, para aplacar la angustia de las almas dolidas por el desvanecimiento en el aire de las antiguas creencias.

7.4.1. MODERNISMO Y OCULTISMO

El ocultismo es una corriente de creencias existente durante toda la historia de la humanidad, se trata de una sistematización de las creencias místicas de la civilización egipcia en su última etapa cultural. El hermetismo era una fusión del neoplatonismo y el cristianismo naciente. A través de magos del Renacimiento y del Barroco y gracias a la teoría del universo correspondiente al ser humano, inspirará a muchas corrientes ocultistas del siglo diecinueve que desafiaron al materialismo y al positivismo militante. Por lo tanto, fue un arma de rebelión contra un mundo utilitarista. De ahí que señale M. Garlitz: “el ocultismo era para los modernistas, como para sus hermanos los simbolistas, un arma en su rebelión contra un mundo materialista, espiritualmente vacío y

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁷⁰ O. Paz, *Los hijos del Limo*, cit., p. 135.

artísticamente estéril.”¹⁰⁷¹ Estudiado por R. Gullón y M. Garlitz, se conoce que el ocultismo fue un componente esencial de ambas tendencias artísticas. “Sabemos que la influencia de Abbé Constant, alias Aliphas Levi, fue decisiva no sólo en Hugo, sino en Rimbaud –asegura Octavio Paz–. Las afinidades entre Fourier y Levi, dice André Breton, son notables y se explican porque ambos se insertan en una inmensa corriente intelectual que podemos seguir desde el Zohar y que se bifurca en las escuelas iluministas del XVIII y el XIX. Se la vuelve a encontrar en la base de los sistemas idealistas.”¹⁰⁷² El ensayista mexicano se refiere al idealismo del que nació la poesía de Baudelaire, Rimbaud, y tantos más. El ocultismo se encontraba en relación con la teoría de las correspondencias, ya que a través de ella, aspiraba a reestablecer la relación con el mundo trascendente. Al respecto señala Aguirre: “De hecho, la teoría de las *correspondances*, como demuestra la obra de Swedenborg, supone la aceptación de cierto esoterismo.”¹⁰⁷³ La corriente ocultista no sólo afectó a románticos y simbolistas, su magia se extendió más allá de los confines temporales de estas dos épocas: “La influencia de la tradición ocultista –señala Octavio Paz– entre los modernistas hispanoamericanos no fue menos profunda que entre los románticos alemanes o los simbolistas franceses.”¹⁰⁷⁴ Así es, el apego de los modernistas a cuestionarse los secretos del ser y los misterios de la eternidad ya fue impulsada por influencia de románticos y simbolistas, que se entusiasmaban al experimentar sobre los secretos de la vida y de la muerte y en torno al enigma del universo.

7.4.2. MODERNISMO Y MISTICISMO

El misticismo tiende a pensar no en el mundo terrenal sino en lo divino, y por tanto, se puede encuadrar dentro del terreno de la búsqueda del ser humano finisecular de ideologías que le ayudaran a sobrellevar el vacío espiritual. La mística española fructificó en el siglo XVI y tuvo lugar como reacción al protestantismo. San Juan de la Cruz, Santa Teresa, son dos grandes místicos que nos legaron obras gracias a las cuales entender el camino a seguir para alcanzar el éxtasis, la plenitud religiosa. Pues bien, por su carácter de ideología que trataba de dejar a un lado la explicación racional del mundo, y que atraía fuerzas no explicables por la ciencia, el misticismo fue elegido por

¹⁰⁷¹ L. Litvat (edit.), *op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁷² O. Paz, *Los hijos del limo*, *cit.*, p. 134.

¹⁰⁷³ J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁷⁴ O. Paz, *Los hijos del limo*, *cit.*, pp. 133-134.

artistas del siglo XIX para representar sus inquietudes. “Después de las grandes épocas místicas, desde la Italia de Francisco de Asís, desde los tiempos de Ruysbroeck el Admirable y del misticismo español –afirma Díaz Rodríguez–, no había cuajado el misticismo tan abundante y florida cosecha como esta vez, en la cima de la literatura contemporánea. Comienza por Ruskin y Pater a encender los ojos miopes de la crítica.”¹⁰⁷⁵

En relación con el misticismo en el Modernismo español se debe señalar que hay que ponerlo en relación con el krausismo, el cual apoyaba una relación directa con Dios en una ligazón mística de tono íntimo. Dice Díaz Rodríguez en su ensayo “Camino de perfección” publicado en 1907: “Ya Jesús no es el Cristo monstruoso cuyos largos brazos repugnan en vez de atraer, y amenazan en vez de bendecir: es un Jesús en armonía con la dulzura y el candor del Evangelio.”¹⁰⁷⁶ G. Azam subraya la importancia de la búsqueda religiosa en los modernistas como Unamuno y Juan Ramón Jiménez. Éste último se caracteriza por intentar aproximarse al entendimiento de la divinidad por medio de símbolos y de palabras poéticas: “Poesía inefable existe. La poesía es una tentativa de aproximarse a lo absoluto, por medio de símbolos. Lo universal es lo propio; lo de cada uno elevado a lo absoluto. ¿Qué es Dios sino un temblor que tenemos dentro, una inmanencia de lo inefable? Los místicos lo hacen, o al menos intentan hacerlo, y lo mismo procura a su manera cada cual, interpretándolo a su modo.”¹⁰⁷⁷ Otro ejemplo de misticismo en la literatura modernista española es Valle-Inclán, el cual recoge los efluvios provenientes del misticismo simbolista de Ruskin y los adapta a las letras españolas: “Sin pararnos a hurgar la tersa filiación mística del estilo de esta prosa –apunta Díaz Rodríguez–, hallaremos en la *Sonata de Primavera* toda una primavera de místicos perfumes.”¹⁰⁷⁸

En Hispanoamérica también se observa una filiación entre el misticismo y el Modernismo que se impregna en la literatura de finales de siglo XIX. Tal afirmación la confirma R. Gullón el cual señala que, en cuanto a Manuel Gutiérrez Nájera consta, por testimonio de Isaac Goldberg, que “entre las lecturas que moldearon sus pensamientos iniciales figuraban los escritores místicos Juan de Ávila, San Juan de la Cruz, los dos Luises, Santa Teresa y Malón de Chaide.”¹⁰⁷⁹ También encontramos rastros místicos en

¹⁰⁷⁵ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas, cit.*, p. 112.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁷⁷ R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón, cit.*, p. 108.

¹⁰⁷⁸ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas, cit.*, p. 114.

¹⁰⁷⁹ R. Gullón, *Direcciones del modernismo, cit.*, p. 22.

el gran poeta nicaragüense Rubén Darío cuya poesía destila un aroma místico de raíces prerrafaelistas: “En Rubén Darío empieza –señala Díaz Rodríguez–, con poemas como “El reino interior” de *Prosas profanas*, recordando el suave y delicioso misticismo de ciertas pinturas prerrafaelistas. Luego cobra aquel perfume y frescor de espontaneidad que esparcen algunas de los *Cantos de vida y esperanza* del maestro.”¹⁰⁸⁰ El propio Darío en su obra *Historia de mis libros* señala el misticismo que envuelve su poema “La dulzura del Ángelus”: “hay como un místico sueño, y presento como verdadero refugio la creencia en la Divinidad y la purificación del alma.”¹⁰⁸¹ Este soneto que comienza cantando los sonidos de la aurora, lleva aires de paz y armonía y también de orfandad divina: “La dulzura del ángelus matinal y divino / que diluyen ingenuas campanas provinciales, en un aire inocente a fuerza de rosales, / de plegaria, de ensueño de virgen y de trino”.

Pasamos al erotismo unido al misticismo del Modernismo y más concretamente de Rubén Darío. En el libro *El modernismo* editado por L. Litvak hay un ensayo de R. Ferreres en el que dice: “Esta mezcla de lo religioso con lo erótico, que tan mal concierta en la sensibilidad del lector actual, todavía causaba mayor asombro en los contemporáneos de Rubén. La religión y el amor carnal sólo suelen unirse como arrepentimiento, como pecado, no como manifestación literaria. Pero éste fue el camino buscado con cierta reiteración por Rubén.”¹⁰⁸² Es posible que en este tipo de poemas en los que mezcla lo carnal y la religión se dé un misticismo subvertido, es decir, al igual que Baudelaire, pone de manifiesto una subversión del amor místico por el amor carnal. En el poema “Ite, missa est”, Rubén se encuentra en la vía de unión mística unitiva, ya pasó la purgativa y la iluminativa, y se dispone a unirse con la divinidad, pero lo hará “besándola con rojo beso ardiente”, y será la virgen quien “rugirá de amor”. La subversión deja de ser una reacción más del Modernismo, que tiene entre sus consignas “épater al burgués”, es decir, soliviantar, enojar, agredir a la sociedad burguesa, causante de todos sus desvelos y congojas vitales.

¹⁰⁸⁰ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p. 114.

¹⁰⁸¹ I. M. Zavala (selec.), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayo*, cit., p. 75.

¹⁰⁸² L. Litvat (edit.), *op. cit.*, p. 176.

7. 5. MODERNISMO Y EVASIÓN

Diversos autores criticaron al Modernismo achacándole una actitud evasiva respecto a los problemas sociales y económicos que se cernían sobre Hispanoamérica y España, o simplemente su falta de interés por los temas relacionados con la propia tierra. La realidad es que la evasión modernista fue producto del desagrado y reacción de rebeldía ante un mundo que reinaba a su alrededor. En Hispanoamérica, se tuvieron que dar unas transformaciones a nivel social, económico y político que hicieron posible la existencia de cierta estabilidad debida a la aparición de gobiernos de corte oligárquico mediante los cuales se produjo cierta prosperidad a nivel económico; recordemos que, como explicaba Octavio Paz, las excolonias americanas se dividieron en terrenos dirigidos por caciques. Éstos querían mantener la paz para poder enriquecerse y comerciar con el exterior. Así que, como señala García Girón: “el timón del estado pasa ahora a manos de políticos profesionales, banqueros, comerciantes e industriales cuyo interés principal está en mantener la paz.”¹⁰⁸³ A esta estabilidad política le acompaña una bonanza económica marcada por las interrelaciones con el imperialismo anglosajón. Como ya hemos observado, se vivía en un período donde reinaba la filosofía positivista que dirigía sus esfuerzos hacia las ciencias dejando descuidadas las humanidades. Así que artística e intelectualmente, el panorama era de aplastamiento, un escenario político y social, donde los ideales utilitaristas burgueses imperaban en la sociedad. En este contexto socioeconómico, la literatura no estaba catalogada como profesión, se trataba, más bien, de una vocación. Pero como los literatos tenían que ganarse la vida, se dedicaban a profesiones liberales como el periodismo, u otras similares. García Girón llega a declarar que “los modernistas viven en una cultura que se niega a pagar la literatura; cuya actitud hacia los poetas es de indiferencia.”¹⁰⁸⁴ Los cuentos de Darío *El rey burgués* y *El velo de la Reina Mab* dejan constancia de la postura del poeta. En los dos se observa como el poeta es maltratado por el mundo burgués que lo ve como un objeto para utilizar y tirar. Como la realidad no ofrece más que sufrimiento y tristeza ante la presencia de una sociedad que no aprecia el arte, sino que lo único que valora es el dinero, el modernista huye en el tiempo y en el espacio hacia lugares que le aportan una sensación de alivio, hacia lugares donde el artista era tenido en cuenta y valorado como se merecía. Por eso, señala García Girón, con su arte visitan Grecia, Roma,

¹⁰⁸³ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 79.

Versalles, Oriente, el Renacimiento, parajes donde se encuentra a gusto entre “regios palacios de mármol de Paros, majestuosos templos corintios, jardines que adornan graciosas y gráciles estatuas de faunos y ninfas, selvas en que pululan sátiros y centauros, cisnes enigmáticos en estanques, diosas y marquesas, sultanas y princesas.”¹⁰⁸⁵ La actitud evasiva de los artistas era comprensible, la sociedad capitalista los había relegado a profesiones dónde no podían realizarse como escritores originales, el entorno era una cárcel donde veían constantemente las limitaciones de la época, todo eran barreras. Los modernistas saltaron esas barreras utilizando su imaginación, gracias a ella, viajaban a mundos insondables o a lugares lejanos donde poder manifestar sus inquietudes.

La evasión modernista tiende a expandirse en dos sentidos contrarios, uno hacia fuera, hacia lo exterior en tiempo y espacio, el llamado exotismo, y otro hacia dentro, denominado indigenismo. Estas fuerzas surgen de la misma energía que movía al Romanticismo hacia el sentimentalismo subjetivo y simultáneamente, hacia el *Volkgeist*. Estas dos direcciones contrapuestas tienen un centro neurálgico que es la rebeldía contra todo lo burgués:

En la época modernista, la protesta contra el orden burgués aparece con frecuencia en formas escapistas –afirma R. Gullón–. El artista rechaza la indeseable realidad (la realidad social: no la natural), en la que no ni puede ni quiere integrarse, y busca caminos para la evasión. Uno de ellos, acaso el más obvio, lo abre la nostalgia, y conduce al pasado; otro, trazado por el ensueño, lleva a la transfiguración de lo distante (en tiempo o espacio, o en ambos); lejos de la vulgaridad cotidiana. Suele llamárseles indigenismo y exotismo.¹⁰⁸⁶

Vamos a pasar a analizar en los siguientes epígrafes estos dos movimientos que impulsan a los artistas modernistas, marcándoles pautas a seguir a la hora de enfrentarse al reto de realizar la obra de arte.

7.5.1. MODERNISMO E INDIGENISMO

Una forma de evasión era el alejamiento temporal, una huida hacia el mundo mitológico de lo indígena. Los modernistas se miraron a sí mismos y descubrieron un

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁸⁶ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, cit., p. 65.

universo poético repleto de fulgurantes imágenes mágicas en las que el protagonista era el indígena americano. Señala Rubén Darío: “Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uxatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro.”¹⁰⁸⁷ Se buscaba una estética diferente para enfrentarla a la realidad anodina y burguesa que asfixiaba el alma modernista; el poeta se proponía criticar el mundo en el que le había tocado vivir demostrando que existieron otras culturas capaces de crear sociedades en las que las personas vivían existencias plenas, y donde la vida humana tenía valor de obra de arte. “Las insuficiencias de la cultura y la razón –asegura R. Gullón– resaltan cuando frente a las imágenes del pasado, idealizadas y convertidas en mitos (por tanto, inasequibles a la erosión racional), la “civilización” está representada por el mundo de generalitos y licenciados, poetastros y compadres, vacua retórica y garrulería democrática (liberal o conservadora), sin grandeza, sin ensueño y sin delirio.”¹⁰⁸⁸ Y si bien, era una crítica a la sociedad, ya lo señala Octavio Paz, lo era, más concretamente, a una sociedad en particular: “La exaltación del mundo prehispánico fue, claro está, ante todo, estética, pero también algo más: una crítica de la modernidad y muy especialmente al progreso de la norteamericana. El príncipe Netzahualcóyolt frente a Edison. En esto también seguían a Baudelaire.”¹⁰⁸⁹ El miedo a los EEUU por parte de Hispanoamérica era un hecho, pero también el orgullo de enfrentarse al “gigante de siete leguas”, como decía Martí en el famoso ensayo “Nuestra América”. Martí, en este texto, defiende lo indígena por encima de todo, y propone algo increíblemente novedoso para la época, el hispanoamericano sólo podrá salvarse si integra el factor indígena a todos los demás que construyen la sociedad. Para Martí, el error de América del Norte está en destruir su pasado, por aniquilar al indio: “¡Estos hijos de nuestra América, que ha de salvarse con sus indios, y va de menos a más; estos desertores que piden fusil en los ejércitos de la América del Norte, que ahoga en sangre a sus indios, y va de más a menos!”. Por lo tanto, como señala Octavio Paz: “La recuperación del mundo indígena y, más tarde, la del pasado español, fueron un contrapeso de la admiración, el temor y la cólera que despertaban los EEUU en la vida de nuestros países y su política de dominación en América Latina. Admiración ante la originalidad y pujanza de la cultura norteamericana; temor y cólera ante las repetidas intervenciones de los Estados Unidos

¹⁰⁸⁷ I. M. Zavala (selec.), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos, cit.*, p. 49.

¹⁰⁸⁸ R. Gullón, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁸⁹ O. Paz, *Los hijos del limo, cit.*, p. 131.

en la vida de nuestros países.”¹⁰⁹⁰ Caupolicán es un soneto dedicado al mito del que escribió Hercilla en *La araucana*. Se trata de la elección del jefe guerrero que luchará contra los españoles. En los dos primeros serventesios se realiza la descripción física del héroe, calificándolo de “salvaje y aguerrido”, y con el brazo de “Hércules o el brazo de Sansón”. Narra el mito de El Toqui, el guerrero que aguantó más tiempo con el madero a la espalda, ganando de esta manera el liderazgo de su linaje: “anduvo, anduvo, anduvo, le vio la luz del día, le vio la tarde pálida, le vio la noche fría”. El orgullo de raza flota en el aire y se representa en la frente levantada del gran guerrero: “irguióse la alta frente del gran Caupolicán”. Los componentes de la naturaleza brillan en la lírica dariana y emiten resplandores como pedrerías en joyas engarzadas. Rubén transforma mágicamente la naturaleza y así abrillanta la leyenda del gran Caupolicán. Rubén Darío, al igual que otros modernistas como el peruano José Santos Chocano, idealiza el pasado mítico de los indígenas y dan cabida en sus versos sólo al mundo imaginado por ellos, lleno de príncipes y princesas que se rodean de una lujosa corte plena de pompa y boato.

7.5.2. MODERNISMO Y EXOTISMO

La tendencia a inclinarse hacia lo de dentro, lo indígena, se agregará al ansia de buscar lo externo, el exotismo, encauzándose estas dos energías en una misma fuerza motriz que se dispersa en direcciones opuestas. Las energías, tendentes a una u otra orientación, sirven al modernista como fuente de inspiración y como forma de reacción hacia un mundo, a todas luces, inhóspito para la poesía y la belleza. Para comenzar, se debe señalar cierta filiación parnasiana y simbolista, fruto de la ascendencia que estas tendencias artísticas tenían sobre los modernistas, tendencia exotista que viene a la mente al observar las palabras de Baudelaire dedicadas a su admirado Gautier: “Théophile Gautier ha conocido, amado, explicado en sus *Salones* y en sus admirables relatos de viajes, la belleza asiática, la belleza griega, la belleza, romana, la belleza española, la belleza flamenca, la belleza holandesa y la belleza inglesa.”¹⁰⁹¹ Lugares lejanos, lugares exóticos que ayuden al poeta a ensoñar, imaginándose en tierras idealizadas. La pregunta que se puede plantear, es el motivo que lleva a los modernistas a interesarse por lo externo, a indagar en el cosmopolitismo. La respuesta tiene que ver con razones sociales y económicas del momento en Hispanoamérica. Las relaciones económicas de

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*

¹⁰⁹¹ C. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, cit., p. 102.

los nuevos países americanos se iba haciendo cada vez más fuerte y, en cierta manera, más desigual: grandes naciones como EEUU o Gran Bretaña compraban o extraían materias primas a los países hispanoamericanos y éstos compraban productos manufacturados, creados en muchas ocasiones con esa misma materia prima. La cuestión es que gracias a los intercambios económicos, fue fortaleciéndose la antigua élite y fructificando una nueva clase alta que viajaba a los demás países para comerciar. Igualmente, directivos y operarios de otros países debían acercarse a las excolonias españolas para vender productos o construir infraestructuras industriales. Otro factor importante para entender la existencia de la necesidad de exotismo es la fuerte inmigración a la que se vieron sometidos los países de América, nuevos aires de diversos países europeos llegaban para quedarse aportando la cultura que traían con ellos. Historias sobre remotos países eran contadas en multitud de lugares de Hispanoamérica de forma simultánea, la sed de conocimiento y de aventuras caló en las sociedades, poniendo su granito a la hora de imaginar la nueva literatura. Pero, si bien, la instauración de un nuevo modelo económico dio alas a la imaginación y lugares donde utilizarla para crear nuevos mundos lejanos, también tuvo una cara negativa para los espíritus de la época; de un nacionalismo romántico que alimentaba las necesidades espirituales se pasó a un sistema social y económico regido por el positivismo materialista. Darío y tantos otros escritores hispanoamericanos odiaban la sociedad utilitarista reinante, y tal como sus pares románticos europeos, consideraban la sociedad capitalista como el mayor de los males, y contraria a la consecución de una sociedad ideal capaz de ofrecer al ser humano un lugar donde los valores constituidos conducirían a la satisfacción total del espíritu. “Puesto que no les gustaba el mundo real en torno –apunta R. Gullón– fueron tan cosmopolitas en su mundo ideal como sus compatriotas materialistas lo eran en el del dinero.”¹⁰⁹² Por eso hay que aclarar que la evasión modernista por medio del exotismo es sólo una forma de reacción contra el mundo que les rodea: “El cisne de Versalles y las princesas tienen sentido –asegura R. Gullón–. Son armas contra la vulgaridad y la chabacanería del ensoberbecido burgués; no imágenes de una evasión, sino instrumentos para combatir la imagen de la realidad que se les quería imponer.”¹⁰⁹³ La evasión no es frente al mundo real, ya que como se manifiesta son muy conscientes de dónde se encuentran, demostrando con su arte que el problema no es que ellos no vean la realidad, sino que la ven con mucha claridad, la ven

¹⁰⁹² H. Castillo (selec.), *Estudios críticos sobre modernismo*, cit., p. 266.

¹⁰⁹³ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, cit., p. 45.

desde una perspectiva que no les permite tomar el mundo real, chabacano y gris como modelo para su poesía, su poesía debe tener como modelo a la belleza: “La belleza era el enemigo –señala R. Gullón–; crear la imagen de un universo armónico es levantar acta de acusación contra los responsables de la desarmonía vigente. Y si esto es exacto, el exotismo no será tan escapista como suele pensarse, sino, entre otras cosas, un ataque de soslayo contra la sociedad positivista y ya científica, aunque, por supuesto, permitiera también crear ámbitos cerrados, lejanos y personales, en donde el poeta pudiera refugiarse huyendo de esa realidad que deseaba aniquilar.”¹⁰⁹⁴

Dice A. Rama a cerca de Darío que no se le puede considerar como un poeta escapista si se tiene en cuenta la consciencia del poeta a cerca de su papel como innovador poético: “Más que por una actitud escapista, es por una determinada y lúcida consideración de los problemas de su época, que Darío afirma la impostergable necesidad de volver por los fueros de una específica creación poética.”¹⁰⁹⁵ Sólo una personalidad visionaria y con un increíble talento artístico poseía la capacidad de saber que era el momento adecuado para concebir la creación de una nueva poética occidental: “Tal empresa –señala A. Rama–, aunque encarada con una visión de español universal, refleja fatalmente la peculiar situación del poeta, su naturaleza y visión americanas, que se introducen insidiosamente aun en aquellos momentos en que Darío podía creerse más despegado de su contorno vital. Toda su concepción universalista de la cultura es, en un grado que ni él ni su tiempo podían reconocer, la de un hispanoamericano, y la de un hispanoamericano en una determinada y muy precisa circunstancia histórica, de la que difícilmente pudiera podido evadirse.”¹⁰⁹⁶ Por lo tanto, Darío no se evade, muy al contrario, consigue algo muy importante, según Rama: “Al liberar a la poesía hispánica de los rezagos románticos y de las servidumbres naturalistas, conquista algo imprevisible que ya se habían propuesto vanamente los románticos, y que es sin duda algo trascendental para la cultura del continente: la primera independencia poética de América que por él y los modernistas alcanza mayoría de edad respecto a la península madre, invirtiendo el signo colonial que regía la poesía hispanoamericana”¹⁰⁹⁷. Calificar a Darío de escapista, teniendo en cuenta su involucramiento en la creación de una novedosa estética que dará la independencia

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰⁹⁵ A. Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil Ediciones, Barcelona, 1985, p. 8.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*

poética a América, significa no saber determinar su papel real en la literatura de lengua española.

Julio Ramos es otro autor hispanoamericano que defiende la postura que observa a los modernistas como agentes activos en la sociedad, y no como los artistas que se evaden de las cuestiones terrenales. Adam Sharman analiza esta idea en *Tradition and Modernity in Spanish American Literature*: “Ramos says of de *modernistas* that they were the “first modern” Latin American intellectual.”¹⁰⁹⁸ Eran intelectuales que tuvieron un lugar político, pero fuera de los canales habituales. Se encontraban más allá del sistema político regularizado gracias a cierta autonomía que les permitía su situación: “their practice –señala A. Sharman siguiendo a Ramos– was constituted “outsider” politics (*fuera de la política*) and the state apparatus.”¹⁰⁹⁹ Un ejemplo fue Martí, sus opiniones filosóficas y políticas fueron expuestas en ensayos como “Nuestra América”. La lectura de estos textos hizo que las conciencias despertaran y divisaran nuevos retos para Hispanoamérica.

7. 5. 3. EXOTISMO Y REALIDAD

El poeta no puede despegarse de su realidad, vive inserto en ella, se la topa en cada momento, por mucho que se encuentre en una “torre de marfil”. Lo circundante es más fuerte y termina por hacerse notar. Pero esa realidad puede ser modelo de su literatura o no. La razón que lleva al poeta a alejarse de la realidad a la hora de crear es que considera esa realidad vacía y sin valor, sin sustancia y sin pasión. Para crear su arte buscará una realidad extraña a su entorno, pero mucho más perfecta, mucho más armónica. Indudablemente, el contraste entre la una y la otra, dejará al lector con una sensación de amplitud que la vida real no le puede dar: “el exotismo modernista no es pretexto para negarse a la realidad, sino –como el indigenismo– medio para rectificarla –afirma R. Gullón–. Uno y otro, anverso y reverso de la misma actitud, coexisten, y existen porque quienes se dejan llevar por ellos sienten la realidad inmediata. La sienten y la padecen; por padecerla quisieran hacerla otra.”¹¹⁰⁰ Quisieran transformar la realidad pero es imposible. Lo que sí logran hacer es utilizar el exotismo para mostrar los problemas desde otro punto de vista, convirtiéndolo en un medio eficaz para surcar más

¹⁰⁹⁸ A. Sharman, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*

¹¹⁰⁰ R. Gullón, *Direcciones del modernismo, cit.*, p. 101.

profundamente en la realidad que el realismo. Un ejemplo claro es el cuento de “El rey burgués” de Rubén Darío, que como señala I. Schulman, “examinado con detenimiento, lo que se ha caracterizado como evasiónismo, entraña mucho de realismo.”¹¹⁰¹ En una atmósfera preciosista de un reino imaginario lleno de fuentes de alabastro y de cisnes y princesas que corretean de un lugar a otro, nos encontramos con un artista que es relegado por el rey burgués a un lugar inhóspito del jardín y encarcelado creativamente puesto que todo lo que ha de hacer es dar a una manivela. Todos se olvidan de él hasta que, tras un duro invierno, muere de frío y al no oír la música del órgano se dan cuenta de que ha fallecido. La lección es fácil de sacar: el rey burgués, pendiente de sus quehaceres no presta ningún interés al artista, lo utiliza y lo deja morir de hambre y frío. Rubén Darío demuestra que no se necesita hablar de la realidad colindante, dejar volar la imaginación a reinos extraños no quita un ápice de realismo a la historia contada, los personajes se vuelven símbolos que cortan tajantemente la realidad profundizando en los conflictos a los que se ven enfrentados los autores modernistas. Porque, ¿no es el Realismo si no un procedimiento para manipular la realidad también? La gran paradoja del Realismo es que en su deseo de representar la realidad extraliteraria, la novela tiene que emplearse a fondo en una composición enjundiosa de la realidad, pero no deja de ser una representación, un fingimiento de dicha realidad. Como ejemplo, I. Schulman señala dos novelas escritas por José López Portillo y Rojas, la primera, *La parcela*, de 1898 presenta un cuadro utópico e idealizado de la realidad campesina en el México de Porfirio Díaz, la segunda, *Fuertes y débiles*, de 1919, al verse el autor libre de la dictadura porfirista ofrece una obra realista muy distinta a la primera corrigiendo el enfoque utópico de la primera. Así que, las dos son novelas realistas, pero las dos ofrecen dos realidades distintas. “Para nosotros, la obra del artista modernista es tan auténtica y tan “realista” como la del novelista porfiriano –asevera I. Schulman –, quien refleja su aceptación tácita de un régimen dictatorial –y, por ende, una visión deformada del cuadro social– como consecuencia de sus nexos políticos y clasistas.”¹¹⁰²

7.6. MODERNISMO ESTETICISTA

Al igual que el exotismo, la consigna del arte por el arte es de clara filiación parnasiana. Surge como reacción al arte realista y al naturalista, inspirado por las teorías

¹¹⁰¹ I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano, cit.*, p. 41.

¹¹⁰² Ibid.

positivistas. Los modernistas iluminados por esta tendencia predicán el valor de la belleza como un fin en sí mismo. Recordemos las palabras de Juan Ramón Jiménez sobre el Modernismo: “Era el encuentro con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.”¹¹⁰³ La belleza es un valor en sí mismo, no debe estar vinculada con otros valores como en el pasado (el bien, la verdad). Los modernistas utilizan su literatura para embellecer el mundo, para mejorarlo, para rectificarlo, como señala R. Gullón, y por ello, se dedican con pasión a perfeccionar la forma y a darle esplendor. Consecuentemente hay que observar el esteticismo no desde un punto de vista negativo, señalando, como algunos críticos, que los modernistas se introducen en una torre de marfil y se desentienden del mundo circundante, muy al contrario, se debe de ver como una actitud hacia el perfeccionamiento vital. “El esteticismo les permitió en vez de negar la vida, afirmarla –asevera A. Ruiz Abreu–, eternizarla, en un ansia de perfeccionarla mediante el arte.”¹¹⁰⁴ Los modernistas se rebelan ante un mundo desagradable, feo y gris. Necesitan sentirse rodeados de esplendidez y protegidos por un entorno hermoso. Y para conseguirlo cuentan con sus herramientas artísticas y un objetivo claro, amparar el ideal de lo sublime. “La tendencia a “el arte por el arte” tiene justificación cuando –afirma R. Gullón–, como entonces, se propone eliminar lo chabacano, lo prosaico, lo bajamente utilitario y defender un ideal de grandeza.”¹¹⁰⁵ El Modernismo, el movimiento hacia la belleza del que hablara Juan Ramón Jiménez, se abre camino gracias a sus instrumentos, que son la perfección formal y la libertad, y constituye un mundo ficcional dedicado a la grandeza, transformando la “lucha por la vida” por “el arte por el arte”: “Se subraya el esteticismo modernista –considera L. Litvak– y se olvida el señalar que esta actitud era una reacción al asfixiante materialismo de la clase media, un deseo de sustituir la darwiniana “lucha por la vida” de esa sociedad por la premisa de “la vida por el arte” o, mejor aún, “la vida como arte”. Se habla del escapismo modernista y no se analiza suficientemente cómo, por esas mismas razones, el modernismo es una toma de conciencia de aquella sociedad y explica y juzga espontáneamente a su época.”¹¹⁰⁶

¹¹⁰³ J. R. Jiménez *apud* G. Azam, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹¹⁰⁴ A. Ruiz, Abreu, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁰⁵ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, *cit.*, p. 19.

¹¹⁰⁶ L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 12.

7.7. MODERNISMO Y ARISTOCRATISMO: EL DANDY MODERNISTA

“Debe ser difícil pensar y escribir cómodamente en un país donde hay millones de soberanos, un país sin capital propiamente dicha y sin aristocracia,”¹¹⁰⁷ señala Baudelaire a cerca de Poe y respecto a Estados Unidos. El poeta simbolista francés consideraba que un país de cultura tan utilitarista como Norteamérica no era el mejor lugar para crear arte. Al igual que el simbolista francés, el escritor modernista se ve sometido y extraviado en una cultura burguesa, que quiere transformarlo en un ser vulgar. El artista, convertido en un ser cautivo, se rebela: “Para conservar su libertad creadora –asegura I. Schulman– el artista se vio obligado a labrar una cultura “fugitiva” y vivir enclaustrado en ella.”¹¹⁰⁸ De ahí que Rubén Darío subraye con estas palabras: “Mi respeto por la aristocracia de pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética, apenas si se aminora hoy con una razonada indiferencia.”¹¹⁰⁹ La aristocracia del pensamiento cobra sentido si se entiende que los modernistas vivían en sociedades en las que reinaban ideologías de pensamiento que unificaban a los seres humanos y que llevaba a la sociedad a una terrible vulgaridad, desde su punto de vista. “No hay duda –señala Darío– de que la muchedumbre es siempre ignorante, siempre injusta.”¹¹¹⁰ El mantenimiento de la belleza, opinan, sólo puede ser tarea de unos pocos elegidos, la masa no llega a entender el arte: “Existe una élite, es indudable, como en todas partes, y a ella se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo.”¹¹¹¹ La élite, los elegidos suelen ser dandis, porque los dandis representan perfectamente el aristocratismo moderno, la antítesis del vulgar burgués. El dandy, como señala Antonio de Villena, es un ser individualista: “Es el rebelde que lleva arte y rebeldía a su persona y a su atuendo.”¹¹¹² Se rebelan ante el mundo gris y plano que existe a su alrededor y lo intentan transformar por medio del esteticismo, es decir, del arte. Baudelaire define así al dandy:

El hombre rico, ocioso, y que, incluso escéptico, no tiene otra ocupación que correr tras la pista de la felicidad; el hombre criado en el lujo y acostumbrado desde su

¹¹⁰⁷ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 213.

¹¹⁰⁸ I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano, cit.*, p. 22.

¹¹⁰⁹ I. M. Zavala (edic.), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos, cit.*, p. 51.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 54.

¹¹¹² L. A. de Villena, *Corsarios de guante amarillo, cit.*, p. 10.

juventud a obedecer a los demás hombres, aquel en fin que no tiene más profesión que la elegancia, gozará siempre, en todas las épocas de una fisonomía distinta, completamente fuera de lo normal. El dandismo es una institución vaga, tan extraña como el duelo, y además antigua, puesto que César, Catilina y Alcibíades, nos ofrecen ya unas espléndidas personalidades [...]. Estos seres no tienen otra profesión que la de cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar.¹¹¹³

El aristocratismo del dandy nace de la esencia de su ser, el gasto desmesurado, la elegancia en sus vestidos, todo está enfocado a no ser un hombre vulgar. La vulgaridad es lo peor para un dandy, como dice Baudelaire, un asesinato puede entenderse si no tiene una motivación vulgar. El dandy se enamora, se ocupa del amor, goza de él, pero en el fondo siempre desde el culto a sí mismo. Consecuencia de todo esto es su pertinaz individualismo. No se da a nadie; mujeres, admiración, todo está por debajo de sí, de ahí su apatía, nada en el fondo le satisface. El dandy es un héroe perdido en tiempos vulgares, mira absorto a todos los lados queriendo encontrar el mundo que se ha esfumado, los encantos de los tiempos pasados, los valores superiores que movilizan a las almas grandes, pero no ve más que una masa de gente vulgar que se mueve por intereses minúsculos: “¡ay!, la marea creciente de la democracia, que lo inunda y lo nivela todo, –exclama Baudelaire–, ahoga día a día a esos últimos representantes del orgullo humano y vierte oleadas de olvido sobre las huellas de esas prodigiosas criaturas. Los dandis son cada vez más raros entre nosotros.”¹¹¹⁴ Baudelaire piensa que el dandismo aparece en épocas de transición entre la democracia naciente y la aristocracia vacilante: “En la confusión de tales épocas, ciertos hombres desclasados, asqueados, desocupados, pero todos ellos ricos en fuerza nativa, suelen concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia, tanto más difícil de quebrar cuanto que se basa en las facultades más preciosas, más indestructibles, así como en los dones celestiales que el trabajo y el dinero no pueden proporcionar.”¹¹¹⁵ Así es, el talento artístico es impagable, y ese talento está dispensado de manera reducida, sólo unos pocos pueden ser los depositarios, sólo una élite, como señalaba Darío, posee el íntimo ardor de la pura belleza. El modelo dandy fue seguido por el Modernismo. Pero, muchos poetas como Rubén Darío o Valdelomar en Perú, sufrieron la presión de verse

¹¹¹³ Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, *op. cit.*, p. 107.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 110.

¹¹¹⁵ *Ibid.*

impulsados, por una parte, por el aristocratismo dandy del hablamos anteriormente, y por otra, de la necesidad que sentían de acercarse a las masas. Cada uno debió lidiar en su propia vida con este conflicto y la resolución más habitual, era la de “enmascararse” en una pose dandy de aristocracia del talento, pero acercarse a las masas, bien por medio del periodismo, bien por medio de apoyo a partidos democráticos y a la experiencia de dictar conferencias por todo el país, como fue el caso de Valdelomar.

7.8. MODERNISMO Y MODERNIDAD

La modernidad exige un esfuerzo titánico al artista que se ve inmerso en ella, ya que no le queda más remedio que expresar la época con su arte, y esa época es compleja y amplia. El arte, por consiguiente, utiliza todos los recursos a su alcance para poder manifestar las ansias del momento. En el arte modernista se vislumbran dos fuerzas contrapuestas, una de sentido individualista y subjetivista y otro, contrario, de carácter universalista y sincretista. El primero tira hacia dentro, hacia las profundidades de las inquietudes del alma, el segundo empuja hacia el conocimiento externo, hacia infinitos cronotopos donde con la imaginación es posible alcanzar. El arte modernista es un arte totalizador. Y es totalizador porque trata de expresar todas las líneas de expresión que la modernidad manifiesta.

7.8.1. MODERNISMO Y MODERNIDAD. CLAVES: RUPTURA, SUBJETIVISMO Y ECONOMÍA LIBERAL

Vamos a analizar la línea individualista y subjetivista del Modernismo, y para ello debemos hacernos esta pregunta: ¿en qué consiste la modernidad? La respuesta, obviamente, es complicada de expresar, ya que se trata de un concepto multifactorial que parece escaparse. Para comprender mejor este escurridizo concepto es necesario leer atentamente las palabras de Marshall Berman porque en ellas se hallan desvelados ciertos misterios que guarda este término:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y de la ideología: se puede decir que

en ese sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx: “todo lo sólido se desvanece en el aire.”¹¹¹⁶

Esta doble dirección es fácil de observar en la *Weltanschauung* modernista, las fuerzas del ser humano en la modernidad son desplegadas por energías que tiran de nosotros con fuerzas contrarias, produciéndose una fuerte ansiedad. El cosmopolitismo y la incipiente globalización unía a los pobladores finiseculares, abriéndoles nuevos escenarios y nuevos mundos, pero a la vez, sentían que lo sólido de las tradiciones que llevaban de la mano a la humanidad, se desvanecían, pasando así de la niñez a la adultez en un corto período de tiempo, viviendo las angustias de quien entiende la responsabilidad de hacerse cargo de su existencia, contradicciones, ambigüedades, desconocimientos y angustias. La modernidad lanzó a los modernistas a fraguar un nuevo arte, igual de complejo que la su situación interna y la situación externa. Pero pasemos a conocer un poco de la historia del concepto que lleva por nombre “modernidad”. Para ello, se pueden tener en cuenta las palabras de G. Azam:

Empleado durante la Edad Media con el sentido de *nuevo* se aplica, con la Revolución francesa, en el lenguaje católico a la sociedad burguesa y liberal. Así se hace sinónimo de “norma de cambio” y hasta de actividad vanguardista”, como en *Tratado sobre la música moderna de J. J. Rousseau*. Paulatinamente el significado se transforma en un sentimiento de exaltación: el modernismo representa el culto de lo nuevo por lo nuevo y una idolatría que alcanzará su cúspide a finales del siglo XIX con el *modern style*.¹¹¹⁷

A pesar de que G. Azam coloca el origen de la modernidad en la Edad Media, Adam Sharman en *Tradition and Modernity in Spanish American Literature*, aclara que no existe un consenso al señalar el origen en este período:

The origins of this single and singular modernity lie in its leave-taking of an earlier age built on the premises of a “divinely ordained system of aristocracy, monarchy, land-ownership, and ecclesiastical authority” (I. Israel). It is difficult to say exactly

¹¹¹⁶ M. Bernan, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1988. Introducción.

¹¹¹⁷ G. Azam, *op. cit.*, p. 94.

when this leave-taking begins. Convention has it that the beginnings of modernity are to be found in the seventeenth-century scientific revolution, but there are important dissenting voices. Ernst Cassirer pushes the origins of modern thought back in time by considering Nicholas Cusanus to be the first modern thinker. Matei Calinescu reminds us that the idea of modernity was born in the Christian Middle Ages. Jünger Habermas follows Hegel by locating the beginnings of the modern age around 1500, a beginning marked by the three “monumental” events that are the Renaissance, the Reformation, and the discovery of the New Word.¹¹¹⁸

En lo que están de acuerdo tanto Azam con Sharman es en que la modernidad no es un concepto sociológico, ni un concepto político, ni propiamente un concepto histórico. Se trata más de un concepto cualitativo que cronológico para Sharman: “Modernity is a qualitative as much as temporal concept,”¹¹¹⁹ Y para Azam, es una forma de civilización particular que se enfrenta a la tradición. Octavio Paz señala que la modernidad ha encontrado su propia tradición que consiste en la ruptura y el cambio: “La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad.”¹¹²⁰ La modernidad es lo actual, lo efímero, lo huidizo, la abrupta ruptura en busca de lo novedoso: “Modern time does not just flow ceaselessly forward; it constantly interrupts itself, habitually rehearses the rupture with time that precisely defines modernity as an epochal new beginning.”¹¹²¹ El actualismo es el que manda, el artista debe resolver cuestiones que aprisionan el alma contemporánea en el mismo momento en el que ocurren, sin tener la tutela de antiguas tradiciones que le ayudaban y obligaban a actuar de una manera concreta. Gracias a esta tutela anterior se extraía el conocimiento general de lo que estaba bien y lo que estaba mal. Ahora, angustiado el ser humano resopla entre las tensiones deparadas por el destino.

De aquí que por primera vez nos encontremos con una época que hace tabla rasa de todo clasicismo –afirma G. Azam–, que no reconoce en nada pretérito posible modelo o forma, y sobrevinida al cabo de tantos siglos sin discontinuidad de evolución, parece, no obstante, un comienzo, una alborada, una iniciación, una niñez... Sentimos que nos hemos quedado solos sobre la tierra los hombres actuales,

¹¹¹⁸ A. Sharman, *op. cit.*, p. 4.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹¹²⁰ O. Paz, *Los hijos del limo*, *cit.*, p. 16.

¹¹²¹ A. Sharman, *op. cit.*, p. 9.

que los muertos no se murieron de broma, sino completamente; que ya no pueden ayudarnos. El resto de espíritu tradicional se ha evaporado. Los modelos, las normas, las pautas, no nos sirven. Tenemos que resolvernos nuestros problemas sin colaboración activa del pasado, en pleno actualismo.¹¹²²

Es una época de reenquiciamiento, como advierte Martí, a la que debemos amoldarnos. La obra de arte es mudable y la estética no posee los anclajes, una moda desaparece cuando otra llega. “La modernidad es lo transitorio –aclara Baudelaire–, lo fugitivo, lo contingente.”¹¹²³ Si bien, el poeta publicó estas ideas sobre el arte moderno en 1863, cabe preguntarse qué relación existe entre éstas y el Modernismo. La relación entre la modernidad y el Modernismo se basa principalmente en los elementos transitorios y fugitivos de la modernidad que llevan al artista a la anarquía, el subjetivismo y en la relación con la industria cultural.

No cabe duda de que la lectura de sus ideas sobre los elementos transitorios y fugitivos de la creación nos hacen pensar en las relaciones entre Modernismo y modernidad. I. Schulman nos ofrece una cita donde podemos ver la definición dada por Calinescu sobre este complejo concepto que ayuda a entender estas interrelaciones:

...an increasingly sharp sense of historical relativism. This relativism is in itself a form of criticism of tradition. From the point of view of modernity, an artist...is cut off from the normative past with its fixed criteria...At best he invents a private and essentially modifiable past... a major cultural shift from a time-honored aesthetics of permanence, based on belief in an unchanging and transcendent ideal of beauty, to an aesthetics of transitoriness and immanence, whose central values are change and novelty.¹¹²⁴

La modernidad está unida al cambio y a la novedad, de ahí la anarquía y la necesidad de renovación y libertad del Modernismo. Si a los poetas se les exige, para entrar en la modernidad, ser capaces de crear algo nuevo, es consecuente que necesiten de cierta anarquía y libertad para canalizar sus energías y completar la obra de arte; ya dice Juan Ramón Jiménez que el Modernismo es un movimiento hacia la libertad. Ya no hay normas, ni barreras, los límites creativos son los únicos topes que se le pueden pedir al artista: “El desprecio de toda autoridad –señala Deleito y Piñuela en 1902–, el

¹¹²² G. Azam, *op. cit.* p. 95.

¹¹²³ Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, *op. cit.*, pp. 91-92.

¹¹²⁴ Calinescu *apud* I. Schulman (edit.), *Nuevos asedios al modernismo, cit.*, p.15.

predominio individualista, que surge como reacción contra el colectivismo va minando los cimientos de las viejas sociedades, tenían también que comunicar su revolucionario empuje a la esfera del arte: a los ácratas de la política, corresponden los ácratas de la poesía.”¹¹²⁵ Este movimiento hacia la libertad está unido a la subjetividad de la producción porque sienten que una persona libre, no atada a las normas, puede crear obras realmente novedosas. Sienten también que si el artista no se ciñe a ninguna norma puede plasmar desde la subjetividad, desde la individualidad, desde la originalidad, la obra de arte. Por lo tanto, se deben producir obras únicas y originales. Todo el que esté sujeto a modelos de otros, no es un poeta auténtico. Baudelaire, al expresar su idea de modernidad nos dice que la belleza es plural: “no nos da una definición de esa inasible modernidad –señala Octavio Paz– y se contenta con decirnos que es “l’élémente particulier de chaque beauté”. Gracias a la modernidad, la belleza no es sino plural. La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas.”¹¹²⁶ Lo relevante es lo nuevo, lo diferente, y por serlo, lo subjetivo. En el libro *Nuevos asedios al modernismo* Jikrit piensa que el Modernismo “no se propone obtener meramente poemas sino afirmar, a través de los poemas producidos, su capacidad para promover o producir “lo nuevo”, término que, en la ideología de Darío, podemos traducir como lo “original.”¹¹²⁷ Y sigue señalando: “Ahora bien, ninguna perspectiva de “originalidad” puede separarse de un concepto de subjetividad.”¹¹²⁸ No puede separarse porque son dos conceptos que se encuentran en conexión, parten del mismo origen, se alimentan uno con el otro, sólo experimentando la subjetividad, el artista consigue llegar a la creación original. De hecho, la idea de subjetividad, para Ortega y Gasset “es el principio básico de toda la Edad Moderna.”¹¹²⁹ El descubrimiento de la subjetividad se hace con Descartes ya que según éste “el sujeto se convierte en interioridad representativa y el mundo en un objeto de representación que al fin y al cabo se identifica con la idea que el sujeto tiene de él.”¹¹³⁰ A nivel filosófico esto es lo que ocurre, pero también existe una representación a nivel económico. Es importante, por lo tanto, recoger la idea de Adam Sharman sobre la modernidad, ya que este autor plantea una doble modernidad, por un lado la económica y por el otro la estética: “Distinguishing between the two modernities cannot hide the

¹¹²⁵ L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 384.

¹¹²⁶ O. Paz, *Los hijos del limo*, *cit.*, p. 129.

¹¹²⁷ I. Schulman (edit.), *Nuevos asedios al modernismo*, *cit.*, p. 53.

¹¹²⁸ *Ibid.*

¹¹²⁹ G. Azam, *op. cit.*, p. 140.

¹¹³⁰ *Ibid.*

fact that the socioeconomic concept already contains a philosophy and, despite what Baudelaire says, the philosophico-aesthetic concept is already marked by social.”¹¹³¹ Los artistas eran la bisagra entre ambas modernidades. Por ello debían amoldarse de forma anfibia a las dos realidades. Recordemos que la burguesía fue un estamento social que se fue desarrollando y haciéndose cada vez más fuerte. En el fin de siglo, con la economía liberal, los artistas, por mucho que estuvieran en contra de los principios utilitaristas burguesas vivían en esa sociedad, y estaban obligados a mantener las normas de juego económicas. La autonomía completa del artista es, como señala Adam Sharman, una entelequia: “autonomy is illusory.”¹¹³² Existen independencias, “imbrications in the economic network of production, distribution, and consumption.”¹¹³³ La subjetivación del artista en la economía de mercado, obligó al artista a crear desde sí mismo y con un objetivo muy concreto: “La subjetivación refuerza el criterio de la semejanza de los hombres –señala A. Rama–, abre el camino hacia la originalidad como principio –o como incendio– de la creación, y aspira a que ella, funcionando como verdadera “patente de fabricación”, sea preservada de toda imitación, resulte irrepetible en el mercado.”¹¹³⁴ La situación en relación con el medio económico de los modernistas es muy concreta, el subjetivismo, que era el reflejo de la economía liberal en el ámbito artístico, en la que el sujeto puede crear, dependiendo de su capacidad, empresas o productos novedosos que se venden a la sociedad. La obra de arte se transforma en un producto que debe ser vendido, y para ello, igual que los demás productos en el mercado, tiene que ser novedoso y original: “Cuando Darío ingresa a la literatura –afirma A. Rama–, el liberalismo se ha impuesto en tierras americanas y su funcionamiento en el plano literario establece esta única ley de oro: “Sé tu mismo”. Si esa es la clave del sistema y si éste no ha dejado de regir la historia de las sociedades latinoamericanas hasta nuestros días, no debe sorprendernos la permanencia de la lección dariana.”¹¹³⁵ En el libro *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, el poeta dice en “Palabras liminares” de su libro *Prosas profanas*: “Yo no tengo literatura “mía” –como lo ha manifestado una magistral autoridad–, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en *mí*; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal, y paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner, a Augusta Holmes,

¹¹³¹ A. Sharman, *op. cit.*, p. 4.

¹¹³² *Ibid.*, p. 30.

¹¹³³ *Ibid.*

¹¹³⁴ A. Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil, Barcelona, 1985. *cit.*, p.16.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p.17.

su discípula, dijo un día: “Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí”. Gran decir.”¹¹³⁶ Igualmente opina Valle-Inclán. En el libro *El modernismo visto por los modernistas* hay un texto del artista gallego en el que dice: “De esta manera hice mi profesión de fe modernista: buscarme en mí mismo y no en los otros. Porque esa escuela literaria tan combatida no es otra cosa. Si han caído sobre ella toda suerte de anatemas, es tan sólo porque le falta tradición. Las obras que los críticos admiten sin protesta, y que todos los hombres admiran, son aquellas que cuentan cientos de años, y que nadie examina, porque ya tienen la sanción universal.”¹¹³⁷

7.8.2. MODERNISMO Y MODERNIDAD. SINCRETISMO Y UNIVERSALISMO. LA GLOBALIZACIÓN MODERNISTA

Existen otros aspectos que unen al Modernismo a la modernidad: la noción de universalismo, y con él, la globalización. De hecho, América está en unión con la primera globalización que se dio en el mundo, es decir, el descubrimiento del nuevo continente. Pero la situación del mundo a finales de siglo XIX también impulsó, por razones económicas y culturales, “cierta” globalización. Las ideologías y filosofías de las que emanaban las nuevas disposiciones legales fueron importadas por América tras las guerras de Independencia, también las relaciones económicas con las grandes potencias del momento. El positivismo, aunque criticado ferozmente por los modernistas, supuso una limpieza en la mentalidad cerrada de la época: “Al positivismo el modernismo debió –señala I. Schulman–, su insistencia sobre el espíritu crítico, reformador, y la refutación de nociones tradicionales, absolutas y consagradas. De ahí, en la literatura, el deseo de abrirse a los cuatro vientos, de recibir influencias extranjeras, de conocer otras culturas.”¹¹³⁸ Así fue, el Modernismo se alimentó de gran número de tendencias literarias europeas vigentes en el escenario cultural occidental de aquel momento.

También existen razones socioeconómicas para que se manifieste el universalismo en Hispanoamérica. Adam Sharman explica que la modernidad en Hispanoamérica fue tardía y la anexiona a una economía capitalista globalizada: “Framed in Latin America by the formation of nation-states and the formally free

¹¹³⁶ I. Zavala (selec.), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos, cit.*, p. 48.

¹¹³⁷ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas, cit.*, p.192.

¹¹³⁸ I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano, cit.*, p. 34.

incorporation of the latter into the capitalist word economy, it is an era characterized by the expansion of the railway network, the advent of the telegraph and automobile travel, the growth of steam shipping, the arrival of cinema, radio, and the airplane, and the beginnings of mass democracy.”¹¹³⁹ Como señala A. Sharman, alrededor de finales del siglo XIX y comienzos del XX, en América Latina florece la economía gracias a la entrada de Hispanoamérica a la expansión económica global y a la implantación de elementos modernizadores. Como existe cierta bonanza, las clases altas comienzan a enriquecerse rápidamente y aumenta el bienestar de la clase media, aunque los trabajadores y los campesinos (la clase más numerosa), siguen en la misma pobreza. Aumenta la inmigración. De ahí que las clases acomodadas viajen al extranjero y se empapen de las nuevas tendencias, o bien, que les lleguen por medio de los inmigrantes de clase alta. Tras una dura guerra de Independencia, España había quedado relegada como modelo cultural. Francia, y París sobre todo, es en esos momentos el centro artístico de la época. Empresarios, diplomáticos, se pueden permitir el lujo de viajar y eso hace que al volver a su países inserten lo que han conocido en el extranjero, de ahí que se produzca una globalización a nivel espiritual más que real, puesto que, como señala Octavio Paz, los hispanoamericanos que viajaban a Europa no cambiaban sólo de continente, se trasladaban en el tiempo, cambiaban de cronotopo. Adam Sharman señala una idea de García Canclini que desarrolla la realidad latinoamericana, la cual está formada por varias temporalidades de forma simultánea en la modernidad, idea que Caclini denomina ‘heterogeneidad multitemporal’: “formed by the meeting of three broad “temporalities” that belong respectively to indigenous tradition, Catholic, colonial hispanismo, and capitalista modernity.”¹¹⁴⁰ Los artistas, insertos ellos mismos en una sociedad que imponía heterogeneidad en muchos ámbitos, fueron capaces de absorber nuevas tendencias procedentes del exterior. El propio Martí decía ya en 1882 que “conocer diversas literaturas es el medio de libertarse de la tiranía de algunas de ellas.”¹¹⁴¹ Así que fueron tomando todas las influencias finiseculares provenientes sobre todo de Francia. Dice I. Schulman enumerando las nuevas corrientes de las que se impregnó el nuevo lenguaje poético: “Dentro del modernismo literario se dan un tardío romanticismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el impresionismo y el

¹¹³⁹ A. Sharman, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁴¹ Martí *apud* I. Schulman, *El modernismo hispanoamericano*, p. 32.

expresionismo.”¹¹⁴² No sólo fue una universalidad receptora, a nivel emisor, se dio un sincretismo y fusión de las corrientes artísticas señaladas y de expresiones artísticas relacionadas con otras artes: “Casi todos los modernistas en su afán de ensanchar la expresividad del español literario –apunta I. Schulman–, asimilaron elementos descomunales que enriquecieron la lengua: el color, la plasticidad, ritmos desusados, esculturas en prosa y verso, transposiciones pictóricas, estructuras impresionistas y expresionistas, intercaladas a veces en escritos de estilo realista o naturalista, particularmente en la novela.”¹¹⁴³

Una cuestión muy interesante que se plantea F. de Onís es la de la tendencia a la universalidad en Hispanoamérica. Según el crítico existen factores socioculturales que hacen que Hispanoamérica tienda a una universalidad y sincretismo en lo literario: “En este respecto el americanismo del movimiento modernista está en la capacidad de los americanos para asimilar y mirar como propias todas las formas de cultura extranjera, mucho mayor, sin duda, que la de Francia al seguir aquella misma tendencia de la época. El americano siente como suyas todas las tradiciones sin que ninguna le ate al pasado, y mira al porvenir como campo abierto a todas las posibilidades.”¹¹⁴⁴ Hispanoamérica se siente integrada de una forma particular a Europa, aunque no se sienta perteneciente a este continente, la realidad es que le unen muchas cuestiones, ya que ha tenido que sintetizar e integrar muchos siglos de colonización, muchas oleadas de inmigración, con todo lo que supone de transformaciones sociales y culturales, y de posterior integración de las naciones recién creadas a nivel mundial. La fuerza universalista emergía del alma hispanoamericana como la expresión de su tolerancia para tomar lo extraño y asumirlo, creando algo nuevo y distinto a lo original. De esta misma forma, los artistas hispanoamericanos, gracias a su espíritu integrador, llegaron a crear a partir de influencias europeas su propia expresión artística que fue el Modernismo.

En España también se dio cierto deseo de universalismo, enfocado en una admiración hacia Europa. Consecuentemente se dio una exasperada extranjerización que, aunque al principio caracterizaba a los modernistas, pronto se tradujo en un retorno a sí mismos: “En España, de otra manera, la tendencia extranjerizante –afirma F. de Onís–, que se llamó europeización, significó la resurrección del carácter esencial de la

¹¹⁴² I. Schulman, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁴⁴ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, p. 39.

cultura española, la aspiración a la universalidad, y acabó en la afirmación más absoluta de todo lo nacional. Martí en América y Unamuno en España, o mejor dicho, los dos en España y en América, representan desde el principio esta actitud esencial del Modernismo, que es la busca y afirmación de lo propio a través de lo universal.”¹¹⁴⁵

Como se venía señalando al comienzo, el Modernismo se caracterizó por las fuerzas contrarias que el modernista padecía. De ahí que R. Gullón señale:

El universalismo, la otra tendencia indicada, apunta más directamente a trascender los localismos, y di de verdad es lo que quiere ser, a trascenderlos sin perder contacto con lo propio, “chapuzándose” (el verso es unamuniano) antes en las zonas hondas del pueblo a que pertenece, pues, en lo más profundo, las diferencias se anulan al tocar la roca de lo esencial humano, de lo entrañablemente común a todos los hombres. Por esa comunidad radical (de raíz) desaparecen las diferencias visibles y se entiende que el universo es patria de todos: el “andaluz universal” así lo sintió y Alfonso Reyes se imaginó como el mexicano universal que en verdad fue.¹¹⁴⁶

Las fuerzas que oprimen al corazón modernista estallan en ambas direcciones, desde lo más profundo y local van a parar a lo más universal, y en el camino siembran y recogen los frutos del esfuerzo estético que ven transformados en obras de arte enfundadas en un nueva poética occidental.

7.9. INNOVACIÓN Y RENOVACIÓN EN PROSA Y EN VERSO

Como anteriormente se señalaba, la anarquía y la ruptura, características de la modernidad afecta obviamente a los poetas modernistas. El movimiento hacia la libertad, en palabras de Juan Ramón Jiménez, tiene tintes claramente reformadores y un objetivo, inequívocamente, innovador: “El modernismo –considera A. Ruiz Abreu– se propone en su primer intento *innovar* la prosa y la poesía en lengua española.”¹¹⁴⁷ Pero, la poesía, y por extensión, el arte ha ido transformándose a lo largo de la historia, los cambios se han producido en consonancia con los momentos culturales de cada época. Paz explica que con la aparición del “mester de clerecía”, de origen francés, se introduce el principio de regularidad silábica, y que la tónica siguió “con Garcilaso y los italianizantes del siglo XVII”; ya en el XIX, el Romanticismo inició un ligera reforma

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁴⁶ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas*, cit., p.16.

¹¹⁴⁷ A. Ruiz Abreu, *op. cit.*, p.13.

del verso castellano hacia la irregularidad silábica y la versificación acentual, que se extremó con la poesía francesa del siglo XIX hasta llegar al Modernismo donde se mantiene la versificación irregular rítmica lo que es un regreso a la verdadera tradición española, la tradición anterior al mester de clerecía.¹¹⁴⁸ José Delito y Piñuela en un artículo publicado en *Gente Vieja* en el año 1902 respondiendo a la pregunta de qué era el Modernismo y qué significaba como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular, habla del cambio producido en la métrica y en la regularidad tradicional. Estas son sus palabras: “La antigua métrica, con sus estrechos principios, les parece de insoportable monotonía y juzgando poco revolucionario el verso libre, rompen la cadencia clásica, la regularidad tradicional.”¹¹⁴⁹ Las transformaciones no eran realizadas porque sí, tenían un claro objetivo estético: ensanchar la amplitud del arte. Para mostrar una mayor gama de sensaciones, la versificación rítmica tuvo que ser modificada. Manuel Machado muestra lo dicho con una metáfora muy hermosa, dice que la repetición constante de un ritmo es como el sonido de un tambor que obstruye otras connotaciones musicales “no entrando la poesía solamente por el oído sino tratando de dar sensaciones a la vista y a la inteligencia, la isócrona repetición constante de los acentos acapara y distrae la atención del lector, molestándola y separándola de otras sensaciones más interesantes, como el redoble de un tambor nos molestaría y nos desesperaría en momentos de contemplación o de recogimiento.”¹¹⁵⁰

Además de las innovaciones en poesía, se dieron muchas otras en la literatura modernista, por ejemplo, la relevancia que adquiere el cuento, y también, la poetización de la prosa. Autores como José Martí o Asunción Silva han dejado constancia de tales novedades.

EL MODERNISMO EN EL PERÚ

1. LITERATURA EN EL PERÚ: DE LAS RAÍCES INDÍGENAS AL MODERNISMO

Tras conocer el Modernismo en profundidad, se va a dar paso al análisis del modernismo en Perú. Las literaturas se alimentan de las influencias del momento

¹¹⁴⁸ O. Paz, *Los hijos del limo, cit.*, p.132.

¹¹⁴⁹ L. Litvak (edit.), *op. cit.*, p. 388.

¹¹⁵⁰ R. Gullón (selec.), *El modernismo visto por los modernistas, cit.*, pp.131-132.

cultural que les tocó vivir, y también de las raíces de su propia tradición. Por eso, para conocer cómo se originó y se desarrolló este movimiento en Perú es necesario observar, aunque sea superficialmente, la literatura peruana desde sus orígenes. No nos vamos a detener mucho tiempo en ello, pero sí el suficiente, ya que como se verá, el Modernismo también se alimentó de la tradición literaria anterior a ella. De ahí que se realice esta introducción hablando sobre el tema. Será en el período modernista donde se tendrá un empeño mayor en la explicación pormenorizada de autores y obras.

1.1. INDIGENISMO

Debemos remontarnos a los tiempos anteriores a la conquista para situar correctamente los comienzos de la literatura peruana. El imperio incaico, llamado en quechua *Tahuantinsuyo*, englobaba áreas que pertenecen en la actualidad al sur de Colombia, parte de Ecuador y Perú, norte de Chile y de Argentina. Las conquistas alcanzadas por las etnias del Cuzco, en el Perú actual, dirigidas por Pachacútec, contra los chancras en el año 1438, muestran la fortaleza incaica. Pachacútec organizó el imperio y dio comienzo a una etapa expansiva que continuaría con su hermano Cápac Yupanki. Tras varios años de apogeo, el imperio entraría en declive por el enfrentamiento por el trono del monarca Huayno Cápac entre sus dos hijos: Huáscar y Atahualpa. Por desgracia para Atahualpa, a pesar de la derrota de su hermano, su victoria tuvo lugar al mismo tiempo que la llegada de los conquistadores españoles liderados por Pizarro. Éste capturó a Atahualpa, y un poco más tarde, lo ejecutó. Con la muerte del monarca inca finalizó la gloria del imperio.

Respecto a la organización social del *Tahuantinsuyo*, hay que resaltar que era una sociedad piramidal, y por lo tanto, jerárquicamente constituida. En la cúspide se encontraba la realeza, un poco más abajo la nobleza, y por último, el pueblo llano dividido en “ayllus”. El ayllu era una forma de división entre las familias. Toda persona perteneciente a un ayllu concreto descendía de un antepasado común, tanto fuera real como mitológico. Estaba comandado por el curaca: el jefe. Cada ayllu tenía tierra, ganado y agua, elementos naturales a los que tenían derecho todos sus miembros siempre que llevaran a cabo los compromisos y deberes determinados de forma solidaria. Cada ayllu distribuía sus “tupus”, es decir sus parcelas de terreno, entre las familias, que se ayudaban de forma recíproca siempre que alguien lo necesitaran. La mita era un tributo que los miembros del ayllu pagaban a través de su trabajo físico para

el bien social, como construcción de puentes o de caminos, etc.: “Los inkas sacaban toda la utilidad social posible de esta virtud de su pueblo –afirma José Carlos Mariátegui–, valorizaban el vasto territorio del Imperio construyendo caminos, canales, etc., lo extendían sometiendo a su autoridad tribus vecinas. El trabajo colectivo, el esfuerzo común, se empleaban fructuosamente en fines sociales.”¹¹⁵¹

En cuanto a la literatura en quechua, hay que señalar que la mayor parte de los hombres y mujeres que poblaban el *Tahuantinsuyo* hablaban la lengua *ruma simi*, cuya traducción en español es “la lengua del hombre”. Los incas del Cuzco hablaban esta variante quechua que fue extendiéndose con la expansión del imperio incaico.

La literatura quechua tuvo un gran desarrollo en todas sus formas, tanto lírica como narrativa, y también dramática. De toda su grandeza sólo nos queda una pequeña parte: “La carencia de escritura y la violencia conquistadora –señala Washington Delgado– explican la casi total desaparición de la literatura incaica.”¹¹⁵² Fue transmitida oralmente, y recogida parcialmente en el siglo XX por antropólogos, investigadores de la cultura andina y folcloristas. Respecto a la poesía, Ricardo Silva-Santisteban señala:

Los poemas de la lírica quechua tradicional son fiel imagen del pueblo indio que canta triste, regocijado o con odio pero siempre deslumbrado por la naturaleza, la luz, los pájaros, las flores que son el tierno refugio de una vida difícil o del patetismo de su condición, preterida y marginada cuando no simplemente envilecida y expoliada.¹¹⁵³

Existe una característica que lo diferencia de nuestra poesía: no son poemas para ser simplemente escuchados, esta lírica se acompañaba de música y danzas. Cabe señalar el *harahui*, yaraví en español, que es una canción de desconsuelo amoroso dedicado a una dama. Este es un yaraví donde se observa las tribulaciones amorosas a las que se ve sometido el yo poético:

Fue de la tierra
que emergí
yo
para sin madre

¹¹⁵¹ J. C. Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Amauta, Lima, 1928, p. 13.

¹¹⁵² W. Delgado, *Historia de la literatura republicana*, Rikchoy Perú, Lima, 1980, p. 32.

¹¹⁵³ R. Silva-Santisteban, *Antología general de la poesía peruana*, Biblioteca Nacional de Perú, Lima, 1994, p. 369.

para sin padre
ser.
A tierna amante
dicen que amé
yo
sin causa alguna
ella me deja
en la soledad.
De aquellos montes
las vastas nieves
la vieron,
que con palomas
hizo parvada
y se fue.
Quien mientras vuela
sus alas canse
ahora,
y que sus días
lóbregas noches
se tornen.
Llanto que vierte
desde sus ojos
se seque,
que su alimento
piedra menuda
se vuelva.

Los cortos versos golpean simbólicamente el pecho del amante abandonado, y expresa la rabia del hombre despechado mientras la naturaleza sublime del entorno se convierte en protagonista. La amada, trasformada en ave voladora, abre sus alas y escapa mientras el amado, profundamente herido, se crispa ante la huida y le desea un futuro lleno de sufrimientos.

También hay que señalar el *jaylli*, que se trata de un himno agrícola, religioso o heroico. Es interesante mencionar el *wawaki*, que se trata de un canto dialogado entre grupos de hombres y mujeres donde se deja paso a la sugerencia erótica. Pasamos a mostrar un fragmento del poema realizado entre príncipes y princesas:

Los príncipes

Porque eres estrella

¡Sí!

Fulguras de noche

¡Sí!

Pues bajo el fuego del sol

¡Sí!

En vano te busco

¡Sí!

Las princesas

Si yo soy estrella

¡No!

Abre el corazón

¡No!

Y bajo el fuego del sol

¡No!

Entorna los ojos

¡No!

No es difícil imaginar las voces masculinas respondidas con monosílabos por las femeninas y viceversa. Muy interesante es el *wayñu*, forma lírica donde se une la danza, la música y la poesía. El canto para los oficios fúnebres es el *ayataqui* y el *Saura taqui* es una canción de burla.

Ricardo González Vigil ha llegado a afirmar que “la poesía quechua es de una riqueza enorme: los haylles a Wiracocha, las lamentaciones por la muerte de Atahuallpa los poemas de Arguedas, verbigracia, figuran entre lo mejor de la lírica peruana.”¹¹⁵⁴ Vamos a ver un fragmento de los haylles a Wiracocha de los que habla este crítico:

¡Ah Wiraqocha, de todo lo existente el poder!
“Que éste sea hombre, que ésta sea mujer” (dijiste).
Sagrado... señor,
de toda luz naciente

¹¹⁵⁴ R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos*, Ediciones Arco Iris, Lima, 1990, p. 90.

el hacedor.
¿Quién eres?
¿Dónde estás?
¿No podría verte?
¿En el mundo de arriba
o en el mundo de abajo
o a un lado del mundo
está tu poderoso trono?
“¡Jay!” dime solamente
desde el océano celeste
o de los mares donde habitas.

La literatura quechua en su forma narrativa está formada por varias compilaciones de mitos y leyendas quechuas como *Apólogos quechuas* de A. Vienrich o *Mitos, leyendas y cuentos del pueblo quechua* de J. M. Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos. En lo que se refiere a las formas dramáticas, se asemejan más al teatro oriental que al español. Las representaciones tenían lugar en dos espacios, uno cerrado, situado en los palacios imperiales donde la gente podía presenciar recitaciones, actuaciones, danzas y mascaradas, y otro abierto denominado *aranwa*, lugar en cuyo centro se construía un *malki*, un pequeño escenario. Sus formas dramáticas más conocidas son el *wanka* y el *aranway*. La primera, de tono elevado, relata las hazañas de los emperadores y héroes del *Tahuantinsuyo*, cuya muestra más reconocida es *Tragedia del fin de Atahualpa*. La segunda es de tono más festivo, que versaba sobre temas cotidianos.

Existe otra lengua perteneciente al *Tahuantinsuyo* que es el aimara y una literatura ligada a ella. El aimara es de la familia del quechua y por ese motivo tienen muchas similitudes, aunque se trata de dos lenguas diferentes. Esta literatura posee una rica tradición oral que no se ha visto plasmada en la escritura hasta la aparición de las crónicas del indio aimara Juan de Santa Cruz Pachacuti. Son formas líricas son el *q'uchu*, que es una canción melancólica y triste, el *qhirqui*, un canto entre pastores, el *Kajelo*, un ritual amoroso, con cierto parecido al *wawaki* en el que intervienen hombres y mujeres, y por último, el *wilphala*, danza de ritmo alegre y exaltado. Al igual que la literatura quechua, las formas narrativas están compuestas de mitos y leyendas, fábulas y cuentos, y en cuanto a las dramáticas, más afín al teatro oriental, como veíamos igualmente en quechua, ligadas a la danza y la coreografía, el ejemplo más claro es *La diabla*. Para terminar, es interesante destacar la existencia de una literatura amazónica

llena de tradición mítica oral, localizada en la zona selvática del Perú y en la que cabe distinguir diecisiete familias de idiomas amazónicos como el arawa, arawak, bora, cahuapan, cansoshi, harakmbut, huitoro, jíbaro, pano, peba-yagua, quechua, shimaco, tacana, ticuna, tucano, tupí-guaraní, záparo, y el cholón.

1.2. LA CONQUISTA Y LA COLONIA

La sociedad española era una sociedad del Antiguo Régimen cuyos miembros no tenían la posibilidad de ascender socialmente; debían conformarse con la posición en la que habían nacido. Para muchos hombres, la conquista significaba el único modo de enriquecerse y de subir escalones dentro del engranaje estamental. Por eso, la conquista es señalada como un momento de modernidad muy especial para España. La avaricia, que llevaba a una valentía sin límites a los conquistadores, rompió, por un tiempo, el cerrado sistema hispano, y dio a hombres valerosos, en muchas ocasiones de baja extracción social, la posibilidad de llegar a una posición social que en España jamás hubieran alcanzado. Poco después, la instauración del virreinato, dejará este camino mucho más estrecho, y serán pocos los que puedan beneficiarse, ya que existía una pesada burocracia apegada a preceptos antimodernos que no otorgaba muchos permisos para residir en América. Ese fue el momento en el que España se ciñó el estandarte de la modernidad. Fue solo ese momento, que todavía reluce. A partir de ahí, también por motivos religiosos como el protestantismo, la modernidad tomó otro estandarte, esta vez de signo contrario como indicara O. Paz. Por lo tanto, como vemos, la conquista fue realizada como una empresa individual de obediencia a la Corona. Eran hombres que querían enriquecerse y que no tenían demasiados escrúpulos para conseguirlo. De ahí que la estructura social solidaria creada por el Imperio incaico se desmantelara:

Los conquistadores españoles destruyeron sin poder naturalmente reemplazarla, esta formidable máquina de producción –afirma José Carlos Mariátegui–. La sociedad indígena, la economía incaica se descompusieron y anonadaron completamente al golpe de la Conquista. Rotos los vínculos de su unidad, la nación se disolvió en comunidades dispersas. El trabajo indígena cesó de funcionar de un modo solidario y orgánico. Los conquistadores no se ocuparon casi sino de distribuirse y disputarse el pingüe botín de guerra.¹¹⁵⁵

¹¹⁵⁵ J. C. Mariátegui, *op.cit.*, p.14.

Así fue, Pizarro se enfrentó a Diego de Almagro por la posesión de territorios pertenecientes al núcleo del imperio incaico del Cuzco. Comenzaron en 1538 una larga serie de luchas que terminó por controlar la Corona, aplicando su autoridad, y ordenando que las tierras fueran un virreinato de España. De esta forma, se instauró una corte en Lima, y dio comienzo la época de los virreyes, iniciándose con Toledo una forma de gobierno que se prolongó hasta comienzos del siglo XIX: “El Virreinato señala el comienzo del difícil y complejo proceso de formación de una nueva economía –indica Mariátegui– [...] echaron las bases de una economía feudal.”¹¹⁵⁶ El sistema burocrático virreinal se puso en funcionamiento con sus instituciones. La defensa de intereses obligaba a mantener a los criollos (hijos de españoles nacidos en América) en un estatus inferior a los españoles, y de ahí que no pudieran acceder a puestos de verdadera relevancia política y militar.

En cuanto a lo económico, la conquista se realizó bajo los mismos modelos que la Reconquista española, por lo tanto, la Corona otorgaba tierras en pago a la valentía de sus súbditos. Por eso se impuso la encomienda, sistema por el cual la Corona española concedía tierras a súbditos españoles. Junto con las tierras, el encomendero tenía derecho a que los indígenas tributaran en su tierra, es decir, a que trabajaran para él. A cambio, el encomendero debía encargarse de su adoctrinamiento cristiano. A nivel económico internacional, el mercantilismo se había impuesto, con lo que la interrelación económica era exclusivamente realizada entre colonia y metrópolis. Los metales preciosos eran extraídos por los indígenas. Los nativos tenían que hacer este trabajo porque instituciones como el impuesto de la mita, utilizado en los ayllus de forma solidaria (que consistía en un trabajo personal del indígena para ayuda a la comunidad), fue usado de excusa para el reclutamiento sin retribución de indígenas en las minas de plata y en las haciendas. Los metales eran cargados y trasladados a España, siendo utilizados, mayoritariamente, para el pago de deudas de la Corona española y acabando en naciones, que verdaderamente se estaban enriqueciendo, como los Países Bajos o Inglaterra. Resumiendo, en palabras de Julio Cotler:

La estructura política colonial al encontrarse organizada en forma estamental y corporativa, fragmentó los intereses, impidiendo el logro de una identidad común. Fue así como la Corona buscó bloquear el desarrollo de actividades autónomas, haciendo legalmente imposible el desenvolvimiento de actividades productivas, de

¹¹⁵⁶ *Ibid.*

articulación de intereses y de expresión de aspiraciones políticas, que no contaran con la previa prescripción real. Es decir que esta conformación social y política era definitivamente contraria al desarrollo de una infraestructura social y política de naturaleza burguesa y liberal.¹¹⁵⁷

1.3. DEL RENACIMIENTO AL BARROCO

La llegada de los españoles también supuso la imposición e implantación de la literatura escrita, ya que la cultura de *Tahuantinsuyo* no la poseía, y la afluencia de la literatura occidental con su legado greco-latino y medieval, así como de las formas propias de la época. Durante el siglo XVI, la literatura en el Perú fue una prolongación de la occidental de los españoles (romancero, poesía épica, crónica), aunque se percibe la existencia de cierta reelaboración por parte de la colonia en cuanto a lo literario. Al mezclarse culturas diferentes, el resultado fue una literatura peruana con el sello fundamental de occidente pero con un carácter propio. La realidad histórica cultural peruana hizo que los estilos trasplantados adquirieran un sabor y una textura especiales ya que hay que tener en cuenta que pasaban por el filtro de esta realidad social modificadora, y además, que existía un diálogo cultural entre obras que conllevaba conexiones peculiares entre sí. De ahí las palabras de Luis Alberto Sánchez a cerca de que, a pesar de la conquista española, las obras literarias versaban necesariamente sobre temas de tónica incaica y virreinal: “Se inició la Conquista. Por vez primera –y única acaso– hicimos de colonizadores. Nos conquistaron los españoles, pero nos vengamos imponiéndoles nuestras grandezas, robándoles la atención, a cambio del oro que ellos nos robaban, obligándolos a escribir sobre nuestra tierra, inspirándolos durante varios decenios. Las crónicas, relaciones y poemas a cerca de las conquistas de los Incas y de las riquezas de la Nueva Castilla se multiplican hasta lo infinito.”¹¹⁵⁸

La crítica, como vemos en Ventura García Calderón, está de acuerdo en que la tradición literaria en español empieza en las letras peruanas con las coplas, pero sobre todo con las crónicas. Vamos a ver la primera copla de la conquista: “¡Ah! Señor Gobernador, / miradlo bien por entero, / queda allá el recogedor, / aquí vino el carnicero.”¹¹⁵⁹ Estas coplas eran de carácter anónimo, y muchas se encontraban insertas en las crónicas. Respecto a las estas últimas, hay que tener en cuenta, como bien señala

¹¹⁵⁷ J. Cotler, *Clases, estado y nación en el Perú*, IEP Ediciones, Lima, 2005, p. 70.

¹¹⁵⁸ A. Sánchez, *La literatura peruana*, Instituto Víctor Raúl Haya de la Torre, Lima, 2000, p. 19.

¹¹⁵⁹ R. Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 61.

Washington Delgado, que “estas crónicas no pertenecen propiamente a la literatura, sino más bien a la historia, pero por sus temas maravillosos, que descubren para la lengua española, pueblos y paisajes inusitados y narran sucesos extraordinarios, tienen muchas veces el encanto demorado de una novela de aventuras o el intenso vigor de un gran poema épico.”¹¹⁶⁰ Determinar el género al que pertenecen las crónicas es complicado ya que se mantienen en una línea en la que se entremezcla la historia y la ficción. Walter Mignolo ha analizado a lo largo de la historia occidental los conceptos de historia y ficción literaria, y su relación con el género de la crónica. Este autor señala que en el siglo XVI las crónicas estaban consideradas dentro de género de la historia: “Crónica, [...], se considera como un tipo de la formación discursiva (historia) cuyo rasgo distintivo es ser “difusa”, contrapuesto al rasgo “ceñido” de los Anales o Diarios.”¹¹⁶¹ Se puede señalar que la intención de los cronistas era la de informar de la verdad; a pesar de que esa verdad, en ocasiones, estuviera cargada de ficción puesto que muchos de los cronistas describían mundos mitológicos que creían ver. Ya señala Tzvetan Todorov respecto a Cristobal Colón: “En Colón coexisten dos personajes y en el momento en el que ya no está en juego el oficio de navegante, la estrategia finalista se vuelve primordial en sus sistemas de interpretación: esta ya no consiste en buscar la verdad, sino en encontrar confirmaciones para una verdad conocida de antemano.”¹¹⁶² Una verdad que en muchas ocasiones mezclaba mito y realidad como es el caso de la expedición de El Dorado de Francisco de Orellana en 1541. Igualmente, respecto a Colón, continúa señalando Todorov:

Colón practica una estrategia finalista de la interpretación, al modo en que los Padres de la Iglesia interpretaban la Biblia: el sentido final está dado desde el principio (es la doctrina cristiana); lo que se busca es el camino que une el sentido inicial (la significación aparente de las palabras del texto bíblico) con este sentido último. Colón no tiene nada de un empirista moderno: el argumento decisivo es un argumento de autoridad no de experiencia. Sabe de antemano lo que va a encontrar; la experiencia concreta está ahí para ilustrar una verdad que se posee, no para ser interrogada, según las reglas preestablecidas, con vistas a una búsqueda de la verdad.¹¹⁶³

¹¹⁶⁰ W. Delgado, *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁶¹ W. Mignolo: “El metatexto historiográfico y la historiografía indiana”. *MLN*, Vol. 96, Nº 2, Hispanic Issue (Mar., 1981), pp. 358-402.

¹¹⁶² T. Todorov, *La conquista de América*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1989, p. 28.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 26.

Un barco conducido por Bartolomé Ruiz con los habitantes de la isla de la Puná a finales del año 1526 llegó a la costa. La crónica titulada *Relación de Samano-Xerez*, firmada por Juan de Sámano, secretario de Carlos V, relató los hechos del primer contacto entre españoles e indígenas del territorio del futuro virreinato del Perú. Como explica Luis Alberto Sánchez, el propio Pizarro, más tarde, también narrará los acontecimientos de la conquista: “ya viejo, en su encomienda de Arequipa, escribirá una versión, la suya, de tono semejante a la de Bernal Díaz del Castillo por su adorable simplicidad, tremenda franqueza y desnudo realismo.”¹¹⁶⁴ Pronto se fueron produciendo gran cantidad de crónicas que se dividen en pretoledanas, toledanas, y postoledanas, en base a la llegada del virrey Toledo. Enseguida conformaron una tradición escrita, puesto que, como antes decíamos, crearon una herencia de textos que pasaron de generación en generación. No son libros aislados, sino un río de obras que entablan relación unas con otras ya que los cronistas aun teniendo muy en cuenta los modelos absorbidos, básicamente la crónica hispánica y la historiografía clásica, también mantienen la propia tendencia de las crónicas de Indias.

Existen muchos cronistas importantes pero se va a tratar a los tres más relevantes: Pedro Cieza de León (1518-1554), el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) y Felipe Guaman Poma de Ayala (1533-1615).

El primero, escribió *Crónica del Perú*, que consta de cuatro partes, la primera editada en 1553 y posteriormente las restantes. De este cronista pretoledano, se pone de manifiesto su capacidad para observar la realidad de las nuevas tierras, señalando los tres grandes ámbitos que la componen: costa, sierra y selva. Además hay que señalar su gran espíritu crítico, puesto que aunque entendía que existía una legitimidad por parte de España para la dominación, se debían tener en cuenta los derechos de los indígenas.

Respecto al Inca Garcilaso de la Vega, cabe resaltar que es uno de los exponentes más importantes de la cultura del mestizaje hispanoamericano y de talento artístico más elevado. En cuanto a la mezcla de razas, él mismo dice en sus *Comentarios reales*: “A los hijos de español y de india o de indio y española, nos llaman *mestizos*, por decir que somos mezclados de ambas naciones; fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos en indias, y por ser nombre impuesto por nuestros padres y por su significación, me lo llamo yo a boca llena, y me honro con él.”¹¹⁶⁵ Hijo del capitán Sebastián Garcilaso de la Vega y Vargas y de la Princesa incaica Isabel Chimpu Ocllo,

¹¹⁶⁴ L. A. Sánchez, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁶⁵ Garcilaso de la Vega, el Inca, *Comentarios reales*, Parte I, libro IX, cap. XXXI.

creció en medio de las guerras civiles. Con conocimiento del castellano y el quechua, tuvo que ver cómo su madre era repudiada por el capitán para casarse con otra mujer. Escuchó desde niño en la voz de sus más cercanos familiares, el pasado incaico y sus grandezas. Consciente de su apellido, con veinte años viajó a España para reivindicar los derechos patrimoniales que le debían ser adjudicados como hijo de Sebastián Garcilaso de la Vega. Allí publicó una traducción de los *Diálogos del amor de León Hebreo* en 1591 y *La genealogía de Garci Pérez* en 1595. Unos años más tarde, en 1609, escribió una de las obras más destacadas de la cultura del Perú, *Los comentarios reales de los incas*, la segunda parte de esta obra fue publicada después de su muerte, en 1617. Dice González Vigil de este cronista: “No sólo es el más grande cronista, sino el prosista con mayor vuelo creador y perfección artística, además de visión honda y asombrosamente perdurable.”¹¹⁶⁶

El tercer cronista es Guaman Poma. Su gran obra titulada *El primer nueva corónica y buen gobierno* es una inmensa carta de mil ciento setenta y nueve páginas dirigida a Felipe III de España. Esta crónica, aunque fue escrita en 1615, no se descubrió hasta 1908 cuando Richard Pietschmann la halló en la Biblioteca Real de Copenhague. Es muy interesante porque se muestra la perspectiva que daba una visión en contra del Imperio Inca, puesto que también hubo dominación del *Tahuantinsuyo* hacia otros pueblos indígenas. Y además de esta visión “antiincaica”, también denuncia el trato de los indios mostrado por el virreinato. Ofrece una solución: se deben crear cuatro reinos, los cuales se tendrán que gobernar por sí mismos. Su argumentación para la existencia de este reino indio es que ya los antiguos indios fueron evangelizados y por ello, pueden gobernarse a sí mismos. Los otros tres serían el reino indio, donde no serían admitidos los españoles, mestizos y negros, el reino cristiano, el reino negro y el reino moro, dependientes parcialmente del corona española.

Debido a la madurez alcanzada por las organizaciones coloniales (universidad, iglesia, corte virreinal), en este período se logró la consolidación de una literatura culta de corte hispano. España estaba dando sus frutos más relevantes; es el siglo de Oro y los modelos a seguir eran Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo. De esta literatura brotó en el Perú un nutrido número de autores tan importantes como Hojeda, Mexía, Dávalos y Miramontes. Acerca de la corriente renacentista española y su influencia en la literatura de la colonia hay que señalar que el petrarquismo italiano y su exponente

¹¹⁶⁶ R. González Vigil, “Literatura” dentro de la *Enciclopedia temática del Perú*, Tomo XXIII, El Comercio SA, Lima, 2006, p 17.

español, Garcilaso de la Vega, fueron las influjos más apreciables. El paso del Renacimiento al Barroco se percibe en Fernando de Herrera, de la escuela sevillana, la cual influyó mucho en los poetas de la colonia ya que, muchos de ellos tienen el mismo origen geográfico, es decir, Sevilla.

En este período, en cuanto a la poesía épica, cabe destacar el ciclo forjado por Ercilla con su *Araucana*. Como señala Luis Alberto Sánchez: “a Ercilla se ciñeron infinitos rimadores americanos y peninsulares avecindados en nuestro continente.”¹¹⁶⁷ En Perú, siguiendo la estela de Ercilla, se encuentra Pedro de Oña (1570-1643), nacido en Chile pero habitante de Lima, con su *Arauco domado*, escrito en 1596. Otros poemas importantes de temática heroica son *Armas antárticas* de Pedro Miramonte (1560-1611), y sobre todo, el poema épico, no ya heroico sino religioso *La Cristiada* de Hojeda (1570-1615), escrita en 1611; bello poema de gran hondura, perfecta organización estructural y trascendencia universal. Refiriéndose a esta obra, Luis Alberto Sánchez comenta que Hojeda es el “autor de la más grande epopeya religiosa del idioma.”¹¹⁶⁸ Y otro gran crítico peruano como es Ricardo Silva-Santisteban afirma: “*La Cristiada* respira la sinceridad y devoción de su autor quien se supera a sí mismo en fe y en poesía cuando canta los instantes supremos de la pasión y muerte de Cristo.”¹¹⁶⁹ Veamos las octavas primeras del libro VIII:

Llegan, pues, los verdugos cohechados,
y comienzan con ímpetu furioso
a desnudar los miembros delicados
del Señor de señores poderoso;
con modo vil y agravios nunca usados
el vestido le quitan religioso
y hecho por las manos virginales
de la Reina de reyes inmortales

Pasando de la poesía épica a la lírica, cabe señalar a Enrique Garcés (1525-1593), autor portugués que tradujo a Petrarca y a Camoens al español, en su estancia en el Perú. De este poeta señala el crítico Ricardo Silva-Santisteban: “La calidad de las versiones de la poesía de Petrarca, cuyo cancionero tradujo en su integridad, al igual que

¹¹⁶⁷ L. A. Sánchez, *op. cit.*, p.19.

¹¹⁶⁸ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, P.L. Villanueva Editor, Lima, 1974, p. 32.

¹¹⁶⁹ R. Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 114.

la de *Los lusíadas* el espléndido poema de Camoens, homenaje a su lengua materna —es sostenida y fiel y está realizada en el sabroso español del Renacimiento.”¹¹⁷⁰

Otro poeta ha tener en cuenta es Diego Dávalos y Figueroa (1552-1608) cuya obra más notable *Miscelanea Austral*, fue publicada en 1602. Esta obra está escrita en prosa y verso y se encuentra constituida por cuarenta y cuatro coloquios. Se observa la influencia italiana y de Garcilaso, con su poesía dedicada al amor, y a la idealización de la mujer. Veamos el primer cuarteto de su soneto “Belleza de la amada” donde se percibe muy bien el influjo de la poesía renacentista italiana:

Hermosa cumbre, cuyas hebras de oro
envidia el padre de la luz ardiente,
sereno cielo que es la bella frente
do vive la belleza un gran tesoro

La herencia garcilasiana de estos versos es muy patente, hasta el punto de que llegan veloces a la memoria los del propio Garcilaso de la Vega: “coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto antes de que el tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre”.

Diego Mexía de Fernangil es también un gran exponente de la poesía renacentista en el Perú, escritor sevillano, autor del *Parnaso antártico*. Esta obra está compuesta por una traducción hecha por el autor de *Las Heroidas* de Ovidio y es un ataque contra Iris. La segunda parte está dedicada a poemas cristianos.

Un caso muy curioso es el de Amárilis indiana. Lope de Vega, en su obra *La Filomena* (1621) mostró la “Epístola de Amarilis a Belardo”, una poesía de gran calidad artística en la que se observa un amor platónico por el “Fénix de los ingenios”, y un enaltecimiento exagerado hacia este autor. En esta epístola, la autora ofrece datos autobiográficos, como por ejemplo, sobre sus abuelos, que según la autora, fueron los fundadores de Huánuco, así como que ella es religiosa, ya que está consagrada a amar a Dios. “Nada se sabe de aquella seudo “Amarilis” —señala Luis Alberto Sánchez—, como ella misma se hizo llamar, salvo lo que quiso y supo confesar en sus magníficos

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

versos.”¹¹⁷¹ Este es un fragmento de la *Epístola de Amarilis a Belardo* en el que relata su infancia:

De padres nobles dos hermanas fuimos
que nos dejaron con temprana muerte,
aun no desnudos de pueriles paños.
El cielo y una tía que tuvimos,
suplió la soledad de nuestra suerte
con el amparo suyo algunos años,
huimos siempre de sabrosos daños,
y así nos inclinamos
a virtudes heroicas que heredemos;

En efecto, nadie sabe con certeza quien fue esta Amarilis indiana, pero se barajan diferentes teorías. Carlos Milla Batres señala que se trata de Marta de Nevares, y Guillermo Lohan Villena mantiene que es María de Rojas y Garay, nacida en Huánuco sobre 1594 y fallecida en 1622. Coetánea suya fue Santa Rosa de Lima (1587-1617), religiosa perteneciente a la misma orden que el mencionado Hojeda. Luis Alberto Sánchez destaca respecto a la santa: “Se ha atribuido a Santa Rosa, es decir, a Isabel Flores de Oliva, un auténtico don poético. Su vida hace pensarlo, aunque la confabulación frenética de la feligresía irrazonable pudo otorgarle atributos literarios que no corresponden a la realidad.”¹¹⁷² La religiosa escribió versos que, según Luis Alberto Sánchez, no están al nivel de las joyas de la mística española, pero especifica Ricardo González Vigil: “El propio Sánchez reconoce que no carecen de “encantadora y contagiosa torpeza lírica”, ya que sí de maestría literaria.”¹¹⁷³

Sobre el esplendor barroco y en referencia a la poesía lírica, hay que señalar a Juan de Ayllón, poeta que implantó el gongorismo con su obra titulada *Poema de las fiestas que hizo el convento San Francisco de Jesús de Lima a la canonización de los 23 mártires del Japón*, publicado en 1630: “La Colonia balbuciente, formalista e incapaz de un gesto de rebeldía –porque ello era imposible– se echa en brazos del gongorismo – comenta Luis Alberto Sánchez–. Ayllón le da entrada solemne en su ilegible poema a cerca de las fiestas celebradas en honor de los 23 mártires del Japón.”¹¹⁷⁴ También, cabe

¹¹⁷¹ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 33.

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁷³ R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos*, cit., p. 134.

¹¹⁷⁴ L. A. Sánchez, *La literatura peruana*, cit., p. 21.

mencionar a Rodrigo de Carvajal y Robles (1580-1640), antecedente de la literatura costumbrista, con su poema lírico *Fiestas que celebró la Ciudad de los Reyes del Perú al nacimiento del Serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos de Austria, nuestro señor*, del año 1632. Aunque el más encumbrado de la época fue Juan del Valle y Caviedes (1645-1698), nacido en Andalucía, cuya poesía satírica contra los médicos alcanzó gran fama: “Parece ser que Caviedes tuvo mala fortuna en su salud –apunta Luis Alberto Sánchez–, y que los “sangrados” no acertaron con sus males, o no pudieron curarlos a tiempo.”¹¹⁷⁵ Lo que sí se observa es que en este autor coexisten dos formas expresivas: la quevedesca y la criolla. La primera, otorgada por su origen español y la cultura literaria colonial y la segunda por su mimetismo con el espíritu limeño, el cual “es en apariencia, pícaro –señala Luis Alberto Sánchez–; en su contenido, crítico; en su riqueza y facilidad, descriptivo; en su intención, a veces salaz.”¹¹⁷⁶ El barroco conceptista de talante quevedesco y este criollismo plagado de contenido crítico del que habla Luis Alberto Sánchez, se puede advertir en el soneto siguiente titulado “Las riquezas del Perú”:

La plata de estos Reinos anhelada,
adquirida con logros y con daños,
a polvo se reduce en pocos años,
en seda rota y lana apolillada.

Ya tan grande tesoro paró en nada,
los cambrayes, las telas y los paños,
anzuelos de enemigos y de extraños,
muladares aumentan, que son nada.

En muladar pararon los desvelos
de los logros, insultos y avaricias,
¿qué habrá en ellos de infamias y de anhelos

de robos, tiranías y injusticias,
de que claman los pobres a los cielos,
mártires de miserias y codicias?

¹¹⁷⁵ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 51.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*

En teatro, existe una reelaboración del teatro español concebido por Lope de Vega y Calderón de la Barca. La figura más importante es Juan de Espinosa Medrano, llamado también Lunarejo, debido a un lunar que tenía en la cara. Nació en una pequeña aldea andina llamada Calcauso y estudió con los jesuitas; fue un insigne orador y un gran escritor. Luis Alberto Sánchez pone de relieve su obra *Apologético de don Luis de Góngora y Argote* (1662) calificándola de una de “las obras literarias más notables de nuestro virreinato y nuestro barroco.”¹¹⁷⁷ También comenta que el Lunarejo la escribió al leer la obra de Manuel Faría y Sousa en contra de Góngora:

A Espinosa se le despertó terrible ira al leer el ataque y saberlo sin respuesta. Inmediatamente, como él era gongorino y jesuita, dos veces barroco, quiso despedazar al atrevido. El *Apologético* es uno de los elogios a Góngora más conscientes, fervorosos y certeros que se conocen. Haciendo lujo de una pericia lingüística y literaria notables (*hasta cita a Cervantes*) y de un estilo luminosos y coruscante, Espinosa Medrano examina y alaba la flor del estilo de Góngora: la restituye en el lugar que le correspondía.”¹¹⁷⁸

Ciertas matizaciones al fervor gongorino, nos ofrece el crítico Luis Jaime Cisneros, al entender que el Lunarejo se encontraba en comunión general con su época. De ahí que intuya la existencia de cierta influencia conceptista además de la culterana: “Descubriremos tal vez en próximos estudios que lo mejor de Espinosa Medrano –y quizás lo peculiar– está en su coincidencia barroca, más cercano de Quevedo y de Gracián en lo ideológico, y más próximo a Góngora sólo en lo lingüístico y en lo ornamental.”¹¹⁷⁹ El Lunarejo escribía tanto en quechua como en español. Por eso, le son adjudicadas tres obras maestras del barroco andino: *El pobre más rico*, *Uscar Páucar*, y una de las obras más importantes de la literatura peruana en todo su conjunto, *Ollantay*, aunque los críticos ponen cada vez más en duda su autoría. Aparte de estas obras en quechua, escribió en español *El amar su propia muerte*. Siguiendo con autores teatrales hay que señalar a Caviedes, ya mencionado como poeta, el cual es un buen autor teatral como demuestra en *Baile cantado del amor médico*, *Baile del amor tahúr* y *Baile entremesado del amor alcalde*, tres obras dramáticas rebosantes de gracejo y fuerza.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁷⁹ L. J. Cisneros *apud* R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos*, p. 143.

No se puede dejar de mencionar la obra más relevante de la mística de América que viene de la mano del jesuita Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652) con su obra *Silex del divino amor y rapto del ánima en el conocimiento de la primera causa*.

1.4. DEL BARROCO A LA ILUSTRACIÓN

En el siglo XVIII tenemos un cambio estético que nos lleva del Barroco a la Ilustración. Fueron siglos en los que España sucumbió a un declive tanto cultural como social y político. El trono pasó de la casa de los Austrias a la de los Borbones, y el monarca francés Felipe V creó nuevos virreinos como fueron el de Nueva Granada y Río de la Plata, lo que se tradujo en una pérdida territorial para el primigenio virreinato de Perú. Con los Borbones se inicia una transición hacia el espíritu ilustrado en las colonias, característico de la época, y un estilo artístico neoclásico. Comenzaron las transformaciones en filosofía y ciencia. El virrey que introdujo mayor número de novedades, y de forma más palmaria, fue Manuel de Amat quien gobernó el virreinato mientras Carlos III reinaba en el Imperio y se constituía como el monarca español que mejor encarnaba el ideal del déspota ilustrado. El virrey Amat impulsó la *Gaceta de Lima*, el teatro, las tertulias, el aumento de barcos en el puerto del Callao, y fue protagonista de un episodio muy comentado a lo largo de la historia reciente: sus amores ilícitos con una artista llamada “La Perricholi”, que dieron lugar a obras literarias y a una ópera de Jacques Offenbach titulada *La Périochole*.

Luis Antonio de Oviedo Herrera y Rueda (1636-1717) con una composición de coplas místicas dedicadas a Santa Rosa de Lima titulada la *Vida de Santa Rosa de Lima* publicadas en 1711, es el representante más importante de la poesía épica. El juicio crítico de Ricardo Silva-Santisteban respecto a las coplas de Oviedo es el siguiente: “En *Vida de Santa Rosa de Lima*, poema desigual, destacan clamorosamente las dotes descriptivas de Oviedo en ciertos fragmentos que se elevan muy distanciados en calidad, de una trama artificial alargada innecesariamente a pesar de que no es un poema muy extenso.”¹¹⁸⁰ Veamos las primeras octavas del Canto IX: “Nace en brazos del alba el son infante, / envuelto en sombras, y el albor primero/ brilla en la opacidad como diamante, / que muestra más el fondo entre el acero”.

¹¹⁸⁰ R. Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 193.

Pedro de Peralta Barnuevo (1664-1743), oriundo de Lima, cultivó todos los géneros literarios, pero tuvo mayor destreza en la épica con su obra *Lima fundada o la conquista del Perú*, obra del año 1732: “Peralta emerge del siglo gongorino –explica Luis Alberto Sánchez– y se extiende en el de Boileau, sometido ya al incipiente racionalismo. Sale de la gloria hispánica y se echa en los brazos del espíritu francés.”¹¹⁸¹ Era un hombre de gran inteligencia, un erudito interesado por todos los temas, sobre todo por la ciencia. Experto en matemáticas, conocía el cálculo infinitesimal y manejaba amplios conocimientos de astronomía, agrimensura, meteorología, etc. Piensa Luis Alberto Sánchez que la crítica ha sido demasiado dura con este talentoso autor. La definición de “autor indigesto” no es del agrado del crítico: “Si uno lee con atención su prólogo a *Lima fundada*, ambicioso poema épico en el que, no obstante sus prosaísmos eruditos, abundan los giros felices y las metáforas bien entonadas, encontraremos explicada toda la teoría del culteranismo peruano.”¹¹⁸² Estos son los primeros versos del Canto VII de *Lima fundada* en los que se describe el paisaje limeño:

Bosque penetran luego tan hermoso,
tan lleno de volantes melodías,
que todo pareció cielo frondoso,
todo, verde Parnaso de armonías.

La misma opinión, respecto a la calidad artística de Peralta, tiene Ricardo Silva-Santisteban, el cual a pesar de reconocer que su obra “es tan amplia como desigual”, afirma tajantemente que “Peralta nos dio los más rotundos y macizos versos de su siglo y, a la vez que aclimatava la influencia francesa, supo dotar a su obra de los mejores resplandores de la versificación española de influencia italiana.”¹¹⁸³

José Bermúdez de la Torre y Solier (1661-1746), es otro autor del que es necesario hacer una mención. Poeta nacido en Lima, fue en dos ocasiones rector de la Universidad de San Marcos. Gran parte de su obra se ha extraviado. Ha llegado hasta nosotros un poema constituido por cuatro cantos titulado *Telémaco en la isla del Calipso*: “Esta fábula –considera Ricardo Silva-Santisteban–, si mantenemos la nomenclatura española para los epyllia (poemas narrativos de corta extensión), llamada por su autor epopeya amorosa, se caracteriza por la influencia virgiliana en varios

¹¹⁸¹ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 48.

¹¹⁸² *Ibid.*

¹¹⁸³ R. Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 211.

episodios que estructuran su composición y por llevar el artificio verbal a un gongorismo atenuado en que se trasuntan influencias francesas. [...] La frivolidad del siglo daña esta composición que, de todas formas, constituye el poema narrativo más equilibrado y mejor estructurado de las postrimerías del barroco en el Perú.”¹¹⁸⁴ Ricardo González Vigil está de acuerdo con este juicio y opina que se trata de la obra cumbre de la literatura peruana del siglo XVIII. Veamos un fragmento del Canto segundo titulado “Dictamen de Telémaco sobre el amor”, octavas en las que éste habla sobre el tema amoroso:

Amor –dijo Telémaco– un afecto
es sin afecto, un susto del recato;
teme llamarse Amor, por ser respeto;
duda ser voluntad, que es ser contrato:
arde oculta oblación de su secreto;
ni lo feliz lo altera, ni lo ingrato;
del corazón es dulce parasismo;
gloria de la alma y cielo de sí mismo.

En lo que respecta al teatro, señalar al aragonés Jerónimo de Monforte y Vera por su *El amor duende* y a Fray Francisco del Castillo (1714-1779), autor que tiene como referente a Calderón de la Barca, lo cual se puede observar en la obra dramática *El redentor no nacido, mártir, confesor y virgen*, y también por una comedia histórica titulada *La conquista del Perú*, realizada por solicitud de la aristocracia indígena.

1.5. DEL NEOCLASICISMO AL REALISMO

Durante el siglo XVIII tuvieron lugar varias insurrecciones indígenas, pero la de mayor fuerza y alcance fue la rebelión de José Gabriel Túpac Amaru en 1780. Cuatro años antes, Túpac Amaru expuso a la Real Audiencia de Lima su alegato titulado *Genealogía de Túpac Amaru*. Pero sus solicitudes fueron desoídas. Explica Luis Alberto Sánchez las causas que llevaron al indígena a formar la revuelta: “Tuvo por motivo los abusos cometidos en la aplicación de la “mita” y en la fijación y percepción de la alcabala. Según algunos historiadores, no persiguió la independencia ni autonomía

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 204.

del Perú, sino una reforma humanitaria y más justa del sistema establecido.”¹¹⁸⁵ La mita, como ya se ha comentado, era un tributo que debían pagar los indígenas en forma de trabajo. La revuelta indígena, terriblemente reprimida, y el cruel suplicio a que fue sometido Túpac Amaru, promovió la denuncia de un grupo de poder descontento como era el de los criollos, tratados en desigualdad frente a los súbditos de la metrópoli. Baquijano (1751-1818), fue el exponente de esta expresión de la disidencia liberal criolla. Fue el propio Baquijano quien pronunció un famoso discurso, conocido como *Elogio*, delante del virrey Agustín de Jaúregui en 1781 en el que denunciaba el trato a los indígenas y defendía la transformación de la administración virreinal. Fue también presidente de la revista *Mercurio Peruano* en cuyas páginas trató de que se conociera la herencia histórica del Perú y de hallar sendas apropiadas para el desarrollo civilizado del Perú, en consonancia con las teorías ilustradas de la época. Un intelectual de talante enciclopedista en el Perú fue Diego de Cisneros (1737-1812). Gracias a éste, un gran número de libros ilustrados y prohibidos se podían leer en Lima, acelerando la expansión de ideas afines a la ideología ilustrada del momento: “En la lista de obras de la biblioteca del P. Cisneros figura “*Opera Omnia*” de Voltaire y d’Alambert, Diderot, Rousseau y todos los enciclopedistas –explica Luis Alberto Sánchez–. En casa del P. Cisneros [...], se reunían los redactores del *Mercurio Peruano* para estar al tanto de las últimas novedades ideológicas europeas.”¹¹⁸⁶

En unión a las ideas ilustradas que daban opciones de gobierno para los países, y del descontento de los criollos y de los indígenas tuvo lugar la independencia del Perú respecto a España. El 28 de julio de 1821, el general San Martín, hombre curtido en Europa, llegó a Perú desde Chile con el objetivo de conseguir la independencia para el nuevo estado. Bajo su protectorado, se formó un Congreso Constituyente, y ya al final de la contienda, tuvo lugar la llegada del Simón Bolívar, que con las victorias de Junín y Ayacucho consiguió la rendición del ejército monárquico español. Aunque la victoria de Ayacucho fue en 1824, se considera que la separación real se dio en 1826, año en que capituló José Ramón Rodil y en que Bolívar abandonó las tierras peruanas. En este mismo año, José María de Pando publicó *Epístola a Próspero*, obra en la que se elogiaba al Libertador Simón Bolívar, y también se publicó, en Buenos Aires, *El dilatado cautiverio, bajo el gobierno español*, libro en el que Juan Bautista Túpac

¹¹⁸⁵ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 67.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 68.

Amaru, hermanastro del rebelde José Gabriel, cuenta sus vicisitudes durante cuarenta años de cautiverio en Ceuta.

La debilidad política del imperio español y el talante antimoderno de instituciones sociales y económicas dieron motivos a los peruanos para abrazar ideas revolucionarias de talante progresista provenientes de Francia e Inglaterra, presentando la lucha independentista bajo el aspecto de una empresa romántica. La economía librecambista exigía libertad a los países, y esa libertad debía ser ganada por las armas: “La política de España obstaculizaba y contrariaba totalmente el desenvolvimiento económico de las colonias al no permitirles traficar con ninguna otra nación y reservarse como metrópoli –explica José Carlos Mariátegui–, acaparándolo exclusivamente, el derecho de todo comercio y empresa en sus dominios.”¹¹⁸⁷ El problema no fue resuelto ya que se pasó de un tipo de colonialismo a otro. Las empresas francesas e inglesas operaban en los países latinoamericanos aprovechándose igualmente de las materias primas, imponiendo su voluntad a gobiernos débiles y enriqueciéndose, mientras que al pueblo de los países colonizados (sobre todo a los indígenas cuya situación empeoró) apenas les repercutía toda la riqueza que generaba su país.

Pero veamos cómo fue el proceso a nivel artístico y literario. Como es bien conocido, la Ilustración pese a atacar poderosamente al orden político, económico y social imperante, fue muy respetuosa con las normas clásicas literarias establecidas por las poéticas renacentistas. En Perú, se puede decir que los escritores de la época, a pesar de estar emancipados de España políticamente, no declararon la necesidad de una literatura independiente para la nación, tal como lo hizo Andrés Bello en su poema “Alocución a la poesía”, publicado en 1823. Así que, sin plantearse una literatura independiente de la engendrada en España, se produjo una literatura de temática costumbrista.

En este período de transición de la Ilustración al Romanticismo se pueden mencionar varios autores. Respecto a la poesía épica, se debe nombrar a José Joaquín de Olmedo (1780-1847) con su oda heroica *La batalla de Junín*, catalogado por Washington Delgado como “el grande y único poema épico de nuestra revolución emancipadora.”¹¹⁸⁸ Para Ricardo Silva-Santisteban: “Esta oda constituye el mejor de los poemas escritos en América dedicados a la lucha por su independencia. Escrita en el tono neoclásico y grandilocuente de la escuela de Manuel José Quintana, destaca por su

¹¹⁸⁷ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁸⁸ W. Delgado, *op. cit.*, p. 47.

verbo fastuoso y hasta desbocado a ratos si no lo encausara una estupenda versificación, una noble entonación y un colorido de deslumbrante tono panteísta.”¹¹⁸⁹ Pasamos a ver un fragmento de esta obra:

Nosotros vimos de Junín el campo,
vimos que al desplegarse
del Perú y de Colombia las banderas,
se turban las legiones altaneras,
huye el fiero español despavorido,
o pide paz rendido.
Venció Bolívar, el Perú fue libre,
y en triunfal pompa Libertad sagrada
en el templo del Sol fue colocada.

En poesía lírica dos autores relevantes son Pablo de Olavide (1725-1803) y Mariano Melgar (1790-1815). Olavide tuvo una vida muy agitada durante la cual fue perseguido por la Inquisición y obligado a someterse a juicio en Madrid en 1752. Allí tuvo relación con los “iluministas” españoles como el conde de Aranda, Jovellanos, Campomanes y Floridablanca. Comenta Luis Alberto Sánchez que, como se carteaba con Voltaire, fue de nuevo procesado por la Inquisición por lo que tuvo que fugarse a Francia.: “Olavide había llegado a París y fue recibido en triunfo. La Academia le declaró hijo adoptivo. Diderot, Marmontel y d’Alambert lo elogiaron en una sesión especial, acto nunca repetido en homenaje a un criollo.”¹¹⁹⁰ Como vamos a poder observar en Melgar, Olavide representa la transición de la Ilustración al Romanticismo, ya que, pese a ser favorable al iluminismo, se han encontrado seis novelas de trama claramente prerromántica. Si bien nos parece excesivo señalar a Olavide como “precursor del modernismo hispanoamericano”, tal como indica R. González Vigil¹¹⁹¹ y aunque su prerromanticismo, como acabamos de mencionar, queda patente, es interesante resaltar su papel, además de cómo literato, de propulsor de ideas que efectivamente conducirán hacia el camino de la modernidad al Perú:

Olavide se yergue –señala certeramente R. González Vigil– como un hombre clave en la evolución intelectual y artística del mundo hispánico durante el siglo XVIII, el

¹¹⁸⁹ R. Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 269.

¹¹⁹⁰ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana, cit.*, p. 59.

¹¹⁹¹ R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos, cit.*, p. 151.

llamado Siglo de las Luces; como la reencarnación más nítida en español de la Ilustración, del deseo de transformar social y culturalmente el ámbito hispánico para integrarlo al proceso científico, político, artístico, etc., a lo que después se llamará la Modernidad.¹¹⁹²

Ricardo Silva-Santisteban afirma que la celebridad de este autor se debe más a lo que supuso como figura intelectual del momento histórico que a la calidad de su poesía: “Su *Salterio español*, versión del latín de los salmos de David, hay muy pocos momentos de destello poético en más de ciento cincuenta composiciones donde impera soberanamente un verso monocorde y prosaico”¹¹⁹³. Veamos el primer cuarteto del Salmo L:

Señor, ¡misericordia! A tus pies llega
el mayor pecador, mas ya contrito,
que a tu infinita paternal clemencia
pide humilde perdón de sus delitos

Respecto a Mariano Melgar, hay que decir que se trata de un autor nacido en Arequipa, traductor de Ovidio, y que cultivó el verso neoclásico, pero, como ocurrió con Byron, tuvo una vida totalmente romántica; enamorado profundamente de Silvia y tras sufrir sus desdenes, se une al levantamiento de Mateo García Pumacahua y, tras la derrota de Urrimachiri, es fusilado en 1815. Tenía 23 años de edad. En cuanto a su poesía, aunque, en comienzo neoclásica, se manifiestan en sus versos un profundo sentimiento personal. De lo que se deduce que posee ya una fina sensibilidad prerromántica. Sus versos son un canto a la libertad, al amor, a la patria, y, también se observa el *Volkgeist* romántico en su aproximación a formas tradicionales como el yaraví: “Lo más valioso de la obra de Melgar reside en sus yaravíes –afirma Washington Delgado–, en su apelación a una poesía popular de raigambre quechua que, mediante versos breves y punzantes, le permiten la mejor expresión de un dolor personal, íntimo e intenso.”¹¹⁹⁴ Para Luis Alberto Sánchez: “Con Melgar principia de modo natural nuestro romanticismo. Su muerte, como la de Chernier y la de Lord Byron, ilumina su época perdurablemente.”¹¹⁹⁵ Un aspecto de mucha relevancia en este

¹¹⁹² *Ibid.*

¹¹⁹³ R. Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 229.

¹¹⁹⁴ W. Delgado, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁹⁵ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana, cit.*, p. 81.

autor es la exaltación de la cultura del mestizaje orgulloso, comenzada, como se ha referido en líneas anteriores, con Garcilaso de la Vega. Miró Quesada, un gran estudioso de Melgar señala: “Como el Inca Garcilaso de la Vega, que reunió la emoción india y la cultura de Occidente y que en sus *Comentarios Reales* intuyó la fisionomía espiritual del nuevo Perú mestizo que nacía, así también Melgar, estudiante y maestro en el Seminario, traductor del latín y conocedor acertadísimo de la poesía castellana, logró en una forma singular de canción amorosa, el “yaraví”, un hermoso y profundo mestizaje.”¹¹⁹⁶ Estos son los primeros versos del yaraví “Vuelve, que ya no puedo...”:

Vuelve, que ya no puedo
vivir sin tus cariños:
vuelve mi palomita,
vuelve a tu dulce nido.

Debemos también mencionar a José Manuel Valdez (1767-1843) con su obra *Salterio peruano o paráfrasis de los cientocincuenta salmos de David y de algunos cánticos sagrados*, publicada en 1833 que, según Sánchez, es una obra mejorada de *Los salterios españoles* de Olavide. Ricardo Silva-Santisteban tiene la misma opinión que Sánchez sobre esta obra de Valdez y su calidad artística: “Su mejor obra, es el *Salterio peruano* paráfrasis completa, a través del latín, de los Salmos de David que ha sido elogiada por Menéndez Pelayo como una de las mejores realizadas en América.”¹¹⁹⁷

Pasando al tema del costumbrismo como herencia de la emancipación, es necesario insistir en que esta tendencia tuvo una importancia capital en el desarrollo de la literatura peruana: “El costumbrismo es una de las tendencias más significativas de nuestra literatura –afirma Ricardo González Vigil–. Preparado en la Colonia, alcanzó su madurez en el período 1830-1870, ejerciendo una influencia considerable en el desarrollo del cuento, la tradición, la crónica periodística, la novela y el ensayo, rastreable por lo menos hasta el regionalismo de la primera mitad del siglo XX.”¹¹⁹⁸ El periodismo tenía un papel esencial en el costumbrismo. Como ya se vio, la revista *Mercurio Peruano*, ayudó a Baquíjano a llegar a la sociedad relevantes ideas del pasado de la nación y demás reivindicaciones. Esta publicación, tras la independencia, mantuvo esa misma línea, publicando artículos sobre las costumbres, ya no de tiempos pasados,

¹¹⁹⁶ Miró Quesada *apud* R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos, cit.*, p. 158.

¹¹⁹⁷ R. Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 265.

¹¹⁹⁸ R. González Vigil, *op. cit.*, p.164.

sino de tiempos del momento histórico, analizando usos, modales, costumbres del Perú. De diferentes tendencias, pero costumbristas al fin y al cabo, hay varios autores a mencionar. El primero, José Joaquín de Larriua (1870-1832), el más grande de la época de la independencia; son famosos sus “fusílicos”, sobre todo, uno en el ataca a Bolívar titulado *El fusílico del General Flores* del año 1828: “En su poesía sin ambiciones – comenta Ricardo Silva-Santisteban– chabacana y vulgar, Larriua tiene algunos momentos graciosos y un poema contra Simón Bolívar que aún se encuentra en la memoria del pueblo.”¹¹⁹⁹ Veamos un fragmento: “Nuestras provincias esclavas / quedaron de otra nación / mudamos de condición; / pero fue solo pasando / del poder de don Fernando / al poder de don Simón”. Larriua tuvo sus altercados con Pardo, el próximo autor que se va a ver, pero es muy interesante porque, por su personalidad satírica y picante, representa muy bien al limeño: “Larriua encarna un tipo muy peruano – sugiere Washington Delgado– o, más exactamente, muy limeño que vivió en los días de la Independencia, que subsistió durante la República y que aún hoy se puede fácilmente encontrar [...], representa un aspecto de nuestro carácter criollo, burlón, sarcástico y realista, y enlaza la tradición satírica colonial con el costumbrismo republicano.”¹²⁰⁰

Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) es otro artista costumbrista. Al igual que su enemigo literario Larriua, Pardo es limeño, pero, en contra de Larriua que era de tendencia democrática, éste tiene un talante mucho más conservador. Escribió un artículo que se hizo muy famoso conocido como “Un viaje”, protagonizado por un personaje muy especial, el Niño Goyito. En teatro tiene dos obras importantes: *Frutos de la educación* y *Una huérfana en Chorrillos*. Otro costumbrista que se debe sacar a relucir es Manuel Ascencio Segura (1805-1871), éste de tendencia demócrata, ha sido considerado como el creador del teatro peruano. Autor de obras como *El sargento Canuto*, *La saya y manto*, *Ña Catita*, *Un juguete* y *Las tres viudas*. En cuanto a su obra poética, señala Ricardo Silva-Santisteban, que tiene dos poemas (“A una viuda” y “A las muchachas”) que por su calidad aparecen siempre en todas las antologías. Veamos un fragmento de “A las muchachas”:

¹¹⁹⁹ R. Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 276.

¹²⁰⁰ W. Delgado, *op. cit.*, p. 55.

Niñas pulidas o bellas
como el sol y las estrellas
sí las hay:
pero de tal condición
que no tengan presunción,
no las hay

Ventura García Calderón en su conocida obra *Del romanticismo al modernismo* contrapone a Pardo y a Segura en estas líneas:

Mientras Segura se complace visiblemente en la descripción de costumbres y caracteres, Pardo esconden intenciones de moralista. Su sátira se encarniza con más de un hábito muy nacional pero un tanto chocarrero. El uno es un limeño enamorado de su Lima que no quiere o no puede ver sino sus gracias, y el otro es un peruano de importación que trae de España, con sus ideas monárquicas, una severidad de espectador refinado. Cuando Segura critica, es de pasada o por veleidad de criollo displicente y burlón; pero con devoción a sus personajes. Pardo se irrita fácilmente. Todo le choca a este extranjero de buen gusto y mejor cultura, para quien las libertades del criollismo son un pecado para la estética antes de ser inmorales.¹²⁰¹

Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889) fue periodista, abogado, conocido como “El Murciélago”, cuya obra se encuentra en publicaciones de la época como *El Correo del Perú*, *El Parnaso Peruano* y sobre todo *El Murciélago*, periódico dedicado a satirizar las costumbres del momento. También Pedro Paz Soldán y Unanue (1830-1895), con cuyo pseudónimo, Juan de Arona, se dedicó a satirizar: “Juan de Arona fue satírico –explica José de la Riva Agüero—. La sátira era su género predilecto; podríamos decir que era el fondo de su personalidad.”¹²⁰² Esta sátira la vertía en sus artículos costumbristas. Hombre de rica familia, viajó por Francia (donde publicó su primer libro de tendencia romántica titulado *Ruinas* en 1863), Gran Bretaña, Egipto, y Turquía. Permaneció también una temporada en Madrid donde pudo convivir con el ambiente cultural de la época. Su obra más relevante fue *Diccionario de peruanismos*, publicada en Buenos Aires en 1882 y en Lima, un año más tarde.

¹²⁰¹ V. García Calderón, *Del romanticismo al modernismo*, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, París, 1910, p. 11.

¹²⁰² J. de la Riva Agüero, “Carácter de la literatura independiente” dentro de *Obras completas*, Pontificia Universidad Pontificia del Perú, Lima, 1962, p. 168.

En lo que atañe al Romanticismo, en América se dio un contexto histórico y social distinto al europeo, allí, este movimiento había supuesto una crítica al pragmatismo utilitario de la burguesía, pero en Perú, la Ilustración había sido frágil, al igual que la industrialización, además, no existía una clase burguesa fuertemente consolidada con lo que el Romanticismo peruano, como dice José de la Riva Agüero, fue reflejo de un reflejo del “auténtico” Romanticismo que se dio en países europeos como Alemania e Inglaterra: “En el movimiento romántico de España entró por mucho la imitación de las literaturas francesa e inglesa –afirma José de la Riva Agüero–. Zorrilla, Arolas, Espronceda, Enrique Gil, el duque de Rivas, repiten y copian a Chateaubriand, Víctor Hugo, Byron, Lamartine, Walter Scott y Tomás Moore. De suerte que los románticos peruanos se hicieron reflejos de reflejos, ecos de ecos.”¹²⁰³ Igualmente, el propio Ventura García Calderón refiriéndose al teatro romántico peruano explica: “Los dramas peruanos fueron en gran parte un trasunto de la escuela francesa: personajes y heroínas de Dumas o Víctor Hugo que vestían la indumentaria criolla y expresaban sentimientos exóticos en lenguaje peruano.”¹²⁰⁴ Resulta interesante observar rasgos prerrománticos en los tiempos de la guerra de la independencia. Esto queda patente en que los artistas manifiestan un apego por motivos típicamente románticos como son el amor a la libertad y al patriotismo (ligado a este aspecto, la evocación del pasado histórico), y también el ensalzamiento de la naturaleza americana. En Perú, al igual que en toda Hispanoamérica, también en España, el Romanticismo convivió con el costumbrismo, mezclándose en muchas ocasiones, incluso con el Realismo. Por eso, se puede decir que las letras hispanoamericanas de ese momento fusionaban, con mayor o menor acierto, dependiendo del talento del escritor, rasgos de diversas tendencias que se ensayaban en la época. Ricardo Palma propuso un año de inicio del Romanticismo peruano: 1848. El auge del movimiento se extendió hasta la guerra con Chile que tuvo lugar en 1879, aunque se producen obras epigonales hasta principios del siglo XX. Esta fecha parece tardía en relación con el Romanticismo alemán o inglés. Washington Delgado arguye que tuvo la culpa la lejanía geográfica y la anarquía política, además de un mantenimiento de posturas coloniales por parte de escritores como el conservador Pardo.

La aparición de periódicos y revistas se vio incrementada considerablemente. En estas publicaciones, los autores escribían sus artículos de costumbres y otros textos.

¹²⁰³ *Ibid.*, p.136.

¹²⁰⁴ V. García Calderón, *op. cit.*, p.1.

Además, en consonancia con el espíritu de este período, la bohemia romántica peruana creó la Sociedad de Amigos de las Letras en 1866 que pasó a ser el Club Literario en 1873, dando lugar al Ateneo de Lima más tarde. Es importante remarcar la presencia de la argentina Juana Manuela Gorriti (1816-1892), gran inspiradora para los artistas y autora de relatos de temática indigenista, así como organizadora de una tertulia literaria que acogía en su propia casa.

Los románticos más relevantes del período fueron Manuel Nicolás Corpancho (1831-1863), José Arnaldo Márquez (1832-1903), Pedro Paz Soldán, Juan de Arona (1839-1895) y Carlos Augusto Salaverry (1830-1891).

Manuel Nicolás Corpancho fue escritor y diplomático. Desgraciadamente murió muy joven, a la edad de treinta y tres años al hundirse el barco en el que se desplazaba de México a Cuba: “Pese a su temprana muerte –recalca Ricardo Silva-Santisteban–, Corpancho se prodigó con empeño tanto como poeta, dramaturgo al igual que editor, lo que hace sentir más su pérdida pues, aunque la mayor parte de su poesía es de tono enfático y exotista, un poema como “La estrella de la tarde” es una muestra notable de lo que hubiera podido seguir escribiendo de no producirse su prematura muerte.”¹²⁰⁵ Veamos esta canción incluida en la obra *Ensayos poéticos*:

Rasga el velo de la tarde,
pálida estrella sobria,
que estás en fiel armonía
con mi triste soledad.
Sal a mostrarte callada,
peregrina y solitaria,
cual mi vida desgraciada
resbala entre la orfandad.

Sedienta el alma de encanto
y en las alas de la tristeza,
la tierra naturaleza
suave le habla de su Dios.
Siguiendo tu misma huella
y con un mismo destino
iguales somos, estrella,
amémonos, pues, los dos.

¹²⁰⁵ R. Silva-Santisteban, *op. cit.*, pp. 301-302.

Hay un lazo misterioso
de divinal simpatía
en esa melancolía
que la suerte nos tendió.
Pobre y sola en todo el cielo
sin un astro compañero,
al verte encuentro consuelo
solitaria como yo.

¡Blanca estrella de la tarde!
Con tus suaves rayos siento
un profundo sentimiento
de ternura y compasión.
Casta virgen peregrina,
imagen de mi existencia,
a la tumba así camina
mi desierto corazón

José Arnaldo Márquez destacó como autor de obras dramáticas y como periodista. Muy conocido también por las traducciones de Shakespeare y Byron. Llevó una vida errante que le condujo por Europa y algunos países de América Latina. De su verso, señala Ricardo Silva-Santisteban: “Aunque supo traducirlo con excelencia no pudo aclimatar al castellano, en su propia obra, el poema narrativo de Byron.”¹²⁰⁶ A pesar de que a este crítico le parezca también que la poesía de Márquez está empañada por un carácter moralista, reconoce que “en algún momento Márquez se supera a sí mismo y pulsa cuerdas que aún nos emocionan o hacen sonreír como en sus sonetos satíricos contra Juan de Arona.”¹²⁰⁷ Estos sonetos son muy famosos y como comenta Silva se dirigen a otro romántico llamado Pedro Paz Soldán y Unanue, más conocido como Juan de Arona, ya mencionado como costumbrista. Como se señalaba en anteriores líneas, Arona estudió en Europa y fue el autor del *Diccionario de peruanismos*. Se le debe destacar también en su faceta poética: “Dentro de una obra poética en extremos extensa –apunta Ricardo Silva-Santisteban–, pueden entresacarse deliciosos cuadros descriptivos del paisaje costeño visto, además, con cierto gracejo costumbrista a los que solo les falta trascendencia para no quedar en sí mismos sin un

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 306.

¹²⁰⁷ *Ibid.*

toque de sugerencia.”¹²⁰⁸ Veamos lo dicho por Silva en un fragmento de su poesía “Descripción de un valle”:

Recóndito y aislado
y entre verdes colinas sepultado,
hay un valle de aspecto delicioso.
En su recinto impera
un augusto silencio, cual si fuera
de la virtud asilo misterioso.

Salaverry está considerado como el mejor romántico de las letras peruanas: “Salaverry es el mejor de nuestros románticos –confirma Ricardo Silva-Santisteban– tanto por su espontaneidad y sinceridad como por su oficio.”¹²⁰⁹ Hijo del presidente Felipe Santiago Salaverry, murió fusilado en 1836. José de la Riva Agüero dice de este poeta: “Es uno de los más distinguidos líricos peruanos [...]. Sin ser un dechado, es de aquellos poetas que atraen por lo mismo que no deslumbran, y que logran conmover.”¹²¹⁰ Escribió varias obras muy relevantes entre las que destacan *Albores y destellos*, y *Diamantes y perlas*. De este último trabajo se ha seleccionado el soneto “A la esperanza”:

Yo sé que eres un ave fugitiva,
un pez dorado que en las ondas juega,
una nube del alba que despliega
un miraje de rosa y me cautiva.

Sé que eres flor que la niñez cultiva,
y el hombre con sus lágrimas la riega,
sombra del porvenir que nunca llega,
¡bella a los ojos, y a la mano esquiva!

Yo sé que eres la estrella de la tarde
que ve el anciano entre celajes de oro,
cual postrera ilusión de su alma, bella;

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 314.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 303.

¹²¹⁰ J. de la Riva Agüero, *op. cit.*, p. 147.

Y aunque tu luz para mis ojos no arde,
engáñame ¡oh mentira! Yo te adoro,
ave o pez, sombra o flor, nube o estrella

Por último, Clemente Althaus (1835-1881), autor peruano que, según Palma, murió totalmente trastornado psíquicamente en París. Piensa Ricardo Silva-Santisteban que “es el más gélido de nuestros románticos.”¹²¹¹ Sus obras más importantes son *Poesías patrióticas y religiosas*, y *Obras poéticas*. No se puede olvidar mencionar a Flora Tristán (1803-1844), artista franco-peruana, unas de las iniciadoras de la emancipación femenina.

Reconocido como el escritor más grande de Perú del siglo XIX, Ricardo Palma (1833-1919) fue periodista, historiador y director de la Biblioteca Nacional. Esta institución fue destruida en la guerra contra Chile, y tuvo que ser recompuesta por Palma gracias a los volúmenes que el escritor iba solicitando a diversas bibliotecas extranjeras y amigos, de ahí que llegara a ser conocido como el “bibliotecario mendigo”. Pero, ante todo, fue un gran escritor. Como poeta, ha dejado piezas de alto vuelo estético, valga como ejemplo *Poesías*, publicado en 1855, *Armonías*, en 1865, o *Pasionarias*, en 1870: “Sus poemas –afirma Ricardo Silva-Santisteban–, por cierto, no valen tanto como su prosa, pero tienen desenfado, poseen gracia y en algunos momentos alcanzan un agudo lirismo que los hace ejemplares entre los de sus contemporáneos.”¹²¹² Realizó alguna obra dramática, pero sin demasiado éxito. Donde brilló con luz propia, como señalaba Silva, fue en la narrativa. Él sólo forjó una especie narrativa original que muchos, dentro del Perú y fuera, quisieron imitar pero no consiguieron: se trata de la “tradición”. Según José de la Riva Agüero, la tradición es “la única forma de adaptación que tuvo el género legendario entre nosotros”¹²¹³. De hecho la califica de “nuevo género” en el Perú y señala que es el que mayor trascendencia ha tenido en el exterior: “Durante muchos años, su nombre ha sido el único de la literatura peruana que en España y en las repúblicas de América ha despertado eco.”¹²¹⁴ La tradición es una narración no excesivamente larga, puede tener la extensión de un cuento, que tiene dos fuentes, una la oral, por medio de la tradición transmitida a través de los cuentos de la mano del pueblo, y otra fuente escrita, surgida

¹²¹¹ R. Silva-Santisteban, *op. cit.*, p. 311.

¹²¹² *Ibid.*, p. 308.

¹²¹³ J. de la Riva Agüero, *op. cit.*, p.137.

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 202.

de las crónicas, documentos, etc. La lectura de las tradiciones es muy amena, con un estilo fresco y jovial que critica, de forma benévola, los aconteceres y tiempos de la colonia. Su estructura consta de cinco partes: la fórmula de entrada, la primera, segunda y tercera parte, y una despedida. La entrada suele ser una copla; y la primera parte, introduce la historia, pero haciendo una pequeña digresión que viene a ser un cuentecillo que ilustra el principal. En la segunda parte, el autor nos sitúa en el contexto histórico en el que se desarrolla la historia, y en la tercera, relata propiamente la historia. Para finalizar y como despedida utiliza formas de la tradición oral como son unos versos en los que hay una moraleja. Ventura García Calderón se enfrenta a los autores que critican las tradiciones porque quieren pasar como históricas cuando no lo son: “¿La tradición será por esto siempre una histórica falsedad? De ningún modo. Con justa pretensión, D. Ricardo se considera historiador, porque mucha ciencia del pasado esconde la alegre cháchara del cronista. Le ha sido preciso vaciar centones, devorar crónicas de conventos, interrogar a las viejas parlanchinas, para poder contarnos la historia menuda de este blasón y el origen de este refrán y el porqué de aquella plaza abigarrada.”¹²¹⁵

El Realismo en el Perú se produjo una vez hubo madurado el contexto histórico-cultural y se dirigió hacia nuevas perspectivas en las que las transformaciones sociales y culturales del siglo tuvieran cabida. Estas transformaciones tenían como centro o foco iluminador la Revolución Industrial, seguida de una revolución burguesa de tintes democráticos. Aunque la corriente realista, por lo general, se enfrentó al Romanticismo, en Perú se dio un realismo romántico donde confluyen las dos tendencias ya que existe un encauzamiento realista, pero perviven características pertenecientes al Romanticismo. Pasemos a ver los principales exponentes. Narciso Aréstegui (1818-1869), autor de la primera novela titulada *El padre Horán*, escrita en 1848. Otro autor importante fue Luis Benjamín Cisneros (1837-1904), cuyas obras literarias realistas más importantes son *Julia o Escenas de la vida de Lima*, y *Edgardo o un joven de mi generación*. Las que tuvieron mayor protagonismo en este período fueron las escritoras, dos de las cuales han sido reconocidas como las mejores narradoras del Realismo peruano: Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909) y Clorinda Matto de Turner (1852-1909). Cabello de Carbonera fue asidua al Ateneo y compañera de Gorriti, a la que antes se ha mencionado, próximas ambas a posturas feministas, defendieron el

¹²¹⁵ V. García Calderón, *op. cit.*, p. 320.

papel de la mujer en la sociedad. Aunque notable ensayista, se le considera mejor narradora. Su obra principal se trata de *El conspirador. Autografía de un hombre público*, publicada en 1892. Ventura García Calderón le dedica estas palabras en su obra *Del romanticismo al modernismo*:

Defectos e incorrecciones no sorprenden en quien, mujer y escritora en el Perú, fue necesariamente autodidacta: se educó donde las mujeres son eruditas en catecismo, se libertó de prejuicios donde la gazmoñería es uniforme, observó por cuenta propia donde la literatura ha vivido de préstamo. Esto no más bastaría para admirarla. Pero no quiero excusarla por su sexo: esta mujer escribía mejor que muchos hombres. En Lima, ha dejado Mercedes de Carbonero, por sus hábitos desenfadados y su locura final, la reputación de extravagancia; pero algún día se le llamará simplemente la primera escritora peruana.¹²¹⁶

En cuanto a Clorinda Matto de Turner, hay que señalar que a pesar de ciertas deficiencias, tiene el honor de haber escrito una obra titulada *Aves sin nido* con gran alcance a nivel hispanoamericano, ya no sólo peruano, cuyo papel de observadora hacia lo indígena le deja en un lugar sobresaliente dentro del mundo literario. Comenzó esta escritora escribiendo tradiciones a la manera de Ricardo Palma, gran maestro suyo, pero se pasó al ámbito de González Prada, atraída por los nuevos aires que llegaban.

2. EL CONFLICTO CON CHILE EN RELACIÓN CON EL MODERNISMO EN EL PERÚ

Existe un hecho que marcó profundamente la sociedad peruana, y dentro de ella, la literatura del Perú. Este hecho fue la guerra contra Chile. Este es el motivo por el que se ha organizado la información próxima de esta manera, basándola en las fases de la contienda. La experiencia bélica tuvo ciertas similitudes con la vivida en “el desastre del 98” en España: la pérdida de terreno nacional, la sensación de orgullo herido, el sentimiento de postración ante las circunstancias. Las próximas páginas se van a centrar en el conflicto, en sus repercusiones y en las actitudes de los autores de la época. Gracias a la panorámica social e histórica que se irá entretejiendo se comprenderá mejor

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 283.

los resortes emocionales que movieron y conmovieron a los peruanos en esos difíciles tiempos, y también, cómo todas estas circunstancias influyeron en la literatura.

2.1. PERÍODO ANTERIOR A LA GUERRA CON CHILE (1840-1879). “LA BOHEMIA ROMÁNTICA PERUANA”.

Durante el período entre 1828 y 1840, y con menor intensidad, el resto del siglo XIX, se produjo una situación que se estaba dando en toda Hispanoamérica: el caudillaje. Debido a la desintegración del sistema colonial español, se dio una atomización del poder obtenido tan solo gracias a la violencia y a las armas. Julio Cotler señala respecto a Perú: “Los jefes militares y su corte de paniaguados emergieron al primer plano de la vida política, pues bastaba contar con algún dinero –generalmente proporcionado por algún propietario– para sufragar los gastos de armar a un número indeterminado de hombres y titularse coronel de los ejércitos. De ahí que durante todo el siglo pasado se diera una fluida relación entre oligarquías y caudillos, que vino a definir el perfil político-social de la naciente república, dada la falta de diferenciación y participación política autónoma de la población dominada.”¹²¹⁷ Es interesante conocer este dato para poder contextualizar el fenómeno literario de forma correcta puesto que el caudillo estaba conchabado con las oligarquías de las ciudades, y eran estas oligarquías las que tenían el poder político y económico, por lo tanto, las encargadas de comerciar con las grandes empresas inglesas y norteamericanas. Eran también las que imponían sus gustos en materia cultural y literaria.

Metiéndonos en materia, recordamos, que entre 1828 y 1840 se dio un florecimiento del teatro y del periodismo. El periodismo era una de las armas sociales más eficaces que los nuevos aires políticos y filosóficos habían traído. La expresión de ideas se hacía posible gracias al destierro de la censura típica del férreo colonialismo español. Era el momento en que Pardo y Segura mantenían un duelo artístico que rebelaba los dos caminos planteados para la República recién instaurada. Pardo, en defensa de la clase alta y Segura, defendiendo los derechos de la clase media: “se erigirán –señala Luis Alberto Sánchez– en intérpretes de opuestas clases sociales: el uno, de los españoles americanos, malhumorados con la independencia que les hacía perder privilegios; el otro, de los criollos sorprendidos, pero bienhumorados, que asisten

¹²¹⁷ J. Cotler, *op. cit.*, p. 89.

a la liquidación de un *ethos*, sin esperanzas de ningún sustituto semejante.”¹²¹⁸ Pardo se adhiere al general Gamarra, militar autocrático, y Segura, no esconde su frialdad hacia éste y admite su preferencia por el General Castilla, de tendencia más liberal. Tras el asesinato de Gamarra en 1845, Ramón Castilla se convertirá en el jefe del estado peruano, fecha del comienzo del Romanticismo en el Perú, y es por esto que se halla vinculado a este movimiento. Fue Castilla, quien tras el descubrimiento de la riqueza guanera organizó un ordenamiento fiscal a través del primer presupuesto. El guano es una acumulación de excrementos de aves marinas que se acumulan en la costa utilizable como abono para hacer más productivos terrenos faltos de materia orgánica. Las empresas francesas e inglesas se disputaban esta riqueza ya que las tierras europeas estaban muy desgastadas por el uso:

En los primeros años de la década de 1840 –advierde J. Cotler–, cuando las guerras civiles sacudían el país, el Perú comenzó a experimentar un repunte en el volumen y en los precios de sus exportaciones, en su mayor parte destinadas a Inglaterra y Francia. Este crecimiento del comercio exterior se fundó en el guano de las islas, rico fertilizante en fosfatos y superfosfatos, que permitía un sustantivo incremento de la producción agrícola de los países importadores en pleno proceso de desarrollo capitalista.¹²¹⁹

El guano se amontonaba en toneladas a lo largo de la costa peruana. Eran tiempos de bonanza económica. Un lema se erigía, eran tiempos también de “la soberanía de la inteligencia”, expresión de Hidalgo. Soberanía inteligente que formará “la bohemia de mi tiempo”, esta vez en palabras de Ricardo Palma. La bohemia era hijuela del Romanticismo. El poderío y la garra sentimental de Byron, Larra, Víctor Hugo, Espronceda, Musset, Zorrilla, reinaba en la inteligencia peruana traspasando a través de sus letras los textos de los románticos andinos. La “bohemia” romántica peruana se reunía en el “Club literario” y sus componentes eran los anteriormente nombrados: Salaverry, Cisneros, Corpancho, Palma, García y Lavalle. A pesar de sentir los efluvios de la libertad, del amor a la patria y de la primacía al amor idealizado, así como la búsqueda del mal como condición del bien que tanto gustó a los últimos románticos malditos y dandis decadentes, los románticos peruanos debían lidiar con su momento histórico y el lugar donde se encontraban.

¹²¹⁸ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 86.

¹²¹⁹ J. Cotler, *op. cit.*, p. 101.

Henry Meiggs, negociante norteamericano, aprovechando la época de bonanza en Perú propuso al gobierno del coronel José Balta, cuyo ministro de Hacienda fue Nicolás de Piérola, más tarde jefe de gobierno, un conjunto de costosísimas obras públicas basadas en la instauración de líneas de ferrocarril en el Perú. Las obras eran pagadas con empréstitos que fueron endeudando al país. Pronto surgieron protestas al programa de Meiggs. Entre ellas se encontraba la del escritor Manuel González Prada quien observaba la dilapidación de los bienes nacionales por parte de políticos y también de Meiggs: “Ningún medio de adquirir parece ilícito –recalca Prada–. Las gentes se habrían arrojado a un albañal, si en el fondo hubieran divisado un sol de oro. Los maridos venden a sus mujeres, los padres a sus hijos, los hermanos a sus hermanas, etc. Meiggs tiene un serrallo en las clases dirigentes de Lima. No le faltan ni los eunucos.”¹²²⁰ Era tiempo de “vino y rosas” y el dinero fluía por doquier. Gran parte de los románticos se dejaron embaucar por el americano. Ricardo Palma fue un buen amigo suyo, Benjamín Cisneros, abogado y cooperador, Salaverry y García obtuvieron beneficios oficiales en esta época, provenientes de Meiggs. Tras la demostración de que el plan de Meiggs fue un fracaso, ya que las líneas ferroviarias abiertas no dieron, ni de lejos, los beneficios esperados, y la desilusión de observar que el país se encontraba en la bancarrota, no quedaba sino esperar que las nuevas generaciones encararan el futuro con fuerzas renovadas.

En el ambiente se respiraban aires de positivismo. El silencio de los escritores no fue total: “Todavía entre 1872 y 78 –apunta Luis Alberto Sánchez–, continúan produciéndose algunos de los miembros de la bohemia.”¹²²¹ Lo que sí se puede constatar es que a partir de 1872 la situación de Perú empuja al pesimismo y al desquite, que se sintetizaban, siguiendo la tónica del pensamiento positivista y los rencores recientes y no tan recientes, en un claro antiespañolismo, anticlericalismo y antimilitarismo.

2.2. LA GUERRA CONTRA CHILE (1879-1883)

Antofagasta era una zona de Bolivia ubicada muy cerca de la frontera con Chile. En este lugar se obtenía mucho salitre que es una mezcla de dos nitratos, el de Sodio y

¹²²⁰ M. González Prada *apud* L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos*, U. San Marcos, Lima, 1977, p. 53.

¹²²¹ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, *cit.*, p. 107.

el de Potasio, muy eficaz como fertilizante, y muy rentable en la época. Tras unos desacuerdos en torno al cobro de un impuesto al salitre, el gobierno de Chile, liderado por el presidente Aníbal Pinto, ordenó la ocupación de dicho territorio en 1879. Como Perú había acordado suscribirse a un pacto secreto que era el Tratado de Alianza Defensiva con Bolivia, este país debía unirse a él en caso de guerra. Por lo tanto, recrudeciéndose la situación, el 5 de abril de 1879, Chile declaró la guerra a Bolivia y a Perú. Tras una ofensiva naval y varias batallas terrestres, Chile fue ganando posiciones hasta llegar a Lima, la capital de la nación peruana. Tras el asedio, el 3 de mayo se firmó el Tratado de Ancón declarándose la victoria de las tropas chilenas.

Las consecuencias a nivel social y económico fueron muy graves. Más de 20.000 muertos. El departamento de Tarapacá pasó a convertirse en suelo chileno y dejó de ser peruano. Los de Arica y Tacna quedaron bajo la administración chilena durante diez años, transcurrido este período de tiempo, se llevaría a cabo un plebiscito que decidiría a cual de las dos naciones debían pertenecer. Las pérdidas económicas se vieron incrementadas para Perú al no percibir las ganancias que hasta entonces obtenía gracias al salitre. Como las empresas salitreras tenían origen inglés, se cree posible que fueran ellas las que hostigaran a Chile para entrar en el conflicto.

En torno a los escritores románticos del momento (durante la guerra, la ocupación de Lima, donde se encontraban la mayoría, y hasta el Tratado de Ancón), hay que decir que se sumieron en un silencio abismal, según comenta Luis Alberto Sánchez. Se observa una nueva generación de escritores intelectuales emergentes, que, lejos de quedarse resguardados, luchan en el conflicto bélico. Luis Alberto Sánchez narra lo ocurrido: “Los escritores participan en uno u otro modo, en la guerra: cierto que no todos lo hacen como combatientes; los de la nueva generación, desde González Prada, Mantilla, el futuro dictador Leguía, el poeta Luis Márquez, el historiógrafo Carlos A. Romero, sentarán plaza como soldados en los batallones de la Reserva que defendió a Lima, el año 1881.”¹²²² En cuanto a los autores de la “Bohemia”, Sánchez señala que se quedan en posiciones ya canceladas, como el apoyo a Piérola, amigo de Ricardo Palma, y líder civil que asumió el cometido de manejar militarmente a la nación en la segunda parte del conflicto bélico. La figura literaria y política más sobresaliente de aquel período bélico y postbélico fue Manuel González Prada. Nacido en 1848, se impregnó de literatura inglesa, latina, francesa, italiana y alemana. Durante la guerra, como

¹²²² L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 107.

señalaba Sánchez, se enroló en la Reserva, y organizó a la juventud, animando una nueva atmósfera intelectual, que comienza en una defensa del positivismo y científicismo, al modo del porfirismo mexicano, y termina en el idealismo que fructificará en la sociedad peruana gracias también a las ideas modernistas de la obra *Ariel* de Rodó.

2.3. LA POSTGUERRA (1883-1910). RESURGIMIENTO LITERARIO

Tras la guerra contra Chile el país quedó abatido tanto económica como moralmente. En palabras de Julio Cotler: “Después de la fallida experiencia civilista y de la derrota frente a Chile, que significó la destrucción de la capacidad productiva del país y la pérdida de los territorios salitreros, el Perú se encontró una vez más económicamente postrado y políticamente segmentado, con una clase propietaria dislocada, sin capacidad para organizar a la población de ese “espacio geográfico” denominado Perú.”¹²²³ En el campo de la creación literaria, los primeros años tras la contienda, muestran una depresión literaria: “Después de la generación romántica – subraya José de la Riva Agüero–, la literatura peruana pasó por un período de esterilidad. La desgraciada guerra con Chile y la depresión de la energía nacional, que fue su consecuencia, explican de sobra el fenómeno. Después de San Juan y Miraflores y de la ocupación chilena, no estaban los ánimos para versos y novelas.”¹²²⁴ Se necesitó un tiempo para la regeneración: “Cuando mejoraron algo las condiciones del país – vuelve a apuntar José de la Riva Agüero–, hacia 1885, apareció un nuevo grupo. González Prada, Samuel Velarde, Ricardo Rossel.”¹²²⁵ No es casualidad que González Prada vaya en primer lugar en la lista dada por José de la Riva Agüero, ya que fue el conductor de la regeneración literaria. A pesar de existir, como señala Cotler, unas fuerzas políticas que favorecían los intereses de la oligarquía tradicionalista, González Prada decide no unirse al coronel Cáceres, puesto que simbolizaba el poder militar autocrático, y decide organizar por su cuenta un movimiento social apoyándose sobretudo en la juventud y en sus ideales que abogaban en contra del feudalismo, clericalismo, españolismo, tradicionalismo y colonialismo. Sabía que sólo un poder nuevo, formado por jóvenes, podía renovar la sociedad peruana. En su famoso discurso

¹²²³ J. Cotler, *op. cit.*, p. 125.

¹²²⁴ J. de la Riva Agüero, *op. cit.*, p. 229.

¹²²⁵ *Ibid.*, pp. 229-230.

en el Politeama exclama: “los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra”. Lema que atacaba claramente a la “Bohemia” romántica anterior. Como señala Julio Cotler: “Manuel González Prada, en 1888, en su célebre discurso en el Teatro Politeama se refería a la “tiranía del juez de paz, del gobernador y del cura, esa trinidad embrutecedora del indio”. De ahí que se hiciera evidente la distancia entre el país legal y el país real, en el que las condiciones coloniales de explotación no habían variado, mientras las constituciones y las leyes disponían lo contrario.”¹²²⁶ Para defender realmente los derechos de los más débiles, Prada decidió fundar el partido anarcosindicalista “Unión Nacional”. En ese preciso momento se alejó de Lima. Ocho años más tarde volvería manteniendo el rol de ideólogo y defensor de los trabajadores y los indígenas.

Todos los poetas y escritores cercanos a González Prada, realistas como Matto de Turner o modernistas como Chocano, rindieron homenaje a este escritor e ideólogo. Su influencia en los movimientos sociales y obreros, y a favor del indígena del Perú, fue de vital importancia para poner en marcha numerosos cambios que más tarde tendrían lugar.

El fin de siglo estaba ligado artísticamente al Modernismo. Según muchos críticos, Rubén Darío había iniciado oficialmente este movimiento en 1888 con su obra *Azul* (otros, apuntan que comienza con Martí). En la *Antología* de Federico de Onís (1934), González Prada aparece como precursor del Modernismo. Pero el Modernismo rubendariano no tuvo una gran resonancia en Perú:

El modernismo, que era una expresión optimista, cosmopolita y de lujo —explica Luis Alberto Sánchez—, no tuvo gran eco en el Perú. Nuestros escritores, como los de Chile, por opuesta razón, se encontraban absorbidos por los deberes cívicos engendrados por el conflicto del 79 y sus consecuencias. No había cabida para la sensualidad verbal: la literatura era de “propaganda y ataque”. Esto puede explicar porqué Chocano, corresponsal de Rubén, reproche a éste “el afrancesamiento” excesivo de *Los raros* (según se ve en las *Memorias* de Chocano) y no acoja, sino mucho después, los ornamentos de la literatura modernista.¹²²⁷

Es innegable que desde 1896 hasta 1900 se difundieron varias revistas de carácter modernista como, por ejemplo, *La Neblina*, dirigida por el propio Chocano. A pesar de

¹²²⁶ J. Cotler, *op. cit.*, p. 130.

¹²²⁷ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana, cit.*, p. 115.

estas publicaciones, el Modernismo peruano, generado prontamente con González Prada y Clemente Palma (hijo de Ricardo Palma), sufrió una fuerte parada, debido, como señala Sánchez, a la guerra con Chile y a la postguerra. Aun así, no cabe duda de que hubo nombres muy importantes como Enrique López Albújar, los Polar, los Barreto, Mantilla, Domingo Martínez Luján, Enrique A. Carrillo (Cabotín). Tras el estancamiento de finales de siglo, vuelve a despegar después de 1905 influyendo en gran medida en su reconstrucción el lenguaje de Darío: “Nuestro modernismo fue, hispanizante y engolado –afirma Sánchez–. El medio tono, el matiz, la *nuance* aparecerá después de 1905, cuando ya Darío iniciaba la segunda etapa de su movimiento, el antimodernismo y el novomundismo, en donde coincidiría jubilosamente con Chocano.”¹²²⁸ La figura que mejor encarna el modernismo peruano “hispanizante y engolado”, también patriótico y rabioso, fruto de la angustia de la guerra es Chocano. José Carlos Mariátegui, ya en 1928 señaló: “Los antecedentes de la técnica y los modelos de la elocuencia de Chocano están en la literatura española.”¹²²⁹

Chocano se encontraba ausente de Perú cuando, en 1905, se erigía una nueva generación de escritores, más cercanos al Modernismo rubendariano. La lucha contra el positivismo estaba inspirada en el idealismo de Rodó: “Rodó fue un inagotable venero de recursos idealistas. Creía en la omnipotencia del espíritu –afirma Luis Alberto Sánchez–, en la capacidad redentora del arte, en la nobleza de la conducta y del lenguaje. Después del desmelenamiento romántico y las procacidades naturalistas se necesitaba un descanso, un paréntesis de serenidad, de belleza y de libertad.”¹²³⁰ El libro más importante de este capítulo histórico a nivel hispanoamericano fue *Ariel*, escrito por este autor. En él, por fin, se incluía un credo filosófico influenciado por autores franceses que daba forma al pensamiento genuino hispanoamericano en aquel momento. Los personajes simbolizaban la situación política del continente: Ariel, culto y espiritual, encarnaba el espíritu idealista de la Hispanoamérica de la época. Frente a él, se erigía Calibán, simbolización de la bastedad y el pensamiento primario de los estados utilitaristas (básicamente se estaban refiriendo a América del Norte). Los personajes y la trama había sido tomada por Rodó de una obra dramática de Shakespeare y dibujada según sus coordenadas. *Ariel* da forma a las aspiraciones idealistas generadas en Hispanoamérica. Configura un pensamiento común que aspira a conformar el espíritu

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 116.

¹²²⁹ J. Carlos Mariátegui, *op. cit.*, p. 272.

¹²³⁰ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana, cit.*, p. 125.

hispanoamericano otorgándole virtudes espirituales que lo colocaban por encima de su “neocolonizador” y temido nuevo enemigo: Estados Unidos. *Ariel* fue un canto de unión hispanoamericana, al más puro estilo bolivariano, de generación de una genuina identidad. Por eso, en el libro dedicado exclusivamente a analizar el arielismo en Perú titulado *Balance y liquidación del novecientos*, Luis Alberto Sánchez señala: “Después del vendaval arielista, queda abierto el camino a una busca apasionada de la auténtica personalidad americana.”¹²³¹

Todos los países se vieron impregnados de la fiebre provocada por *Ariel*. En Perú la influencia no fue menor. Luis Alberto Sánchez da el nombre de “arielista” a toda la generación procedente de 1905. Esta generación estaba compuesta por dos grupos de distinta tendencia. El primero, encarnación del espíritu jerárquico e hispanista, compuesto por José de la Riva Agüero, Francisco Ventura y José García Calderón, José Gálvez, Adán Espinosa, José E. Lora, Felipe Sassone, Alberto Ureta. El otro grupo, se distinguía por la indisciplina, y el individualismo creativo, y estaba formado por Percy Gibson, Abraham Valdelomar, César A. Rodríguez, Renato Morales de Rivera, Antenor Orrego. Lo que unía a los dos grupos era su filiación y respeto por las ideas impresas en *Ariel* y por la admiración a los escritores recientemente consagrados: Ricardo Palma, González Prada y Chocano: “Será como una línea divisoria —confirma Luis Alberto Sánchez—, de la que arranca el neoconservatismo y el protosocialismo, en cuanto a los aspectos sociales, y la persistencia de estilo hispano francés frente al franco criollo, con humos cosmopolitas.”¹²³² La línea neoconservadora, a la que se refiere Sánchez, que Vargas Llosa llama “hispanista” por su apego a la ascendencia colonial, creía en la jerarquía intelectual de las élites educadas y admitía la dictadura siempre y cuando fuera necesaria. De ahí que, debido a la adscripción a la filosofía egotista del “superhéroe” de Nietzsche, los arielistas conservadores tenían una “superestimación de caudillo, menosprecio del pueblo, elogio de las oligarquías, sospechosa alabanza al gendarme necesario.”¹²³³ O también en palabras de Julio Cotler, para el arielismo “era necesario crear una oligarquía cultivada, cohesionada y “progresista”, es decir, interesada en asimilarse al circuito internacional del capital, que bajo la conducción de un “hombre fuerte” dictara los términos de la existencia social.”¹²³⁴ Lo que ocurrió fue que muchos arielistas se arrimaron a las oligarquías, fuente de poder político y económico, y puerta

¹²³¹ L. A. Sánchez, *Balance y liquidación del novecientos*, Universo, Lima, 1973, p. 92.

¹²³² L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana, cit.*, p.124.

¹²³³ L. A. Sánchez, *Balance y liquidación del novecientos, cit.*, p. 107.

¹²³⁴ J. Cotler, *op. cit.*, p. 129.

de entrada al neocolonialismo norteamericano, apoyándose en el idealismo que Rodó les había brindado sin acordarse más que de su propio beneficio que era el de la clase elitista del país. Un claro ejemplo es José de la Riva Agüero, que, tras un viaje a la Alemania prenazí, finalizó sus días vinculado a ideas fascistas, otro, Chocano, que acabó defendiendo a crueles dictadores como Manuel Estrada Cabrera.

El otro grupo de artistas, más indisciplinados, tomó otra vía muy diferente. Esta generación de autores, señala Luis Alberto Sánchez, “pagó su tributo a la provincia, a la sencillez, al incario, al criollismo, al folclore, al exotismo heroico, digo, a la insurrección contra todo lo consabido; exaltaron por eso la antiuniversidad, la flacura, los paraísos artificiales y discretamente, a veces la homosexualidad. Su capitán: Abraham Valdelomar.”¹²³⁵ Estos artistas también eran egotistas y tenían rasgos aristocráticos. Pero, en éstos últimos, las características tomadas fueron influencia de los modelos europeos que valoraban el dandismo aristocrático de Baudelaire; de ahí su cercanía a los paraísos artificiales y otras rebeldías. Lo cierto es que en estos poetas, su dandismo no fue sino una “pose”, una máscara donde cubrirse; detrás de ella, se vislumbraban actitudes más cercanas a la sencillez y a los aspectos más apegados a la tierra andina, tal y como señala Luis Alberto Sánchez.

3. ETAPAS DEL MODERNISMO PERUANO

Tras entender mejor el panorama social, histórico y literario en torno al conflicto bélico contra Chile, nos vamos a enfocar más concretamente en el Modernismo. No se puede decir que sea una escuela o un estilo porque dentro de él caben varias escuelas y muchos estilos. Fue una corriente muy compleja, unión de numerosas influencias, incluso la del Romanticismo, que nunca desapareció. Muchos críticos peruanos dividen el Modernismo en tres etapas: Premodernismo, Modernismo, y Postmodernismo. Todas estas fases, unidas en el período de tiempo que va de 1886 a 1918, conforman esta sugestiva corriente artística.

¹²³⁵ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 131.

3.1. PREMODERNISMO PERUANO (1886-1895)

Veamos un panorama rápido de la emergencia del Modernismo, es decir, los años del Premodernismo en Hispanoamérica, que nos brinda Luis Alberto Sánchez:

La promoción de los “próceres” políticos del siglo XIX vivió entregada psicológicamente al romanticismo y, en política, a la guerra. La del los “próceres intelectuales” dio vida a la oligarquía y al realismo. Multitud de causas inciden para infundir a la segunda mitad de nuestro siglo XIX un tono de positivismo verbal. La confluencia de varios personajes destacados subraya la importancia de aquel período. Hacia 1870, que es cuando el realismo inicia entre nosotros una ofensiva contra el romanticismo, aun vivía en plenitud de su talento, Juan Montalvo (1833-1889); Domingo Faustino Sarmiento llegaba a la presidencia de Argentina (1868-1874); Juan Carlos Gómez concentraba la atención del Plata; en Chile florecía la generación del Lastarria (1817-1888) y Bilbao (1822-1865); la guerra de Juárez contra Maximiliano creaba ambiente propicio para un movimiento hacia el realismo, primero informe y anticlerical, y, después –apenas Porfirio Díaz logró imponerse sobre sus adversarios–, ordenado, dogmático y urbano.”¹²³⁶

Se observa un cambio de modelo literario, el Romanticismo se ve relegado por el Realismo, producto de la filosofía positivista. La corona española, en 1866, envía sus escuadras a al Pacífico, tratando de sojuzgar de nuevo a los países hispanoamericanos. La reacción contra España no se hizo esperar. El clero, símbolo del colonialismo, y siempre de lado de las ideas reaccionarias hispanófilas, constituyó otra nota en el realismo del nuevo continente: una rabiosa reacción anticlerical, claramente expresada por González Prada en el Perú. Como estos tres entes (España, colonia y clero) se apoyaron en un férreo centralismo político que les beneficiaba, se produjo otra reacción, que vino de la mano de los románticos y siguiendo el *Volkgeist* alemán. Se trata de realzar la cultura de los pueblos de la provincia, de donde nace la corriente indigenista de los realistas románticos. En el caso del Perú, el ejemplo más claro es Matto de Turner y su novela *Aves sin nido*. Pero el Realismo tuvo una duración breve. De hecho, coincidió en el tiempo con el Premodernismo. En éste ya existían otras particularidades que lo hacían realmente una literatura nacida y producida en Hispanoamérica, y alejada, por tanto, (o con la intención de alejarse) de los cánones españoles, como reacción al hispanismo del que se acaba de hablar.

¹²³⁶ L. A. Sánchez, Balance y liquidación del 900, cit., p. 25.

Cronológicamente, algunos críticos como I. Schulman señalan el comienzo del Modernismo en el año 1875 en el cual Martí llegó a México. Otros, como Onís, consideran que la fecha de inicio es 1888, año en el que Rubén Darío escribe *Azul*. “En lo que respecta al Perú –señala Ricardo González Vigil–, la siembra premodernista cobró empuje después de terminada la guerra con Chile, con el surgimiento en Lima de la generación de los bohemios de 1886, simbolizados por el Círculo Literario que lideraba González Prada, y esfuerzos innovadores en el sur de Perú (Arequipa, Tacna, Arica), comprensibles dada la cercanía a Chile y Argentina, los focos literarios en los cuales se afianzó el Premodernismo y cuajó el Modernismo con la presencia de Rubén Darío.”¹²³⁷ Por las innovaciones métricas y el talante rebelde, Manuel González Prada y Nicanor A. Della Rocca de Vergalo son los escritores premodernistas más relevantes de Perú.

3.1.1. MANUEL GONZÁLEZ PRADA

González Prada ha sido uno de los hombres más importantes del Perú. No sólo por su talento artístico, claramente probado, sino por la comprensión del momento histórico que estaba viviendo y el lugar que le correspondía a él, como político, escritor y persona, en ese momento. Sus ideales brillaron a finales del siglo XIX y a comienzos del XX en Perú y siguen brillando hoy en día. Vida y obra se entrecruzan y se explican tercamente. Veamos por ello, la vida y obra de este gran hombre.

3.1.1.1. LA INFANCIA Y LA REBELDÍA ADOLESCENTE DE PRADA

Manuel González Prada provenía de una familia aristocrática española. Joseph González de Prada, abuelo de Manuel, nacido en España en 1761, fue nombrado “Contador Oficial de las Cajas de Salta de Tucumán”, en 1783. Cuando llegó, todavía quedaban restos de la insurrección de Tupac Amaru acontecida en 1871. Este recaudador de impuestos de la Corona fue ascendido a Ministro de la Real Hacienda en Cochabamba. Allí se casó y tuvo su primer hijo, Francisco González de Prada, padre del famoso escritor premodernista. La familia tuvo que sufrir muy de cerca el estallido de la guerra de la Independencia: “Al desembarcar en Paracas la expedición del general José

¹²³⁷ R. González Vigil, “Literatura” en *Enciclopedia temática del Perú*, volumen XXIII, p. 41.

de San Martín (1820) –relata Luis Alberto Sánchez–, don Joseph titubeó entre volverse a España como lo hiciera el oidor Manuel Pardo y Ribadeneyra, tronco de los Pardo y Aliaga y sus descendientes. Al fin, don Joseph partió con su familia al Cusco. De ahí pasó de nuevo a Cochabamba, villa de sus amores. La ancha y luminosa vega de aquella ciudad sirvió de paliativo a sus calladas angustias de vencido.”¹²³⁸ Francisco González de Prada practicó la abogacía en Arequipa, situándose en la rama conservadora y apoyando al general Echenique, gobierno que alentaba la esclavitud. Ya casado, se trasladó a Lima, y fue en esta ciudad donde nació Manuel González Prada en el año 1844: “Era un niño sonrosado, de grandes ojos azules luminosos –comenta Carlos García Prada–, que atraía a los amigos y parientes, y que, si bien silencioso y apacible, mostraba un carácter fuerte cuando lo molestaban, y muy independiente cuando contrariaban su voluntad.”¹²³⁹

Al caer el gobierno del conservador Echenique, la familia tuvo que exiliarse en Chile, país en el que Manuel recibió educación en el Colegio Inglés, aprendiendo este idioma y el alemán. Cuando en Perú se normalizó la situación, puesto que se promulgó la Constitución liberal de 1856, la familia pudo volver. Pero los padres de Manuel, al percibir que el ambiente político había cambiado en gran medida, y presintiendo que su hijo podía impregnarse de las ideas liberales, decidieron internarlo en el Seminario de Santo Toribio. El muchacho aguantó tres años, de 1857 a 1860, año en el que se escapó. En este lugar coincidió con Nicolás de Piérola, futuro jefe de gobierno, y comenzó a cuestionar a la Iglesia. Un poco más tarde, pero en ese mismo año (1860), ingresó en el Convictorio Carolino, institución educativa donde se discutían temas novedosos, y existía un moderno clima espiritual más acorde con los nuevos tiempos que corrían. El joven Prada ya comenzó a dar muestras de su rebeldía; reaccionó contra las tradiciones familiares, el linaje, la religión, todo lo más sagrado para los suyos: “Quería compensar la secular injusticia de que él era involuntario cómplice, con una entrega total al anarquismo y al ateísmo –explica Luis Alberto Sánchez–. Las tradiciones católicas, hispánicas, limeñas, plutocráticas y heráldicas en que se desarrollaron su infancia y su adolescencia se le hicieron intolerables.”¹²⁴⁰

¹²³⁸ L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos*, U. San Marcos, Lima, 1977, p. 31.

¹²³⁹ M. González Prada, *Antología poética*, Cultura, México, D.F., 1940. Prólogo de Carlos García Prada, p. 12.

¹²⁴⁰ L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos*, cit., p. 40.

3.1.1.2. PRIMERA JUVENTUD DE PRADA. LITERATURA INDÍGENA EN TÚTUME.

La generación romántica de escritores que tuvo comienzo, como señala Ricardo Palma, en 1848, llamada por este mismo autor “la bohemia de mi tiempo”, fue el foco intelectual de la época. Reunidos alrededor de Ricardo Palma, el jefe literario indiscutible, los románticos peruanos, que eran antiespañoles en política, pero no en literatura, leían y admiraban a Larra, Espronceda, Mesonero Romanos, Bécquer. En francés, tenían preferencia por Víctor Hugo y Musset, así como por otros como Heine o Byron. Las influencias eran muchas. Poseían, como sello de identidad bohemio, el ser miembro del “Club Literario” y colaborar en la *Revista de Lima* y en *EL Comercio*. El joven Prada, aunque no pertenece a la generación de los románticos, vivió con ellos, se afilió al Club Literario, escribió en los periódicos y revistas desde muy joven, y absorbió todas las influencias. De ahí que a pesar de ser antiespañolista, incluso en lo literario, no pudo deshacerse de las raíces hispánicas en el ritmo, aunque sí en los temas.

Durante el período de 1871 a 1879, el escritor se aisló en una hacienda familiar en Tútume. El país vivía tiempos de revueltas políticas y de cambios de gobierno continuados. Mientras, Prada pasaba los días en su escritorio formándose de forma autodidacta. No perdió el contacto con la realidad. Ideológicamente prevalecía el positivismo en toda Hispanoamérica. Francisco Bilbao introdujo las ideas de Comte en el Perú y González Prada las abrazó totalmente. Escribió un texto que lleva por título *Algo sobre el almidón y sus derivados*, trabajo de investigación que pone de relieve su preparación científica: “Nutrido del espíritu nacionalista y positivista de su tiempo – resalta Mariátegui–, González Prada exaltó el valor de la Ciencia. Mas esta actitud es peculiar de la literatura moderna de su época. La Ciencia, la Razón, el Progreso, fueron los mitos del siglo diecinueve.”¹²⁴¹ Así fue, no sólo para Perú sino para toda Hispanoamérica. De todas formas, aunque Prada tenía un concepto científicista de la realidad, existía algo en su alma que le empujaba hacia el idealismo, hacia la conquista de barreras que rebasan lo meramente demostrable, como manifestará más adelante.

En la hacienda tuvo tiempo también de tratar con los indios y de analizar los problemas que acontecían a esta raza: “González Prada, por ejemplo, es el primero que ve en su exacta dimensión el problema del indio –afirma Washington Delgado–.

¹²⁴¹ J. Carlos Mariátegui, *op. cit.*, p. 260.

Anteriormente el indio había sido un personaje literario más o menos exótico y romántico, o, en todo caso, un ser merecedor de una compasión sentimental y lacrimógena y, al estudiarlo se había insistido en absurdas concepciones raciales e históricas. Para González Prada, fundamentalmente, el indio es una clase social: la clase explotada del Perú.”¹²⁴² De esta toma de conciencia, escribirá un libro titulado *Baladas peruanas*, publicado póstumamente por su hijo Alfredo. Veamos la primera estrofa de la “Canción de la india” tomada de este poemario donde se refleja con claridad los sentimientos que embargan al poeta sobre la conquista y los indígenas:

Con almas de tigre
se acercan los Blancos.
Esposo querido
¡Salvemos, huyamos!
Es tarde, que llegan,
te embisten airados,
te cubren de injurias,
te ligan las manos.
¿A dónde te arrastran
a modo de esclavo?
¿Adónde te llevan
cual res de un rebaño?
Te llevan, te arrastran,
a lucha de hermanos.
¡Maldita la guerra!
¡Malditos los Blancos!

En este tiempo de retiro campesino, Prada se dedica a la lectura y a la escritura de forma compulsiva: “Sus lecturas europeas –explica muy acertadamente Estuardo Núñez–, en vez de hacerlo imitador de los autores extranjeros como había sucedido en casi todos los poetas peruanos anteriores, le hacían volver los ojos a la realidad del paisaje, del campesino y del indio peruano.”¹²⁴³ Leía González Prada a autores alemanes, franceses e italianos tales como Goethe, Schiller y Heine, por nombrar algunos. Admiraba de éstos el sentido de lo nacional tan típico del Romanticismo. En Hispanoamérica, este rasgo nacionalista del *Volkgeist*, en autores como González Prada,

¹²⁴² W. Delgado, *op. cit.*, p. 78.

¹²⁴³ E. Núñez, “La literatura peruana en el siglo XX”, José Pareja Paz Soldán (ed.), *Visión del Perú en el siglo XX*, Volumen II, Stadium, Lima, 1963. p. 250.

hizo que la literatura tomara una nueva senda. Por influjo de románticos europeos, y por la capacidad creativa de autores como Prada, que se querían desapegar de la tradición española, los temas a tratar tenían que ver con su propio mundo, con el entorno que los rodeaba. Se estaba produciendo un cambio espectacular a nivel literario, se estaba produciendo, en palabras de Mariátegui: “la liberación de la metrópoli. Es, finalmente, la ruptura con el Virreinato.”¹²⁴⁴ Si bien “la bohemia romántica” había roto políticamente con España, como señalábamos, en el terreno literario todavía estaba unida a la “metrópoli”. Con González Prada, las cadenas se sueltan, los lazos se rompen. Y sigue diciendo Mariátegui estas palabras tan reveladoras sobre Prada: “representa, de toda suerte, un instante –el primer instante lúcido– de la conciencia del Perú.”¹²⁴⁵ Quiere decir Mariátegui, que Prada dirigió la emancipación literaria peruana e hispanoamericana. De ahí que Federico de Onís lo clasifique como uno de los precursores del Modernismo a nivel hispanoamericano.

3.1.1.3. ESTALLIDO DE LA GUERRA Y SUS REPERCUSIONES IDEOLÓGICAS Y POÉTICAS

Pero estalló la guerra, acontecimiento que para Manuel González Prada, y para toda la cultura peruana, fue algo determinante. Existió un antes y un después del conflicto. En el “antes” se quedaba la bohemia romántica de Ricardo Palma y los demás, y en el “después”, comenzaban a imponerse la nueva generación de escritores. Prada, que hasta entonces, era un escritor satírico y festivo, se llenó de amargura y resentimiento. De su pluma ya no podía salir sino denuncias y acusaciones. En el Perú ya no había cabida para el optimismo. El presidente Pardo, hijo del poeta Felipe Pardo, fue asesinado. González Prada apoyó a este presidente, cuyo lema era “ciencia y progreso” y bajo el cual, las infraestructuras del país fueron mejoradas, así como las instituciones. El general Prado se alzó con el poder y fue en el momento en el que Chile, tras las desavenencias por el impuesto del salitre, declara la guerra a Bolivia. Como las tropas chilenas invadieron territorio boliviano, y Perú había firmado un tratado secreto de ayuda a Bolivia, la guerra fue declarada a las dos naciones. Así que por un bando se encontraba Chile, y por el otro, Bolivia y Perú. Era el año 1879. El presidente Prado fue incapaz de enfrentarse a los acontecimientos. Decidió abandonar el país en busca de

¹²⁴⁴ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 255.

¹²⁴⁵ *Ibid.*

armamento, y Piérola aprovechó este momento de debilidad para dar un golpe de estado, llegando a Lima y adueñándose del cuartel de Santa Catalina. Tras las derrotas de Tacna y Arica, los batallones chilenos se dirigían a Lima, la capital. Los civiles decidieron formar parte de un ejército de Reserva para encararse contra las fuerzas bélicas contrarias. Entre los impulsores de esta idea, y formando parte del ejército de la Reserva, se encontraba Manuel González Prada: “En 1880, cuando se organizó la Reserva Federico Bresani, me nombraron capitán de una compañía en el batallón número 50 –narra el propio Manuel González Prada–, perteneciente a la Novena División mandada por don Bartolomé Figari”.¹²⁴⁶ Pero el derrotismo fue haciendo mella en los soldados peruanos a la vez que los chilenos iban ganando posiciones: “Las primeras en amilanarse fueron, las personas decentes; con sus figuras patibularias y comentarios fúnebres sembraron el desaliento en el ánimo de las clases populares. Difundiendo el miedo y perdida la vergüenza, los hombres se guarecían en los conventos, en las legaciones y en sus propias casas. Hubo necesidad de traerlos a la fuerza.”¹²⁴⁷ El historiador J. Basadre cuestiona la actitud de Manuel González Prada en la guerra contra Chile. Según éste, Prada fue un hombre que jamás se involucró demasiado y, a pesar de sus palabras, nunca puso en peligro su vida, cosa que hicieron otros peruanos:

Durante la ocupación chilena de Lima –de 1881 a 1883- González Prada se encerró literalmente en su casa, mientras una buena cantidad de limeños y peruanos de otras ciudades corrían innumerables riesgos para unirse al ejército de resistencia que Cáceres mantuvo en la Sierra y que no pocas veces jaqueó a asaltante camuflado de soldado. Tal fue, pues la participación de Manuel González Prada durante la Guerra con Chile, tal la participación del lapidario panfletista contra los traidores, ineptos, pusilánimes y cobardes que coadyuvaron a que el país sureño y el imperialismo inglés que lo respaldó ávido de las salitreras, se saliera con la suya [...] insisto que no deja de extrañar que tan lúcido como furibundo juez cargara también con muchas de las miserias que vio en otros y que jamás reconoció para sí.”¹²⁴⁸

De todas formas, no se debe dejar de reconocer que la conmoción de la guerra dejó en Prada una huella indeleble. Su odio a Piérola, su animadversión por Chile, su

¹²⁴⁶ Manuel González Prada *apud* L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos, cit.*, p. 85.

¹²⁴⁷ Manuel González Prada *apud* L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos*, p. 87.

¹²⁴⁸ Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú* (1922-1933), volumen XII, ed. El Comercio, Lima 2005, p. 102.

rechazo al militarismo, y como contraste su amor al indio, forjaron una nueva forma de ver la vida que de ahora en adelante tendría el objetivo de la lucha ideológica.

3.1.1.4. FORMACIÓN DEL CÍRCULO LITERARIO

Como fruto de la actitud en la guerra, se creó una nueva institución formada por escritores jóvenes que habían participado en la contienda. Esta nueva institución era el Círculo Literario. Los fundadores fueron: Luis E. Márquez, Manuel González Prada, Germán Leguía, Carlos Germán Amézaga, Carlos Rey de Castro, Pablo Patrón, José Mendiguren, Luis Ulloa Cisneros, Federico Blume, Teobaldo Elías Corpancho, Abelardo Gamarra, Hernán Velarde, y Federico Elguera. El Club Literario formado por autores de la bohemia como Francisco García Calderón, Ricardo Palma, Numa Pompilio Llona, y Juan de Arona, eran escritores más mayores que no participaron en la guerra y que representaban las fuerzas desgastadas del pasado. Una oscura brecha se abrió entre el “Círculo literario” y el “Club literario”. Era un duelo generacional. Desde el primer momento, el Círculo lanzó el guante al Club literario por el carácter tradicionalista de éste último. Palma pasó a ser un enemigo personal de González Prada. El Círculo buscaba mover la conciencia social: “Exaltar a Grau, a Víctor Hugo, a Vigil, a las provincias, al indio, a la ciencia, a la razón –señala Luis Alberto Sánchez–, implicaba una forma de protesta contra el *status (establishment)* responsable de la derrota.”¹²⁴⁹ La rebeldía pretendía cambiar la sociedad. Para ello, los integrantes del Círculo debían hacer públicas sus ideas, ideas que iban dirigidas muy especialmente a lo que Prada consideraba el motor de cambio más importante de la nación: la juventud. En este contexto cultural fue en el que tuvo lugar el discurso más famoso de González Prada. Corría el año 1888. El escenario fue el Teatro Politeama. En el palco principal se encontraba el presidente general Cáceres acompañado de su esposa y algunos de sus ministros. Prada no poseía una voz adecuada para declamarlo, así que fue elegido el joven Gabriel Urbina para hacerlo. Con decisión, fue desgranando las palabras engarzadas por Prada, y el público cada vez se entusiasmaba más y más, arrancándose a aplaudir en cada golpe de voz o en cada idea importante. El teatro era un clamor. Estas eran las palabras dirigidas a la juventud:

¹²⁴⁹ L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos, cit.*, p. 104.

En esta obra de reconstitución y venganza, no contemos con los hombres del pasado, los troncos añosos y carcomidos produjeron ya sus flores se aroma deletéreo y sus frutos de sabor amargo. Qué vengan árboles nuevos a dar flores nuevas y frutos nuevos. ¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra!¹²⁵⁰

En 1888 tuvo lugar un sonado conflicto financiero: el contrato Grace. Jules Grace, es decir, su compañía, se ofreció a hacerse cargo de la deuda externa del país y dar facilidades financieras, y como contraprestación, la empresa americana tenía derecho a las principales fuentes de riqueza del Perú. El Círculo Literario, dirigido por Prada, se opuso ferozmente. Pero el general Cáceres consiguió sacarlo adelante mediante decreto legislativo. Prada se percató de que la única forma eficaz de combatir, era tomar contacto con la política y fundó un partido de corte federalista, democrático, laico, y de protección a los trabajadores e indígenas, denominado “Unión Nacional”:

La unión Nacional reunió a numerosos intelectuales con amarga experiencia de la guerra del 79 –comenta Luis Alberto Sánchez–. Por eso quería organizar un partido anticlerical, que era la forma más audaz y efectiva de lo que ahora llamaríamos “progresismo”, anticentralista o federalista, antiespañol e indigenista; anticivilista y antimilitarista, renovador y antichileno, nacionalista y revanchista: grave conjunto de contradicciones operativas... e inoperantes.¹²⁵¹

3.1.1.5. VIAJE A EUROPA. ABSORCIÓN DE NUEVAS LITERATURAS

Tras fundar el partido, González Prada, por cuestiones personales, decidió dejarlo todo e irse con su mujer a Francia. En París, tuvo oportunidad de ver y conocer a sus más adorados ídolos. Tal es el caso de Ernesto Renan, al cual puedo observar en sus clases de sánscrito en el College de France. Asistieron al funeral de Maupassant donde se encontraba Zola, y al de Leconte de Lisle, muy importante para Prada, ya que él mismo se consideraba un parnasiano. París era el foco cultural mundial, los Prada se paseaban por sus calles y cafés viendo pasar a autores siempre admirados como Rachilde, Rodenbach, Maurras, Barres, Moreas, Kahn, los Heredia, Lemaitre, Richepin, Gómez Carrillo, y tantos otros. Allí también publicó, en la imprenta de DuPont, su primer libro *Pájinas libres*. Y con este libro como tarjeta de presentación, cruzaron los Pirineos y llegaron a España. La obra llamó la atención por su anarquía ortográfica

¹²⁵⁰ M. González Prada *apud* L. A. Sánchez, *op. cit.*, p. 118.

¹²⁵¹ L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos, cit.*, p. 137.

(nótese que el título es *Pájin*as libres, no *Págin*as libres), modificaciones que el autor pedía se tuvieran en cuenta y no se las tratara como faltas sino como manifestación artística. En él habla de literatura, de autores, de teoría literaria y de otros asuntos. Sus pensamientos sobre literatura se encuentran en consonancia con lo dicho por otros autores del momento como Sarmiento en Argentina. Ambos, en contra de Bello, consideran que se debe tener en cuenta más que el academicismo, el remodelamiento del lenguaje para la adaptación a prosodia y fonética americanas, lo que significaba una emancipación respecto a España. Luis Alberto Sánchez dice que el escritor español Don Miguel de Unamuno le hizo un reproche a cerca de su desmedida admiración por Víctor Hugo en su libro *Pájin*as libres.¹²⁵² Un año vivieron los Prada en España, primero visitaron Barcelona y después partieron hacia Madrid.

3.1.1.6. REGRESO A PERÚ. PUBLICACIÓN DE *MINÚSCULAS Y EXÓTICAS*

En total fueron siete años alejados de su país, habitando por tierras europeas. Trascurrido este tiempo, retornaron de nuevo a Perú. Según Estuardo Núñez, muchas fueron las influencias y el aprendizaje del poeta en el viejo continente: “Un viaje a Europa decide su renovación literaria por su contacto con simbolistas franceses y escritores nuevos españoles.”¹²⁵³ Mariátegui también observa estas influencias en la poesía de Prada:

En la obra de González Prada, nuestra literatura inicia su contacto con otras literaturas. González Prada representa particularmente la influencia francesa. Pero le pertenece en general el mérito de haber abierto la brecha por la que debían pasar luego diversas influencias extranjeras. Su poesía y aún su prosa acusan un trato íntimo de las letras italianas. Su prosa tronó muchas veces contra las academias y los puristas, y, heterodoxamente, se complació en el neologismo y el galicismo. Su verso buscó en otras literaturas nuevos troqueles y exóticos ritmos.¹²⁵⁴

El Premodernismo pradiano se observa en la necesidad de acudir a nuevas influencias europeas tal como lo hiciera Darío, Silva y todos los demás. En 1901, de nuevo en Lima, Prada publicaba su primer libro importante de poesía titulado

¹²⁵² *Ibid.*, p. 183.

¹²⁵³ E. Núñez, *op. cit.*, p. 251.

¹²⁵⁴ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 257.

Minúsculas, donde se refleja los influjos señalados por Sánchez y Mariátegui. Fue una pequeña tirada de cien ejemplares para repartir entre amigos y familiares. Pero en esta obra se sentaron ciertas bases del Modernismo peruano. El escritor llevaba componiendo y escribiendo muchos poemas desde hacía tiempo, y tras su estancia en Francia, necesitó expresar los nuevos aires que ya corrían, por medio de su poesía. Francia supuso un nuevo modelo artístico elegido voluntariamente (sus influencias españolas fueron impuestas por el sistema). Sus antecesores, los componentes de la bohemia romántica, eran claramente antihispanistas en lo que se refiere a política, como ya se señaló, pero no respecto a la literatura, lo que significaba que todavía existía cierto “colonijaje” cultural. Con Prada se consigue que la separación sea tanto ideológica como cultural. La literatura de Prada refleja este cambio tan importante. Las innovaciones poéticas provenían de autores, ya no españoles, sino franceses e ingleses. Por eso, *Minúsculas* contiene además de formas clásicas como romances o coplas, otras muy novedosas como estornelos, pántumes, rondeles, trioletes, y “ritmos sin rima”. Veamos estas innovaciones que se encuentran en *Minúsculas*.

Comencemos por el rondel. Es una forma poética que González Prada toma de los poetas franceses de la Edad Media y del Renacimiento. Resulta interesante conocer su opinión sobre los valores de esta forma poética, y sobre lo que podía ofrecer al poeta como forjador del verso:

El Rondel (comprendiendo en esta denominación, el Rondeau, el Triolet y el Rondel propiamente dicho) se presta mucho a la expresión de sentimientos finos y delicados –aclara González Prada–. La repetición de la glosa ¿no figura como una armonía imitativa de las ideas e impresiones que se apoderan de nosotros, nos persiguen y nos obseden? Bien torneado, como antes lo hicieron Ronsard, Charles d’Orleans, Marot, Voiture, y como en nuestros días lo han hecho, Theodore de Banville, Catulle Méndes y Maurice Rollinat, el Rondel tiene mucha semejanza con los nocturnos insectos enganchados al coche de cáscara de nuez en que la reina Mab salía a recorrer el espacio y llenar de fantásticas visiones el cerebro de los hombres.¹²⁵⁵

Puede parecer curiosa la referencia al personaje shakesperiano de la reina Mab, elegido también por Darío en su cuento, pero lo que deja entrever es la absorción de las obras de los grandes literatos ingleses por parte de los modernistas. Es el mismo caso de Rodó con Ariel y Calibán, personajes tomados de una obra shakesperiana también.

¹²⁵⁵ M. González Prada *apud* L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos*, *cit.*, p. 236.

Respecto a las formas poéticas, como señala el poeta peruano, el rondel puede tener varias formas según sea el número de versos empleado. González Prada utiliza el rondel y el triolet, el primero se compone de doce versos y el segundo, sólo de ocho: “El rondel consiste –explica Luis Alberto Sánchez– en una estrofa parecida a la copla castellana, excepto en que, por ser más compacta en el cuerpo, se aligera en el remate con unos versos cortos. De otro lado, al empezar cada estancia, se repite, como una anáfora o *leitmotiv*, una misma frase rítmica.”¹²⁵⁶ González Prada utiliza esta forma pero incluye variantes para adaptarla a su lengua materna. La poesía no se queda en un calco formal sino que se enriquece debido a la traslación de un idioma a otro, y por el saber hacer artístico de este gran poeta. Veamos un rondel del poeta peruano:

Mas allá, más allá de monte y nube,
por la región azul de lontananza,
desencadena el vuelo mi esperanza,
sobre el dominio de la tierra sube
y al constelado firmamento avanza.

Atrás los orbes planetarios deja,
por universos ignorados va,
y en desalada exhalación se aleja,
más allá, más allá.

Cruzando yernos de apagados soles,
mundos nacientes y encendidas moles,
nunca reposo a su carrera da;
que cede siempre al insaciable anhelo
de abrir las alas y extender el vuelo,
más allá, más allá.

(*Minúsculas*)

En la temática se observa el vuelo idealista del poeta que siempre quiere ir más lejos, sin limitarse ante barreras de ningún tipo. Una fuerza le empuja al poeta a descubrir mundo nuevos, desea ir más allá del monte, de la nube, hasta llegar con “insaciable anhelo” a abrir las alas para ir “más allá”. Pasamos a ver otra forma de rondel que es el triolet; es la forma más sencilla, compuesta de ocho versos de diferentes

¹²⁵⁶ L. A. Sánchez, *op. cit.*, p. 235.

metros. González Prada no pone título, el título es el nombre de la forma poética. Así que veamos este “Triolet”:

Al fin volvemos al primer amor,
como las aguas vuelven a la mar.
Con tiempo, ausencia, engaños y dolor,
al fin volvemos al primer amor.
Si un día, locos, en funesto error,
mudamos de belleza y de altar,
al fin volvemos al primer amor,
Como las aguas vuelven a la mar.

(*Minúsculas*)

Como se puede observar en este “Triolet” de raigambre claramente romántico, el amor y la tumba son los temas favoritos. De hecho, la temática escogida, casi en su totalidad, para *Minúsculas*. Así lo manifiesta el gran crítico peruano Estuardo Niñez: “Nacido en una época de fervor romántico, su poesía, sin él desearlo, estuvo teñida de ese romanticismo que no es escuela ni bandería sino sentimiento cuidadosamente expresado.”¹²⁵⁷

Otra forma que ensayó González Prada fue el *rispetto*. Es de origen italiano y se compone de una sola estrofa de ocho versos endecasílabos, a los cuales se añadían dos o más versos para adecuarlo al baile. Prada mantuvo el esquema rítmico original: *ababccdde*.

Si algún día, solitaria y silenciosa,
recorres el recinto de los muertos,
si llegas a la orilla de mi fosa,
renaceré de mis despojos yertos.
Si me consagras olorosas flores,
yo temblaré de gratitud y amores:
si gimes, lloras y morir deseas,
yo ufano exclamaré: ¡Bendita seas!
si a ti me llamas en clamor doliente,
yo, de la fosa, elevaré mi frente.

(*Minúsculas*)

¹²⁵⁷ E. Niñez, *op. cit.*, pp. 249-250.

Manuel González Prada mantiene un propósito en toda su obra: la musicalidad. Esta es una de las innovaciones más relevantes. Busca ritmos que sean cuerdas musicales, donde se deje sentir la reminiscencia de las notas al pronunciar sus versos. Por eso, ensaya también con la espenserina, otra de las aventuras métricas a las que se enfrenta: “La espenserina, tan jugosa y versátil –señala Carlos García Prada–, ya que, como decía Byron, se adapta a lo picaresco, lo patético, lo descriptivo, lo sentimental y lo satírico, es una estrofa de ocho versos endecasílabos rematados –en inglés– por un alejandrino, y cuyo nombre deriva del poeta Edmund Spenser (siglo XVI), quien la inventó al componer su largo poema *Faerie Queen*.”¹²⁵⁸ Veamos un ejemplo:

En el oasis de la vida humana,
el árbol del amor se mece al viento,
brindando a la dispersa caravana
abrigo, fruta y oloroso aliento.
Oh caminante que ávido y sediento
quieres al árbol demandar tributo,
rechaza la impulsión del sentimiento,
si huir deseas de pesar y luto:
el árbol es hermoso, envenenado el fruto.

(Minúsculas)

Una de las introducciones poéticas más festivas es el estornello. De origen toscano, según Carlos García Prada, “es breve, sencillo, alegre y expresivo.”¹²⁵⁹ Es una pequeña estrofa de tres versos que contiene pleno sentido, cuyo primer verso heptasílabo queda libre de rima, mientras que el segundo y el tercero, ambos endecasílabos, riman de forma consonante: “Los *estornelos* escritos antes de 1900 – explica Luis Alberto Sánchez–, que figuran en el cuaderno inédito *Cantos del otro siglo*, podrían considerarse como avances de la estrofa japonesa, llamada *hai kai*, introducida a la literatura occidental por Juan J. Tablada, y por Lafcadio Hearn.”¹²⁶⁰ El exotismo es una característica que explotó el Modernismo puro y que ya observamos en los *estornelos* de Prada:

¹²⁵⁸ M. González Prada, *Antología poética*, introducc. C. García Prada, p. 40.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹²⁶⁰ L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos*, p. 240.

Blanca azucena
cuando pasar la veas a tu lado,
dile que ciego voy enamorado.

No se queda atrás en exotismo el cuarteto persa: “Esta forma, sobria, elegante y solemne, de esquema rítmico *aaba*, la introdujo González Prada de Oriente –apunta Carlos García Prada–, y en las variadas y ricas composiciones en que la usó con envidiable maestría le dio gran soltura e interés al combinar endecasílabos con alejandrinos unas veces, otras eneasílabos con endecasílabos, otras eneasílabos con endecasílabos, y otras, al usar en cada cuarteto sólo octosílabos, endecasílabos, o versos de quince sílabas.”¹²⁶¹ Otra forma de origen exótico utilizada por el peruano fue el *pántum*: “Poema de origen malayo –señala Carlos García Prada–, un poco artificioso y de muy difícil ejecución, que Baudelaire usó en su *Harmonie du soir*.”¹²⁶² Consta de cuatro cuartetos de endecasílabos cuya rima es *abab/bcbc/cdcd/dada*. Los modernistas, siguiendo el ejemplo de sus maestros parnasianos, tenían muy en cuenta la forma y no se imponían límites para encontrar nuevos ritmos aunque la dificultad fuera considerable, incluso para poetas con gran habilidad rítmica como González Prada. El *pántum* es un buen ejemplo:

Alzando el himno triunfal de la vida
muge el torrente en los fértiles llanos;
yo siento mi alma de júbilo henchida,
viendo en las mieses cuajarse los granos.

Muge el torrente: en los fértiles llanos
templá la sed ardorosa del trigo;
viendo en las mieses cuajarse los granos,
yo al sembrador de la tierra bendigo.

Templa la sed ardorosa del trigo,
huye, y al mar el torrente se lanza;
yo al sembrador de la tierra bendigo,
yo me estremezco de amor y esperanza.

¹²⁶¹ M. González Prada, *Antología poética*, introducc. C. García Prada, p. 42.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 41.

Huye, y al mar el torrente se lanza,
dando a las mieses un ay de partida;
yo me estremezco de amor y esperanza,
alzando el himno triunfal de la vida.

(*Minúsculas*)

La *balata* es una décima compuesta por un terceto, un cuarteto y finaliza con otro terceto. Es una forma muy antigua que se introdujo a la métrica castellana para luego desaparecer. Los modernistas, como ya señalaba Octavio Paz, retoman formas poéticas arcaicas y las vuelven a poner de relieve. González Prada la introdujo en el castellano de nuevo siguiendo los modelos italianos que rima así: *abb/cdcd/dbb*:

Renazca el Orbe a sus primeros días,
y Luna y Sol y estrellas rutilantes
amen ahora como amaron antes.

¡Amor! repitan selvas y desiertos,
¡Amor! respondan ecos y rumores,
y hasta en la muda losa de los muertos
digan ¡Amor! las aves y las flores!

Los que no amaron, sientan hoy amores:
y los que fueron una vez amantes,
amen ahora como amaron antes.

(*Minúsculas*)

Tal y como advertía Octavio Paz en su obra *Los hijos del limo*, la poesía de mediados y finales de siglo XIX trata de acercarse al ritmo. En consonancia con la teoría de las correspondencias budelairianas, todo se mueve al son del mismo ritmo: “El ritmo poético –apunta Octavio Paz– no es sino la manifestación del ritmo universal.”¹²⁶³ En González Prada vemos este empuje rítmico en una creación denominada “ritmo sin rima”. Luis Alberto Sánchez opina que “el polirritmo de Prada acusa un origen bíblico como el de Whitman.”¹²⁶⁴ Veamos las palabras que dedica Carlos García Prada a esta novedad:

¹²⁶³ O. Paz, *Los hijos del limo*, cit., p. 133.

¹²⁶⁴ L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos*, cit., p. 259.

De todas las formas poemáticas que inventó González Prada, sin duda alguna la más interesante, original y sorprendente es el *polirritmo sin rima*, de tan honda, varia y refinada armonía. Para conseguirla, tomaba él elementos rítmicos “perfectos” y “proporcionales” y, combinándolos, creaba versos individualizados que, al sucederse unos a otros, le dan al poema lo que podríamos llamar *armonía funcional simple*. O si no, tomaba elementos rítmicos “perfectos” y los combinaba con elementos “mixtos” y “proporcionales” –entre los cuales solía introducir elementos rítmicos “disonantes”, ya de disonancia inicial, intermedia o final –y al repetirlos con ligeras variaciones, creaba *el poema orgánico de armonía funcional compleja*, riquísimo de movimiento, de sutil y honda animación, lleno de sorpresas, expresivo, maravilloso.¹²⁶⁵

Pasamos a ver un “ritmo sin rima”, cuya temática acusa también los gustos modernistas tales como la referencia a lugares lejanos y míticos, así como las alusiones al paganismo:

Feroces vándalos de Siria
el templo arrasan y el icono.
¿Sus dioses? El miedo, las sombras y la muerte.
¿Sus odios? El arte, la vida y el placer.

El trébol místico profana
al mirto griego y al acanto,
la jónica gracia maldice de los hombres,
y cubre al Eurotas el limo del Jordán.

No más las blancas teorías
de hermosas vírgenes helenas;
en danzas macabras, ululan y desbordan
selváticos brutos de rígida virtud.

¡Adiós, olímpicos festines!
¡Adiós, terrestres alegrías!
cual niebla del polo, cual fúnebre mortaja,
envuelve a los pueblos la noche de Isráel.

(Minúsculas)

¹²⁶⁵ M. González Prada, *Antología poética*, introducc. C. García Prada, p 42-43.

Como vemos en *Minúsculas* hay una renovación en toda regla de los modelos españoles aprendidos en las instituciones educativas. Los temas, aunque muy románticos todavía (un ejemplo claro es la visión de la mujer que parece inmaterial e incorpórea), se unen a otros que ya dejan entrever ciertas vibraciones modernistas: el exotismo de lugares lejanos o la utilización de la palabra *esplín*, evoca lecturas que hizo Prada de Baudelaire. Aun así, como decíamos, subsiste el esplendor metafórico, influencia de Víctor Hugo, y el gusto por el Parnasianismo, influjo de Gautier. Sólo queda una cosa por señalar respecto a *Minúsculas*. Esta obra apareció muy tardíamente, en el año 1901, cuando el Modernismo se encontraba en pleno auge, ¿cómo hablar del Premodernismo de Prada? Responde Luis Alberto Sánchez: “Con González Prada sucede que él, con los ojos abiertos a los cambios semánticos advierte y concreta el fenómeno y es en *Minúsculas* donde lo expresa con mayor claridad. Al mismo tiempo, es en ese libro anacrónicamente augural, donde recoge su obra versificada de veinticinco años.”¹²⁶⁶ Así fue, se trata de la exposición de muchos años de trabajo: “Ya antes de los 21 años –señala Estuardo Núñez–, se pueden precisar los primeros poemas recogidos después en *Minúsculas*.”¹²⁶⁷ Toda una vida componiendo poemas que vieron la luz tardíamente. De ahí, que Federico de Onís, conociendo su trayectoria, le incluye como uno de los primeros precursores del Modernismo en Hispanoamérica.

En 1902, González Prada se alejó del partido que él mismo había ayudado a fundar, la Unión Nacional. Una parte del partido se acercaba a tendencias demasiado conservadoras y cercanas al gobierno: “Por no faltar a mis convicciones –manifestaba el propio Prada en su carta de renuncia–, me separo de la Unión Nacional. El Comité Central se aproxima hoy a los clericales, no sólo para extenderles la mano, sino para querer llevarlos a triunfo a la Junta Electoral.”¹²⁶⁸ A pesar de alejarse del partido, él continuó su lucha y acercándose cada vez más a posiciones anarquistas. La generación arielista buscaba filias en torno al escritor. Esta nueva generación, a pesar de las diferencias ideológicas, respetaba y admiraba profundamente a Prada. En 1905 José de la Riva Agüero, por aquel entonces un brillante joven, perteneciente a la aristocracia colonial, en su tesis de bachiller titulada *Carácter de la literatura del Perú independiente*, dedica varias páginas al poeta peruano, y en esas páginas, tras mostrar las imperfecciones en la prosa de Prada, se dedica a apuntar las novedades poéticas que

¹²⁶⁶ L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos*, cit., p. 243.

¹²⁶⁷ E. Núñez, *op. cit.*, p. 250.

¹²⁶⁸ M. González Prada *La idea libre*, Lima, 11 de abril de 1902, p. 1 *apud* L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos*, p. 250.

Prada introdujo, subrayando el carácter frívolo y delicado de sus composiciones poéticas, aunque tratándolas con cierta infravaloración, al señalar que han sido simplemente “culto distracción de la inteligencia, dedicada a más graves meditaciones, y descanso de la voluntad, empeñada en ocupaciones más difíciles.”¹²⁶⁹ El resto de las páginas son un ataque a las cuestiones ideológicas y políticas del poeta. Teniendo en cuenta el pensamiento arielista es comprensible esta crítica. A pesar de todo, José de la Riva Agüero admira personalmente a Prada por su honestidad: “Lo respeto personalmente porque procede de buena fe y porque ante una sociedad gazmoña y fanática, imbuida en preocupaciones de aldehuela, ha desplegado bizarramente a todos los vientos el estandarte del pensamiento libre.”¹²⁷⁰

Como muestra de admiración por el poeta peruano, un poco más adelante, en 1910, otro escritor arielista, Ventura García Calderón, asigna un capítulo entero a González Prada en su conocida obra de crítica literaria *Del romanticismo al modernismo* bajo el epígrafe de “Un ensayista”. García Calderón tiene palabras mucho más elogiosas que José de la Riva Agüero, señalando su desacuerdo sobre ciertos aspectos relativos a Prada manifestadas en su *Carácter de la literatura de Perú independiente*. García Calderón afirma sin ambages, su pleno entusiasmo, coincidiendo, aquí sí, con José de la Riva Agüero sobre la catadura moral de Prada: “Quienes amamos a González Prada sin conocerle ni seguirle, por la perfecta dignidad de su vida, vemos en todas sus nobles injusticias la cólera exacerbada de un gran poeta. Fue la misión de algunos poetas cívicos decir las duras verdades como el divino Dante. En Prada debemos admirar el coraje tan raro de la verdad. Coraje temerario en el Perú.”¹²⁷¹ Ambos teóricos arielistas, tanto José de la Riva Agüero como Ventura Calderón, no pueden dejar de considerar la grandeza de Prada aunque no estén de acuerdo en algunos de sus posicionamientos.

Un año tras lo escrito por Ventura García Calderón, y diez años más tarde de haber publicado *Minúsculas*, Prada publica un nuevo libro de poemas titulado *Exóticas* (1911). El objetivo de este libro queda muy claro para Luis Alberto Sánchez: “Acentuar y ampliar la lección de *Minúsculas*; ensanchar al movimiento modernista ya triunfante, con estrofas y versos desconocidos o poco usados en castellano. Había que innovar con

¹²⁶⁹ J. de la Riva Agüero, *op. cit.*, p. 234.

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 243.

¹²⁷¹ V. García Calderón, *op. cit.*, p. 393.

novedades estróficas.”¹²⁷² Como novedades estróficas, se está refiriendo Sánchez a la “*villanela*”, “la gacela” o al “*laude*”.

La *villanela* es una forma poética compuesta por tres tercetos y un cuarteto en versos de arte menor. Riman de esta forma: *aba/aba/aba/abab*. La gacela es una composición poética cercana a la *villanela*, de origen hispanoarábigo, según Sánchez. “González Prada le dio el lindo nombre de gacela –comenta Carlos García Prada– a una forma poética llena de gracia y ligereza que comprende, generalmente, doce versos endecasílabos, o dodecasílabos.”¹²⁷³ Veamos un ejemplo de Prada:

Oh mi querida, tu amor,
como pérfido licor,
quema el pecho si en los labios
deja exquisito dulzor,
mas no quieras tú librarme
de mi fuego matador,
que entre el olvido y la muerte
no es la muerte lo peor.
¡Benditas todas mis llamas
y bendito mi dolor!
es muy sabroso veneno
el veneno del amor.

(*Exóticas*)

Fijémonos en que la expresión hacia la mujer ha cambiado considerablemente. Ya no canta a una mujer idealizada y espiritual, la mujer se ha convertido en “pérfido licor”, y “sabroso veneno”, acercándose a un estilo más decadente. En cuanto al *laude*, hay que señalar que son poemas de diez versos de ocho sílabas cada uno. Rima así: *aabbbaccca*. “En la poesía italiana del Renacimiento, y muy especialmente en composiciones dramático-líricas anejas al ritual religioso –explica Carlos García Prada–, se conocen *laudás* que bien pudo imitar González Prada.”¹²⁷⁴ Demos un ejemplo:

Celebremos al amor
como rey y gran señor.

¹²⁷² L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos*, cit., p. 258.

¹²⁷³ M. González Prada, *Antología poética*, introducc. C. García Prada, p. 42.

¹²⁷⁴ M. González Prada, *Antología poética*, introducc. C. García Prada, p. 41.

A torrentes manan dél
toda luz y toda miel.
En sus labios toda hiel
da dulcísimo sabor.

En la hoguera del sentir
consumamos el vivir,
pues se goza con morir,
si se muere por amor.

(*Exóticas*)

Son diez años los que han transcurrido desde la publicación de *Minúsculas*. En ese período de tiempo ha surgido un nuevo espíritu estético. Recordemos que Rodó con su *Ariel* ha impregnado la intelectualidad peruana, y que Darío se encuentra en el momento más pleno de su carrera poética. En nuestra opinión, se encuentra velada la figura de Darío para González Prada ya que Darío compuso un poema a “Las glorias de Chile” es decir, a la victoria de este país frente a Perú. De hecho, señala Sánchez, su famosa “Marcha triunfal” describe las tropas a la llegada de Lima. Pero, a pesar de que Prada detestaba que Darío se decidiera a tomar parte por el enemigo, el vate nicaragüense seguramente influyó en gran medida en González Prada, y, no hay que olvidar que tanto Rubén como Prada se impregnaron de las mismas influencias europeas. De ahí que se observe la huella de Baudelaire en *Exóticas*, y también la estela del Simbolismo. Hay que señalar que, en ese momento le unió una gran afinidad estética con Eguren, el mejor poeta simbolista del Perú. Además, con el título ya nos introduce en el ámbito modernista, *Exóticas* remite a los modelos poéticos elegidos, a los temas, que ya no admiten ningún asunto peruano. Esta obra es la más modernista de Prada. De hecho, por sus innovaciones técnicas y por su temática, se puede afirmar que se trata de una obra totalmente modernista. De ahí que Ricardo González Vigil lo califique de “primer modernista del Perú.”¹²⁷⁵

3.1.1.7. EL CARGO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL. ÚLTIMA FASE DE PRADA

Tras hacerse cargo en 1912 de la Biblioteca Nacional, Ricardo Palma, (anterior director de esta institución), fue despedido y sustituido por González Prada, lo que

¹²⁷⁵ R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos, cit.*, p. 217.

avivó una agria polémica entre los dos escritores. Debido al golpe de estado del coronel Benavides en 1914, Prada decidió renunciar al cargo, y sólo cuando Pardo retornó, volvió Prada a retomar la dirección de la Biblioteca Nacional en 1916. Hasta su muerte, sobrevenida el 22 de julio de 1918, tuvo esta ocupación. Su mujer, Adriana, narra los últimos momentos del poeta:

En esos momentos levanté los ojos viéndole cerrar los suyos ya sin seguir hablando. Avancé hacia él, y al rato, dio un gran suspiro, el último, pero en ese momento no lo creí. Le agarré la cabeza entre mis brazos y llamé. Vinieron las sirvientas y corrieron al teléfono. No contestaron de la casa del doctor Flores, y entonces las mandé que trajesen a cualquier médico; no sé cuanto demoraron, ni quiénes vinieron; me pareció eterna la espera. Luego me ayudaron a llevarlo a la cama, y el doctor Flores le puso una inyección sin obtener la menor reacción. Yo, idiota, miraba a Manuel aún, sin la menor esperanza de verlo volver en sí, teniendo su mano entre las mías.¹²⁷⁶

Las conclusiones más importantes que se deducen al estudiar la vida y obra de Manuel González Prada son que este autor introduce a la literatura peruana en la modernidad por su novedosa postura política e ideológica y también por sus innovaciones poéticas. Supuso, como hemos visto, un referente para los arielistas, también llamada “Generación del Novecientos”, y fue maestro ideológico de los hombres que pondrían en marcha las grandes tendencias de principios de siglo XX en el Perú como fueron el indigenismo, los movimientos obreros y anarcosindicalistas.

Se debe señalar, sin embargo, como punto negativo, la publicación de sus obras tan tardíamente y de forma tan dispersa. Este hecho no ayudó al conocimiento de las mismas, y por ello, no logró tener su poesía el impacto deseado. Así mismo, es justa la crítica que hace Ferrari a la poesía de González Prada cuando dice que “ésta sigue siendo tributaria, en los mejores casos, de los cánones estilísticos de los clásicos españoles; en los peores, de la dudosa retórica decimonónica.”¹²⁷⁷ Es cierto. Pero también es cierto que esta consideración deber ser matizada. La poesía de Prada deja ver esta influencia, pero no quita mérito a su impulso renovador estilístico. Las raíces eran románticas e incluso clásicas, pero Prada supo abrir las alas y volar hacia nuevos mundos y nuevos aires, sin poder dejar (o sin querer dejar) las raíces que le sostenían. Como apunta Mariátegui: “no es la letra sino el espíritu lo que en Prada representa un

¹²⁷⁶ Adriana de González Prada, *Mi Manuel*, pp. 491-492 *apud* L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos*, *cit.*, p. 304.

¹²⁷⁷ A. Ferrari, *Los sonidos del silencio*, Mosca Azul Editores, Lima, 1990, p. 11.

valor duradero.”¹²⁷⁸ Sabemos que Prada no tuvo el carisma de Darío o de Martí, pero no se debe desvalorizar su mérito intelectual: hay que resaltar su labor de agitador de conciencias, de motor de cambio social y su gran labor de magisterio con los nuevos escritores peruanos que ya surgían. Prueba de ello es que Valdelomar se acerca a Prada, y tras contagiarse del espíritu insurrecto de éste, crea la gran revista revolucionaria del Perú: *Colónida*. Eguren, uno de los más grandes poetas peruanos, se aproximó a Prada, y fueron grandes amigos. Como Eguren carecía de medios económicos, era Prada quien le abastecía de libros y revistas provenientes de Europa que él sí podía comprar. Incluso, el gran Vallejo, le dedicó “Los dados eternos” de su poemario *Los heraldos negros*. Mariátegui, uno de los mayores pensadores de su tiempo, dijo que de Prada se debía decir las mismas palabras que él dijo de su admirado Vigil, clérigo, defensor de la separación de la iglesia y el estado. Así lo consideramos. Son éstas:

Pocas vidas tan puras, tan llenas, tan dignas de ser imitadas. Puede atacarse la forma y el fondo de sus escritos, puede tacharse hoy sus libros de anticuados e insuficientes, puede, en fin, derribarse todo el edificio levantado por su inteligencia; pero una cosa permanecerá invulnerable y de pie, el hombre.¹²⁷⁹

3.1.2. NICANOR DE LA ROCCA VERGALO

Este poeta peruano fue uno de los mayores representantes del talento peruano fuera de su país de origen. Un poco más tarde, otros triunfarán en la ciudad soñada, en París. Pero De la Rocca Vergalo (1848-1922) fue, sin, duda, uno de los primeros que asombró a sus contemporáneos europeos: “Indudablemente De la Rocca tenía un espíritu genial y las audaces condiciones de todos los innovadores –señala Alberto Ulloa–. Gran parte de la revolución rítmica realizada fue presentida y predicada por él.”¹²⁸⁰ Se le debe llamar premodernista por las innovaciones que su poesía introdujo y que admiraron los más grandes poetas de la época.

Este autor nació en Lima en 1874 y cuando tenía nueve años de edad, sus progenitores le enviaron a París para que estudiara. Volvió a Lima y combatió contra las escuadras españolas que ocuparon Chíncha en 1866 en una ofensiva de la monarquía borbónica todavía encolerizada por la pérdida de sus colonias en ultramar. Tras cumplir

¹²⁷⁸ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 258.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 265.

¹²⁸⁰ *Colónida* I, Copé, Lima, 1981, p. 8.

con su patria y desposarse, volvió a Francia en 1872. Llegó solo a París con un niño recién nacido entre los brazos. Allí comenzó su labor literaria, colaborando con *Le Figaro* y otros diarios relevantes. Ricardo González Vigil señala respecto a sus obras literarias: “En el Perú publicó dos obras en francés: la tragedia *La muerte de Atahualpa* (1871) y el poemario *Les meridionales* (1871). En Francia editó los poemarios *Feuilles du coeur* (1877) y *Le livre des Incas* (1879), donde se nota, junto con el legado romántico, la resonancia de Baudelaire y los poetas parnasianos, en menor medida los simbolistas.”¹²⁸¹ En estas obras aparece también el legado incaico tan arraigado en el poeta, y que como señala Luis Alberto Sánchez, “no podía olvidar a su patria y quiso aprovechar la historia quechua.”¹²⁸²

La revalorización de este premodernista vino de la mano de Clemente Palma que se ocupó de él en *EL Perú ilustrado* en 1996, y de Enrique Gómez Carrillo, autor que desde sus crónicas periodísticas incitaba a la juventud hispanoamericana a honrar la memoria de este poeta peruano. El relevo lo tomó el grupo “Colónida” al publicar en su primer número un artículo en que se rememoraba la obra del poeta y un escrito de los más importantes poetas europeos del momento en el que exhortaban al gobierno peruano a ayudar a De la Rocca. La solicitud de ayuda a De la Rocca iba firmada por autores de la talla de Víctor Hugo, Banville, Heredia, Dumas, Mendes, Leconte de Lisle, y otros muchos:

Yo no sé de ninguna página más honrosa para la historia literaria del Perú – manifiesta Alberto Ulloa Sotomayor–. Son los consagrados. Los definitivos, los inmortales, que se inclinan ante el nombre peruano, originalmente y lógicamente extraño para ellos, si no los uniera con Rocca de Vergalo la comunidad de dominio en las altas serenidades y en los áureos senderos de la gloria.¹²⁸³

3.2. EL MODERNISMO PERUANO

Tras la etapa del Premodernismo en la literatura del Perú, la literatura va a evolucionar hasta estéticas más modernistas. Para analizar adecuadamente esta visión de mundo vamos a hablar primeramente del Modernismo hispanoamericano.

¹²⁸¹ R. González Vigil, *Enciclopedia temática del Perú, volumen XXIII*, “Literatura”, pp. 41-42.

¹²⁸² L. A. Sánchez, *La literatura peruana*, cit., p. 41.

¹²⁸³ *Colónida I*, cit., p. 7.

3.2.1. MODERNISMO HISPANOAMERICANO

El Modernismo es un movimiento que se dio en toda Hispanoamérica y en España. Es importante, por ello, trazar un plano general del Modernismo en Hispanoamérica, y así entender mejor el peruano. Por eso, se pasará a dar una introducción de corte generalista y posteriormente, se analizará pormenorizadamente el Modernismo peruano.

3.2.1. MODERNISTAS HISPANOAMERICANOS

En primer lugar, hay que recordar que el Romanticismo abrió el culto al “yo” del poeta, y por lo tanto, a la individualidad. El Simbolismo, hijuelo, al final de cuentas del Romanticismo, exacerbó esta característica. Los “decadentes” europeos, y tras ellos, los modernistas, filtraron la excesiva dosis sentimental del Romanticismo y aplicaron una fuerte carga de imaginación e innovación. La literatura se transformó en un escenario de seres extraños, henchidos de rarezas exquisitas y vicios perniciosos. El libro *Los raros* de Rubén Darío es un homenaje a esos seres. Y también lo es a la literatura francesa del momento, punto álgido y modelo a seguir por los modernistas. España se encuentra de capa caída, y aunque mantiene cierta solapada influencia literaria, lo cierto es que Francia (más concretamente París), es el centro cultural del mundo occidental.

Resulta complicado definir el Modernismo porque todo lo absorbe este nuevo movimiento: Parnasianismo, Simbolismo (también mantiene cierto Romanticismo depurado, “¿Quién que es, no es romántico?”, dijo Rubén Darío), Impresionismo, Prerrafaelismo, Decadentismo. Se percibe en los autores que la vigorosa individualidad, señalada anteriormente, hace que cada uno de ellos elija su camino. Por eso, nos encontramos modernistas más afrancesados como Darío o más apegados a la poesía de tintes retóricos e hispánicos como Chocano. Unidas a las características formales, surgen otras como el gusto por lo exótico, cierto misticismo ambiguo, un gran sentimiento de libertad en cuanto a las nuevas formulaciones estéticas, búsqueda incansable de la belleza (estética recogida en su esteticismo), importancia por el “novomundismo”, es decir, por el orgullo de pertenecer a América, y la presencia, para bien o para mal, de Norteamérica con su imperialismo.

La cuestión es que, a pesar de las influencias francesas o no francesas, que por otra parte, siempre han existido en todas las literaturas, el Modernismo refunde todo el

influjo y le da un sello personal, una singularización estética. Aún así hay que señalar que una de sus características más intrínsecas es la de la amplitud de sus manifestaciones, es decir, su pluralismo, como se ha dicho anteriormente. Según el crítico Goldberg, con el Modernismo entran las letras americanas al concilio literario universal. No solo las letras americanas, también las naciones entraron a formar parte del mundo ya incipientemente globalizado (de ahí el exotismo de algunos de sus temas). Las economías se globalizan también, la modernidad inicia su periplo. El Modernismo se inserta en países económica y políticamente en formación y en el advenimiento del capitalismo occidental. Los autores necesitan apoyarse en el poder político, de ahí que la mayoría dependiera de sus gobiernos. Eran, en su mayor parte, diplomáticos y ministros itinerantes por diferentes países europeos, o periodistas, con la misma forma de vida. Por ejemplo, Díaz Rodríguez, Rubén Darío y Carlos Arturo Torres fueron diplomáticos mientras que Jaimes Freyre, Guillermo Valencia y Amado Nervo, tuvieron cargos políticos importantes. En ese punto es donde debe enclavarse el Modernismo. Y también ha de enclavarse en un contexto ideológico-filosófico muy concreto: crisis universal. Recordemos las palabras de Federico de Onís que se encuentran en su obra *Antología de la poesía española e hispanoamericana*: “El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, en la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.”¹²⁸⁴ Crisis existencial, surgida de la desaparición o el tambaleo de valores que imperaron durante siglos; en Hispanoamérica y en Perú se manifiestan en un crudo anticlericalismo. Los modernistas se encuentran, en este sentido, desorientados, buscan canalizar este desconcierto en sus textos. Sus poemas son eléctricos, hiperestésicos, hipocondríacos, incluso patológicos, llenos de melancolía inquieta, escritos en un estado turbulento, de voluptuosidad mórbida: “Hacia 1880 la desorientación era general y aguda –señala F. Contreras–. En nombre del Progreso, ídolo a quien rendían culto no sólo los librepensadores, sino también los católicos, se demolían los monumentos coloniales, se refaccionaban bárbaramente las viejas iglesias, se tiraban las bellas casas de antaño.”¹²⁸⁵ Pasemos a observar a los modernistas hispanoamericanos más relevantes.

¹²⁸⁴ H. Castillo (selec.), *op. cit.*, p. 37.

¹²⁸⁵ F. Contreras *apud* L. A. Sánchez, *Balance y liquidación del novecientos*, p. 37.

Entre los modernistas más importantes se encuentra José Martí (1853-1895). Hoy en día se sigue discutiendo su posición en este movimiento. Mientras Federico de Onís lo señala como precursor del Modernismo, críticos más actuales como Schulman o Pedro García lo colocan ya en el Modernismo. Su argumento es que, para ellos, en los textos martinianos se encuentran todas las características modernistas. I. Schulman y P. González consideran que como Martí estuvo en España hasta 1874, es posible que realizara un viaje a París, en el que comprara algún libro de poesía Simbolista, llegando a afirmar que “nos encontramos frente a la primera expresión de la teoría simbolista que se registra en lengua española.”¹²⁸⁶ Martí nació en Cuba. Fue un hombre de gran inteligencia y vuelo creativo, así como fuertemente atado a sus convicciones. Ya en 1869, siendo un adolescente, fue acusado de difamación hacia España y apartado a una isla cubana. En 1871 fue deportado a España, donde estudió en la Universidad de Madrid y de Zaragoza. Visitó París, y pudo volver a Cuba en 1879 con su mujer y su hijo, aunque por poco tiempo, ya que ese mismo año volvió a ser enviado a España otra vez.

Martí fue un periodista muy relevante. En sus crónicas y artículos aparecen los rasgos modernistas muy claramente, de ahí que entre 1880 y 1890 alcanzara fama a nivel continental por este trabajo periodístico ejemplar. Además en 1882 publicaría *Ismaelillo*, un libro de poemas dedicado a su pequeño: “en él abre nuevos horizontes a la poesía de habla española,”¹²⁸⁷ señala Álvaro Ruiz Abreu. Dicen sus versos de “Mi caballero”:

Por las mañanas
mi pequeñuelo
me despertaba
con un gran beso.
Puesto a horcajadas
sobre mi pecho.
Bridas forjaba
con mis cabellos.

Ebrio él de gozo.
De gozo yo ebrio.

(*Ismaelillo*)

¹²⁸⁶ I. Schulman y P. González, *Martí, Darío y el modernismo, cit.*, p.121.

¹²⁸⁷ A. Ruiz Abreu, *Modernismo y generación del 98, cit.*, p. 25.

Martí trabajaba para periódicos tanto americanos como hispanoamericanos, por ejemplo *El partido liberal* de México o *La Nación* de Buenos Aires, donde más tarde escribiría Rubén Darío. En 1891 publicó *Versos sencillos*, y *Nuestra América* en 1891. Esta última obra es un ensayo donde expone los peligros de la separación hispanoamericana frente a un enemigo común: Estados Unidos. La prosa de este ensayo posee un colorido y unas metáforas de elevado valor estético: “Por la manera como vibra la prosa martiana y por la opulencia de las imágenes –subraya Álvaro Ruiz Abreu–, puede decirse que Martí nos trajo, un estilo nuevo, una prosa nueva.”¹²⁸⁸ Pero el enemigo más duro no era EEUU en ese momento. En 1894, y tras dos años de haber recorrido países hispanoamericanos y diversas ciudades estadounidenses para recolectar dinero para llevar a cabo la guerra contra España, se une al ejército armado. “El apóstol”, como llaman a Martí, muere el 19 de mayo de 1895 a manos españolas en el transcurso de la contienda.

Otro modernista cubano de importante renombre es Julián del Casal (1863-1893). Atraído por la literatura desde muy joven, dejó los estudios de derecho para dedicarse a las letras. En 1888 viaja a Europa, con el objetivo de visitar la ciudad cultural más importante, París: “Si hubo alguna obsesión en la vida de Casal –comenta Abreu–, ésa fue sin duda la ciudad de París.”¹²⁸⁹ En una obra titulada *La última ilusión*, publicada en 1892 señala que adora el París “raro, exótico, sensitivo, brillante y artificial”, así como “el París de la morfina y el haschisch”. Pero, Casal prefirió mantener ese París idealizado y no llegar jamás al de verdad: “Porque si me fuera –señala Julián del Casal–, estoy seguro de que mi ensueño se desvanecería, como el aroma de una flor cogida en la mano, hasta quedar despojada de todos sus encantos; mientras que viéndola de lejos, creo que todavía hay algo, en el mundo, que endulza el mal de la vida, algo que constituye mi última ilusión.”¹²⁹⁰ No llegará a visitar París, pero sí estuvo en España y conoció a algún autor de tendencia modernista como Salvador Rueda. Ya de vuelta a Cuba, publicó su poemario titulado *Hojas al viento* (1890). Cuando Rubén Darío estuvo en Cuba un año más tarde se conocieron, naciendo entre ellos una entrañable amistad que Darío recordará durante largo tiempo. Publicó *Nieve* en 1892 donde insertó la profunda huella de Gautier: “Casal persiguió el ideal de la forma –explica Álvaro Ruiz

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹²⁹⁰ Julián del Casal *apud* A. Ruiz Abreu, *Modernismo y generación del 98*, *cit.*, p. 30.

Abreu–, pero sin sacrificar por ello la expresión. El color, las expresiones de sonido y de tacto, fue un modelo a seguir en su poesía.”¹²⁹¹ Verlaine publicó su opinión sobre Nieve en *La Habana elegante*, en la que también escribía Casal. Señaló sobre el talento del cubano: “Es un talento sólido y fresco, pero mal educado. Sí, le diré a usted: yo no sé quienes fueron sus maestros ni cuáles son sus aficiones, pero estoy seguro que los poetas que más han influido en él son mis viejos amigos los parnasianos [...]. Su factura, como la de ellos, es preciosa, pero demasiado igual... Creo, sin embargo, que el misticismo contemporáneo llegará hasta él, y que cuando la fe terrible haya bañado su alma joven, los poemas brotarán de sus labios como flores sagradas.”¹²⁹² Julián del Casal también daba su opinión sobre autores franceses. El quince de marzo de 1892 salió publicado en *La Habana literaria* un artículo titulado “Joris–Karl Huysmans” donde señala: “Nadie conserva, como Joris–Karl Huysmans, un alma más noble, más sensible, más dolorosa, más elevada, más excepcional. Es como un fruto de corteza amarga, pero cuajado de perlas azucaradas en su interior.”¹²⁹³ Casal estuvo muy influenciado por parnasianos, pero sobre todo por decadentistas como Huysmans. De su literatura el cubano dice: “Abrid cualquiera de sus libros, hasta uno de aquellos en que, como en *À rebours*, *Certains* y *Là-bas*, retumba el bramido de sus opiniones, supuran los labios de sus llagas, silban las flechas de su ironía y tabletean los truenos de su cólera.”¹²⁹⁴ Para Casal, el escritor francés era un espíritu amante de lo bello, y la belleza para él se encarna en lo raro, en lo extraño y anómalo. Desgraciadamente, Julián del Casal enfermó y un año más tarde, muy aquejado de su enfermedad, acudió a una cena con amigos y murió de un ataque al reír fuertemente tras un comentario jocoso de uno de los comensales.

Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) es otro gran poeta del Modernismo. Nacido en México, formó parte como miembro de una familia de clase media. Fue escritor y periodista y le gustaba firmar sus artículos con pseudónimos, de los cuales el más famoso fue el Duque Job. En vida, dio a la imprenta para su publicación el libro titulado *Cuentos frágiles* (1883). También escribió poesía modernista de tono muy afrancesado, que acusa la influencia de Musset, Gautier y Baudelaire; algo normal, por otra parte, ya en México era de buen gusto conocer tanto la lengua como la literatura francesa. Veamos sólo unos versos dedicados a la duquesa Job:

¹²⁹¹ A. Ruiz Abreu, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁹² P. Verlaine *apud* A. Ruiz Abreu, *Modernismo y generación del 98*, p. 31.

¹²⁹³ R. Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, *cit.*, 451.

¹²⁹⁴ *Ibid.*

Mi duquesita, la que me adora
no tiene humos de gran señora:
es la griseta de Paul de Kock.
No baila Boston, y desconoce
de las carreras el alto goce
y los placeres del five o'clock

Por eso, Luis Alberto Sánchez, en su obra dedicada a la generación del novecientos, señala: “Manuel Gutiérrez Nájera acentuará la sed de lejanía, el afán exotista, la ficción parisina.”¹²⁹⁵ Aún así, hay que señalar cierta influencia por los místicos españoles, debida a la religiosidad de su madre quien hizo a su hijo leer a san Juan de la Cruz, santa Teresa de Jesús, etc. Con todas sus influencias, lo que sí se puede decir, como así lo dice Abreu, es que “Nájera es un temperamento romántico, que cargó con la crisis espiritual que agobiaba al siglo XIX.”¹²⁹⁶ Además de poeta, fue un renombrado periodista. Llegó a fundar la revista *Azul* en 1894 con ayuda de Carlos Díaz Duffo (1861-1914) que fue el motor propulsor del movimiento modernista.

Díaz Mirón (1853-1928) es otro poeta perteneciente a esta estética que hay que señalar. Fue muy admirado por el modernista peruano José Santos Chocano. Siendo sólo un adolescente comenzó su carrera trabajando en Veracruz para un periódico. Tras volver de EEUU siguió dedicándose al periodismo hasta que tomó parte activa en la vida política de su país. Fue un hombre muy violento, en ese sentido, muy parecido a Chocano, al que se le atribuyen varios asesinatos por los que estuvo en la cárcel varios años. En 1991 publicó su libro de poemas más importante *Lascas*. Resulta muy interesante la opinión de José Emilio Pacheco sobre este poeta: “El desastre de la persona fue el triunfo del poeta: ensanchó los dominios de nuestra poesía, fue el primero que se internó en los terrenos de Poe y Baudelaire, su agria maestría y su obsesión técnica lo aproximan a Mallarmé y a Valéry. *Lascas*, único libro que reconoció como suyo, es un monumento –a la soberbia y a la lengua española.”¹²⁹⁷ Como señala Pacheco, tuvo serios conflictos personales en su vida. En 1892 mató de un balazo a Federico Wolter y entró en prisión por ello. Tras la cárcel, su poesía toma

¹²⁹⁵ L. A. Sánchez, *Balance y liquidación del novecientos*, cit., p. 33.

¹²⁹⁶ A. Ruiz Abreu, *Modernismo y generación del 98*, cit., p. 23.

¹²⁹⁷ L. E. Pacheco *apud* A. Ruiz Abreu, *Modernismo y generación del 98*, cit., p. 28.

definitivamente el sello modernista. Luis Alberto Sánchez dice que sus versos son una “enérgica combinación de populismo y aristocracia, de Whitman y Rueda.”¹²⁹⁸

Pasamos a señalar a José Asunción Silva (1865-1896). Este poeta colombiano perteneció a una familia bogotana de clase alta, educándose en los mejores colegios de la capital. Tuvo una vida muy dura debido al gran número de decesos en su familia (su abuelo y hermanos) y por las penurias económicas que acaecerían más adelante. Por una cuestión de negocios, en 1884 realiza un viaje a París donde lee las obras más reputadas del momento, tales como Baudelaire, Zola, Maupassant, y tantos otros. Cuando regresa a Bogotá un año más tarde, alardea de sus experiencias parisinas, y manifiesta poses de dandy, lo que le acarrea las antipatías de sus compatriotas. Acontecimientos nefastos iban a suceder. En 1891 muere su querida y hermosa hermana Elvira con tan sólo diecinueve años de edad. Tres años más tarde se publicaría su famoso “Nocturno”, poema que algunos críticos ven como reflejo de un fuerte amor carnal hacia su hermana. Veamos un fragmento de su famoso “Nocturno III”:

Una noche
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas,
una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,
a mi lado lentamente, contra mi ceñida, toda,
muda y pálida
como si un presentimiento de amarguras infinitas,
hasta el más secreto fondo de las fibras te agitara,
por la senda florecida que atraviesa la llanura florecida
caminabas,
y la luna llena
por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
y tu sombra
fina y lánguida
y mi sobra
por los rayos de la luna proyectada
sobre las arenas tristes
de la senda se juntaban
y eran una
y eran una

¹²⁹⁸ L. A. Sánchez, *op. cit.*, p. 33.

y eran una sombra larga!
y eran una sombra larga!
y eran una sombra larga!

(Nocturno)

Tras su publicación, esta obra alcanzó prestigio en Colombia, y también en todo el continente: “En todos los círculos intelectuales de Colombia –comenta Abreu–, el poema fue discutido y leído con minuciosidad. Los que no entendían de poesía no pudieron apreciar las innovaciones que traía consigo, pero aquellos que estaban al tanto de lo que sucedía en el mundo de las letras, no pudieron dejar de reconocer que se trataba de una nueva expresión donde se mezclaban versos asonados de cuatro, ocho, doce, dieciséis y veinte sílabas.”¹²⁹⁹ Los negocios familiares dedicados a la importación y exportación de obras de arte comenzaron a declinar, dándose la quiebra total en 1892. Son años muy dolorosos para el poeta. El fracaso empresarial llenó de odio e impotencia a Silva al ver cómo la miseria se cernía sobre su familia. Es nombrado diplomático en Caracas, pero se produjo un choque con otro diplomático de mayor rango, motivo por el que se dirigió de nuevo a Colombia. En su retorno, hecho en travesía por mar, el barco naufraga, quedando en el fondo del agua la obra inédita que llevaba. Deja los manuscritos preparados de *Libro de versos* y *Sobremesa* y desesperado, arruinado, decide quitarse la vida. Pide a un médico, amigo de su infancia, que le señale dónde se encuentra exactamente el corazón: “Me suplicó que hiciera sobre él la demostración –explicó Manrique, el doctor–. Me presté gustoso a satisfacerlo, y con un lápiz dermográfico tracé sobre el pecho del poeta la zona mate de la región precordial [...] Abrió entonces fuertemente los ojos y me preguntó donde quedaba la punta del corazón. “Aquí”, le dije, trazándole en el sitio una cruz con el lápiz que tenía en la mano.”¹³⁰⁰ Ya solo en su casa, tomó un revólver, apuntó directamente donde el médico le ha señalado, y disparó.

Todos estos modernistas, (premodernistas, según autores) inician un nuevo camino hacia renovados criterios estéticos. Pero sin duda, el más importante es Rubén Darío (1867-1916). El poeta nicaragüense fue un artista muy precoz. De joven fue de país en país gracias a su talento y a mecenas, tanto personales como institucionales, que le ayudaron. De El Salvador pasó a Chile y desembarcó en Valparaíso, donde disfrutó de la amistad de Pedro Balmaceda, hijo del presidente de esta nación. En este fructífero

¹²⁹⁹ A. Ruiz Abreu, *op. cit.*, p. 36.

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 34.

período publicó varias obras: *Abrojos* (1887), poemario dedicado a Pedro Balmaceda, *Canto épica a las glorias de Chile* (1887), poema de alabanza sobre la victoria de la guerra del Pacífico entre Chile, por un lado, y Bolivia con Perú por el otro, y por último, *Azul* (1888), libro emblemático que señala, para muchos críticos (para otros como Schulman es la llegada de Martí a México en 1875), el inicio oficial del Modernismo:

Con *Azul*... nace oficialmente el modernismo –afirma Abreu–. En su tiempo fue un libro profético. En él encontramos a los maestros franceses (Mallarmé, Leconte de Lisle, Baudelaire, Gautier), a los contemporáneos hispanoamericanos (Nájera, Martí), la pasión por lo desconocido y remoto (muy acentuado en el cuento *El velo de la reina Mab*), el canto a lo etéreo, a lo azul (“¡Oh inmenso azul! Yo te amo”) y el rompimiento con la métrica tradicional.¹³⁰¹

Darío, en su estancia en Chile, perfiló la estética del Modernismo que se definía, como señala Luis Alberto Sánchez, por “musicalidad ante todo, temario nuevo, mucho optimismo, cierto plutonismo en sus leyendas de *Azul* y el *Canto épico*, afirmación del gozo pagano, indiferencia ante la pasión humana, y grandes dosis de literatura.”¹³⁰² Tras sus viajes por Centroamérica y su casamiento, se dirigió hacia Argentina. En 1896, viviendo ya en Buenos Aires, publicó *Prosas profanas*, obra que señala la culminación definitiva del Modernismo como movimiento literario con voluntad de existencia propia y con una estética totalmente concretizada, originada en el nuevo mundo.

El Buenos Aires de 1896 era una hermosa ciudad a la que llegaban gentes de todo el mundo. La riqueza, el glamour, el derroche anegaba la cosmópolis de placer y entusiasmo. Así describe Luis Alberto Sánchez el ambiente cosmopolita y social de aquel Buenos Aires finisecular que rodeaba al vate nicaragüense:

Pese a la presencia de millares y millares de extranjeros, de confiterías a la última moda, de carruajes magníficos, de modas *dernier cri*; pese a las chisteras y levitas del general Mansilla, a la británica elegancia de los petrimetros, al parisino atavío de las damas, cuyas expresiones y manejos la de los personajes de *Música sentimental* de Cambaceres; pese a la adustez con que empezaba a abrirse camino el socialismo, definido a través de Juan B. Justo, y al ululante y flamígero anarco-sindicalismo aprendido, en Italia, por José Ingenieros; pese al torvo anarquismo de ítalo y españoles, también refugiados en Rosario, ciudadela de Kropotkin, Santiago Iglesias

¹³⁰¹ *Ibid.*, p. 42.

¹³⁰² L. A. Sánchez, *Balance y liquidación del novecientos*, cit., p. 45.

y Malatesta; pese a todo, lo criollo se manifestaba en *patotas* y *payadas*, en milongas y... en Rubén Darío, *Prosas profanas* están saturadas de eso que un tanguista recalcitrante podría denominar, sin ánimo depresivo “patotero sentimental.”¹³⁰³

Este fue el ambiente en el que vivió Darío. La patota, que significa grupo de amigos jóvenes, a las que se refiere Sánchez, es el conjunto de compañeros que conformaban la intelectualidad bonaerense en cuyo centro se encontraba Rubén, que, con su magnetismo, atraía a los demás. Las payadas, es una metáfora del crítico peruano que ve a Darío como un payador recitando versos. Y la milonga, música de origen proveniente de la cultura gauchesca, es el tipo de música que ameniza la atmósfera finisecular argentina. Los componentes de la “patota sentimental” bonaerense estaba compuesta por amigos y discípulos de Darío como Antonio Lamberti, Carlos de Soussens, Leopoldo Lugones y otros integrantes de la bohemia porteña: “cada cual traía consigo una chispa de locura –comenta Sánchez–, de una locura eurocriolla, nada hispana, siempre galaica, y a ratos itálica, y griega, y rusa, y nipona, porque las japonerías se habían puesto en circulación comercial y poética, según los tumbos de las urgencias cotidianas, amanecidas en la Exposición Universal de París.”¹³⁰⁴ Buenos Aires era el París de Hispanoamérica, el lugar adecuado donde el Modernismo debía emerger. Plena de creatividad, “Buenos Aires era lo bastante múltiple, rica, superficial y apasionada, práctica y *snob* –apunta Sánchez–, como para lanzarse en pos del señuelo de cualquier innovador de garra fuerte, o de fina y diestra mano, tan poderosa, al cabo, como la más fuerte de las garras.”¹³⁰⁵ Y esa fina mano y dulce garra era la de Darío, capaz de comprender que ese momento histórico le pertenecía por valentía y talento. Concebida la nueva estética del Modernismo, Darío se embarca hacia España. Allí se rodeará de Modernistas hispanos que lo proclamarán “cabeza” del movimiento. En 1905 publicará *Cantos de vida y esperanza*, poesía más profunda y conformada de insondable tristeza: “Y la carne que tienta con sus frescos racimos / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos / y no saber a dónde vamos / ni de dónde venimos”. Si el inicio fue *Azul*, y el punto álgido *Prosas profanas*, con *Cantos de vida y esperanza* se da la última fase de Darío, envuelta en una amarga y suave melancolía.

Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) es otro modernista centroamericano muy destacado. Enamorado, como Darío, de París y sus encantos sensuales, comenzó a

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁰⁴ *Ibid.*

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 49.

escribir influenciado por simbolistas y parnasianos franceses mientras su prosa se teñía de fuerte sabor decadentista. Viajó incansablemente trayéndose imágenes muy variopintas y sugerentes: “trajo estampas amorosas –comenta Sánchez–, tentadoras, del Yoshiwara, en su *Japón Heroico y Galante*, frisos trémulos en su *Grecia*, una equívoca pasión religiosa, mitad Renan, mitad Eca Queiroz, en *Jerusalem y Flores de Penitencia*, y mil trozos de vida en las admirables crónicas con las que formó muchos volúmenes entre ellos unos titulado *El modernismo*.”¹³⁰⁶ Fue un dandy, despilfarró su vida en traspasos y en excesos, llenos de desafiantes profusiones decadentes. Amigo de Moreas y de Verlaine, dejó una huella indeleble en el modernista peruano Ventura García Calderón, que a la sazón se encontraba también en París. Acompañó a Darío en sus disloques nocturnos, y disfrutó, al igual que él, de una creatividad desbordante.

En Bolivia surge Ricardo Jaimes Freyre (1872-1934). De madre peruana, unida a la intelectualidad modernista del sur del país, toda su obra poética se concentra en *Castalia Bárbara* (1899). Luis Alberto Sánchez subraya: “Lo característico de este poeta es su tersura parnasiana, su sometimiento frío a un canon, su impasibilidad y su destreza métrica, al par que una permanente vigilia imaginativa. Se parece a Valencia por lo exacto, a Darío por lo brillante, a Sanín Cano por lo sobrio y a González Martínez por lo intenso.”¹³⁰⁷ Valencia, poeta colombiano al que acaba hacer referencia Sánchez, sigue los pasos parnasianos dejados por Freyre. Incansable buscador de estilo y forma perfecta, es tan meticuloso, que su obra está construida con una precisión y una exactitud marmórea y leconteniana y un exotismo que ignora la realidad americana para abrazar mundos alejados.

En Argentina aparece Leopoldo Lugones (1874-1938) y “surge como en Chocano, la fuerza paramental, el zoísmo absoluto, la soberbia sonora, enfática, la sumisión ante el verbo, la esclavitud al ademán”¹³⁰⁸, dice Sánchez. Veamos el poema “Delectación morosa”:

La tarde, con ligera pincelada
que iluminó la paz de nuestro asilo,
apuntó en su matiz crisoberilo
una sutil decoración morada.

¹³⁰⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁰⁸ *Ibid.*, p. 59.

Surgió enorme la luna en la enramada;
las hojas agravaban su sigilo,
y una araña en la punta de su hilo,
tejía sobre el astro, hipnotizada.

Poblóse de murciélagos el combo
cielo, a manera de chinesco biombo;
sus rodillas exangües sobre el plinto

manifestaban la delicia inerte,
y a nuestros pies un río de jacinto
corría sin rumor hacia la muerte.

Y por último, hay que señalar a Julio Herrera y Reissing (1875-1910), del cual señala Luis Alberto Sánchez: “Ningún poeta americano compite y, acaso, difícilmente competirá, con Herrera y Reissing. Su imaginación, la calidad de sus sueños, su mórbido paladeo de la palabra, esa su técnica, no igualada hasta ahora, del soneto, esos hallazgos imaginativos y sensitivos, no han aparecido con igual brillo en la poesía castellana.”¹³⁰⁹ Herrera y Reissig influyó poderosamente en modernistas peruanos, y dentro de éstos, al genial César Vallejo.

3.2.2. EL ARIELISMO DENTRO DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

Los modernistas fructificaron al amparo del período de plenitud que América atravesaba. El crítico peruano Washington Delgado explica, de forma resumida pero eficaz, la coyuntura económica de Hispanoamérica en el surgimiento del Modernismo y el advenimiento del capitalismo internacional:

En líneas generales, el movimiento modernista fue precedido por un proceso de cosmopolitización económica: rotos los lazos con la metrópoli española monopolista y después de unos años de indecisión que tuvieron como correlato político un período de anarquía militar, más o menos largo en cada país, la América Latina pasó a ocupar un lugar dependiente en el mercado internacional como productora de materias primas. Esta nueva situación económica produjo tanto una falsa bonanza como un precario equilibrio político y un también falso optimismo ideológico, cuya

¹³⁰⁹ *Ibid.*, p. 61.

mejor expresión es acaso la corriente intelectual originada por el *Ariel* de José Enrique Rodó.¹³¹⁰

El descubrimiento de este continente como surtidor de materias primas, como señala Delgado, trajo para algunos la riqueza, y para muchos, la pobreza. La riqueza propulsó el lujo y secundó la ostentación dando lugar al Modernismo. Los modernistas se aliaron con el poder apoyados por las ideas arielistas que defendían la preponderancia de las minorías intelectuales, lo que Rodó denominó “la legítima aristocracia del espíritu”. El desprecio de la “aristocracia del espíritu” por el pueblo era una constante en muchos de los artistas de fin de siglo europeo: Baudelaire aborrecía profundamente la democracia. Los movimientos obreros y sociales eran vistos por las clases pudientes como un peligro, y de ahí que Renan, (quien influyó mucho en Rodó) constituyera un ideario antidemocrático. Rodó, influenciado por los autores franceses, tomó estas ideas aristocratizantes porque se adecuaban a la situación de Hispanoamérica. En ese momento, las minorías querían mantener su riqueza y privilegios frente a las fuentes de riqueza del país para relacionarse empresarialmente con Norteamérica, aunque fuera de forma desigual, y veían como un peligro a las masas que empezaban a movilizarse. El ideario arielista, que protegía a los poderosos, fue abrazado rápidamente por los modernistas, que a su vez, necesitaban vivir entre el lujo y el boato que daba forma a su estética. Recordemos, una estética que se basa en el sensualismo, el esplendor, el derroche, el arrogante y el dispendioso gusto por lo seductor y lo superficial, necesita muchos recursos económicos que sólo tienen los poderosos. Así que los modernistas se encontraban en un atolladero moral ya que por un lado, les gustaba vivir a lo grande y debían estar bajo el mandato de los pudientes, pero esta coyuntura crispaba los nervios de los poetas, que en rebeldía, expresaban su enfrentamiento contra el burgués. Un ejemplo es el cuento “El rey burgués” de Rubén Darío. Ellos se sentían aristócratas del espíritu y les apetecía unirse con otros aristócratas de linaje, pero quien tenía el dinero y el poder era el burgués. Esto llevó a un confuso equilibrio que se concretó en cada uno de los modernistas. Así que, por ejemplo, Estrada Cabrera, un sanguinario dictador guatemalteco, se jactaba de tener como diplomático a Gómez Carrillo, y como consultor a Chocano. El apoyo al poder permitía a estos escritores a viajar por Europa, de donde tomarían todas sus influencias.

¹³¹⁰ W. Delgado, *op. cit.*, p. 95.

Consiguieron, con la amalgama de todas las influencias europeas, crear una estética muy concreta y particular. Lograron lo que sus antecesores no alcanzaron: la independencia literaria. En un discurso a Anatole France, Rodó señaló su designio íntimo y perseverante de reivindicar la autonomía de los pensamientos de Hispanoamérica y dejar atrás las tributaciones a Europa tanto a nivel artístico como científico. Rodó integró en su *Ariel* un grupo de ideas que, además de buscar una estética adecuada e independiente, luchaba contra el materialismo. Impulsó un neoidealismo basado en la invocación del ideal simbolizado en Ariel, el personaje espiritual. Frente a él se encontraba Calibán, ser salvaje y de bajo nivel místico, que a su vez representaba a EEUU. El mérito de Rodó consistió en unir a toda Hispanoamérica en una esencia común: el arielismo. Desde esta perspectiva la balanza quedaba de parte de los sudamericanos, ya que el vacío y primitivo Calibán nada tenía que hacer, espiritualmente hablando, contra Hispanoamérica. En el plano más real, Norteamérica llevó la voz cantante en la economía y en la política de todo el continente.

3.2.3. EL MODERNISMO PERUANO

En Perú también tendrían eco las ideas aristocráticas de Rodó. Pero antes, hay que explicar cómo se desarrolló el Modernismo en este país, y cuáles fueron sus características. Como acabamos de ver, el Modernismo estaba unido, en gran medida, al advenimiento del capitalismo en Hispanoamérica. Este proceso económico se vio obstaculizado en Perú por la triste guerra contra Chile acaecida en 1879. De ahí que el Modernismo se desarrollara de forma tardía: “En el Perú –afirma Luis Monguió–, el modernismo aparece más tardíamente que en el resto de América, si tomamos el año 1888 de la publicación de *Azul*, de Darío, como simbólica línea divisoria entre premodernismo y el modernismo ya eclosionado”¹³¹¹. Los propios modernistas peruanos fueron conscientes de ello. De hecho, José Gálvez, de talante arielista señala en su tesis titulada *Posibilidad de una genuina literatura nacional* (1915): “Cuando los vientos renovadores llegaron a América y aunque algo tardíamente reflejaron en estas tierras los diversos matices del modernismo y una más amplia libertad parecía presidir las floraciones literarias, hubo un verdadero deslumbramiento y el eco llegó también a nosotros aunque en verdad un poco retardado y cuando en toda América había ya

¹³¹¹ L. Monguió, *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra*, 1ª ed., Columbia University, New York, 1952. 2ª ed. Perú Nuevo, Lima, 1960, p. 10.

representantes robustos de las nuevas orientaciones.”¹³¹² Los motivos del retraso se podían achacar a que el adalid del Modernismo, Rubén Darío, tomó partido por Chile y compuso sus *Canto épico a las glorias de Chile* en 1887, poemario dedicado a la victoria de Chile sobre Perú. El Modernismo de finales de siglo tomó un rasgo diferente. Perú tenía una postura de enfrentamiento, quería crear su propia poética, diferente a la de Darío:

Nuestra vecindad a Chile y a Argentina –comenta Luis Alberto Sánchez–, donde fructifica la escuela de Darío, y de la fugaz visita de este a Lima, el modernismo, que era una expresión optimista, cosmopolita y de lujo, no tuvo gran eco en el Perú. Nuestros escritores, como los de Chile, por opuesta razón, se encontraban absorbidos por los deberes cívicos engendrados por el conflicto del 79 y sus consecuencias. No había cabida para la sensualidad verbal: la literatura era de “propaganda y ataque”. Esto puede explicar por qué Chocano, corresponsal de Rubén, reproche a éste “el afrancesamiento” excesivo de *Los raros* (según se ven en las memorias de Chocano) y no acoja, sino mucho después, los ornamentos de la literatura modernista.¹³¹³

Entre 1896 y 1900 la poesía “modernista” peruana es civil, épica, sonora, patriótica y revanchista, en ese sentido, no es esteticista. El Modernismo más típicamente dariano, tocado por la musicalidad verlaniana surge a partir de 1905: “Nuestro modernismo fue –explica Sánchez–, hispanizante y engolado. El medio tono, el matiz, la *nuance* aparecerá después de 1905, cuando ya Darío iniciaba la segunda etapa de su movimiento, el antimodernismo y el novomundismo.”¹³¹⁴ De hecho, Chocano, el gran poeta de este período postbélico “no fue un modernista puro –señala Washington Delgado– y se hallaba más cerca del romanticismo de Hugo o Zorrilla y aún del neoclasicismo de Quintana que del parnasianismo de Leconte de Lisle o del simbolismo de Verlaine o para hablar de poetas americanos, cosa que él hubiese preferido, más cerca de José María Heredia y de Salvador Díaz Mirón que de Rubén Darío.”¹³¹⁵ Como certeramente expone Mariátegui, las raíces poéticas de Chocano tienen un marcado sabor y carácter hispánico.

Rodó publicó *Ariel* en 1900 pero su fuerza empezó a notarse en Perú hacia 1910. Para Washington Delgado la estruendosa música chocanesca del Modernismo impuro y

¹³¹² J. Gálvez, *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, Casa Editora M. Moral, Lima, 1915, pp. 66-67.

¹³¹³ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 115.

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹³¹⁵ W. Delgado, *Historia de la literatura republicana*, cit., p. 96.

tardío sólo tomó la forma genuina a partir de 1910 y gracias a la generación arielista. Compuesta por hombres de la aristocracia limeña, aplican “la aristocracia del pensamiento” de Rodó. Entre ellos estaban José de la Riva Agüero, Francisco y Ventura García Calderón, José Gálvez, Víctor Andrés Belaúnde, y Luis Fernán Cisneros. Los modernistas arielistas seguían obviamente los dictados de Rodó, pero tenían como ideólogo idealista en Perú a Alejandro Deustua, profesor de la Universidad San Marcos que, siguiendo los pasos de Croce y Bergson, se rebeló ante el positivismo de la generación anterior. Hasta Unamuno se hace eco de Rodó y su tesis aristocratizante en un artículo que escribe en respuesta a la tesis universitaria de José de la Riva Agüero: “El problema de las lenguas clásicas le lleva al autor de la tesis a lo del aristocraticismo intelectual –señala Unamuno–, y esto a discutir la doctrina del famoso *Ariel*, de don José Enrique Rodó, de este librito tan sustancioso, aunque tan corto, y que tanta influencia está ejerciendo en América.”¹³¹⁶

Existen otros escritores importantes que, sin ser arielistas, se encuentran cerca artísticamente del Modernismo y son Enrique A. Carrillo, Yerovi y Clemente Palma. De todos ellos pasamos a hablar a continuación. Comenzamos con José Santos Chocano.

3.2.3.1. JOSÉ SANTOS CHOCANO

Este poeta nació en 1875 en Lima. Su infancia estuvo muy marcada por la guerra contra Chile de 1879 como se verá en sus versos. Por azares de la vida, siendo todavía un muchacho, tuvo que dirigir eventualmente la importante revista *El Perú ilustrado*, publicación que aglutinaba las firmas de las mejores plumas peruanas. Era un joven valiente y audaz que componía con fuerza y empaque. En 1894, ya matriculado en la Universidad, dejó todo para unirse a las fuerzas que querían la victoria del político demócrata llamado Piérola. Fue el único momento en su vida que apoyó el democratismo; posteriormente se vincularía más a la defensa de las dictaduras. Dirigió la revista *La Neblina*, publicación que pretendía ser el estandarte del Modernismo en el Perú finisecular.

Estados Unidos, tras el conflicto de la Guerra Civil, fue el lugar donde floreció la poesía de Walt Whitman. Sus versos constituían la parte lírica del proceso de formación y unidad del país, y la expresión de los ideales americanos. Chocano admiraba

¹³¹⁶ J. de la Riva Agüero, *Literatura del Perú independiente, cit.*, epílogo de Unamuno, p. 379.

profundamente a Whitman y quería convertirse en ese poeta unificador del continente sur, de la misma forma, que Whitman lo era del norte. Luis Alberto Sánchez, en su obra *José Santos Chocano*, explica las vicisitudes de su vida y obra, señala: “Whitman cantaba “Al cuerpo eléctrico”, a los cowboys, a las máquinas, y a sí mismo. Cantaba a su cuerpo y a su espíritu. Rompió para eso la unidad rítmica, y convirtió el verso en inesperada letanía laica. Su himno a Lincoln (“*O Captain, my Captain...*”) posee una belleza maciza y profunda, sin abalorios. Chocano quiso imitarlo sin seguirle. Es decir, repetir su apostolado poético, con sus propias palabras.”¹³¹⁷ Después de la guerra, Perú necesita un credo civil, una poesía de arenga que construyera la nación. Al igual que Víctor Hugo, se trataba de exaltar a la multitud, de levantar el ánimo. Chocano quería ser el poeta de América. Rodó ya había señalado en su ensayo *Rubén Darío* (1899) que el nicaragüense era el mejor poeta nacido en Hispanoamérica, pero no era el “poeta de América” de la misma forma que Whitman lo era del América del Norte. Darío no utilizaba, como sí hacía el poeta de Norteamérica, la expresión de una unidad geográfica, una historia, unos valores que se identificaban con la nación. Para Rodó, no podía ser el poeta de América porque su influencia francesa tenía demasiada fuerza y no dejaba oír los sonidos del nuevo continente. Así que Chocano se propuso ser ese cantor de América del Sur. En Perú, el Modernismo de Darío no llegó a cuajar, al mismo tiempo que en el resto de países por el afrancesamiento del que habla Rodó, y también, como se ha señalado anteriormente, porque el nicaragüense se puso de parte de los chilenos tras el conflicto. Así que Chocano, enfrentándose a la estética rubendariana, quiso definir una nueva estética, más retórica y rimbombante, de influencia más hispánica que francesa. De hecho, las raíces hispánicas de su poesía se perciben con facilidad: “Los antecedentes de la técnica y los modelos de la elocuencia de Chocano están en la literatura española –afirma Mariátegui–. Todos reconocen en su manera la influencia de Quintana, en su espíritu la de Espronceda. Chocano se reclama de Byron y de Hugo. Pero las influencias más directas que se constatan en su arte son siempre las de poetas de idioma español.”¹³¹⁸ En esas raíces hispanas de carácter épico, intenta Chocano crear una poética que represente a Hispanoamérica. José Jiménez Borja señala:

Es un cantor épico y lírico, aunque su acento más definido es el épico. Como épico ha intentado una misión de profeta: ser el portavoz de un Continente y de una raza

¹³¹⁷ L. A. Sánchez, *José Santos Chocano*, Hernán Alva Orlandini, Lima, 1964, p. 16.

¹³¹⁸ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 272.

[...]. *El poeta de América* fue el nombre que pronto se le dio con el respaldo de la más alta crítica. Con respecto a los E.E.U.U. Walt Whitman había tenido una misión parecida. “Walt Whitman tiene el Norte, pero yo tengo el Sur”. América Hispana es el objeto de su entusiasmo civil. Quiere exaltarla en todas sus manifestaciones de su geografía, de su historia natural y de su leyenda humana. Es la síntesis resplandeciente de cuanto se ha escrito o se ha soñado sobre esta porción del mundo ubérrima y solar. El paisaje americano nos lo ofrece como un espectáculo de grandeza deslumbrante, de fuerza virginal, contenida y en espera de siglos que le den fecundación.¹³¹⁹

Los primeros libros de poemas de juventud fueron *Iras santas* (1895) y *En la aldea* (1895). Muy al gusto modernista, y como ya hiciera Juan Ramón Jiménez, Chocano escribe *Iras santas* en tinta de color rojo y *En la aldea* con tinta de color azul. En esta obra se observa a un Chocano épico, retórico, y ostentoso: “*Iras santas* descubre la tendencia más propia y caudalosa del poeta –indica R. Porras Barrenechea–, la del canto épico unguido de emoción histórica, verbal y tribunicia.”¹³²⁰ En él se advierten rasgos de Romanticismo del tipo de Espronceda. Se puede observar esta influencia en la primera estrofa del poema “Profesión de fe” que se encuentra en este poemario:

Es el poeta altanero
quien debe romper el yugo:
siempre al cantar Víctor Hugo
tembló Napoleón Tercero.
Tirteo, vate y guerrero,
si en la canción se levanta,
en la lid crece y espanta;
y ante el que le ve y escucha,
es un poeta que lucha
y es un guerrero que canta

(*Iras santas*)

Y siguiendo los excesos ególatras del período (aparejándose en este aspecto con su admirado Díaz Mirón), en esta misma obra arremete con sus versos a quien le encerró en las mazmorras del Real Felipe en 1894, es decir, el dictador general Cáceres, y le señala con su dedo acusador diciendo: “Y logrando aplastar a los perversos / los

¹³¹⁹ J. S. Chocano, *Antología poética*, prólogo de T. Escajadillo, Studium editores, Lima, 1975, p. 11.

¹³²⁰ R. Porras Barrenechea *apud* J. S. Chocano, *Antología poética*, prólogo de T. Escajadillo, p. 8.

hundiré en la cárcel de mis versos; / ¡y como reja les pondré mi lira!” (“En la mazmorra”, *Iras santas*). Versos de retumbado sesgo romántico son los que componen estos poemas del poeta peruano. Dice Luis Monguió en su conocida obra *El postmodernismo peruano*: “*Iras santas*, que incluye poemas de Chocano que antes de la revolución de 1894 le habían llevado a la cárcel y otros poemas escritos en las mazmorras mismas, es un libro de combate civil, de grito y de corazón en la mano, más próximo del romanticismo que del modernismo.”¹³²¹ En segundo poemario, *En la aldea*, la poesía se vuelve más descriptiva. Las imágenes del poeta describen el paisaje americano: “La verdeante exuberancia de las altiplanicies –subraya Ventura García Calderón–, y la osadía nevada de las cumbres, y la intemperancia de los ríos y el frenesí de las cataratas, hallaron en él su cantor adecuado.”¹³²² También se perciben ya varios matices modernistas. Veamos un soneto titulado “En la alcoba”:

Olor de nido. Sonrosada lumbre;
tras la pantalla, esplende en la cortina,
entre la cual a Venus se adivina
llena de placidez y mansedumbre...

Como el pálido copo de la cumbre,
yace Venus helada y cristalina,
mientras que afuera el campo desafina
con su rumor de ronca mansedumbre...

Duerme ella al fondo de su cuja blanca,
luciendo un brazo, que torneado arranca,
y el alabastro de su seno combo,

sin más testigos en al paz nocturna
que el Cristo agonizante entre la urna
y los chinos bordados sobre el biombo...

(*En la aldea*)

A pesar de manejar ciertos lugares comunes del Modernismo como el uso de un vocabulario preciosista lleno de japerías y de exotismo, así como la sensualidad unida a lo religioso, la musicalidad del verso está sometido a un fuerte acento lo que lo

¹³²¹ L. Monguió, *op. cit.*, p. 14.

¹³²² V. García Calderón, *op. cit.*, p. 211.

aleja de la *nuance* verlainiana. Irónicamente, dice Ventura García Calderón: “Hasta madrigalizando es altisonante.”¹³²³ De todas formas, Chocano se inscribe en el Modernismo también por sus innovaciones métricas, tan típicas de este movimiento. Por eso, Max Henríquez Ureña, en su *Breve historia del modernismo* señala: “Es digno de tener en cuenta el empeño que puso en adoptar nuevos metros y combinaciones. Esto se advierte desde su primer libro, *En la aldea*, donde encontramos el metro de quince sílabas que Pedro Antonio González llamó tripentálico.”¹³²⁴ Con sólo veinte años, Chocano es reconocido como el gran poeta de Perú. “El derrumbe” y la “Epopéya del Morro” son dos nuevos éxitos. En ellos, el sentido retórico y épico toma la misma fuerza que en *Iras santas*. La “Epopéya del Morro”, es una rememoración patriótica de un episodio de la guerra contra Chile. Los versos fluyen heroicamente y se erigen contra el pasado y el enemigo. Estas son las dos primeras estrofas de “Fin del asalto”:

De pronto en un corcel, entre el tumulto
que arrolla el invasor, rápido avanza
Alfonso Ugarte; esgrime un meteoro.
Tal vez en las sombras del dolor oculto
brilla, a veces, un rayo de esperanza...

Es blanco su corcel (casco de oro
y pupilas de Sol). Rasga la bruma
y como flecha veloz; sobre el alta
cumbre, erguido en dos pies, salpica espuma
con relincho de horror... ¡y luego salta!

Como se observa en los primeros versos, el poema señala a Alfonso Ugarte, un héroe de la guerra que falleció en el transcurso de la batalla de Arica. Chocano publicó *Selva virgen* (1900) y *El fin de satán* (1901) donde se puede apreciar temas y símbolos provenientes del movimiento modernistas. Pasamos a ver un fragmento del poema *La muerte del cisne*:

El ya marchito efebo
de frente en que la arruga
trazó su huella triste,

¹³²³ *Ibid.*

¹³²⁴ M. H. Ureña, *op. cit.*, 337.

cual de pincel en fuga,
de pómulos salientes
en que fiebrosas crisis
pintaron ya con sangre
las rosas de la tisis...

De este poema, Max Henríquez Ureña comenta:” La composición es inconsistente y artificiosa, y nos permite apreciar hasta qué grado la orientación poética de Chocano era todavía insegura, sin superiores preocupaciones de forma, aunque sí con el empeño de inventar neologismos, no siempre con buen gusto y acierto.”¹³²⁵ El poeta reunió sus libros anteriores en un solo volumen al que puso por título *Poesías completas* (1901), cuyo prólogo estaba firmado por Manuel González Prada, teniendo gracias a ello, el espaldarazo definitivo de la intelectualidad peruana. En ese momento, Chocano era el poeta peruano que gozaba de mayor celebridad en el país. Según Luis Monguió: “Su enorme popularidad (infinitamente superior a la de Prada y a la de todo otro poeta peruano de los quince años de novecientos) se debe a esa fusión de lo conocido y de lo nuevo, al tradicionalismo de la materia de su poesía, cuyo fondo no se hacía difícil para el público al que halagaba al propio tiempo poder apreciar algo escrito en las nuevas formas a la moda entre la élite.”¹³²⁶ Todo el mundo le reconoce, gana la mayoría de los concursos literarios en los que participa, y es designado por su gobierno para una misión diplomática en Centroamérica. Visita Guatemala, Costa Rica, Nicaragua, Honduras donde es escuchado y ovacionado, dejándose seducir por las sensualidades del trópico. Vuelve a Perú, y en el año 1904 publica *Los cantos del Pacífico*. Un año más tarde acepta un nombramiento para formar parte de una misión organizada con el objetivo de defender las fronteras de Perú frente a Ecuador en un litigio cuyo mediador era Alfonso XIII rey de España. Toma un barco y bordea la costa recorriendo Chile, donde fue mal acogido por su actitud revanchista, Buenos Aires, donde conoce a Lugones, y a partir de allí cruza el océano para dirigirse hacia Madrid. “En Madrid recibe magnífica acogida – comenta M. Henríquez Ureña–. Anuncia a poco que prepara un nuevo libro, a modo de epopeya fragmentaria del Nuevo Mundo, con el título de *Alma América*”¹³²⁷. En la capital hace amistad con el grupo modernista español liderado por Darío, conoce a Amado Nervo, a Darío, obviamente, que acababa de publicar *Cantos de vida y*

¹³²⁵ *Ibid.*, p. 340.

¹³²⁶ L. Monguió, *op. cit.*, p. 16.

¹³²⁷ M. H. Ureña, *op. cit.*, p. 341.

esperanza (1905), a Francisco Villaespesa (al cual dedica el poema “Pandereta” de *Alma América*), Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, etc. Quería que su gran obra, concebida en su estancia en Centroamérica, saliera publicada en el quinto centenario del Quijote, pero no pudo ser. Salió un año más tarde, en 1906 y se tituló *Alma América*. Menéndez y Pelayo escribió una carta-prólogo para esta obra poética de Chocano, y Unamuno escribió un prólogo, también para *Alma América*, en su edición española, lo que demuestra la alta consideración que sentía la intelectualidad española hacia el artista peruano. Señala, sin embargo, Tomás G. Escajadillo que Unamuno echaba de menos más profundidad en los versos y así se lo hizo saber.¹³²⁸ De todas formas, Chocano supo integrarse en el ambiente literario español y mantuvo, como Darío, la costumbre de dedicar a otros autores o personajes de peso artístico y político su obra y sus poemas. Tal fue el caso con *Alma América*, que, como señala Escajadillo, tuvo una dedicatoria muy monárquica: “Chocano dedicaría la versión definitiva de *Alma América* (1906), más convenientemente, a su majestad Cristiana don Alfonso XIII, rey de España.”¹³²⁹ *Alma América* es el libro más relevante de Chocano. En él, el poeta completa una nueva poética que sea la poética de América. Orgulloso de su tierra natal y también de su herencia tanto incaica como colonial, Chocano manifiesta, antes que Darío con *Canto a la Argentina* y por supuesto Neruda con *Canto general* (1950), el novomundismo que tanta influencia tendrá posteriormente. Es la glorificación del indio americano, como señala Luis Alberto Sánchez: “Es el cantar de gesta de la pobre gente de cobre.”¹³³⁰ De ahí que comente Ricardo González Vigil:

La resonancia de *Alma América* (1906) fue continental, siendo la forjadora principal de la corriente llamada *mundonovismo* (canto a América, el Nuevo Mundo), que impactó en la sección “Nostalgias Imperiales” de *Los heraldos negros* (1919) de Vallejo, y en el libro más ambicioso de Neruda, el *Canto General* (1950). Único caso, hasta ahora, de irradiación hispanoamericana de un poeta peruano.”¹³³¹

Con la corriente novomundista, Chocano se separa de la tendencia dariana, concebida en *Azul y Prosas profanas*, alejándose del preciosismo, decadentismo y

¹³²⁸ J. S. Chocano, *Antología poética*, cit., prólogo de T. Escajadillo, p. 4.

¹³²⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹³³⁰ L. A. Sánchez, *La literatura peruana*, cit., pp. 42-43.

¹³³¹ R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos*, cit., pp. 224-225.

cosmopolitismo típico del Modernismo. Veamos un ejemplo. Introduciéndonos en el poemario *Alma América*, hay que resaltar un emblemático poema titulado “Blasón”. Ante el “Blasón” de Rubén Darío, de tono claramente afrancesado, Chocano contrapone su propio “Blasón”, que, enfrentándolo al del poeta nicaragüense, intenta ser el blasón de América:

Soy el cantor de América autóctono y salvaje:
mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
Mi verso no se mece colgado de un ramaje
con un vaivén pausado de hamaca tropical...

Cuando me siento Inca, le rindo vasallaje
al Sol, que me da el cetro de su poder real:
cuando me siento hispano y evoco el Coloniaje,
parecen mis estrofas trompetas de cristal.

Mi fantasía viene de un abolengo moro:
los Andes son de plata, pero el León de oro;
y las dos castas fundo con épico fragor.

La sangre es española e incaico es el latido;
¡y de no ser Poeta, quizás yo hubiese sido
un blanco Aventurero o un indio Emperador!

(*Alma América*)

Ricardo González Vigil en su obra *Literatura* (2004) señala: “Chocano se define por oposición a Darío. Es “autóctono” y no ciudadano del mundo (expresión de Darío); “salvaje”, no refinado y decadente; tiene “un alma... un ideal” no el esteticismo del arte por el arte; y busca un verso con ritmo épico, grandioso, como lo son nuestra geografía e historia.”¹³³² Vigil explica la poesía de Chocano utilizando las claves que el poeta ofrece en el poema de *Alma América*. Y puede hacerlo porque, efectivamente, Chocano explicita su propuesta en estos versos.

El poeta peruano se encontraba plenamente integrado en la intelectualidad modernista española. Su poesía, de sesgo retórico, mantenía cierta estética antimoderna, como señala Gustav Siebenmann en su obra *Los estilos poéticos en España desde 1900*,

¹³³² R. González Vigil, *Enciclopedia temática del Perú, volumen XXIII, “Literatura”*, p. 43.

y estaba concebida para ser declamada en alto, y ser comprendida de una sola vez. Por eso, se le pidió declamar sus versos en el Ateneo. Luis Alberto Sánchez narra lo sucedido esa noche: “Cuando empezó a declamar Chocano con su voz metálica y su amplio ademán, la sala se sacudió de risa, más, a medida en que avanzaba el poema, las risas fueron cesando hasta convertirse en inmenso aplauso.”¹³³³ Fue el momento álgido en la vida de Chocano, reconocido en España, y considerado uno de los poetas más importantes de Hispanoamérica, la vida sonreía al bardo peruano: “*Alma América* conquistó en Madrid extraordinaria popularidad al nombre de Chocano –explica Max Henríquez Ureña–. Agasajado, mimado, aplaudido cada vez que se levantaba para recitar sus versos con voz cadenciosa y sonora, todo parecía sonreírle...”¹³³⁴ En ese momento se produjo el inicio de su desdicha: “A causa de un error (o de dolo) se vio envuelto en un “affaire” –comenta Luis Alberto Sánchez– del que fueron protagonistas principales dos españoles, empleados del Banco de España, y Felipe Sassone, entonces muy joven y recién llegado a Madrid. Los dos primeros fueron a parar a la cárcel. Atemorizado por los rumores que ya empezaban a rodear su fama, a causa de que el poeta habitaba en la misma casa que uno de los acusado y había tenido relaciones de negocios con él, optó, de pronto, por desaparecer de Madrid.”¹³³⁵ Haciéndose eco de la filosofía nietzscheniana, dijo Chocano de su proceso en España: “Es torpe pensar que pueda rebajarme a faltar a las leyes y costumbres quien nació, no contrario, sino superior a ellas.”¹³³⁶ No explica Sánchez qué ocurrió exactamente pero sabemos que sale de Madrid y se establece en Cuba entre 1907 y 1909 momento en el cual vería la luz su poemario *Fiat Lux* (1908). Esta obra tiene un sello más intimista que las anteriores, manifiesta una vena poética más lírica, llena de recuerdos de la niñez y de las noches familiares. Veamos un fragmento del poema “Íntima”:

Yo no jugué de niño; por eso siempre escondo
ardores que estimulo con paternal cariño.
Nadie comprende, nadie, lo viejo que en el fondo
tiene que ser un hombre que no jugó de niño...
Recuerdo que a su lado
mi madre me tenía,
aquel siniestro día

¹³³³ L. A. Sánchez, *José Santos Chocano, cit.*, p. 21.

¹³³⁴ M. H. Ureña, *op. cit.*, p. 345.

¹³³⁵ L. A. Sánchez, *José Santos Chocano, cit.*, p. 22.

¹³³⁶ J. S. Chocano, *Antología poética, cit.*, prólogo de T. Escjadillo, p. 5.

en que escuché espantado
sonar el destemplado
clarín del vencedor.
-¡Escúchalo! –decía
mi madre...Y lo escuchaba, lo escucho todavía,
lo escucharé hasta cuando resuene otro mayor.
Por eso hoy que me inspira
ese recuerdo henchido de la más santa ira,
los nervios de mi madre son cuerdas de mi lira...

(*Fiat Lux*)

Se puede decir que *Alma América* y *Fiat Lux* son los dos libros esenciales de Chocano. “Son obras de tipo sui géneris –afirma Luis Monguió–. En ellas, adhiriéndose Chocano a modas introducidas por el modernismo en la poesía americana –en el caso de Chocano las modas más próximas al parnasianismo que al simbolismo–, su temperamento, sin embargo, traspasa y reblandece los mármoles de su pretenso objetivismo para engolfarse en la expresión de sentimientos de un subjetivismo que seguramente no hubiera merecido la aprobación de Leconte de Lisle.”¹³³⁷ Efectivamente, al poeta peruano le cuesta deshacerse de ese subjetivismo típico del Romanticismo, aunque por otra parte, la sensualidad de las imágenes, el colorido de las metáforas y la renovación de formas poéticas, lo enclavan en la tendencia modernista. De hecho, la verdad es que el Modernismo se caracteriza por dar cabida a tendencias muy dispares e incluso contradictorias. De ahí que el propio Chocano, siendo consciente de ello, dijera: “En el Arte caben todas las escuelas como en un rayo de Sol todos los colores”.

El bardo peruano se embarcó más tarde hacia los Estados Unidos, más concretamente a Nueva Orleans donde escribió el primero de sus *Nocturnos*. A partir de los *Nocturnos* y de su producción de 1909, la poesía de Chocano experimenta una transformación, rindiéndose a partir de este momento a una inquietante melancolía. Su “Nocturno n° 18” dice así:

Y hasta a mí llegó, entonces,
una voz clara y fina
de mujer que cantaba. Cantaba. Era su canto
una lenta... muy lenta... melodía:

¹³³⁷ L. Monguió, *op. cit.*, p. 15.

algo como un suspiro que se alarga
y se alarga y se alarga... y no termina.

(*Nocturnos*)

En 1910 tiene lugar la Revolución Mexicana impulsada por Francisco Madero, ideólogo de la rebelión, a través del Plan de San Luis. Tras la caída de Porfirio Díaz, Chocano, que admiraba a Madero, se presentó en México en 1910 creyendo ver una nueva oportunidad para obtener poder político y valoración artística. El poeta peruano, gracias a su inquieta y poderosa personalidad, además de su talento, se hizo un hueco en la vida política y artística de México, uniéndose a los prohombres de la Revolución. Tras la protesta por parte de Chocano del asesinato de Madero a manos de Huerta, éste ordenó su deportación. En Guatemala gobernaba el sangriento dictador Manuel Estrada Cabrera, y Chocano, determinado en insistir en la necesidad de monocracias para gobernar los países hispanoamericanos, trabó amistad con él. Lejos quedaba el pierolismo, y el poder de las democracias y del pueblo y de esos versos de *Iras santas* que decían: “mientras no se alce el pueblo soberano / yo, hecho Job de este inmundo estercolero, / he de cantar las rabias que el acero / siente al hallarse entre la puerca mano.”¹³³⁸ Chocano volvió a México y, guiado por el culto a las fuertes personalidades, trabó amistad con Pancho Villa. El revolucionario mexicano admiraba la poesía del peruano y le hizo consejero. Tras unas desavenencias se marchó a Guatemala donde Manuel Estrada, que deliraba por ser tenido como un mecenas, le apoyó económicamente (también a Gómez Carrillo). Allí permaneció hasta que en 1920 el país echó a Estrada del gobierno. Chocano acompañó al dictador hasta las últimas consecuencias y fue sentenciado con la pena capital. De muchos lugares del mundo, Roma, Madrid (a petición de Alfonso XIII), Perú, llegó una protesta común para conmutar la pena de muerte: “Una noche –cuenta Sánchez–, Margot Batres extrajo de la cárcel al poeta y se lo llevó a El Salvador, primero, y enseguida a Costa Rica. Después de un breve descanso, decidió regresar al Perú, su patria, que le había dado tan vivas muestras de admiración y afecto. Concluía el año 1921.”¹³³⁹

Chocano llegó al puerto del Callao en diciembre de ese mismo año. Se le veía enfermo y demacrado por los acontecimientos vividos. Pero su país estaba feliz de tenerle de nuevo en casa. Casi todas las plumas de la intelectualidad peruana fueron a recibirle,

¹³³⁸ J. S. Chocano, *Antología poética*, op. cit., p. 39.

¹³³⁹ L. A. Sánchez, *José Santos Chocano*, cit., p. 30.

rindiendo, de esta forma, homenaje a su gran poeta. Allí estaba Clemente Palma, José Gálvez, Eguren, Vallejo, y muchos otros: “La recepción que su Patria hizo al poeta no tiene precedentes –comenta Luis Alberto Sánchez–. No faltó homenaje que no se le tributara. En seguida organizó una gira de recitales poéticos, que se vieron colmados de un público delirante. Los poemas de Chocano llenaban las páginas de las revistas. Fue la más conspicua figura de todos los círculos, sin distinción de bandos.”¹³⁴⁰ Las Municipalidades de la República, algo parecido a nuestras Comunidades Autónomas, le ofrecieron un homenaje en el que fue coronado (con una corona de oro) y agasajado como un héroe nacional.

De repente, cayó de nuevo la desgracia sobre el poeta. Chocano acompañó a Lugones en un discurso sobre la necesidad de utilizar la fuerza y la dictadura, y vaticinando la muerte de las democracias. Los dos pensaban igual. “Chocano, recibido con unánime benevolencia por todos los sectores –comenta Luis Alberto Sánchez–, formuló declaraciones a favor de “*las dictaduras organizadoras*”, y redactó un libro, bajo ese título y el de *Idearium tropical*.”¹³⁴¹ En el libro al que se refiere Luis Alberto Sánchez, publicado en 1922, afirmaba Chocano: “Sólo hay dos formas de gobierno: el gobierno de la fuerza y el de la farsa. En nuestra América tropical tiene que acogerse el gobierno de la fuerza organizadora y el de la farsa organizada. Cada uno simpatiza con el que más se acomoda a su temperamento... Esto es lo que juzgo la realidad: cuanto se aparta de ello me parece candorosa utopía. Hay que decidirse por todo, menos por el ridículo.”¹³⁴² Añadía, en la misma obra, estas palabras: “Siempre preferiré la dictadura de un solo hombre responsable, siquiera sea ante la Historia, que no la de unas cuantas familias adineradas que irresponsablemente pretenden repartirse la vida de la República.”¹³⁴³ La verdad, es que a pesar de este alarde antiburgués, tan del gusto de la época modernista, hay que decir que Chocano tuvo siempre buenas relaciones con la oligarquía. Tanto Lugones como Chocano se vieron involucrados, tras el discurso pronunciado por el primero y apoyado por el segundo, y se desató una cruda campaña contra ellos. A este acontecimiento hay que unir otro mucho más sangriento. Edwin Elmore difundió un ataque contra Chocano por la radio. Se encontraron en la redacción de *El Comercio* y Chocano, tras recibir una bofetada disparó a quemarropa a Elmore causándole la muerte. El proceso judicial duró dos años y Chocano fue prácticamente

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁴¹ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 121.

¹³⁴² J. S. Chocano, *Antología poética*, cit., prólogo de T. Escjadillo, p. 6.

¹³⁴³ *Ibid.*

amnistiado. Aun así, su prestigio como persona y poeta desapareció. En 1928, reanudados los vínculos entre Chile y Perú, Chocano desembarcó en Valparaíso. Colaboró con *La Nación* como redactor. El 13 de julio de 1934 moría a manos de un enajenado. Narra lo ocurrido Luis Alberto Sánchez:

Depositó las cartas en el correo local, y subió a un tranvía eléctrico que lo llevaría al centro [...]. Al llegar a la esquina, Chocano se levantó para abandonar el tranvía. Un hombre avanzó tras de él, y ante el asombro de todos, le hundió dos veces una cuchilla por la espalda; cuando el poeta, malherido y atónito, se dio vuelta para encarar al atacante, éste le hundió de nuevo, esta vez en el pecho, el arma mortífera. Chocano atinó a bajar del tranvía, llamaron una ambulancia; el poeta expiró en el trayecto.¹³⁴⁴

Final apocalíptico para una vida de novela. Poco antes de su muerte había publicado unos poemas que formarán el libro *Oro de las Indias*, publicado póstumamente. En éste, el poeta se había transformado en un poeta reflexivo e íntimo, tal como le sucediera a Darío en su última fase: “Como Darío –apunta Luis Alberto Sánchez–, pero por distinto camino, viajaba hacia el centro mismo de su ser.”¹³⁴⁵ Igual opina Estuardo Núñez cuando dice: “Mostraban sus últimos poemas un ritmo más sosegado, honda nostalgia y contenida melancolía.”¹³⁴⁶ Su trayectoria poética tuvo un desarrollo, en este sentido, similar al de Rubén Darío.

Como conclusión sobre Chocano tras analizar vida y obra, es necesario señalar que a este poeta se le debe contextualizar en su tiempo y en su lugar. Tras la guerra contra Chile, la poesía no pudo absorber las nuevas corrientes. Chocano intentó hacerlo, pero siempre desde raíces hispánicas adquiridas. De ahí que su poesía tenga ese calado romántico y rimbombante. Pero también lo tiene porque el poeta quiso cantar a América, y, pensando en su tierra, las imágenes que fluían eran magníficas, enormes y altisonantes. Los poemas contruidos por Chocano están concebidos para ser declamados en alto, lo cual demandaba un léxico y unas imágenes comprensibles en una sola vez. Por eso dice Ricardo González Vigil que este hecho “lo emparenta con recursos próximos a la elocuencia, a la oratoria.”¹³⁴⁷ Si bien esto lo alejaba del susurro y la *nuance* intimista del simbolismo, no dejó de lado ciertas características modernistas

¹³⁴⁴ L. A. Sánchez, *José Santos Chocano, cit.*, p. 48.

¹³⁴⁵ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana, cit.*, p. 121.

¹³⁴⁶ E. Núñez, *Literatura peruana en el siglo XX, cit.*, p. 254.

¹³⁴⁷ R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos, cit.*, p. 225.

como las innovaciones que señala Ureña, o las descripciones coloristas, típicas del Modernismo, así como un Parnasianismo de tipo bastante sui géneris, parecido al de su admirado Salvador Díaz Mirón. Por estas características renovadoras, y también el carácter nietzscheano de su personalidad, típico de la época, debe estar Chocano valorado como el primer modernista del Perú, tal como expone Washington Delgado en su *Historia de la literatura republicana* (1984). Él quiso ser el “cantor” de América, de la misma forma que Rodó, era el filósofo de la misma, y Whitman, el de Norteamérica. La fama conseguida por este poeta fue inmensa, y la crítica, tal vez, influida más por el “hombre” que por el poeta, ha infravalorado a este bardo peruano. Pero hay que hacerle justicia. A pesar de lo rudo de su hacer poético, posee una maravillosa creatividad para la metáfora. La fuerza que irradian sus palabras, no tiene parangón con otros poetas peruanos si exceptuamos Eguren y Vallejo. La imaginación y el sensualismo de su poesía son sobrecogedores. Sin refinamientos, pero con una perfección formal de mucha calidad estética, transportan nuestra alma a una América que ya se perdió. Por eso, es de valorar también, la exaltación que hace de América con su novomundismo, y también al orgullo del pasado del que alardea elocuentemente. De todo el pasado, tanto el incaico como el colonial, y el republicano. Los poetas contemporáneos, de gran fuerza creativa, se percataron de que Chocano fue una gran figura. Todos le admiraron, hasta los más grandes se sentían pequeños a su lado: Vallejo, Eguren, Valdelomar. “En otros países se sigue reconociendo los méritos poéticos de José A. Silva, Leopoldo Lugones y Amado Nervo –señala Ricardo González Vigil–. Respetemos igualmente, los de Chocano, a su modo forjador de una conciencia “americanista”, orfebre de ritmos y metáforas tan bueno o más que los tres mencionados.”¹³⁴⁸

3.2.3.2. MODERNISMO Y LA GENERACIÓN ARIELISTA

Tras el incipiente Modernismo de Chocano, hace acto de aparición lo que en realidad se conoce como el Modernismo (más apegado a las características estéticas por las cuales se le reconoce), es decir, el Modernismo más cercano a Rubén Darío. Luis Alberto Sánchez recalca que el año 1905 fue un año muy relevante para la literatura peruana por ser la consolidación de la generación modernista que se unía a la estética del arielismo: “Fue ese año, precisamente, el de la afirmación de una nueva promoción,

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 226.

inspirada en el idealismo de Rodó y en el esteticismo de Darío. Su libro de horas era *Ariel*. Por eso nos hemos permitido llamarla arielista.”¹³⁴⁹ Los representantes más relevantes del arielismo peruano son José de la Riva Agüero, José Gálvez, Ventura García Calderón, José E. Lora, Felipe Sassone, y Luis Fernán Cisneros. Algunos de sus más insignes miembros señalan al pensador uruguayo en sus obras. Tal es el caso de José de la Riva Agüero: “Las repúblicas hispanoamericanas no necesitan entregarse casi exclusivamente a la actividad industrial y mercantil, deben reservar una buena parte de su espíritu para el idealidad, para el Arte, para la contemplación metafísica y el desinteresado placer estético. El representante más ilustre de esta escuela es su sagaz crítico uruguayo, estilista exquisito, finísimo orfebre de la prosa, José Enrique Rodó.”¹³⁵⁰ Otro arielista peruano, discípulo de José de la Riva Agüero, José Gálvez, remite a las enseñanzas del maestro Rodó sobre la necesidad de independencia cultural para Hispanoamérica: “En las palabras de Rodó se sostiene que hay síntomas ya de independencia y en la afirmación gallarda que hace, ya envuelto, como en sobrio manto, el programa de lo que debe procurar el pensamiento americano.”¹³⁵¹ Los arielistas formaron el grupo de modernistas apegados más a la *nuance* verlainiana y a la musicalidad y colorido rubendarianos. En ellos se observa la absorción de las lecciones del Simbolismo francés y del Decadentismo italiano, pero también hay que decirlo, con un sello propio y muy personal.

3.2.3.2.1. JOSÉ DE LA RIVA AGÜERO

José de la Riva Agüero (1885-1944) fue un crítico literario muy reconocido en su época. No hay que olvidar que en este momento histórico la sociedad de clase alta peruana se dividía entre los de un talante más conservador y los que poseían otro menos conservador. José de la Riva Agüero pertenecía a una familia muy conservadora y eso significa que se apegaban y se identificaban mayormente con los valores del período colonialista. Solían provenir de familias nobiliarias procedentes de España, y por ello eran españolistas, Vargas Llosa les denomina “hispanistas”. Este es el caso de José de la Riva Agüero. Desde un principio, este crítico estaba alejado de la modernidad, ya que sus conocimientos y premisas se centraban en la nostalgia de lo español y del virreinato.

¹³⁴⁹ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 123.

¹³⁵⁰ J. de la Riva Agüero, *op. cit.*, *Literatura del Perú*, cit., p. 297.

¹³⁵¹ J. Gálvez, *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, cit., p. 42.

Por eso, es comprensible que no entendiera la modernidad, ni las perspectivas de la poesía moderna que ya estaba dando en su entorno, como por ejemplo, la modernidad de Eguren: “Este no saber ingresar en la modernidad –señala Ricardo González Vigil– se ve corroborado porque tanto Chocano como José de la Riva Agüero produjeron sus obras fundamentales antes de los años 20.”¹³⁵² Vasconcelos llegó a Lima con una carta de presentación para él en la que Pedro Henríquez Ureña solicitaba hospitalidad para el intelectual mexicano. Este es el retrato clarificador que Vasconcelos hace del crítico peruano:

Riva Agüero, aristócrata de sangre, que años más tarde revalidó sus pergaminos en España, era rico por herencia, monárquico de abolengo, historiador de profesión. Además trabajador metódico, austero en sus costumbres, frugal en sus gustos y de carácter decidido, a pesar de su físico sonrosado y menudo, un poco obeso. La luz irónica que brillaba a través de sus espejuelos, hubiese alarmado cualquier aplomo sin no fuese porque la sonrisa cordial denunciaba una bondad positiva. Me paseaba por Lima, al atardecer, mostrándome los rincones añosos, iniciándome en el gusto por el pasado, del que carecía yo por completo en aquella época aturdida.¹³⁵³

José de la Riva Agüero nació en Lima en 1885 y, como señala Vasconcelos, pertenecía a una de las familias aristocráticas más influyentes de la capital peruana. Su niñez estuvo marcada por los desastres de la guerra acaecida pocos años antes: “La Lima de mi niñez era una convaleciente que con lentitud se rehacía de los destrozos de la guerra y las revoluciones –comenta José de la Riva Agüero–. Ciudad tranquila, poética, empobrecida; y no obstante su pobreza, fina y selecta...”¹³⁵⁴ Este es el recuerdo que José de la Riva Agüero guarda de su Lima natal en la infancia. Recuerdo que guarda, gracias a la portentosa memoria de la que siempre hizo alarde. Ya de niño, una sorprendente madurez de criterio y una prematura vocación intelectual fueron su sello de identidad. Enseguida comenzó a leer a Ricardo Palma y a los clásicos y románticos españoles, ingleses y franceses. Su mejor amigo en la adolescencia, y con el que compartía ansiedades y problemas metafísicos y morales, fue el arielista Francisco García Calderón, hermano de uno de los modernistas más influyentes del Perú, Ventura García Calderón: “¡Cuántas polémicas nuestras, religiosas y políticas, oyeron las apacibles cuadras de ese jirón! Yo era entonces el radical y descreído –comenta José de

¹³⁵² R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos*, cit., p. 233.

¹³⁵³ Vasconcelos *apud* L. A. Sánchez, *Valdelomar o la Belle époque*, p. 246.

¹³⁵⁴ J. de la Riva Agüero, *Literatura del Perú independiente*, epílogo de Unamuno, cit., p. 12.

la Riva Agüero— y Francisco el acérrimo conservador.”¹³⁵⁵ Fueron momentos de juventud puesto que el escritor se volvería con los años cada vez más reaccionario hasta llegar a apoyar el fascismo en la última fase de su vida tras llegar de su estancia en Europa. Las influencias de esta época de juventud fueron Taine, Guizot, Nietzsche y Schopenhauer, pero sobre todo, la influencia mayor vino de la mano de un autor español, Menéndez Pelayo, al que siempre admiraría con total devoción.

En 1902 ingresó en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos. Y con sólo diez y nueve años se graduó de Bachiller con la tesis titulada *Carácter de la literatura del Perú independiente*, libro básico para comprender el trayecto de formación teórica de la literatura peruana. Es interesante porque muestra la cara conservadora de la teoría literaria, como muy bien señala Mariátegui (de tendencia contraria a la de José de la Riva Agüero), ninguno de los dos escribe desde la nada, ambos introducen en su crítica sus convicciones ideológicas. De ahí que el análisis de José de la Riva Agüero contenga un carácter de protección a los valores coloniales. Llama la atención, al leer esta obra, la madurez mental y la gran cultura erudita de su joven autor, pero también, el apego a valores, aparentemente superados. La realidad es que eran momentos en los que se estaba consolidando la independencia cultural, proclamada como necesaria por Rodó y puesta en práctica en el Perú por González Prada, dentro de las letras peruanas. José de la Riva Agüero, por su talante aristocrático pensaba, y así lo expuso en esta tesis, que Perú no poseía una literatura independiente:

La literatura peruana forma parte de la española. Esta es la verdad, desde que la lengua que hablamos y de que se sirven nuestros literatos es la castellana. La literatura del Perú, a partir de la Conquista; es literatura castellana provincial, ni más ni menos que la de las islas Canarias o la de Aragón o Murcia, por ejemplo, puesto que nada tiene que ver con la literatura, la dependencia o independencia política de la región donde se cultiva. La lengua constituye el único criterio, y no meramente exterior, como podría creerse, puesto que implica la forma, que es de importancia capital en el Arte, y de ordinario también (como nosotros) la influencia directa de la imitación y todo aquel heredado conjunto de reglas, procedimientos y direcciones, que se denomina tradición literaria.¹³⁵⁶

José de la Riva Agüero, muy influenciado por Taine, y teniendo en cuenta su propuesta determinista, considera que la historia americana, es decir, la historia indígena

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 261-262.

no puede utilizarse como motor de originalidad porque la tradición india no dejó literatura, sin embargo, los tiempos coloniales son, según el crítico, buenas áreas para explorar. En lo que se refiere a la búsqueda de la originalidad literaria en el presente, no ya en el pasado, piensa que la raza india puede ser una fuente de originalidad pero “que más tarde o más temprano ha de secarse, so pena de convertirse en un género artificial.”¹³⁵⁷ Por último, queda el impulso del americanismo descriptivo, es decir, la producción literaria gracias al apoyo en la exposición del paisaje, ya puesto en marcha por Andrés Bello. Para José de la Riva Agüero es el único viable: “Sirve, no sólo para renovar el género descriptivo, sino para crear nuevas metáforas y de este modo remozar uno de los procedimientos esenciales de toda poesía.”¹³⁵⁸ El crítico peruano considera que Perú seguirá siendo una “provincia española” y, a pesar, de ciertos rasgos de originalidad, de la misma forma que los poetas andaluces tienen características particulares, los autores peruanos también las tendrán. Pero verdadera originalidad, no:

La gran originalidad, la verdadera originalidad, dimana siempre de un ideal –piensa José de la Riva Agüero–. Pues bien: los hispano americanos no tienen ni han tenido ideal propio y probablemente no lo tendrán, en mucho tiempo. Los ideales que nos dirigen e iluminan, vienen del extranjero. Nos faltan a los hispano-americanos para ser capaces de engendrar un fecundo ideal colectivo, homogeneidad étnica, confianza en nuestras fuerzas, vida intelectual intensa y concentrada, y hasta desarrollo social y económico.¹³⁵⁹

El crítico, recordemos las ideas del arielismo, estaba a favor de la aristocracia y de su particular cultura, quiere esto decir, que el alimento ideológico, que José de la Riva Agüero había adquirido desde su infancia y adolescencia, era el de la posición de la clase privilegiada en Perú, con lo que era factible y hasta normal, que pensara de esta manera. Los tiempos idílicos de la colonia ya no volverían, pero el pensamiento cultural se había quedado anclado en ese cronotopo.

Esta tesis tuvo mucho éxito y le consagró rápidamente, a pesar de su juventud. De hecho, su renombre se extendió más allá del Perú. Entre sus comentaristas más relevantes cabe señalar a Marcelino Menéndez Pelayo, el cual dirigió al autor una carta

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 269.

¹³⁵⁸ *Ibid.*

¹³⁵⁹ *Ibid.*, p. 270.

felicitándole por su trabajo, y a Miguel de Unamuno, que aprovechó para hablar de cuestiones importantes relacionadas con la literatura hispanoamericana y española del momento.

En noviembre de 1905 fue publicado un artículo en la revista *La Lectura* titulado “Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana” firmado por Unamuno. No era el primer texto que dedicaba el filósofo español a arielistas peruanos. Con anterioridad, en la misma revista, pero un año antes, había realizado la crítica literaria de otro modernista peruano, muy amigo de José de la Riva Agüero, se trataba de Francisco García Calderón y su obra *De Litteris*, prologada a la sazón por el propio José Enrique Rodó.

Unamuno toma la tesis de José de la Riva Agüero, y tras elogiar al autor, va repasándola e introduciendo sus comentarios al paso. En líneas generales, coincide con las ideas del joven peruano. Sobre todo cuando José de la Riva Agüero señala que la literatura peruana es una literatura imitativa o cuando acusa a la excesiva influencia del Decadentismo francés la debilidad del Modernismo alicaído peruano. Conocida de sobra es la inquina a lo francés por parte del filósofo. De todas formas, en algunos momentos, entra en desacuerdo con lo dicho por el autor de la tesis, o los escritores que nombra, pero suele ser en terrenos políticos y religiosos, más no literarios. Tal es el caso a la hora de hablar de González Prada y su anticatólica posición, así como la actitud conformista de José de la Riva Agüero. Respecto a la conclusión de José de la Riva Agüero, es decir, cuando señala que “la literatura peruana forma parte de la castellana”, hay conformidad por parte de Unamuno. Para éste el ambiente peruano está impregnado de españolismo: “Lo cual se conoce bien en sus escritores –apunta el filósofo–, incluso en González Prada, tan profunda e íntimamente español de espíritu, a pesar de su afrancesamiento de corteza.”¹³⁶⁰ De todas formas, Unamuno hace una observación en la que mantiene que existe una influencia retroalimentaria:

Cierto es que nuestros escritores influyen en América; pero ¿acaso no han influido en España, e influyen hoy mismo, escritores americanos? Y si no tanto aquéllos aquí como éstos allí, se debe a que su producción es más escasa, por razones especiales. Y cada día, es de esperar, influirán más. Hoy mismo, ¿cabe negar la influencia, buena o mala, mejor o peor, que de esto no nos toca tratar ahora, de Rubén Darío, en al juventud española que al cultivo de la poesía se dedica? ¿Cabe

¹³⁶⁰ J. de la Riva Agüero, *op. cit.*, epílogo de Unamuno, p. 366.

negar la que ha ejercido José Asunción Silva, aun en muchos que han fingido desconocerlo?¹³⁶¹

Pasa a tratar el tema de los motores de la posible originalidad literaria peruana. Recordemos que José de la Riva Agüero señala los tres tipos de americanismo: el histórico, el regional y el descriptivo. El filósofo vasco es de la misma opinión que José de la Riva Agüero al señalar que el americanismo histórico es una vía prohibida para la literatura, así como el regional, aunque sí da valor, al igual que José de la Riva Agüero, al descriptivo. Aun así aprovecha para hacer una crítica a los modernistas hispanoamericanos los cuales gustaban de describir los encantos exóticos antes que los suyos propios:

De las tres clases de americanismo que el autor de la tesis examina, el más legítimo es, sin duda, el descriptivo; pero parece que a no pocos americanos les consume el antojo de no describirnos Europa a los europeos. Es frecuente que se estrenen con algunas impresiones de viajes por Europa, cuando no les ha impresionado todavía su propia tierra, y que nos cuenten embolismos y enredos puramente librescos del bulevar de París, cuando no han sabido ver la vida que allí, en torno de ellos, se desarrolla.¹³⁶²

Para terminar el ensayo, Unamuno señala el aspecto arielista de la doctrina de Rodó en la tesis de José de la Riva Agüero, y hace una digresión que le lleva a preguntarse por el idealismo y el materialismo en las letras y en la sociedad capitalista en la que se vive. Termina por considerar que es la misma creatividad la que ilumina tanto a uno como al otro: “Si en la América española y en España falta eso que llaman espíritu práctico, es porque en ellas falta espíritu poético, que es el más práctico de todos; si no prosperamos más en la riqueza pública, en la agricultura, en la industria y en el comercio, es porque andamos escasos de imaginación, y a la escasez de ésta hay que atribuir el atraso en que aquí está el cultivo de las ciencias.”¹³⁶³

¹³⁶¹ *Ibid.*, p. 371.

¹³⁶² J. de la Riva Agüero, *op. cit.*, epílogo de Unamuno, p. 373.

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 380.

3.2.3.2.2. JAVIER GÁLVEZ

Se siguió discutiendo ampliamente en el Perú la posibilidad de la existencia de una literatura genuina nacional. Y la respuesta afirmativa a esta aseveración llegó de la mano de un discípulo de José de la Riva Agüero, J. Gálvez (1885-1957) el cual en su importante tesis titulada *Posibilidad de una genuina literatura nacional* trata de argumentar la consolidación real y la independencia de las letras peruanas respecto a la antigua metrópoli: “La preocupación de Gálvez por la conquista de una literatura auténticamente peruana –afirma Ricardo González Vigil– se hizo patente al sustentar su tesis *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, en 1915. Concebida en cierto modo como una réplica a la tesis de Riva Agüero *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905).”¹³⁶⁴ Recordemos que José de la Riva Agüero consideraba que la literatura peruana se encontraba todavía en un estatus de colonización cultural. Literariamente hablando, José de la Riva Agüero, un muchacho de menos de veinte años, era un eco de su clase social, un vocero de la ideología aristocrática imperante, tal y como señala Mariátegui. Como réplica a la tesis propuesta, se comentaba, se debe señalar a su propio discípulo, J. Gálvez, el cual la expresa en la tesis *Posibilidad de una genuina literatura nacional* publicada diez años posteriormente a la de su maestro. Siguiendo las tesis de Taine, igual que José de la Riva Agüero, en las primeras líneas de su texto muestra su propuesta que contradice la de su mentor:

Me complace sostener que podemos producir un arte propio, no sólo en cuanto refleje la raza y el medio, si no también en el sentimiento de la historia, porque tenemos riquísimo terreno que explotar y que ha dado ya algunos frutos únicos de que son muestra las Tradiciones. Naturalmente, las más elevadas formas no tendrán tal vez sino expresiones retrospectivas, pero si nos valemos de la imitación en cuanto a los sistemas y medios formales y reflejamos el ambiente histórico en toda su grandeza, podremos en cuanto a la introspección del pasado hacer obras de un género elevado de arte, genuinamente nacionales, confirmando la teoría general de las literaturas, y sin que nos sea a la vez necesario huir por simple espíritu de originalidad que aplicando en lo que tiene de bueno y útil no tenemos porqué despreciar.¹³⁶⁵

¹³⁶⁴ R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos*, cit., p. 251.

¹³⁶⁵ J. Gálvez, *op. cit.*, p. 6.

Esta propuesta rebate la de José de la Riva Agüero en sus propios cimientos. Sí, es posible una literatura autóctona, inclusive, aunque se observen influencias de otras. Gálvez hace referencia a la tesis de su maestro justo en el punto en el que éste deja la puerta ligeramente abierta a un nuevo campo de originalidad literaria en el “americanismo descriptivo”, mencionando la falta del “ideal americano” al que José de la Riva Agüero culpabiliza de la mengua de creatividad americana: “Riva Agüero en su ya célebre tesis sobre el carácter de la literatura del Perú independiente –señala Gálvez–, plantea la cuestión y llega a admitir que hay elementos de novedad indiscutibles que deben ser empleados, pero sostiene que la imitación debe seguir, bien utilizada, siendo la fuente principal, porque según él, falta a los hispano-americanos un gran ideal, un nuevo sentido de la vida.”¹³⁶⁶ Para Gálvez, más que la fuerza de la imitación, la originalidad radica de forma individual en cada artista. En palabras de este crítico: “Debe lograrse originalidad, en la sinceridad emocional, en la sencillez expresiva, en el motivo sustancial.”¹³⁶⁷ La tesis de Gálvez responde la de José de la Riva Agüero en sus mismos términos, contraponiéndolos. Si José de la Riva Agüero había señalado que la cultura indígena no era válida como sostenimiento de la originalidad literaria, Gálvez argumenta que sí, que se deben tener en cuenta las raíces:

No puede llevarse el desconocimiento de la tradición indígena al extremo de afirmar que es imposible hacer revivir poéticamente las civilizaciones quechua y azteca porque tal exotismo sería un mero exotismo estrecho y estéril. Por mucho que sean civilizaciones desaparecidas y por honda que haya sido la influencia española, ni el material mismo se ha extinguido, ni tan puros hispanos somos los que más lo fuéramos, que no sentimos vinculación alguna con la raza, cuya tradición áurea bien merece un recuerdo y cuyas ruinas imponentes y misteriosas nos subyugan y nos impresionan.¹³⁶⁸

Gálvez realiza un recorrido por la literatura peruana señalando los valores que le caracterizan. Influida por la idea modernista de la individualidad como factor más relevante a la hora de tener en cuenta la expresión artística señala: “Quien ve por sí mismo y siente con su propia alma y escribe “con su propia sangre” como quería Nietzsche, y lo hace por vocación irresistible, seguirá seguramente los dictados de su raza, del oscuro legado de todo lo que se elaboró en el mismo y en sus antepasados, de

¹³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 17-18.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

lo que en su torno vive y se agita”¹³⁶⁹. Reconoce, en las palabras de Rodó, el objetivo a seguir que no es otro sino el de la emancipación no sólo política sino literaria de Hispanoamérica. Y esa emancipación literaria llegará. Gálvez cree “en la posibilidad de una literatura nacional por el tema.”¹³⁷⁰ Ante esta afirmación de Gálvez, señala Ricardo González Vigil:

Aunque percibe la originalidad formal, y no sólo temática, del yaraví melgariano y la tradición palmista, Gálvez se queda en un nacionalismo temático, sin captar un nacionalismo de formas expresivas y tradiciones literarias autóctonas y/o innovadoras con relación a la tradición literaria europea. Entiende, empero, la riqueza de las canciones folklóricas como cantera asimilable.¹³⁷¹

José Gálvez tiene más facetas que la de crítico literario. Es también un gran poeta modernista. Respecto a sus composiciones, cultivó una poesía de tono profundo y lánguido, cercano a la poesía de Juan Ramón Jiménez. Comenta Ricardo González Vigil, que Gálvez y otros amigos le enviaron al poeta español cartas de amor firmadas por la “supuesta” peruana Georgina Hübner: “provocando que Juan Ramón se enamorara de su “admiradora” y pensara viajar a Lima para conocerla, ante lo cual tuvieron que informarle al poeta de Moguer que Georgina Hübner, lamentablemente, había muerto.”¹³⁷² Veamos un fragmento de la obra *Oda pindárica a Grau* de Gálvez, cercana a composiciones, del mismo estilo, realizadas por Rubén Darío:

Fuiste la encarnación del sacrificio,
fuiste la encarnación de la esperanza,
y como Cristo
bien sabías que te sacrificabas.
Como a un gran corazón
iba hacia ti la sangre de la patria,
que su dolor sentía en tu dolor,
que por ti palpitaba,
y que confiaba en ti su salvación.

(8 de octubre de 1934)

¹³⁶⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁷⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹³⁷¹ R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos*, cit., p. 252.

¹³⁷² R. González Vigil (selec.), *Poesía peruana. Siglo XX*, Ediciones Copé, Lima, 1999, p. 140.

3.2.3.2.3. VENTURA GARCÍA CALDERÓN

Ventura García Calderón (1886-1959), hermano de Francisco, y compañero como él de José de la Riva Agüero, es otro modernista unido al arielismo peruano. Para Ricardo González Vigil: “Ventura García Calderón es el modernista peruano más importante. La estética modernista fructificó plenamente en él, sin las reservas que, en cambio, despertó en José Santos Chocano (enfrentado al cosmopolitismo y refinamiento de Darío).”¹³⁷³ Si Chocano, a raíz de su estancia en Centroamérica y en España, gozó de reconocimiento en las letras hispanas, Ventura García tuvo un gran reconocimiento en las francesas.

Al morir su progenitor, lo que restaba de la familia García Calderón vuelve a Francia en 1906. A los 22 años, en 1908, es publicado su primer libro titulado *Frívolamente* que versa sobre vida literaria de París: “Libro primerizo –advierte Julio Ortega–, destacan en él, no obstante, la prosa ligera y, sobre todo, la atmósfera sensual y exquisita de una libertad de actitudes y juicios. Ya entonces Ventura García Calderón repite los nombres de Renan y Nietzsche. Del primero aprendería la ironía escéptica y elegante, del otro la voluntad y la energía y, subrepticamente, la idea del hombre superior.”¹³⁷⁴ Esta actitud entra dentro de lo comprensible, teniendo en cuenta la ideología arielista de la época en Hispanoamérica. Este mismo año sale publicado uno de sus grandes libros sobre crítica literaria peruana, *Del romanticismo al modernismo*. En 1914 el autor publica otra obra titulada *La literatura peruana*. El libro tuvo sus críticas negativas como la de Federico More, el cual arremete violentamente en la revista *Colónida* contra Ventura por su imparcialidad crítico-literaria: “Pero el señor García Calderón sería inepto para instruir y fallar en literatura que fuese más medulosa que la colonial. Por eso en su libro “La literatura peruana” el único capítulo donde hay algo de donaire, de sincera picardía, de buen sentido galante y cínico, es en el referente a la Colonia. Se ve que el señor García Calderón aún es colono de España.”¹³⁷⁵ También fue duramente criticado porque en su “Parnaso peruano” publicado en 1914 no dio cabida a Eguren, ya consagrado en 1911 tras la publicación de *Simbólicas*.

A Ventura García Calderón hay que señalarlo como un cronista y un cuentista excepcional. Su libro de cuentos más relevante es *La venganza del cóndor* publicado en

¹³⁷³ *Ibid.*, p. 145.

¹³⁷⁴ J. Ortega, *Ventura García Calderón*, Henán Alva Orlandini, Lima, 1966, p. 92.

¹³⁷⁵ *Colónida*, *op. cit.* p. 35.

1919 en Madrid. Esta obra es una evocación del Perú ignorado y exótico. Estampas repletas de imágenes sobre indios, selvas, misterios, terratenientes. Ventura García ofrece un cuadro maravilloso y a la vez cruel de su tierra. La prosa de Ventura Calderón ha sido comparada con la de Maupassant y no es de extrañar. Grandes poetas han dedicado hermosas palabras al Modernista peruano. Tal es el caso de Gabriela Mistral que llegó a decir: “Se conoce mucho más en nuestros países a Ventura García Calderón como gran cronista europeo que como gran contador americano. Desde la publicación de *La venganza del cóndor*, él ha tomado legítimamente su plaza como novelista de primer plano, al lado de Eduardo Barrios, de Horacio Quiroga, de Arguedas, etc.”¹³⁷⁶ Compatriotas peruanos tan importantes como Vallejo también le tenían en alta consideración: “Le tengo –apuntaba Vallejo– entre los maestros de todos los tiempos del idioma.”¹³⁷⁷ En España también se le respetaba considerablemente: “Sus cuentos son magníficos –comenta V. Blasco Ibañez–. Brío, colorido, interés, todas las cualidades verdaderas del gran novelista se hallan en las páginas tan humanas de *La venganza del cóndor*.”¹³⁷⁸ En un París ansioso de exotismos, los hermosos y coloridos cuentos de Ventura Calderón sobre las costumbres indígenas y las selvas ancestrales, debían sonar a música extraña y maravillosa. Sus cuentos plagados de mundos mágicos y tortuosos, incomprensibles para el hombre blanco que llega de la civilización occidental, apasionaron a muchos literatos franceses. Este autor también cultivó la literatura decadente. Y lo hizo durante bastante tiempo. Así que Ventura García Calderón, epígono del Modernismo, siguió escribiendo al más puro estilo decadentista cuando los autores ya estaban inmersos en el Postmodernismo.

En su obra *Dolorosa y desnuda realidad* (1920) maneja todos los lugares comunes del Decadentismo. Inserta en ésta se encuentra el cuento “El profesor amor”. El protagonista, un conde, al más puro estilo decadente de Des Esseintes de Huysmans, posee todas las características del dandy de la época:

Yo había visto su imagen magra y patricia en todas partes. Formaba parte de la banda cosmopolita de nómadas modernos que encontramos en Niza o en Trouville, siempre el ojal florido y una sonrisa de fatiga en los labios. En Montecarlo le viera responder con sonriente insolencia al banquero que le disputaba algunos Luises en la sala de juego. Rodeado de lindas damas de Trouville lo vi contar una anécdota

¹³⁷⁶ Gabriela Mistral *apud* V. García Calderón, *Cuentos peruanos*, Aguilar, Madrid, 1961, p.16.

¹³⁷⁷ Vallejo *apud* V. García Calderón, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁷⁸ V. Blasco Ibañez *apud* V. García Calderón, *op. cit.*, p. 17.

escabrosa y en una noche de Montmartre recuerdo el brillo de sus ojos, fosforescente, ansioso y húmedo, detrás de una botella de champaña.¹³⁷⁹

El joven, aprendiz de dandy, es el protagonista del cuento y el narrador homodieético. Éste se vuelve a encontrar con el conde en un café de Milán: “Y resbalando en confidencias por sentirnos ambos desterrados en ese medio de alegría exuberante, llegamos casi a familiarizar.”¹³⁸⁰ Los hombres se sienten a gusto juntos y vuelven a quedar para otra cita, en esta ocasión en la casa del conde en la que vemos el lujo y la ostentación, así como el anhelo esteta de rodearse de piezas artísticas, típico de los decadentistas: “En bata cubierta de ramajes salió a recibirme el conde, invitándome a cigarrillos que eran “obsequio de su amigo el Jédive”. Estábamos en un salón extraño, desconcertante, abigarrado donde se avecinaban, en calculado desorden, panoplias, vasos chinos, lienzos de abuelos tiesos y pavoneados en sus ropas de corte, consolas ovales sobremontadas en Cupidos y sátiros en bronce.”¹³⁸¹ Enseguida se reconoce el ambiente exótico y esteta, con abundancia de elementos artísticos de procedencia lejana. Los dos hombres pasaron a un comedor seguidos por el sirviente; al llegar, el aprendiz de dandy, se percató de que la sala estaba adornada con multitud de flores dotadas de un raro color: “Es un matiz que ha logrado al cabo mi jardinero de Niza: flores color carne de mujer, ¿le gustan?”¹³⁸² En la literatura decadentista aparecen, en muchas ocasiones, las flores mezcladas con otros elementos. Aquí, unidas a la sensualidad femenina, en el caso de *A contrapelo* de Huysmans estaban anexionadas con la belleza extraña y con la enfermedad de la sífilis.

Tras la comida y la sobremesa, el conde se queda ensimismado por unos momentos: “Perdone usted si le parezco sombrío. Es la fatiga o neurastenia.”¹³⁸³ Esta afección era muy habitual en esta literatura finisecular. La neurastenia es una dolencia que se caracteriza por la sensación de cansancio sin haber motivo físico alguno, que suele aparecer tras un esfuerzo mental fuerte. Al igual que Des Esseintes, el protagonista de la novela de Huysmans, el conde de Ventura Calderón, también sentía la misma debilidad personal o *spleen*, que le postraba en la cama durante días enteros. El conde condujo al muchacho a una sala “habitada” por maniqués de cera con forma de mujer; unos sentados, otros tumbados en divanes: “Los rostros son de un parecido

¹³⁷⁹ V. García Calderón, *Dolorosa y desnuda realidad*, Garnier Hermanos, Paris, [1920], p.129.

¹³⁸⁰ *Ibid.*, p. 130.

¹³⁸¹ *Ibid.*, p. 132.

¹³⁸² *Ibid.*, p. 133.

¹³⁸³ *Ibid.*

extraordinario, te lo aseguro. Un escultor amigo mío los ha compuesto con retratos y croquis del natural ¿No adivinas quiénes son? Son todas las mujeres que me han amado.”¹³⁸⁴ El conde es un dandy que no siente verdadero amor por las mujeres, únicamente siente auténtica atracción por sí mismo. Por eso, disfruta ante las mujeres que le han admirado y se han postrado a sus pies. Por otra parte, el arte se mezcla con el tema amoroso, ya que son esculturas perfectas de un artista lo que se observa en aquella sala. El conde es un dandy decadente, que ha envejecido muy rápido por la vida licenciosa que ha llevado, llena de excesos de todo tipo, como el sexo y las drogas: “Cogió un frasco de éter y aspiró.”¹³⁸⁵ El hecho de vivir con tal intensidad se ha impregnado en sus cara: “Por esto parezco viejo, ¿Recuerda usted a esos santos que dormían y se despertaban envejecidos porque habían vivido la vida en una noche?”¹³⁸⁶ El dandy vive rodeado de obras de arte, ya sean pinturas, esculturas y también literarias. Al igual que Des Esseintes, tiene una biblioteca con libros del clasicismo decadente: “Todos los libros empastados de rojo hablan de amor. Sólo la “Imitación de Cristo”, que es el mejor tratado de amor sensual, está empastado con la piel de una espalda de mujer.”¹³⁸⁷ Aparece en el cuento el elemento subversivo del mal. El conde señala que Sade fue su maestro. En el mundo subvertido del mal, la mujer y la sensualidad se ven mezcladas con rituales religiosos y escenas macabras. El mal no siempre conduce al camino incorrecto, es más, a veces desenmascara los defectos de la sociedad burguesa y lleva a conseguir la llegada al éxtasis sexual: “Y sólo ahora sé que la voluptuosidad no solo consiste en hacer sufrir sino en corromper.”¹³⁸⁸ En *A contrapelo*, se observa cómo Des Esseintes intenta destruir a un muchacho, llevándolo hacia una vida de perdición, y en ese proceso Des Esseintes reflexiona a cerca de la vida de las personas. En el caso del “Doctor amor”, él mismo se encarga de contar una experiencia en la que una mujer terminó por corromperse. El conde relató la historia de cómo, una tarde, un grupo de amigos consiguieron que una mujer, muy recatada y relativamente mayor, cayera en una especie de orgía: “Los ojos tenían una extraña dureza de inquisidor voluptuoso al evocar a aquella víctima que maullaba de amor.”¹³⁸⁹ El aprendiz de dandy se empezó a encontrar mal, y se marchó. Al día siguiente volvió a la casa del conde, pero él y su sirviente habían desaparecido de nuevo.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, p. 135.

¹³⁸⁵ *Ibid.*, p. 138.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 139.

¹³⁸⁷ *Ibid.*

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p. 146.

¹³⁸⁹ *Ibid.*, p. 141.

Este cuento de Ventura Calderón posee todas las características del modelo de Decadentismo mostrado por Huysmans: “Estos cuentos rebelan –señala Julio Ortega– el ambiente estético que nutre a Ventura García Calderón: el erotismo.”¹³⁹⁰ No sólo el erotismo, como se ha visto, el erotismo y todos los elementos decadentes de la época de fin de siglo.

Otro libro relevante en su evolución literaria es *Semblanzas de América*, en el que el autor, aun adscrito a la tendencia arielista, “hace una serena y amorosa valoración de Rodó sin dejar de enjuiciarlo críticamente, postulando un verdadero distanciamiento del “arielismo” que, precisamente, había marcado a su generación en toda América Latina.”¹³⁹¹ En ese mismo libro introduce un estudio sobre la poesía de Rubén Darío, el gran guía modernista en Hispanoamérica y España. Como ya se señalaba, para Ricardo González Vigil, Ventura González Calderón fue, por su talento e influencia, el modernista peruano más importante. Un peruano en el París soñado y anhelado cuya imaginación abría las alas para volar hasta su tierra, llenando las páginas de fantásticas imágenes que deslumbraban y maravillaban a los lectores de la ciudad de la luz. “El arte de Ventura García Calderón es amplio, seguro, dominador –dijo Jean Vignaud–. Raros son los cuentistas de hoy que pueden comparársele.”¹³⁹² Fue un gran poeta, además de gran prosista, y formó parte del grupo modernista de hispanos en París. Escribió para la revista *Mundial*, acompañado en estas lides periodísticas por Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo. Fue además un delicado versificador muy abierto a nuevas corrientes y como muestra, sirva el comienzo de “El cantar de los cantares”:

Por alamedas morenas, por parajes de mirtos
te he visto venir, Esposa mía, morena como
las alamedas. A deshora llegas, salterio y
vihuela de mis noches, y desfallece mi corazón
con el vaivén de tus caderas. Ven aquí, Esposa
mía, para respirarte.
¿Adónde irá mi desazón que no te llame?
Lágrimas no verteré, quejas no daré al viento
mientras quiera de mí la que adora mi alma.

(*Cantinelas*)

¹³⁹⁰ J. Ortega, *op. cit.*, p. 93.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 94.

¹³⁹² J. Vignaud *apud* V. García Calderón, *Cuentos peruanos*, p. 19.

En 1933 fue presentado como candidato al Premio Nobel de Literatura, apoyado por escritores europeos e hispanoamericanos de primer orden. No se le concedió, pero la Academia francesa, solicitó la entrada a esta institución al autor peruano. Tuvo que denegar la entrada a la Academia puesto que debía perder su nacionalidad peruana. Con estas palabras resume Ricardo Vigil la importancia literaria de Ventura García Calderón:

Ventura fue un poeta nada desdeñable, de interés a nivel nacional como cultor de poesía modernista. Fue crítico literario de singulares méritos, menos erudito y analítico que Riva Agüero, pero más agudo, de mejor gusto y lúcidamente impregnado de la Modernidad [...]. Pero, sobre todo, fue un eximio artista de la prosa: el mejor cuentista del Modernismo peruano (Valdelomar lo es del posmodernismo) y el más grande *croniqueur* de este país, comparable a los mejores cuentistas hispanoamericanos de su tiempo (Quiroga, Lugones, Arévalo Martínez y Rubén Darío) y tan grande en sus crónicas como Gómez Carrillo.¹³⁹³

3.2.3.2.4. JOSÉ EUFEMIO LORA Y LORA

José Eufemio Lora y Lora (1884-1907), gran modernista peruano, admirador de González Prada y compañero de Chocano, de José Gálvez y de Ventura García Calderón, absorbió cabalmente la estética modernista del momento, dándole el matiz necesario para dotarla de la musicalidad verlainiana. Tras trabajar como periodista en Buenos Aires, se marchó a vivir a París donde estrecharía lazos de amistad con Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo. Ya había conseguido importante renombre en Francia e Hispanoamérica, cuando, tristemente, fue arrollado por el metro de París. Contaba sólo con veintidós años de edad. Antes de este terrible suceso, había entregado a la imprenta su libro póstumo *Anunciación*, en el que se observa un delicado sentido poético, que sin alejarse del Modernismo, crea una estética propia, predecesora de la poesía de Eguren y de Vallejo. De este poemario póstumo se va a tomar el soneto “¡Piedad!”:

Sea, hoy, Señor, mi compasivo ruego
el del viejo filósofo eleusino,

¹³⁹³ R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos, cit.*, p. 251.

por el perro que ladra en el camino,
por el peñasco que desciende ciego.

¡Piedad, Señor! Piedad para la pena
que hizo vibrar el hierro al asesino;
para el vino maldito, para el vino
cuyo sorbo final está en el Sena;

y para el pensamiento, que, en la noche
sin bordes de la Nada, quedó preso,
antes de hallar su verbo cristalino,

como la flor helada antes del broche,
como el amor extinto antes del beso,
como el canario muerto antes del trino.

(Anunciación)

Los versos buscan la *nuance*, la sonoridad acertada al servicio de la poesía. Cierta sabor amargo se desprende también, el yo poético se encuentra extraviado, enrarecido, exaltado por la melancolía. El último terceto parece simbolizar al propio poeta, un pájaro cantor que muere antes de poder ensayar su trino, un poeta que muere antes de componer su mejor poesía. Señala Ventura García Calderón de José Eufemio Lora y Lora: “Me he exaltado con estos versos porque dicen también el verbo de mi embriaguez. Son la voz de un espíritu hermano porque están colocados bajo la invocación de nuestro padre Verlaine.”¹³⁹⁴ Hasta Ventura Calderón reconoció en el joven la asunción de la pauta modernista más pura.

3.2.3.2.5. FELIPE SASSONE Y LUIS FERNÁN CISNEROS

Felipe Sassone (1884-1959) también forma parte del grupo de modernistas peruanos que consiguió gran éxito fuera de su país. En este caso, Sassone, bohemio y dandy, disfrutó de formidable fama en España, su lugar de residencia desde 1906 (de 1936 a 1939, período de la Guerra Civil volvió a Perú) hasta su muerte en 1959. Se vio involucrado en un turbio asunto con Chocano, motivo por el que éste último dejó España. A cerca de su capacidad creativa, Ricardo González Vigil señala: “Abrumado

¹³⁹⁴ V. García Calderón *apud* R. González Vigil, *Poesía peruana. Siglo XX*, Copé, Lima, 1999, *cit.* p. 130.

por su fecundidad y su fama ininterrumpida, el escritor español Federico Carlos Saiz de Robles consigna que Sassone publicó miles de artículos y una docena de novelas, estrenó más de cincuenta obras teatrales (su terreno más celebrado) y pronunció cientos de conferencias.¹³⁹⁵ Veamos un fragmento del poema titulado “Redemptio”:

Mi inquieta vida casi no tuvo primavera,
mi infancia fue un momento, bajo el sol estival,
cabe un kiosko cercado por una enredadera,
en un jardín con mármoles y lagos de cristal.

Una mujer ignota, de rubia cabellera;
risas, chocar de besos, primer temblor sensual;
una forma desnuda que al acaso entreviera...
¡y ya no fue un secreto la culpa original!

Tuve una pesadilla de amor concupiscente,
de arrugas el otoño me entrecruzó la frente,
y viejo prematuro toda mi vida fue,

Un saborear maldito de los siete pecados,
con el alma dudosa de los desengañados
y con la carne triste de que habla Mallarmé.

(La Canción del bohemio)

Poema de verso sensual, de tono decadente y maldito, enmarca la atmósfera enrarecida en ese lugar refinado y cínico que es el Modernismo. La mujer introductora del pecado en la más casta juventud, conduce el poema, trasportando al ego poético a un mundo sensual lleno de simbolismo donde los seres envejecen anticipadamente. Y también anticipadamente, se siente que ya todo se ha visto y todo se ha vivido: “Leí todos los libros –exclama Mallarmé en “Brisa Marina”– y es ¡ay!, la carne triste / ¡huir, huir muy lejos! Ebrias aves se alejan / entre el cielo y la espuma”. Bien conoce el yo poético estos versos de Mallarmé, y siente el desengaño de la carne, como él lo sintió.

Seguimos con otro autor importante: Luis Fernán Cisneros (1882-1954). Este periodista, hijo del poeta romántico Luis Benjamín Cisneros, supo adaptarse a los nuevos tiempos modernistas. Su mayor logro, el poema “Santa Rosa de Lima”, ganador

¹³⁹⁵ R. González Vigil, *Poesía peruana. Siglo XX, cit.*, p. 132.

de la Rosa de Oro en 1917. Sassone reformula el famoso “Nocturno” de Asunción Silva, introduciendo cambios formales y temáticos muy interesantes.

3.2.3.2.6. MÁS ALLÁ DEL NÚCLEO ARIELISTA: CARRILLO Y YEROVI

Fuera de núcleo arielista peruano debemos enclavar a dos modernistas muy notables: Enrique A. Carrillo (1876-1936) y Leonidas Yerovi (1881-1917). El primero, considerado como uno de los mejores articulistas del Modernismo peruano, firmaba con su famoso pseudónimo “Cabotín”, que viene a significar, traducido del francés, “cómico” o “farsante”. En palabras de Ricardo González Vigil: “Se impone reconocerlo como uno de los modernistas más cabales que hemos tenido, dotado para la poesía, el cuento y la novela.”¹³⁹⁶ En el *Mercurio Peruano* publicó parte de sus poemas, entre ellos, éste titulado “Viendo pasar las cosas...” que comienza así: “No dejaron dolorosas / lecturas, huella en mi mente; / por saber que, felizmente, / “las espinas tienen rosas”. / Y, viendo pasar las cosas / con mi miopía sonriente, / transformo el presente en fuente / de remembranzas dichasas”. Enrique A. Carrillo se separa de la afectación de Chocano y de la copia de Rubén Darío para absorber la estética del Simbolismo y Decadentismo francés.

En cuanto a Leonidas Yerovi, se le considera como un “talentoso heredero de la tradición satírica y costumbrista”, según Ricardo González Vigil.¹³⁹⁷ Esta tradición satírica persigue la parodia y la risa, y tiene como lugar de proyección artística las publicaciones periódicas. En este campo es donde realmente triunfó Yerovi. “Fue esencialmente periodista”, señala Augusto Tamayo Vargas.¹³⁹⁸ Pero su periodismo era muy especial, entre poético y cómico. El público siempre leía con regocijo sus crónicas y artículos: “El pueblo le correspondió ampliamente –afirma Ricardo González Vigil–, hasta tomarlo el poeta más querido y festejado de 1903 a 1917. Chocano podía ser más admirado, ostentar una fama consagratoria a nivel internacional, pero no atraía a todas las clases sociales como lo lograba Yerovi.”¹³⁹⁹ En cuanto a la poesía modernista, ya avisa Ricardo González Vigil que las relaciones con ella fueron muy complejas. Yerovi continúa la tradición satírica costumbrista y esto le obliga a mantener una línea jocosa en sus escritos. De ahí que lo que busque Yerovi sea, como dice Vigil, “imitar

¹³⁹⁶ R. González Vigil, *Poesía peruana. Siglo XX, cit.*, p. 111.

¹³⁹⁷ R. González Vigil *apud* R. Silva-Santisteban, *Antología general de la poesía peruana*, p. 114.

¹³⁹⁸ A. Tamayo Vargas *apud* R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos*, p. 230.

¹³⁹⁹ R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos, cit.*, p. 231.

risueñamente el aparato externo del estilo rubendariano”¹⁴⁰⁰. Veamos un ejemplo: “Soy el bardo decadente / del numen incandescente, / que ama sin saber a quién: / el de las japonerías / y ritmos y melodías / aprendidos a Rubén” (*Poesías festivas*). Yerovi se ríe de los tópicos modernista en este poema.

3.2.3.2.7. CLEMENTE PALMA

El siguiente autor que vamos a analizar es Clemente Palma (1872-1946). Hijo del insigne romántico, creador de las Tradiciones, Ricardo Palma, sigue los pasos de su padre y se dedica también a la literatura. Estudió en Lima, en la Universidad de San Marcos donde se doctoró. A principios de siglo XX fue a Europa en representación de su país como cónsul. Junto con Valdelomar, impulsó en gran medida el cuento en Perú.

Hablar de Modernismo es hablar de sus influencias como ya se ha apuntado en epígrafes anteriores. Una de las influencias más destacadas fue el Decadentismo. Con rigor se puede señalar a Clemente Palma como el mejor exponente del Decadentismo peruano. Gracias a él podemos analizar la conexión que, surgiendo del Simbolismo y el Decadentismo francés, llega hasta Hispanoamérica, y más concretamente, a Perú. Gracias también a sus estudios y obras narrativas, podremos comprobar cómo se desplegó este movimiento y cuáles fueron sus mecanismos de desarrollo, la importancia de las introducciones filosóficas e ideológicas europeas. Por todo lo dicho, para entender el decadentismo peruano cabalmente, resulta indispensable estudiar a este escritor.

3.2.3.2.7.1. DECADENTISMO EN PALMA. CRISIS RELIGIOSA, PATRIARCAL Y ARISTOCRÁTICA

El Decadentismo es el cuestionamiento de los principios de la burguesía basados en el positivismo y el utilitarismo. Para una organización adecuada del estudio, vamos a analizar la obra de Clemente Palma desde las tres crisis secundarias, producidas por la primera ya mencionada. Son: la crisis religiosa, la crisis de valores patriarcales, y la crisis de la aristocracia. Todas están relacionadas entre ellas y con otros temas tangenciales de los que también trataremos.

¹⁴⁰⁰ R. González Vigil *apud* R. Silva-Santisteban, *Antología general de la poesía peruana*, p. 114.

CRISIS RELIGIOSA

El positivismo atacó ferozmente la idea de la existencia de Dios, dejando al ser humano sin aferramientos ético-morales claros y concretos. A su vez, el idealismo fue una respuesta a estas necesidades, que como vimos en Hispanoamérica, venía de la mano de Rodó, el cual tuvo como base de su pensamiento el anticlericalismo y el aristocratismo de Renan. La introducción de las ideas anticlericales provenía de filósofos europeos, y de ahí la tomaron los pensadores y escritores peruanos. Los pensamientos sobre ateísmo que se barajaban, impregnaban la atmósfera social del momento. Dios había muerto, por lo tanto, la duda era el sello de identidad de los modernistas. Ahora se encontraban abiertos a prácticas que dejaba de lado el cristianismo: la magia, el satanismo, el espiritualismo. Respecto al concepto de ateísmo manipulado por los autores peruanos, tenemos como modelo de análisis la obra *Filosofía y arte* (1897), tesis con la cual Palma consiguió el título de doctor en Filosofía y Letras. En sus páginas se manejan ideas de Schopenhauer, Von Hartmann, de Gustave Le Bon, de Guyau. Apoyado en las ideas de Guyau, Palma llega a la conclusión de que no se puede basar la moral en un recibimiento de castigos y recompensas como el cielo y el infierno. Detrás de estas ideas se encuentra la filosofía de Nietzsche. Gabriela Mora señala la existencia de un ensayo de Clemente Palma denominado “La virtud del egoísmo” donde el autor hace referencia a Nietzsche, catalogándolo de “supremo cantor poeta de la energía y de la personalidad”. La filosofía del alemán era contemplada como amenazadora en los tiempos finiseculares, y más en Hispanoamérica, de fuerte raigambre católica: “El escrito, originalmente una conferencia –comenta G. Mora–, comienza con la confesión de su autor de que hablar de virtud a propósito del egoísmo lo “seduce y lo espanta” a la vez. La seducción la explica el autor como su convencimiento de que el egoísmo es “una virtud santa, noble, generadora del progreso y de la vida”. Su espanto proviene de saber que la religión y la ética lo ha hecho un ‘instinto odioso, inhumano, estrecho’.”¹⁴⁰¹ Tanto Schopenhauer como Nietzsche, en su crítica de los valores de la religión, resaltaban los rasgos positivos del egoísmo. Un egoísmo que Palma conecta con el desenvolvimiento del yo: “El hombre es egoísta porque desea y necesita ser fuerte para vivir, porque vivir es la necesidad imperiosa, instintiva, de ser, de afirmarse; y las renunciaciones son la

¹⁴⁰¹ G. Mora, *Clemente Palma, el modernismo en su versión decadente y gótica*, IEP Ediciones, Lima, 2000, p. 56.

negación de la voluntad de ser.”¹⁴⁰² Conociendo que estos pensamientos estaban detrás de la estética modernista, resulta más sencillo entender la actitud vital de Díaz Mirón, de Chocano y de tantos otros modernistas. El carácter individualista de la obra de arte, hacía que se basara en la sensación subjetiva. De ahí que la poesía se convirtiera en un reflejo del interior. En el caso de Chocano, en esa propuesta de voluntariedad y vitalidad nietzscheana expresada en sus poemas sobre la guerra, se observa a un poeta haciendo alarde de su propio ego. Y en Palma, en la representación del individuo neurótico, decadente, enfermo, corroído por las drogas y por el ansia de hacer el mal, un yo más íntimo también se rebelaba gracias a la subjetividad del sentimiento expresado.

El Modernismo busca el mal como recurso artístico. Esto es una herencia del Simbolismo de Baudelaire y del Decadentismo. Nietzsche, había subvertido valores positivos en negativos y al contrario. La duda estallaba en el interior, así que el mal podía convertirse en algo bueno, si se sabía manipular. Ya se comentó que la creciente secularización provocó un aumento en la práctica de cultos diabólicos, de sesiones espiritistas y de doctrinas esotéricas. La subversión de valores tradicionales hizo atractiva la imagen del demonio para románticos y decadentes, y transformó su efigie, (que siempre había encarnado el mal), en la caracterización del héroe positivo. Ya había precursores: el marqués de Sade había tratado de demostrar que el bien termina trayendo malas consecuencias. La conclusión del marqués es visible en Nietzsche, y en Clemente Palma, los avances de la ciencia, suavizan la dureza de la vida, pero el dolor y el mal son indispensables para el desarrollo ya que si no el hombre caería en el tedio. El sufrimiento mueve al hombre a la acción y el mal es un elemento ingénito e inextirpable en el mundo. En el cuento de Palma “Parábola”, el prior de los Camaldulenses narra una parábola a su sobrino, que acaba de salir de una depresión, sobre la venida de Jesús a la tierra. Jesús conversa con un ermitaño que le convence para dar la felicidad a la humanidad:

-Señor, los mortales de la tierra están desesperados con su felicidad y quieren que te dirija en su nombre esta plegaria: Señor, vuélvnos a nuestra primitiva condición de víctimas del mal y del dolor, porque ella es infinitamente preferible a esta buenaventuranza fácil, que extingue el deseo y que no es obra del esfuerzo.

-Tienen mucha razón los hombres, –respondió Jesús.

¹⁴⁰² C. Palma *apud* G. Mora, *Clemente Palma, el modernismo en su versión decadente y gótica*, p. 57.

Esto era tan incomprensible para el ermitaño, que si lo hubiera escuchado de otros labios que no fueran divinos, habría pensado que oía la más espantosa herejía. No se atrevió a interrogar, pero en sus labios palpitaba la pregunta.

-¿Por qué? –prosiguió el Salvador, sonriéndose–, porque suprimiendo la enfermedad, la miseria y la lucha hemos creado, buen anciano, la inercia y el hastío; es decir, el mayor pecado y la mayor condenación.¹⁴⁰³

El dolor y el mal son absolutamente necesarios para el hombre, y, con ciertas reminiscencias, eco del pensamiento del Robert Burton, el cuento de Palma comenta la nefasta consecuencia de la inactividad sobre el alma humana. La influencia de Nietzsche es clara. También se observa este influjo en el relato “El quinto mandamiento”. El cuento versa sobre el momento en que Jesús, tras ser clavado en la cruz espera la muerte. En ese instante aparece el demonio que tiene una conversación señalándole que la vida propuesta por el cristianismo no es vida sino muerte. El filósofo alemán propone una doctrina vitalista, en la que el hombre se otorgue sus propios valores, desdeñando los del cristianismo. En el cuento de Palma, retoma el conocido tema de la muerte de Dios y lo representa en un Jesucristo moribundo y exhausto. El demonio dice al moribundo:

La vida es hermosa, y tu doctrina es de muerte, Nazareno. Tu recuerdo perdurará entre los hombres; los hombres te adorarán y ensalzan tu doctrina; pero tú habrás muerto, y yo, que siempre vivo, que soy la Vida misma, malograré tu divina urdimbre deslizándome en ella astutamente uno sólo de mis cabellos... ¡Oh maestro!, no es eso lo que tú querías, por cierto; tú querías salvar a la Humanidad y no la salvarás; porque la salvación que tú ofreces es la muerte y la Humanidad quiere vivir, y la vida es mi aliento, iluso profeta...¹⁴⁰⁴

El superhombre de Nietzsche aparece identificado con el demonio mucho antes que con Jesús. La metamorfosis de un ser repulsivo y terrorífico a otro, caracterizado por su orgulloso optimismo, se concreta en Palma. Con anterioridad, Milton en su *Paraíso perdido*, había transformado la imagen siniestra y terrorífica del diablo en otra caracterizada por su orgullo y rebeldía, que tomarán los románticos. Y más tarde, Baudelaire y Lautremont, apoyándose en Sade, señalan que el Mal es una creación divina. Pensemos en la cita sobre el cuento referido hace un momento. El ermitaño mira

¹⁴⁰³ C. Palma, *Cuentos malévolos*, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, París, 1912, p. 38.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 79.

a Jesús tras oír sus palabras y piensa que se trata de una herejía. El bien, el mal, Jesús, el diablo, todo queda subvertido. Los conceptos se reelaboran y, en el caso de la literatura de Palma, y concretamente en el cuento “El quinto evangelio”, se observa como el diablo simboliza la fortaleza y Jesús la debilidad.

Sobre los pactos con el demonio, es interesante señalar a Hysmans (que tan bien conocía Palma) y su obra *Là-Bas*. El peruano, al igual que el francés, hace referencia al demonio en cuentos como “La granja blanca” (dedicado en esta ocasión a Emilia Pardo Bazán). En esta narración se cuenta la historia de una bella mujer que muere antes del matrimonio con su prometido. Aunque el narrador no lo especifique, se sobreentiende que ha existido un pacto con el diablo por parte del enamorado, el cual vende su alma a cambio de recuperar a su mujer:

Las maldiciones y las súplicas, las blasfemias y las oraciones se sucedían en mis labios, demandando la salud de mi Cordelia. Díremela Dios o el diablo, poco me importaba. Yo lo que quería era la salud de Cordelia. La habría comprado con mi alma, mi vida y mi fortuna; habría hecho lo más inundo y lo más criminal; me habría atraído la indignación del Universo y la maldición eterna de Dios; habría echado en una caldera la sangre de toda la humanidad, desde Adán hasta el último hombre de las generaciones futuras, y hecho un cocimiento en el infierno con el fuego destinado a mi condenación, si así hubiera podido obtener una droga que devolviera a mi Cordelia la salud.¹⁴⁰⁵

Clemente Palma es muy consciente de que lo diabólico, la magia y el espiritismo es visto por la ciencia como estados mórbidos de exaltación mental. Al igual que los autores o los protagonistas modernistas, el mal se proyecta en estos seres desequilibrados y neuróticos:

La mención a la disposición nerviosa trae a la mente la frecuencia con que los decadentes representan a individuos neuróticos –explica G. Mora–, y la relación que se hizo en la época entre arte y enfermedad. Muchos de los personajes de las narraciones de Palma son seres neuróticos que buscan sensaciones fuertes para agitar sus nervios y “sentir” al máximo. La receptividad del joven Palma a este asunto la resume una frase del libro que repasamos, en que a propósito de una obra de Zola afirma que “la neurosis es la enfermedad más artística que existe, puesto que ella

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 115.

origina los fenómenos más complejos”, juicio representativo del pensamiento decadentista.¹⁴⁰⁶

La hipersensibilidad se pone de manifiesto como un valor positivo. En este estado se encuentra el amante de Leticia en el cuento “Leyenda del hachisch”, el cual tras escuchar la música “cristalina y melancólica” de una orquesta señala: “mi alma se impregnó de una angustia agradable y honda, semejante a esas dulces e inusitadas tristezas que se apoderan a veces de las muchachas románticas y nerviosas en la edad de las ilusiones y del primer amor”¹⁴⁰⁷. Describe un estado de “nervazón de angustia”, como diría Vallejo, de neurosis transitoria. En “El hijo pródigo” de Palma, dedicado a Unamuno, que se encuentra inserto en *Cuentos malévolos*, puede advertirse el mal y su relación con un estado mental enfermizo. Luzbel lucha contra Jesús y lo vence. Esta imagen ha sido retratada por Néstor, pintor excomulgado por la iglesia por haber realizado esta pintura blasfema. El narrador señala solemnemente: “Sólo un loco, un desarreglado, podía tener la idea de hacer de Satán el protagonista simpático de un cuadro, sólo un desequilibrado, un neurótico podría tener la idea de arrancar al Rebelde de su mansión *detestable* para conducirlo al cielo.”¹⁴⁰⁸ La locura y el mal se unen produciendo uno de los elementos más típicos del Decadentismo.

CRISIS PATRIARCAL

La segunda crisis a la que nos vamos a referir es la crisis de los valores de orden patriarcal. Uno de los cambios culturales de la modernidad más relevantes es el cambio de rol de la mujer en la sociedad. A finales del siglo XIX y comienzos del XX surge una mujer que trabaja en el campo de los hombres y reclama los derechos que le pertenecen. La modernidad trae consigo la destrucción de la seguridad que el orden patriarcal otorgaba al sujeto masculino y la imagen de la mujer que él deseaba: pura, asexuada, sumisa. Como reacción, muchos modernistas muestran a sus personajes femeninos salvajes, sexualmente hablando. En el relato “Leyendas de hachisch”, en el que la mujer muerta por exceso de pasión sexual quiere ser rememorada por el amante a través de las drogas, el protagonista, al ser consciente de que el amor loco sólo conduce a la muerte, echa de menos el amor pasivo del matrimonio burgués en el que el rol del hombre era el

¹⁴⁰⁶ G. Mora, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁰⁷ C. Palma, *Cuentos malévolos, cit.*, p. 150.

¹⁴⁰⁸ C. Palma, *Cuentos malévolos, cit.* p. 98.

de mantenimiento del orden patriarcal, es decir, de someter a la mujer: “Nuestras locuras y caprichos debían matarla y así fue. Su cuerpo anémico había nacido para el amor burgués, metódico, sereno, higiénico, y no para el amor loco, inquieto y extenuante exigido por nuestros cerebros llenos de curiosidades malsanas.”¹⁴⁰⁹

También puede aparecer la mujer animalizada: “Leticia tenía unos ojos negros de los que siempre una mirada cariñosa e interrogadora de animal doméstico.”¹⁴¹⁰ “Tengo una gata blanca” es un cuento en el que el yo narrativo se explaya sobre la condición femenina de su animal doméstico: una gata. Comienza así: “Tengo una gata blanca, sobre cuya cabeza se extiende una mancha que inunda su lomo, como la cabellera de una mujer en deshabillé.”¹⁴¹¹ La comparación no deja lugar a dudas. El animal se llama Astarté, diosa fenicia que representa la fertilidad de la naturaleza, y como consecuencia, los goces sexuales. Ya Baudelaire había representado a la mujer de esta forma. En su poema “El gato” de *Flores del mal* señala: “Ven, bello gato, a mi alma amorosa; / guarda las garras de tu pata, / y hundirme déjame en tus bellos ojos, / mezclados de ágata y metal. / Cuando a gusto mis dedos acarician/ tu cabeza y tu lomo elástico, y mi mano se embriaga del placer / de palpar tu eléctrico cuerpo.”¹⁴¹² Este animal, como símbolo de la mujer, es visto como un ser pueril e inconsciente, inicuo, al que sólo es posible enseñar a través de la violencia, pero adornado de belleza y elegancia:

Mi gata blanca ha crecido entre mis papeles y mis libros, ha perseguido los bicharracos de los rincones, ha desgarrado las hojas de mis libros en sus traviesas correrías infantiles, [...]. ¡En cuántas ocasiones he deseado matarte a palos, porque he visto asomando por tus ojos, porque he visto palpitar bajo tus musculitos ágiles, dentro de tus curvas elegantes, el espíritu de la hipocresía amable y solapada que anima a la Humanidad!¹⁴¹³

La narración deja entrever una desconfianza total por el género femenino. Más aún, la mujer es la identificación de la hipocresía y del mal: “eres cruel, voluptuosamente cruel,”¹⁴¹⁴ piensa el joven de su felino. La gata es un ser cruel porque hace sufrir a quién se encuentra en su poder. Como animal que es, pueden en él los instintos básicos como la alimentación, la sexualidad. Pero, por naturaleza tiene el

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁴¹² C. Baudelaire, *Flores del mal*, cit., p. 179.

¹⁴¹³ C. Palma, *Cuentos malévolos*, cit., p. 159.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 160.

instinto también de ser cruel, de hacer el mal, de estar de parte de lo maligno y demoníaco: “¡Cuánto goza la bestia blanca con el dolor de los bichos que coge, con la defraudación de la libertad que maliciosamente les concede, con los chillidos que les arranca! ¡Cuánto ingenio despliega su cruel inventiva para retardar la muerte y cómo se transparente en sus ojos la voluptuosa fruición del triunfo! [...]. La acaricio porque veo en la bestia esa crueldad instintiva, inconsciente y poderosa que ha puesto Dios en la Naturaleza.”¹⁴¹⁵ En el fondo, existe una incomprensión por parte del hombre, que se extasía ante la posibilidad de la resolución del misterio que significa la mujer y la incapacidad para llegar a comprenderla: “En vano he tratado de desentrañar, esfinge doméstica, el extraño enigma de sangre y de amor, de odio y de caricias, de complacencias perversas y de infames delectaciones, que te embarga misteriosamente, mientras en el alféizar de la ventana nos miras a la luna y a mí alternativamente.”¹⁴¹⁶ Pero si bien, la mujer era representada animalizada de manera, “amable”, es decir, como un ser bello e inconsciente, que no sabe muy bien lo que hace, en el cuento “El príncipe Alacrán”, la animalización es más rotunda, más agresiva. Macario, un morfinómano se queda dormido tras su dosis y comienza a tener una pesadilla en la que, tras matar a un alacrán, aparece una marabunta de ellos con su jefa, un animal de las dimensiones de una mujer que quiere copular con él para dar inteligencia a la raza de alacranes. El engendro animal se mofa de Macario: “¿A dónde se ha ido tu orgullo de hombre, tu valor, tu vanidad de ser inteligente? ¡Ah, débil, ruin, cobarde y miserable criatura!”¹⁴¹⁷ Ante la solicitud de perdón por parte de Macario la reina le responde: “Tu vida me pertenece y quiero utilizarla para engendrar un hijo que tenga mi raza y tu inteligencia. Eres mío por derecho de venganza y por botín de amor...”¹⁴¹⁸ La violencia se ha recrudecido. El engendro animal femenino exige procrear con el hombre. Necesita la inteligencia que su especie no tiene. Se puede observar las tesis darwinistas de la aparición de las especies y la lucha por la existencia. Respecto a la mujer, sigue la dinámica del cuento anterior, ya que ésta es un reflejo de un animal inferior en inteligencia al hombre, pero ahora, se resalta con intensidad la monstruosidad femenina.

El vampirismo femenino es otro de los puntos relacionado con la animalización femenina, unido al mal, a la muerte y al sexo en la mujer. El renacimiento de los cultos esotéricos está también relacionado con la angustia que produce la muerte. La literatura

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 160.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 181.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 182.

dedicada a tratar estos temas es la gótica. Desde *El castillo de Otranto* (1764) de Walpone, pasando por *El monje* (1796) de Lewis, hasta llegar a *Frankenstein* (1818) de Shelley, las historias terroríficas van tomando terreno. En esta época de la modernidad, se retoma el interés por lo sobrenatural, los vampiros, así como la reaparición de los muertos. Señala Gabriela Mora que Punter considera los motivos vampíricos como “representaciones de liberación sexual.”¹⁴¹⁹ Bien pudiera ser. En relación con lo dicho, habría que señalar la influencia de Poe ya que en varios relatos aparece la muerte de una joven esposa, que como en el caso de Ligeia, reaparece de entre los muertos o la de Cordelia en “La Granja Blanca” de Palma: “Sus manitas ardían horriblemente y mis labios se quemaban al posarse sobre su pálida frente. ¡Qué hacer, Dios mío! Cordelia se me moría.”¹⁴²⁰ La enamorada llega de entre los muertos pero en estado vampírico, la Nueva mujer quiere absorber al hombre, en medio de una orgía libidinal, despilfarro sexual que, según Bataille, contiene una reacción contra la sociedad burguesa mesurada y contraria a toda dilapidación:

Y ese día nuestro amor fue una locura, un desvanecimiento absoluto; Cordelia parecía querer absorber toda mi alma y mi cuerpo. Y ese día nuestro amor fue una desesperación voluptuosa y amarga: fue algo así como el deseo de derrochar en un día el caudal de amor de una eternidad. Fue como la acción de un ácido que nos corroyerá las entrañas. Fue una demencia, una sed insaciable que crecía en progresión alarmante y extraña. Fue un delirio divino y satánico, fue un vampirismo ideal y carnal, que tenía de la amable y pródiga piedad de una diosa y de los diabólicos ardores de una alquimia infernal.¹⁴²¹

Por influencia de Poe y de los prerrafaelistas, se pone de manifiesto la mujer joven, bella, pero físicamente débil y enferma, representada en Cordelia en el relato de Palma. Lo que unido a la sexualidad y a la misoginia nos introduce directamente en el tema de la sífilis. Ésta es la enfermedad de la literatura decadentista y de fin de siglo. Muchos de los más grandes artistas murieron debido a ella, por ejemplo, Baudelaire, Maupassant, o Flaubert. El amor burgués, dice el protagonista de “Leyenda de hachisch” era “metódico, sereno, higiénico”. Esta última palabra indica cómo el amor loco era justamente lo contrario, inquieto, extenuante y peligroso. En esta misma narración, una vez muerta Leticia, su marido quiere volver a sentir su presencia gracias

¹⁴¹⁹ G. Mora, *op. cit.*, p. 121.

¹⁴²⁰ C. Palma, *Cuentos malévolos, cit.*, p. 114.

¹⁴²¹ C. Palma, *Cuentos malévolos, cit.*, pp. 122-123.

a las drogas. Tras la ingestión de hachisch, comienza un viaje dantesco por mundos imaginarios. La sífilis está representada en el cuento por un paisaje enfermizo y apocalíptico, de la misma forma en que Huysmans lo hace a través de las flores exóticas. Su amigo un fakir llamado Djolamaratta le conduce por diferentes caminos: “Un día me llevó Djolamaratta a un valle oscuro rodeado de pardas montañas tan altas como el Himalaya. Por todas partes se veían las enmarañadas copas de árboles extraños, cuyos troncos estaban llenos de pústulas. El aire tenía un olor repugnante, como el de la sala de un hospital de gangrenados.”¹⁴²²

Dentro de la crisis de valores del sistema patriarcal, y relacionado con la sexualidad, hay que tratar dos temas, el de la homosexualidad y el de la ambigüedad sexual. El orden patriarcal establecía el rol de la mujer, pero también el del hombre. El Decadentismo reacciona ante tal imposición. Bien conocida es la ambigüedad sexual de la que alardeaban los más famosos dandis. El último capítulo de la tesis de Clemente Palma titulada *Filosofía y arte* publicada en 1897 para conseguir el título de doctor en la Facultad de Letras, desarrolla la teoría del “androgenismo”:

El recuerdo de “El banquete” de Platón y su imagen del andrógino como tipo de perfección sexual —explica G. Mora—, le impulsa a preguntar “Sería más perfecta la Humanidad si fuera monosexual o si cada individuo encarnara los dos sexos?”. La respuesta es asertivamente afirmativa: el androgenismo es “una condición superior” porque “significaría una unidad sólida y hermosa, en lugar de dos fracciones inútiles y estériles cuando el amor no las junta” [...]. Este estado perfecto, sin embargo, no parece adecuarse a la voluntad de la naturaleza que continúa haciendo estériles a los pocos casos humanos de “hermafroditismo completo” que se han dado en el mundo.¹⁴²³

El narrador de “Leyendas de Hachisch” señala: “Nos creíamos acaso andróginos y cruzábamos los misterios de la noche vinculados por una entrañable fraternidad asexuala.”¹⁴²⁴ El orden patriarcal burgués también establecía las relaciones maritales desde el matrimonio con un ser del sexo contrario y para la producción de hijos. Como reacción a este modelo y unido al androgenismo, aparece la homosexualidad. Existe un miedo y un deseo a lo homosexual velada, en ocasiones, por la adicción a drogas o a una heterosexualidad desenfrenada. A veces, oculta por la acción de personajes

¹⁴²² *Ibid.*, p. 141.

¹⁴²³ G. Mora, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴²⁴ C. Palma, *Cuentos malévolos, cit.*, p. 137.

perversos. La exaltación del falo es claramente atendida en “El último fauno” cuando señala la voz narrativa acerca de la expulsión de éstos por parte de la nueva religión cristiana: “¿Cómo admitir a esos lúbricos profanadores de la virginidad, a esos verdugos de la castidad, a esos silvestres y brutales apologistas de las glorias rojas del Falo?”¹⁴²⁵ Los faunos poseen una voluptuosa sexualidad y son grandes enaltecedores del órgano masculino.

Otra reacción contra el mundo burgués ordenado y programado para la vida diurna, es el mundo bohemio y decadente del que gustan los modernistas. La bohemia es el lugar de los decadentes, su sitio. Vida nocturna, llena de excesos en todos los sentidos, tal y como indicaba Bataille. A las orgías sexuales les siguen las económicas, y como objetivo final, la búsqueda de nuevas sensaciones que les lleven a descubrir nuevos sentimientos envueltos en lo raro y lo extraño. Para ello no dudan en tomar drogas que conduzcan y enfatizen las sensaciones de fragmentación del yo. También sirven para calmar la ansiedad de estos seres sumidos en mundos neuróticos, y enclaustrados íntimamente en un profundo dolor vital o en un tedio insoportable. Un ejemplo muy claro en Palma, se encuentra en “La leyenda de hachisch”. Como se ha señalado, el protagonista es el amante, que toma hachisch para superar la angustia que le produce la muerte de su mujer: “Una noche, en la que no podía dormir hostigado cruelmente por la visión de la inolvidable, recordé que tenía en mi escritorio una cajita de palma, primorosamente labrada de ornada de arabescos. Me la había enviado del Cairo un antiguo amigo que desempeñaba un consulado. La caja contenía el misterioso manjar del Viejo de la Montaña, el hachisch divino...”¹⁴²⁶ El narrador cuenta sus experiencias tras el consumo y va describiendo todos los estados por los que va pasando. El autor se dedica a ensayar otra subversión del bien en el mal. El relato trata de ser una historia paralela a *Divina comedia* de Dante. Es un viaje del protagonista guiado, primero por un peculiar Virgilio, el místico indio Djolamaratta, y posteriormente, por su propia Beatriz. El protagonista contaminado por el hachisch le pregunta a su guía femenina: “¿A dónde vamos? ¿al infierno o al paraíso?”¹⁴²⁷ Van pasando por extraños mundos de mujeres sin sexo hasta llegar a la sublime belleza, el ideal a alcanzar. Volvía a ver en esa belleza a su mujer perdida.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴²⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 152.

CRISIS ARISTOCRÁTICA

Los movimientos sociales habían puesto en marcha a las masas que luchaban por sus derechos laborales. La reacción antidemocrática de los decadentes no se hizo esperar. En Perú, el arielismo, de la mano de Rodó (con base ideológica en Renan) dio lugar a un núcleo de intelectuales aristocráticos, cuyos miembros, todos modernistas, se han analizado anteriormente. La forma de vida de estas clases pudientes era de corte elitista: “Las tierras del mayorazgo me producían cuantiosa renta. Una de mis posesiones rústicas era la *Granja Blanca*, que primitivamente fue ermita y uno de mis antepasados convirtió en palacio.”¹⁴²⁸ Este aristocratismo venía de la mano del dandismo. Los protagonistas del cuento son seres de alcurnia, que no necesitan trabajar. Viven de forma lujosa en su palacio lleno de sirvientes. Poseen terrenos que son labrados por sus trabajadores. En Perú este tipo de recurso económico se daba frecuentemente, ya que se había heredado de la colonia, y todavía existían grandes terratenientes que poseían inmensas extensiones que les aseguraban abundantes beneficios, y la oportunidad de comercializar sus productos con empresas extranjeras.

Solo la clase alta podía tener los medios económicos necesarios para comprar obras de arte. De ahí que el arte, tanto en su realización, como en su compra, estuviera relacionado con la aristocracia. Clemente Palma sigue las ideas estéticas modernistas. En 1907, señala Gabriela Mora, publicó un texto titulado “Ensayo sobre algunas ideas estéticas”. Lo más resaltable es la aserción sobre la relatividad de la belleza que ya vimos en Baudelaire. La belleza amplía su definición hasta llegar a ser, como señala Palma una “objetivación de la fuerza libre.”¹⁴²⁹ La ampliación recoge en la belleza también lo feo, lo desagradable, lo inmoral: “El armonismo en el desarrollo de los elementos de la personalidad hace que por lo general –dice Palma–, no siempre, lo inmoral y la mentira sean feos.”¹⁴³⁰ El arte amplifica sus horizontes, intensificándolos al entregarlos a lo feo, a lo enfermizo, que termina resultando atractivo. Las carnes voluptuosas, y la vez dañinas y mórbidamente malignas son dibujadas con poderoso malditismo por Baudelaire, mientras las atmósferas cargadas de ensueños pesados y trágicos acaparan los cuadros de los prerrafaelistas. Triunfa lo raro, lo exquisito en la composición, y lo extravagante. Sólo los seres con una capacidad especial para sentir

¹⁴²⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴²⁹ G. Mora, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴³⁰ *Ibid.*, p. 50.

más que los demás mortales, sólo los locos neuróticos pueden tener la posibilidad de extraer belleza de temas considerados feos o desagradables, incluso inmorales y demoníacos. Huysmans rompió con su maestro Zola por desacuerdos estéticos, pero guardó para su literatura un germen que establecería las bases de la literatura decadentista: la posibilidad de hacer bella literatura con los temas más repulsivos: “Los mentecatos se asustan y protestan airados –comenta Palma– del relieve con que Zola presenta vicios horribles, aberraciones, crímenes y enfermedades repugnantes, como si el asco y el terror producidos por una obra literaria no fueran artísticos. ¡Qué es obsceno! ¡Santo Dios! ¿y la Biblia no es obscena? El fin del arte no es ni ha sido nunca moralizar, no tiene por qué ser moral.”¹⁴³¹ Como Oscar Wilde señalaría anteriormente: “Un libro no es nunca moral o inmoral. Está bien o mal escrito. Eso es todo”. Clemente Palma, siguiendo estos dictados decadentistas explica la estética en el relato “El hijo pródigo”. Se habla de un cuadro con este título el cual ha sido excomulgado por la iglesia por tratar de Luzbel vencedor:

El hijo pródigo, que fue excomulgado y, sin embargo, obtuvo un gran éxito por la maestría en la ejecución, la novedad y rareza de la factura, y, sobre todo, por la extravagancia o humorismo de la composición, que agradó hasta el entusiasmo a los exquisitos del arte, a los *gourments* del ideal, a los hijos trastornados de este *fin de siècle* que, fríos, e impasibles ante los lienzos del período glorioso del arte, vibran de emoción ante las coloraciones exóticas, los simbolismos extrañamente sugestivos, las figuras pérfidas, las carnes mórbidas y voluptuosamente malignas, los claroscuros enigmáticos, las luces grises o biliosas y las sombras fosforescentes, en una palabra, ante todo lo que significa una novedad, una impulsión rara que mortifique el pensamiento y sacuda violentamente nuestro ya gastado mecanismo nervioso.¹⁴³²

Palma mantiene un concepto esteticista del arte, mostrado ya con anterioridad por los parnasianos, el cual sostiene que el arte sólo debe guiarse por el único fin que es la belleza (sea esta belleza ampliada hasta lo raro, extravagante e inmoral, o no). Al margen quedan otros conceptos como la verdad, el bien, que ya no deben ser el ideal en el arte. Obviamente, el arte didáctico, es decir, con el fin de enseñar queda absolutamente desvalorizado: “El arte no tiene más fin que realizar la belleza”, apunta Palma. Por su parte, el ideal del amor se encuentra oximorónicamente expuesto por Palma y los modernistas. Vemos cómo Palma desea el amor ideal que aparece en varios

¹⁴³¹ C. Palma *apud* G. Mora, *Clemente Palma. el modernismo en su versión decadente y gótica*, p. 32.

¹⁴³² C. Palma, *op. cit.*, pp. 97-98.

cuentos, es un amor puro, asexuado, simbolizado por la mujer de cabellos rubios: “Era Cordelia alta, esbelta y pálida, sus cabellos abundantes, de un rubio de espigas secas, formaban contraste con el rojo encendido de sus labios.”¹⁴³³ Por otra parte nos encontramos con el extremo opuesto, con el deseo de un amor carnal, fuertemente sexual, representado por la mujer de cabellos oscuros. En “Leyenda del hachisch”, Leticia, su protagonista muere de ardor sexual; era una mujer de oscuros cabellos: “Creía oír el crujido de mi almohada bajo el peso de la adorable cabeza, creía sentir en mis mejillas el leve roce de sus negros cabellos, tan negros como el dolor de la ausencia de mi amada.”¹⁴³⁴ En todo caso, nos encontramos con dos caminos contrapuestos. Dos tipos de mujer totalmente desvinculadas y desunidas, que nunca alcanzarán a encontrarse. Al igual, la visión ideal de la mujer la propone como la diosa Venus, admirable por su poder proveniente de su belleza, pero, al mismo tiempo, existe en los relatos una mujer animalizada, que representa al animal doméstico, pasivo, en casa, que nos recibe al entrar, sin inteligencia, como es el caso de la protagonista del cuento “Tengo una gata blanca”.

3.3. POSTMODERNISMO PERUANO (1911-1918)

Algunos críticos utilizan la palabra postmodernismo para denominar la tendencia vanguardista. Aquí es usada para designar la última fase del Modernismo peruano que comienza en 1911 con la publicación de *Simbólicas* de Eguren y acaba en 1918 con la impresión de *Heraldos negros* de Vallejo.

Recordemos que la generación arielista se había bifurcado en dos corrientes, la arielista pura, donde se encontraba José de la Riva Agüero, Gálvez, los García Calderón, y demás modernistas, nombrados en líneas anteriores, caracterizados por su apego a la tendencia más formal rubendariana del Modernismo. Les unía el haber salido de la institución universitaria sanmarquina y el residir y trabajar en Lima, la capital peruana. El segundo grupo, asimismo seguidor de las enseñanzas de Rodó, pero con características contrarias, dirigido por Valdelomar, era el grupo de los insurrectos. Este grupo no había salido de la universidad; aunque cercano a ella, como en el caso de Valdelomar, su aprendizaje fue autodidacta. Además, seguían los dictados decadentistas importados de Francia como el uso de drogas, y tenían un sentido de patria que les

¹⁴³³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴³⁴ *Ibid.*, p. 139.

empujaba hacia las regiones peruanas, y a no centrar toda su existencia en la capital. Este grupo de insurrectos va a ser el fundador de un cambio muy relevante en las letras peruanas que dará frutos importantes a corto plazo en la literatura peruana. Muy apegados también al Modernismo, comenzarán a soltar las amarras formales en las que estaban constreñidos por el Modernismo puro, y comenzarán a buscar nuevos caminos: “Curiosamente –señala Luis Alberto Sánchez–, a través del decadentismo y el cosmopolitismo se avanza hacia el vernaculismo folclórico, el criollismo estético.”¹⁴³⁵ De ahí que el Postmodernismo se caracterice por el apartamiento de formas modernistas ya desgastadas y por la búsqueda de nuevas sendas que den a la literatura mayor profundidad. Señala L. Monguió: “Van a lo cotidiano, lo corriente, lo poco “poético”, lo nacional, lo provinciano, lo nimio, en busca de temas literarios que les alejen de lo exquisito, lo raro, lo cosmopolita, lo exótico del modernismo, lejos de las islas griegas y de los pabellones de Versalles, de las pagodas orientales, de marquesas y abates dieciochescos, de samuráis y de musmés, de Miní Pinsons más o menos montparnasianas. Naturalmente no siempre consiguen una ruptura completa con el modernismo.”¹⁴³⁶ Este grupo se congrega a la sombra de una revista denominada *Colónida*, en referencia a Colón y al descubrimiento de nuevos mundos literarios. Su ideario estético, como hemos señalado, muy del gusto todavía del Modernismo rubendariano, se expresa en un poemario conjunto titulado *Las voces múltiples*. En enero de 1916 se lanza el primer número de *Colónida*. Como señala Luis Alberto Sánchez:

Los cuatro números de esta revista (el cuarto estuvo fuera del control de su fundador) revolucionaron el ambiente intelectual del Perú y de parte de la costa del Pacífico. Los principales enunciados inspiraban la tarea de sus redactores. Bellos editoriales sin trascendencia ideológica; un ataque a Ventura García Calderón; una loa a José María Eguren; las carátulas lucían las cabezas de Chocano, Eguren, Gibson y Javier Prado, e indicaban una nueva actitud frente a la vida y al arte.¹⁴³⁷

Los integrantes del grupo fueron jóvenes, en muchos casos provenientes de las provincias, como Valdelomar, Mariátegui, César A. Rodríguez, etc.

¹⁴³⁵ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 133.

¹⁴³⁶ L. Monguió, *El postmodernismo peruano*, cit., p. 29.

¹⁴³⁷ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p.131.

3.3.1. ABRAHAM VALDELOMAR

Valdelomar (1888-1919) es el fundador de la nueva literatura peruana. En él vemos el paso del Modernismo al Postmodernismo en Perú que simultáneamente se estaba dando en toda Hispanoamérica. Resulta complicado dar coherencia al trabajo de Valdelomar si se aparta su vida de su obra, por eso se intercalarán ambas, dando explicaciones en los momentos convenientes de una u otra faceta humana del poeta.

3.3.1.1. PERÍODO MODERNISTA DE VALDELOMAR

Pedro Abraham Valdelomar nació en Ica en 1888. Aquel año, González Prada pronunció su famoso discurso en el Politeama: “Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra”. Alfoloquio Valdelomar, padre del futuro poeta, proveniente de una familia aristocrática venida a menos, no recibió herencia, y la pequeña riqueza que consiguió gracias a su trabajo, la perdió en la guerra de 1879 contra Chile. En 1892 logró trabajar como empleado de la aduana del puerto de Pisco, cerca de Ica y se trasladó con su familia a esta localidad. La infancia de Valdelomar fue hermosa, pero pobre en recursos económicos. Las poses posteriores de dandy de alta cuna no eran sino un mero escenario teatral en el que se encontraba Valdelomar muy a gusto:

Yo, el sexto de mis hermanos, nacía algunos años después de la guerra –comenta Valdelomar–. Mi padre no tenía trabajo, y para buscarlo se había alejado a otros pueblos. Tendría yo seis años, y el mayor de mis hermanos dieciocho, y vivíamos en una casita, donde el único objeto extraño a las paredes y a los techos, el único mueble, el único menaje, era un ñorbo que se enredaba en el corral, y a donde se reunían al amanecer, para cantar, los gorriones. Yo recuerdo con espanto y con ternura aquellos días de mi infancia. Imaginad a mi madre rodeada de seis niños despertando a la vida y dándose cuenta de tan terrible drama. Formábamos unidos un grupo contra el destino, y como para defendernos de él, nos abrazábamos más estrechamente.¹⁴³⁸

Tras estudiar primaria su familia le envió a Lima para realizar sus estudios de secundaria en 1900. Se matriculó en cinco ocasiones en la Universidad San Marcos pero

¹⁴³⁸ R. Silva-Santisteban (ed.), *Valdelomar por él mismo*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2000, p. 4.

nunca acabó sus estudios. Examinarse y rendir cuentas a sus profesores sobre sus trabajos no le atraía en absoluto, Valdelomar desea escribir, redactar crónicas para periódicos donde contar lo que sucedía. La oportunidad le fue dada a causa de un nuevo episodio del conflicto bélico con Ecuador por cuestión de desacuerdos sobre territorios fronterizos. Tomó una plaza de soldado en el Batallón universitario y trabajó como cronista desde el campo de batalla para un periódico de la capital peruana. Augusto Tamayo Vargas señala que “el reconocimiento de su talento de escritor lo consiguieron la publicación de las crónicas que desde la Escuela Militar de Chorrillos, donde se había incorporado al Ejército ante el peligro de una conflagración con el Ecuador, envía al periódico *El diario* bajo el título de: “Con la Argelina al viento.”¹⁴³⁹ Luis Alberto Sánchez comenta las cualidades estéticas de estas crónicas: “Valdelomar aparece en *Con la argelina al viento* como un muchacho curioso y travieso, de buen gusto, dueño ya de una expresión directa y armoniosa, que dice lo que quiere decir con las palabras de su agrado, sin alambicamientos, sin retorceduras, sin erudición indigesta, sin rencor patriota, sin declamaciones ni diatribas contra los potenciales enemigos del otro lado de la frontera.”¹⁴⁴⁰ Entre 1909 y 1910 publica varios poemas en revistas de la época. La estética modernista rubendariana es seguida con admiración por Valdelomar. De ese momento datan los versos de “Ha vivido mi alma”, “Los pensadores vencidos”, “La ofrenda de Odhar”, “Las tribus de Korsabad”, “Los violines húngaros” y “Brindis”. Como muestra de este período totalmente modernista, veamos un fragmento del poema “Los violines húngaros”:

Los violines húngaros con notas lejanas,
marcaban el paso de las princesitas
que al rústico templo, todas las mañanas
llevaban aromas de cosas marchitas.

Las dos princesitas, rubias encantadas
soñaban la vida de un cuento de hadas
en cuyo prefacio reía Merlín;
cuando iban cantando bajo de los tilos
y arrancando flores en los peristilos
que hay en el palacio del viejo jardín.

¹⁴³⁹ A. Tamayo Vargas, *Abraham Valdelomar*, Hernán Alva Orlandini, Lima, 1966, p. 11.

¹⁴⁴⁰ L. A. Sánchez, *Valdelomar o la Belle Epoque*, Impropesa, Lima, 1987, p. 44.

Las dos princesitas del rostro mugiente
entraron al templo silenciosamente
a orar la plegaria triste y lastimera
ante la divina virgen sonriente
delicadamente modelada en cera.

Todo el poema rezuma de características ligadas a la estética modernista. El Parnasianismo está presente puesto que el yo poético parece describir una imagen congelada o una pintura en la que se observa a las dos princesas visitando a la virgen. El Decadentismo se halla representado por la morbidez de las princesitas y el entorno en el que se encuentran. Las princesas “muriertes” y “las cosas marchitas” muestran con su enfermiza tristeza la cara más decadente del poema. También es decadente la mezcla mística de lo superficial principesco con lo religioso. Además, el Modernismo se explicita en los versos de Valdelomar por la búsqueda incansable de musicalidad verlainiana (el sonido de los violines) y el esteticismo esencial que acapara la composición, y en la exploración de un vocabulario preciosista, exquisito y extraño. Por último, el exotismo en diferentes aspectos: el escenario se sitúa en Hungría, en un tiempo mítico y legendario inmerso en el ciclo artúrico con el mago Merlín. No sólo Valdelomar, como señala Luis Alberto Sánchez: “Todos vivían bajo el sortilegio modernista, arrastrando las rimas como espuelas de oro.”¹⁴⁴¹

En este momento se comenzaba a perfilar el mundo dandy del que se rodearía Valdelomar. Percy Gibson, poeta modernista y joven, de familia acaudalada, y César Atahuallpa Rodríguez, autor de los mejores versos de sabor baudelairiano, y otros bohemios se convirtieron en los compañeros de nocturnas veladas del iqueño. Exceptuando a Gibson, rico heredero, los demás, tal y como señala Luis Alberto Sánchez, “eran escritores y sólo eso. Embebidos de exotismo, amantes del lujo (sin tenerlo), del vicio (sin ahondarlo), libres de expresión y libérrimos de fantasía: eran los decadentes.”¹⁴⁴²

En 1911 se publica su primera novela *La ciudad de los típicos* que apareció en la revista *Variedades*. En este relato, Valdelomar expone todas las particularidades estéticas del Decadentismo en narrativa. Bastante desarticulado, el texto comienza narrando el encuentro del narrador, un personaje claramente tomado de Huysmans, con

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴⁴² *Ibid.*, p. 68.

una extraña mujer. Pasa a referirse a los tiempos de la colonia del virrey Amat y la Perricholi. Sigue tocando un tema interesante, el arte indígena de los huacos (grandes vasijas) indígenas y su relación con la muerte respecto al arte y la muerte occidental. El núcleo de la narración aparece en el capítulo tercero cuando se explica que el narrador quiere dirigirse a una ciudad donde los tísicos permanecen mientras dura la enfermedad. Según comenta Luis Alberto Sánchez, existía una localidad a unos cuarenta kilómetros de Lima, denominada Chosica en la que puede estar basada la historia: “En aquella época se creía que la tuberculosis pulmonar se curaba en los climas altos y secos, por consiguiente, en Chosica (a mil metros de altitud) convergían los tísicos de Lima que no alcanzaban a llegar a Jauja, ciudad ideal de los tuberculosos.”¹⁴⁴³ Concurrían también influencias provenientes de autores europeos: “Alejandro Dumas (hijo) había esparcido la idea de que la tisis era una enfermedad aristocrática –comenta Sánchez–; desde Margarita Gautier –recuérdese el soneto de Rubén–, la palidez y la demacración corrían parejas con la sensibilidad y el talento.”¹⁴⁴⁴ Así se observa en el relato de Valdelomar. Los tísicos del cuento, desde el umbral de la muerte, poseen una sensibilidad especial para amar la vida y el arte. Abel, amigo enfermo del narrador cuenta de forma epistolar sus vivencias en la ciudad de los tísicos. En una de las cartas relata cómo la vida que se extingue por momentos es vivida con plenitud sensual y mórbida:

Al regreso he pasado por la casa de Margarita, “Vila Rosada”, un palacete rodeado de flores exquisitas, de perfumes raros y de paisajes únicos. Margarita –ella se llama Rosa Aurea, pero le decimos Margarita– está encantada con su tisis de tercer grado. ¡Qué ojos; no los he visto más ardientes, ni he visto labios más sensuales! Margarita se casará con Armando el jueves en la capilla junto a la estación.¹⁴⁴⁵

La belleza y la sensualidad de la mujer unida a la enfermedad al más puro estilo de Edgar Allan Poe se manifiesta a lo largo de todo el relato, así como ese regusto por lo opulento y lo lujoso. Como tema decadente recurrente, aparece la vinculación entre arte y enfermedad. A Alphonsin, otro habitante de la ciudad, la tisis le ha provocado una neurastenia que le ha transformado en un ser hipersensible y con una capacidad especial para saborear el arte. La influencia de Huysmans está muy presente sobre todo en lo que se refiere a la vinculación entre misticismo y poesía, es decir, entre apostolado y

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁴⁵ A. Valdelomar, *La ciudad de los tísicos*, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1958, p. 31.

Baudelaire. Viene a la mente el pasaje en el que Des Esseintes describe la colocación en una especie de altar del libro encuadernado en piel de Baudelaire: “Yo prefiero un apóstol para orarle en silencio –dice Abel, el protagonista de *La ciudad de los tísicos*– y para que él me escuche a mí solo, y este apóstol cambiará siempre en mi altar. A veces es Baudelaire que me lleva a su país oscuro, triste, trágico; otras veces voy a orar y a creer con los trípticos del beato Angélico; he ido muchas a los lienzos de Goya. Hoy le rezaré mi nueva admiración a Poe.”¹⁴⁴⁶ Abel, protagonista de la narración, tiene una amante llamada Rosalinda. La descripción de ella cumple con todos los tópicos del Decadentismo: “Ahora viene a casa Rosalinda, no conozco tísica más encantadora ni más festiva. Es triste, silenciosa, maligna, gran coqueta en silencio y está en el tercer grado, pero qué quiere usted, ¡es tan amorosa! La amo...”¹⁴⁴⁷ La historia finaliza cuando, el narrador, tras leer las cartas de su amigo Abel consigue una cita para conocer a la misteriosa mujer del principio de relato. En el encuentro, la señora le pregunta por la ciudad de los tísicos al narrador, a lo que él responde: “Una ciudad llena de muertos, de poseídos, de locos, de tísicos, de espíritus raros. Historias inconclusas y macabras. Fiestas extraordinarias. Artistas de su enfermedad. Amantes sedientas. Tísicas abominables... ¡Qué se yo!... Pero no he debido decirle todas estas cosas; en fin, es tan interesante...”¹⁴⁴⁸ El cuento termina con la despedida entre ambos. José María Eguren, uno de los mejores poetas que ha dado Perú, dice de *La ciudad de los tísicos*:

Es la creación encantadora de una ciudad que tal vez ha existido; pero que ningún viajero ha vislumbrado. Valdelomar ha visto en sus sueños esta maravilla tenue y lánguida; donde, en su aire tan callado, tan transparente, los nobles seres que la habitan huellan el suelo apenas. Estas almas de silencio sonríen tristemente, hablan en un idioma que tiene el matiz delicado de las primeras flores, y miran con claros ojos el alba misteriosa de la muerte.¹⁴⁴⁹

3.3.1.2. PERÍODO POSTMODERNISTA DE VALDELOMAR

Tras la publicación de esta narración en 1911 y hasta 1913 se produjo un claro cambio en la mente y en el arte de Valdelomar: “Algo nuevo se introdujo entre él y su cosmos –advierte Luis Alberto Sánchez–; que, usando eufemismos rebuscados, su

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, pp. 64-65.

¹⁴⁴⁹ J. M. Eguren, *Poesías completas y prosas selectas*, Universo, Lima, 1970, p. 285.

cosmovisión cambió sustancialmente; que de exotista se volvió regionalista; de alambicado, simple; de colorista, lírico; de abundante, parco. Era su reencuentro consigo mismo.”¹⁴⁵⁰ Está claro que si, de 1909 a 1912 había sido su período modernista, de 1913 a 1919, año de su muerte, se encuentra en la etapa del Postmodernismo. En Valdelomar, como en todos los seres excepcionales, se producían fuertes contradicciones espirituales. Le atraía singularmente el mundo de los dandis, pero poseía, igualmente un profundo apego por la realidad y por todo lo que le recordaba que era un hombre llegado de provincias proveniente de una familia sin recursos económicos. Estas dos fuerzas contrarias, y complementarias, si se piensa en lo que Valdelomar era (hombre pobre pero con mucho talento) y lo que le habría gustado ser y modelo de la época (hombre rico) no es tan difícil de imaginar el origen de esta contradicción. Lo que se puede decir es que fue fiel a ambas energías contrapuestas, ya que no dejó nunca, es más, amplió su pose dandy, pero, en la intimidad de su literatura, en la realidad vista por sus ojos artísticos, no podía dejar de escribir sobre su humilde aldea, los juegos con sus hermanos, las caricias de su madre, todo aquello que espantaría a cualquier dandy aferrado a su credo sibarita. Pese a su aristocracia intelectual, acorde con el arielismo de Rodó, se producía otra contradicción a nivel político: apoyó fuertemente la candidatura de Billinghurst, un demócrata convencido. Mónica Bernabé en su obra *Vidas de artista* en la que analiza la atmósfera bohemia y el dandismo de varios autores peruanos, es consciente de las contradicciones internas en las que vivía Valdelomar:

El dandismo de Valdelomar es amilable a o que Hans Hinterhäuser caracteriza como “dandismo clásico” y cuyos representantes más acabados son Baudelaire y Barbey d’Aurevilly. Como aprendiz de dandy, Valdelomar a los veintidós años, apasionado por el costado bizarro de las cosas, decide golpear a la mediocridad limeña con la sorpresa y la ambigüedad de sus posiciones. Renunciar a los puntos fijos, camuflarse para despistar, es la forma que eligió para luchar contra el tedio y el aburrimiento de la “República aristocrática” peruana [...]. De ahí que, en el término de dos años (1910-1912) despliegue, con sorprendente pasión, actividades que a primera vista parecen incompatibles: por un lado, practica un dandismo clásico y escribe novelas decadentes; por el otro, despliega una fervorosa actividad política como agitador militante del populismo billinghursta que promovió la democratización.¹⁴⁵¹

¹⁴⁵⁰ L. A. Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, cit., p. 78.

¹⁴⁵¹ M. Bernabé, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren 1911-1922*, Beatriz Viterbo Editorial, Instituto de Estudios Peruanos, Rosario/Lima, 2006, pp. 123-124.

Mónica Bernabé se refiere al momento en que Valdelomar participó en la vida política de su país. El 17 de junio de 1912 escribe una carta a otro poeta que formará parte del Postmodernismo peruano, Enrique Bustamante y Ballivián en la cual señala:

Debo hablarle un poco de política. Nuestra campaña a favor de don Guillermo (Billinghurst) está concluida. El concepto general es que don Guillermo ya es gobierno y que el Congreso no hará más que elegirlo. Estando tan cerca como estoy del señor Billinghurst, puedo asegurarle a usted que hemos vencido y que no habrá fuerza capaz de llevar a otra persona al Gobierno. Yo me alegro inmensamente por usted y por mí.¹⁴⁵²

Augusto Tamayo Vargas comenta que al llegar Billinghursts a la presidencia “lo nombra Director del diario oficial *El peruano*.”¹⁴⁵³ Pero, Valdelomar lo que desea con todas sus fuerzas salir de Perú, conocer de primera mano todas las estampas que revoloteaban en su mente sobre las maravillas europeas. Por eso, acepta otro ofrecimiento del gobierno, la segunda secretaría de la delegación de Perú en Italia. Partiría como diplomático a la anhelada Europa. El 30 de mayo se embarcó Valdelomar y llega a Roma el 7 de agosto tras varias escalas en diversos países. En una carta que envía desde Viareggio, el 29 de agosto le dice a su amigo Enrique Bustamante y Ballivián: “Estoy en Roma desde el 7 de agosto más o menos; esta ciudad es la más bella del mundo. París me dio asco. Nueva York, cansancio y risa. Roma, sólo Roma es la ciudad de Europa, donde el espíritu nuestro puede gozar fruiciones íntimas.”¹⁴⁵⁴ Tiene duras palabras para los hermanos González Calderón que a la sazón se encontraban en París: “Estoy muy resentido con los García Calderón, pues aunque nos vimos ocasionalmente en París, no tuvieron ninguna atención para mí, creyeron sin duda que iba yo a pedirles hospitalidad en su periódico. ¡Error!”¹⁴⁵⁵ Las relaciones entre los propios modernistas peruanos eran a veces tirantes.

En una carta posterior, Valdelomar escribe a su madre señalándole su intención de ingresar en la universidad donde se encuentra dando clases un famoso profesor: Ferri. Consideraba que su entrada en la Universidad, y aprovechamiento en las aulas, saciaría su necesidad de conocimiento de la literatura italiana y europea. En ese

¹⁴⁵² R. Silva-Santisteban (ed.), *Valdelomar por él mismo, cit.*, pp. 44-45.

¹⁴⁵³ A. Tamayo Vargas, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁵⁴ R. Silva-Santisteban (ed.), *Valdelomar por él mismo, cit.*, p. 96.

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 98.

momento, el consumo de libros de D'Anunzio, de donde sacaría la actitud ególatra posterior, era grande. También, aparecía Marinetti con el futurismo, del que Valdelomar absorbió tan solo la parte más superficial, sin llegar a entender cabalmente al movimiento como se observará en su aportación a la poesía futurista de Hidalgo en Perú. Respecto a los usos modernos de la época, Valdelomar trataba de practicar esgrima para convertirse en un perfecto dandy:

Todo aprendiz de dandy (Valdelomar lo era) debía manejar la espada –afirma Luis Alberto Sánchez–, usar monóculo y ser levemente sofisticado y equívoco, si no francamente homosexual. Abraham admiraba fervientemente a Wilde, fallecido nueve años atrás, bajo el cuasi anonimato que le confiriera el amargo seudónimo de Sebastián Melmoth. De Roma regresó Valdelomar a Lima usando quevedos con cinta bicolor, guantes, escarpines, camisa de flotante cuello, cinismo, insolencia y siempre una irrestañable ternura, esa ternura que le bañaba como un agua lustral.¹⁴⁵⁶

El periódico *La Nación* convocó un concurso de literatura en el que Enrique Bustamante y Ballivián formaba parte del jurado. El 8 de octubre le envía una carta Valdelomar a Enrique Bustamante y Ballivián diciéndole: “He leído en el primer número de *La Nación*, que es el único que he recibido, las bases de un concurso literario. Usted sabe Enrique, cuánto necesito triunfar donde se me presente un honrado campo.”¹⁴⁵⁷ El peruano participó en el concurso y en el número del 3 de enero de 1914 de *La Nación* publicó la concesión del premio literario al relato “El caballero Carmelo” concedido a Valdelomar bajo el pseudónimo de “Paracas”.

En este cuento quedan reflejadas las añoranzas del poeta. Europa, tantas veces soñada e idealizada, es ahora un terreno lleno de hostilidad que exalta un sentimiento de profunda debilidad en el poeta. El cuento ganador rememora los tiempos de su infancia, y los sentimientos de calurosa hermandad familiar. Nace el relato de la insatisfacción surgida en Italia, de la necesidad de acercarse a lo suyo propio. *El caballero Carmelo* es una obra literaria postmodernista porque abandona el empeño modernista sobre el formalismo y el exotismo temático, así como el Decadentismo enfermizo, utilizando el lenguaje para describir la realidad nacional peruana. El relato tiene tintes biográficos ya que trata de la vuelta a casa de un hombre que ha estado fuera durante bastante tiempo. Trae regalos a su familia, entre ellos un gallo de lindo plumaje. Ante la falta de recursos

¹⁴⁵⁶ L. A. Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, cit., p. 109.

¹⁴⁵⁷ R. Silva-Santisteban (ed.), *Valdelomar por él mismo*, cit., p. 111.

económicos, el gallo debe pelear para sacar a la familia de la pobreza. Carmelo gana en la contienda, pero a causa del esfuerzo muere a los pocos días. Tiene razón Alberto Ureta cuando señala que el simbolismo es muy relevante en la literatura de Valdelomar:

Pero su mérito principal, lo que lo hace verdaderamente original, no está en nuestro concepto en la habilidad técnica ni en la elección del asunto, ni en el realismo de los cuadros, sino en el acierto con que el señor Valdelomar encuentra el símbolo que hace sensible un carácter, un sentimiento, una situación. Sabe sorprender la secreta afinidad que existe entre las cosas y las almas, animar a la Naturaleza y conducir, bajo la aparente sencillez de la acción tranquila, la cotidiana tragedia de la vida.¹⁴⁵⁸

Con palabras adustas pero simples, el narrador protagonista va contando la historia; lo que más resalta son las emociones que despierta el hombre que llega, el gallo que lucha, la muerte que acecha. Valdelomar se ha percatado de que debe dejar oír su propia voz. Y su voz cuenta grandes cosas embutidas en pequeños asuntos, grandes tragedias cotidianas de su pueblo andino, en llanas palabras, como dice Ureta. Veamos como se relata la lucha de los dos gallos, Carmelo y Ajiseco:

En efecto, incorporose el Carmelo. Su enemigo, como para humillarlo, se acercó a él, sin hacerle daño. Nació entonces, en medio del dolor de la caída, todo el coraje de los gallos de “Caucato”. Incorporado el Carmelo, como un soldado herido, acometió de frente y definitivo sobre su rival, con una estocada que lo dejó muerto en el sitio. Fue entonces cuando el Carmelo que se desangraba, se dejó caer.¹⁴⁵⁹

Valdelomar, que se encontraba en Italia, no pudo saborear demasiado tiempo el orgullo de haber ganado el premio literario ya que llegó la peor noticia que cabía esperar: el derrocamiento de Billinghurst. Luis Alberto Sánchez narra el golpe de Estado: “A las dos de la madrugada del 4 de febrero, el hasta la víspera jefe del Estado Mayor del Ejército, coronel Óscar R. Benavides, a la cabeza de la guarnición de Lima, atacó el Palacio de Gobierno defendido por un piquete de gendarmes.”¹⁴⁶⁰ Con mucho dolor, Valdelomar renuncia a su cargo como diplomático. En una carta fechada el 6 de febrero de 1914 dice a su madre: “Como comprenderás lo primero que hice fue renunciar irrevocablemente a mi puesto, pues no cometeré la ignominia de servir al lado

¹⁴⁵⁸ A. Ureta *apud* A. Zubizarreta, *Perfil y entraña de “El Caballero Carmelo”*, Universo, Lima, 1968, pp. 9-10.

¹⁴⁵⁹ A. Zubizarreta, *Perfil y entraña de “El Caballero Carmelo”*, *cit.*, p. 156.

¹⁴⁶⁰ L. A. Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, *cit.*, p. 129.

del que ha traicionado a mi amigo.”¹⁴⁶¹ Valdelomar regresó a Perú y se encontró con antiguos compañeros y maestros opuestos al régimen de Benavides. Manuel González Prada, en ese momento director de la Biblioteca Nacional de Lima, solicitó también la dimisión, y se enfrentó al dictador. Pasando al terreno literario, Valdelomar se sintió apasionado por *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán, autora francoperuana consagrada al socialismo y al feminismo, donde se retrataban muchos personajes interesantes del siglo XIX en el Perú. Entre ellos se encontraba Gamarra y su mujer “La mariscala”. Abraham trató de novelar la historia de Pancha Zubiaga Bernales, mujer de fuerte carácter de la que decían que si hubiera sido hombre, hubiera sido Simón Bolívar. De esta obra, Luis Alberto Sánchez señala:

La mariscala es un libro sugestivo y... lleno de galicismos. Su expresión trasuda algunas deficiencias lingüísticas en castellano, a cambio de indudable gracia. Cómo es esto, se preguntará el lector que ama la lógica. Pues sencillamente porque Valdelomar trataba en ese instante de ajuntar su estilo a su persona y viceversa; porque estaba descubriendo el Perú horizontal e histórico, y empezaba a contrastarlo con el vertical o metahistórico. Para los ojos novelescos del artista, aquella especie de amazona de altos quilates que fuera doña Pancha, representaba la verdad y la leyenda; el valor y la ternura; la ambición y la entrega; el riesgo y la paz.¹⁴⁶²

El libro estuvo dedicado a José de la Riva Agüero, buen amigo de Valdelomar y hombre que este último admiraba profundamente. Como rasgos más significativos, Sánchez señala que son relevantes las influencias francesas no sólo de Flora Tristán, también de Maeterlinck, Verlaine, Rodenbach y Baudelaire. Como influencia directa, Sánchez propone que la visión respetuosa y hasta admirativa de Gamarra y su mujer, La mariscala, tienen mucho que ver con José de la Riva Agüero y la información que le proporcionó para realizar la obra. Por último, afirma que el texto evidencia una gran fuerza narrativa. Veamos el comienzo de *La mariscala*:

Esta mujer nacida para grandes destinos, que en el ostracismo entregará su espíritu a Dios, es una de las más completas figuras de nuestra incipiente nacionalidad. Su vida fue corriente tumultuosa de vibraciones sonoras, de inextinguibles energías. Gobernó a hombres, condujo ejércitos, sembró odio, cautivó corazones; fue soldado audaz,

¹⁴⁶¹ R. Silva-Santisteban (ed.), *Valdelomar por él mismo, cit.*, p. 154.

¹⁴⁶² L. A. Sánchez, *Valdelomar o la belle époque, cit.*, p. 158.

cristiana fervorosa; estoica en el dolor; generosa en el triunfo, temeraria en la lucha.”¹⁴⁶³

El autor reflexiona sobre el pasado reciente de su país con verbo fuerte y claro. Su literatura estaba siguiendo nuevas direcciones. Pero, como se dijo, mantenía Valdelomar una dicotomía entre lo literario interno y la “pose” de dandy externa. Por aquel entonces, en Lima, había abierto sus puertas el Palais Concert, un establecimiento que trataba de asemejarse a los lujosos cafés de París o Londres. Allí se reunían los autores peruanos más importantes, Valdelomar, Mariátegui, More, Alfredo González Prada (hijo del famoso Manuel González Prada), etc. Era un grupo de artistas muy diferentes en gustos literarios y puntos de vista ante la vida. Unos trabajaban como cronistas en periódicos de la ciudad, otros eran bohemios que amaban la vida pero no tenían recursos económicos, otros eran adictos a ciertas drogas: “Grupo alterno, abigarrado, heterogéneo –explica Luis Alberto Sánchez–, pero entusiasta, vivaracho, esteticista y admirador de don Manuel González Prada, de Oscar Wilde y, sucedáneamente, de Verlaine, Lorrain, Valle Inclán, Chocano, y por convicción de época, de José María Eguren”¹⁴⁶⁴. Eran momentos de la belle époque donde se susurraban los versos de Verlaine: “*Les songlots longs / des violons/ de l’automne / blessent mon coeur / d’une langueur / monotone*”. Donde el lujo y lo decadente era la estética a seguir. Valdelomar se escondía tras el pseudónimo “Conde de Lemos” en la firma de sus crónicas y ensayos. Los decadentes limeños trataban de imitar, dentro de sus posibilidades, la estética y la forma de vida que llegaba de París, y que Valdelomar, como otros compañeros, habían conocido de primera mano. Fue entonces cuando el Conde de Lemos acuñó un lema que se haría famosísimo y se repetiría incansablemente a partir de aquel momento: “El Perú es Lima; Lima es el Jirón de la Unión; el Jirón de la Unión es el Palais Concert; luego el Perú es el Palais Concert.”¹⁴⁶⁵ Eran tiempos en los que se vivía en un ambiente de extrema frivolidad y a la vez de una honda angustia vital. Fuertes sensaciones, emociones singulares a través de “paraísos artificiales” eran buscadas para calmar la ansiedad del momento.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 170.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 171.

3.3.1.3. PERÍODO COLÓNIDA

El año 1916 fue un gran momento para el Perú. La Guerra Mundial ampliaba las exportaciones de materias primas; la Gran Guerra fue económicamente beneficiosa para el país. Muchos ricos volvieron de Europa huyendo de los desastres de la guerra, sobre todo de Francia, y se trajeron el lujo, la ostentación y los “hábitos” con los que vivían en la ciudad de la Luz.

Hasta circulan por las fisgonas calles de Lima, luciendo su ostentoso lujo –explica Luis Alberto Sánchez–, algunas *Demi-mondaines* importadas directamente de Lutecia por opulentos o derrochadores “niños góticos” de talle de avispa, pantalones a la boca del botín, chupados como tubos. Cada quien con fantasía y alguna posibilidad se dedica a ostentar; a divertirse; a aficionarse a vicios raros y caros; a practicar cualquier laya de esnobismo; a escribir sobre temas exóticos y ruidosos; a fumar opio; a inyectarse morfina; a aspirar (y apestar) éter; a desviaciones homosexuales; a gestos teatrales; a indignar a los burgueses; beber absintio y comer espárragos, champiñones y caviar; a enamorar típles y coristas recién venidas; a pasear perezosamente por el “centro” en coche de tiro animal; a lucir automóviles ruidosos como locomotoras.¹⁴⁶⁶

En el terreno cultural, Lima se movía también al mismo ritmo vertiginoso que la economía. Llegan exposiciones, conferenciantes, espectáculos variados, compañías de teatro de diferentes partes del mundo, sobre todo de Europa. Fue el año de la aparición de *Colónida*, una de las revistas más relevantes del Perú, dirigida por Valdelomar. Esta publicación atrajo a un grupo de artistas que crearon un movimiento: el movimiento Colónida. Explica Mariátegui: “Colónida no fue un grupo, no fue un cenáculo no fue una escuela, sino un movimiento, una actitud, un estado de ánimo.”¹⁴⁶⁷ Para Mariátegui, la insurgencia Colónida se enfrentaba al academicismo y a sus oligarquías de carácter conservador, reclamando “sinceridad y naturalismo”. El “colonidismo” no consistía en una idea ni una técnica. Se basaba en un sentimiento ególatra, individualista, muy al gusto nietzscheano. Y también, muy al gusto modernista, la rebeldía, aprendida de las lecciones doctrinales de González Prada. Dice Mariátegui:

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 185.

¹⁴⁶⁷ J. C. Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, cit., p. 282.

Los “colónidos” no coincidían sino en la revuelta contra todo academicismo. Insurgían contra los valores, las reputaciones, y los temperamentos académicos. Su nexa era una protesta; no una afirmación. Conservaron sin embargo, mientras convivieron en el mismo movimiento, algunos rasgos espirituales comunes. Tendieron a un gusto decadente, elitista, aristocrático, algo mórbido. Valdelomar trajo de Europa gérmenes de d’annunzianismo que se propagaron en nuestro ambiente voluptuoso, retórico y meridional.”¹⁴⁶⁸

Los colónidas se enfrentaban a la “ciudad letrada” establecida por Bello, y se lanzaban a la insurrección: “Lo que Colónida venía a jaquear –apunta Mónica Bernabé– son los modos y los ámbitos en que se decidían las consagraciones literarias en la ciudad letrada limeña.”¹⁴⁶⁹ En diciembre de 1915, el grupo “Colónida” se congregó ante la llegada de Eduardo Marquina, el reconocido modernista catalán el cual era aplaudido por sus obras de teatro, y en verso por *Elegías*. Y el 5 de enero de 1916 veía la luz el primer número de *Colónida*. Ediciones Copé editó en 1981 un facsímil de los cuatro números que se publicaron de esta revista, aglutinándolos en un solo volumen, de donde se va a tomar la información, titulado, obviamente, *Colónida*. Sólo salieron cuatro números de los cuales, únicamente los tres primeros tuvieron como director a Valdelomar.

En primer número presenta en la carátula una imagen de Chocano, retrato realizado por el propio Valdelomar, aficionado al dibujo además de a la literatura. *Colónida* publica el poema “Antigua” de Eguren, autor glorificado por el grupo gracias a su extraño y raro talento poético. Alfredo González Prada publica “La hora de la sangre”, Enrique Bustamante y Ballivián “Arias de silencio”, Alberto Ureta “La piedad de la tarde” y Chocano “Playa tropical”. De Heredia, poeta parnasiano de origen cubano, sale publicado su poema “*Les conquerants*” en francés con la traducción en español. De acuerdo a su talante insurrecto, renovador, bajo el titular de “Una gloriosa página de la literatura nacional”, la revista trata de reivindicar la valía de Rocca de Vergalo, poeta peruano e innovador premodernista. Para ello muestran una carta firmada por lo más granado del escenario romántico y parnasiano francés. Rocca de Vergalo fue muy conocido en Francia ya que, tras luchar en Perú, determinó habitar el resto de su vida en París. En esta carta, firmada por Víctor Hugo, Banville, Heredia, Catulle Mendès, Daudet, Prudhomme, Mallarmé, Leconte de Lisle entre otros, se

¹⁴⁶⁸ Ibid.

¹⁴⁶⁹ M. Bernabé, *op. cit.*, p. 151.

solicita que Vergallo “reciba si es posible, como renta viajera, el monto de sus remuneraciones como teniente de artillería”, pagos que no fueron saldados cuando perteneció al ejército de Perú en una batalla bajo órdenes del general Prado. En el artículo, se incluye el final de la carta, donde Víctor Hugo agrega:

Señores diputados:

Permitidme llamar vuestra atención sobre la demanda adjunta. Está firmada por los nombres más honrosos de nuestra literatura, y ellos excitan vuestro interés y despiertan vuestro patriotismo a favor de un proscrito peruano, que consideramos hoy como un poeta francés N. Della Rocca de Vergalo.

La que hagáis por él será visto por nosotros, como hecho por toda la literatura, tanto de nuestro país como del vuestro.

Vuestro amigo

Víctor Hugo.

El segundo número de *Colónida* salió a la calle el día 1 de febrero de este mismo año. Al igual que en el primer número, Valdelomar vuelve a dibujar el retrato de otro poeta peruano: Eguren. No es casualidad. Si en el primer número se reivindicó la figura del premodernista Rocca de Vergalo, en este segundo se invoca la de Eguren. Hay que otorgar a esta revista el honor de haber creído fervientemente en la calidad de la poesía egureniana. De ahí que el primer ensayo esté dedicado a este gran poeta. Aunque está firmado por Enrique A. Carrillo, en una nota general se dice antes de comenzar el texto principal:

Colónida realiza, con la publicación de este brillante ensayo, uno de sus más grandes ideales. Fue creada esta revista para dar a conocer al público, engañado tantas veces por falsos apóstoles, a los verdaderos ingenios nacionales, entre los cuales tiene el más alto puesto de honor nuestro maravilloso poeta. Este triunfo de *Colónida*, que necesita algunas líneas de comentario, lo es, al mismo tiempo, de quienes, desde hace seis u ocho años, fueron los admiradores solitarios, los entusiastas estimuladores, los cariñosos hermanos y los voceros incansables del tesoro artístico de Eguren, que hoy nos revela un escritor cuyo talento, donosura, eclecticismo y honda sensibilidad artística, han pasado los límites de la patria.¹⁴⁷⁰

¹⁴⁷⁰ *Colónida II, cit.*, p. 5.

En efecto, como se señalaba, *Colónida* intervino en la expansión de la poesía de Eguren y en su correcta valoración. Críticos tan importantes como Clemente Palma o Ventura García Calderón no habían hecho referencia alguna en sus trabajos de crítica literaria. El ensayo de Enrique A. Carrillo posee una gran riqueza y clarividencia de análisis y expresa, a través de una crítica literaria precisa, los valores de los versos egurenianos. El ensayo de Carrillo contiene todas las claves básicas para entender el extraño mundo poético de Eguren que estudiaremos un poco más adelante. El primer análisis pertinente de la poesía de Eguren titulado *La poesía de Eguren* fue realizado por Estuardo Núñez en 1932, y éste reconoce la labor de *Colónida* y del ensayo de Enrique A. Carrillo respecto a la oportuna valoración de la poesía egureniana: “Valdelomar desde *Colónida* (1916) y ya antes Bustamante y Ballivián desde *Contemporáneos* (1909) y *Cultura* (1915), abrirán fuego contra el oficialismo intelectual. El estudio feliz de Enrique Carrillo, pleno de cultura moderna e inteligencia, consagrará a Eguren como valor definitivo.”¹⁴⁷¹ En cuanto a la publicación de poemas, dentro de este número, se encuentra “Sinfonía heroica” de Chocano dedicado al revolucionario mexicano I. Madero (recordemos que Chocano se unió a la Revolución mexicana) y cuatro poemas de César A. Rodríguez titulados “Psicología felina”, “Tarde antigua”, “A toda velocidad” y “Miserere”, todos ellos impregnados de esencia baudelairiana. Siguiendo con el espíritu insurrecto de la revista, tenemos el artículo “Los tóxicos en la literatura y en la vida” de R. Badhan en el que se describe la estética mórbida y decadente, típica de finales de siglo:

Como Baudelaire, Lorrain creó tipos anormales; seres enfermos de la sensación, con nervios sutilísimos; con sentidos morales de una novedad ponzoñosa; verdaderas flores del trópico, alimentadas con veneno, y que crecían en un medio propicio a todos los exotismos. Un mundo irreal y novedoso aparecía en la literatura creada por el misterio de los tóxicos que utilizando las sensaciones daba a los humanos nuevos sentidos, y energías cerebrales desconocidas hasta entonces.¹⁴⁷²

No acaba en este texto la rebeldía de la revista. En el ensayo “La hora undécima del señor don Ventura García Calderón” de Federico More, se puede comprobar la lucha contra el academicismo a la que hacía referencia Mariátegui. Ventura García Calderón, era un reputado autor modernista y crítico literario. Había publicado ya *Del*

¹⁴⁷¹ E. Núñez, *La poesía de Eguren*, Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, Lima, 1932, p. 18.

¹⁴⁷² *Colónida II*, cit., p. 29.

romanticismo al modernismo (1910) y acababa de llegar a los cenáculos literarios su último libro *La literatura peruana* (1914). Federico More arremete violentamente contra Ventura por su imparcialidad crítico-literaria: “Pero el señor García Calderón sería inepto para instruir y fallar en literatura que fuese más medulosa que la colonial. Por eso en su libro “La literatura peruana” el único capítulo donde hay algo de donaire, de sincera picardía, de buen sentido galante y cínico, es en el referente a la Colonia. Se ve que el señor García Calderón aún es colono de España.”¹⁴⁷³

El tercer número de *Colónida* salió a la calle el día 1 de marzo. El retrato de Percy Gibson, muy amigo de Valdelomar, decora la carátula. Este fue el último número en que Valdelomar fue el director. En febrero había fallecido Rubén Darío y Enrique A. Carrillo, con talento desbordante, le dedica un artículo titulado “Viendo pasar las cosas...” en el que rememora los momentos más importantes del bardo nicaragüense. Así comienza: “¡Qué súbito silencio se difunde en el Continente y qué fría y trágica sombra le envuelve con la desaparición del que fue su divino Ruiseñor! Porque eso fue Rubén Darío en nuestras tierras jóvenes y ardientes: el Ruiseñor.”¹⁴⁷⁴ La revista mantiene la intención de dar a conocer la poesía de Eguren y, por eso, hay lugar entre sus páginas para dos poemas “Lied III” y “Las puertas”. Hay sitio también para los grandes maestros, *El albatros* de Baudelaire está impreso en su lengua original francesa, y es Eduardo Marquina (recordemos que a principios de año hizo una parada en Lima y conoció a los colónidas) el traductor del poema al español. Seguidamente podemos seguir leyendo la continuación del ensayo “La hora undécima del señor don Ventura García Calderón” firmado por Federico More, continuando en la misma dirección que la primera parte del número anterior. Sobre la poesía, hay que destacar “Los psalmos del dolor”, dos poemas melancólicos de Mariátegui que firma como “Juan Croniqueur”, el “Evangelio democrático”, extenso poema que versa sobre Arequipa, la ciudad de los yaravíes. A nivel social, fue el momento en el que se dio el enfrentamiento entre Ricardo Palma, autor de las Tradiciones, y Manuel González Prada, sobre la dirección de la Biblioteca Nacional. Como ya sabemos, al final dimitió Palma y Prada ocupó el cargo. Valdelomar sentía mucho respeto por ambos, así que la solución ante el problema fue dedicar una página en “Quincena literaria” a uno y la siguiente al otro. “Bajo el rubro de “Quincena literaria” se inserta un muy suelto artículo titulado: “Don Ricardo Palma” y, vis a vis, otra titulado: “Manuel González

¹⁴⁷³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

Prada” –señala Luis Alberto Sánchez–. Este último lo firma “F. M.” (Federico More), quien saludaba la reposición de don Manuel en el cargo de director de la Biblioteca Nacional [...]. El ditirambo a Ricardo Palma alude a la “gloriosa cabeza del poeta.”¹⁴⁷⁵ Como muestran las palabras de Luis Alberto Sánchez, los elogios iban dirigidos hacia los dos grandes autores por igual, porque el grupo Colónida sentía la misma admiración por uno que por otro.

El cuarto y último número tenía en su carátula el retrato de Javier Prado. El ambiente de lucha se observa desde la primera página. En la “Falsa carátula”, firmada por todo el grupo Colónida, se defiende el uso de estupefacientes, pero se tilda al alcohol de vulgar: “Y no os fatiguéis: el opio nunca llegará hasta vuestros porcinos dominios. El opio es patrimonio de la raza más pensadora y enérgica de la tierra y no os gustaría jamás. En cambio, el alcohol os encanta. Combatid el alcohol si queréis salvar a vuestras tribus.”¹⁴⁷⁶ La defensa del uso de drogas inició un revuelo en la pacata sociedad limeña de principios de siglo XX. Los colónidas, como representantes de la insignia de la provocación dandy y esteticista, recurren a la defensa de los estupefacientes para “molestar al burgués”. Sobre el amoralismo desplegado por el grupo Colónida, Mónica Bernabé señala: “El amoralismo que practicaban los jóvenes bohemios que se movieron en el ámbito generado por Colónida y el *Palais Concert* fue lo que les permitió articular una ética: enarbolar “el derecho al placer” como divisa. [...]. La relación con los tóxicos queda consignada como manifiesto en el número cuatro de *Colónida*, en los comentarios “a media voz” que rodearon, y que aún siguen rodeando a la revuelta del colonidismo.”¹⁴⁷⁷ Respecto a la poesía, Alfredo González Prada publicó “Espirales de amor y de olvido”, de tintes románticos. De su padre, Manuel, nos encontramos con “Cosmopolitismo”, poema perteneciente a su poemario *Minúsculas*, donde se oyen los ecos de Mallarmé: “Huír quisiera por la blanca espuma / y a Sol lejano calentar mi frente. / ¡Oh, si me diera el río su corriente! / ¡Oh, si me diera el águila su pluma!”¹⁴⁷⁸ El último artículo está dedicado a anunciar la aparición de un nuevo libro *Las voces múltiples*, en el que participan con sus poemas la mayor parte del grupo Colónida.

Como conclusión respecto a la revista *Colónida*, se puede decir que la agresividad, e incluso el absurdo de su elitismo, así como su Decadentismo de cartón

¹⁴⁷⁵ L. A. Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, cit., p. 216.

¹⁴⁷⁶ *Colónida IV*, cit., p. 4.

¹⁴⁷⁷ M. Bernabé, *op. cit.*, p.149.

¹⁴⁷⁸ *Colónida IV*, cit., p. 18.

piedra, cumplió una necesaria tarea, la de renovar y agitar la literatura peruana de fin de siglo. Las huellas de González Prada se hacen palpables a nivel estético pero mayormente a nivel espiritual. La lucha continúa para los colónidas que se dispersaron enseguida pero que llevaban el germen de nuevas influencias que se desarrollarán más tarde.

3.3.1.4. LAS VOCES MÚLTIPLES

El poemario *Las voces múltiples* tiene por autores a ocho colónidas, aunque hay que señalar que no están todos sus miembros al completo. Junto con la revista *Colónida*, *Las voces múltiples* es otra de las muestras más importantes del Postmodernismo peruano. Si bien la mayoría de los poetas que realizaron el poemario se mantuvieron dentro de los cánones modernistas, hubo otro como Valdelomar que expuso la nueva temática poética que será seguida posteriormente por autores de la talla de Vallejo. Vamos a analizar someramente los poetas que intervinieron en la publicación y los poemas contenidos por ella.

Por orden de aparición, el primero es Pablo Abril y de Vivero (1894-1984). Este poeta, hermano del genial Xabier Abril y muy amigo durante toda su vida de César Vallejo, publicó *Las alas*, el primer libro en 1918, y el segundo *Ausencia* en 1929, éste último prologado por Vallejo, el que fuera uno de sus más grandes apoyos cuando vivió en Europa como diplomático. Dentro de *Las voces múltiples* se encuentran sus poemas “Madrigal”, “Medallón”, “Elogio”, “Tristeza de sol”, “Como sombra ignorada”, “Ritornello”, “Adoración”, y “Los crepúsculos del amor”. Como señala Luis Alberto Sánchez: “Fue el poeta galante de su tiempo.”¹⁴⁷⁹ Su poesía es de tono amoroso y básicamente romántico. Veamos el primer cuarteto del soneto “Adoración”: “Cuando cae la tarde y en sus ojos / llevas la luz del día que agoniza, / y despiertas la sed de mis antojos / con la dulce embriaguez de tu sonrisa”. Los versos continúan con la misma temática donde la pasión y la melancolía amorosa son protagonistas.

Hernán Bellido y G. Garland son los siguientes; sus poemas se sitúan entre el Romanticismo de Pablo Abril y la estela dejada por la estética modernista de Rubén Darío. En “París sonrío” de Garland, dicen sus primeros versos: “Zíngaros, luces, champaña... El “rag-time” va a terminar, / la música está en al noche, y el “leit-motiv”

¹⁴⁷⁹ L. A. Sánchez, *Introducción a la literatura peruana*, cit., p. 135.

es amar...”. Otro ejemplo del mismo autor es “Finge tu aristocracia...”. Veamos un fragmento:

Finge tu aristocracia en la Alameda
la evocación de un cuadro dieciochesco:
cabe una estrofa con rumor de seda,
fiel narración de un lance versallesco.

Y el milagro de luz –azul y plata–
no es tu sólo prestigio, surtidor,
ni lírica exclusiva tu sonata.
Hay algo más: evocas...
Un oidor

Alfredo González Prada fue el único hijo del famoso premodernista Manuel González Prada. Se dedicó a editar casi todos los libros de su padre tras el deceso de éste. Como muchos de los modernistas importantes, dejó Perú para dedicarse a labores diplomáticas. Acabó en Estados Unidos. El poeta se suicidó el 23 de junio de 1943. Según Luis Alberto Sánchez: “Caracterizan a Prada la recia cultura, un buen gusto imperioso, la autocrítica llevada al extremo y una grande y elegante sobriedad.”¹⁴⁸⁰ Si su padre actuó poéticamente como un motor de cambio, el hijo se adhiere, sin rebeldía, a los cánones modernistas. En *Las voces múltiples* presenta versos como estos que principian el poema “Trova galante”:

Toda pálida y altiva, señoril y displicente,
con un gesto desdeñoso bajo el oro de la rubia
cabellera que parece derretirse bajo el sol,
tú despiertas remembranzas de leyenda escandinava:
de una virgen misteriosa, de una hermana de los cisnes,
de los nobles cisnes blancos, por la gracia y el blancor.

Federico More (1889-1953) y Alberto Ulloa (1892-1975) se adscriben igualmente al grupo de modernistas rubendarianos. El primero tiene gran influencia también de Chocano que se puede apreciar en su versos, más que nada, por la temática

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 136.

de tipo conquistador y colonialista: “Señora, yo desciendo de viejos condestables / que fueron paladines en luchas memorables / y esclavos de sus armas, de su rey, de su amor; / y, por culto a esas épocas más bellas que remotas, / ha guardado mi lira dos heráldicas notas: / una, la de la Estirpe, y otra, la del Honor”. Aunque, como se señalaba, More toma también todos los tópicos modernistas. Se podía seleccionar cualquiera de sus poemas, por ello, vamos a tomar el fragmento de “Lo que se va, lo que se queda” en donde dice el yo poético:

Yo siempre amé la suave y enfermiza
belleza de la rubia,
amé el cutis de nácar, del nácar que se irisa
bajo la clara lluvia
de una ondulante cabellera riza;
yo, bohemio y poeta,
me forjé una Mimí de ojos azules
que tuviese un alma de violeta
bajo una transparencia de columbinos tules;
una dulce Mimí de loca boca,
de labios amadores de todos los excesos,
de labios por los cuales hiciérase más loca
la lírica locura de mis besos.

Félix del Valle (1891-1950) fue novelista y participó en la atmósfera bohemia limeña. Continuó sus vivencias decadentistas en Madrid y Buenos Aires. De él dice Luis Alberto Sánchez: “Era un escritor fácil y sensitivo, no muy correcto ni original, pero siempre estimulante.”¹⁴⁸¹ Las composiciones que presenta en *Las voces múltiples* contienen cierto sabor simbolista. Veamos un fragmento de “Jardín olvidado”:

Pobre jardín sin amor,
todo silente y cerrado,
sola en él vive la flor
con aroma de quimera,
distante, triste, lejana
como la clara mañana
en que floreció un rosal
vestido de primavera.

¹⁴⁸¹ *Ibid.*

El último poeta y el más importante fue Abraham Valdelomar. Se debe resaltar la relevancia de este autor porque, como hemos visto, los anteriores se encuentran situados dentro de la estética modernista de la cual no se han salido para nada. Cada uno ha dado su propia creación pero basándose en la forma rubendariana. Las composiciones de Valdelomar se encuentran ya en la estética postmodernista. El vocabulario depurado y preciosista comienza a perderse, y sobre todo, la temática modernista de tipo mórbido y de voluptuoso exotismo no aparece por los versos. Por el contrario, como vamos a ver, se toma lo local andino y se retienen los recuerdos de la melancólica infancia. El protagonismo está enmarcado por la franqueza del pensamiento valdelomariano y por la honestidad. No habla de princesas perdidas de un remoto lugar, ni importa la lujuria ni el lujo. Veamos un ejemplo en “Tristitia”, poema que tanta influencia tendrá en la poesía de Vallejo:

Mi infancia que fue dulce, serena, triste y sola
se deslizó en la paz de una aldea lejana,
entre el manso rumor con que muere una ola
y el tañer doloroso de una vieja campana.

Dábame el mar la nota de su melancolía,
el cielo la serena quietud de su belleza,
los besos de mi madre una dulce alegría
y la muerte del sol una vaga tristeza.

En la mañana azul, al despertar, sentía
el canto de las olas como una melodía
y luego el soplo denso, perfumado del mar,

y lo que él me dijera aun en mi alma persiste;
mi padre era callado y mi madre triste
y la alegría nadie me la supo enseñar...

Lejos han quedado los oropeles modernistas. El ser humano se acerca a la esencia de sí mismo en Valdelomar. La melancolía que rezuman en sus versos y pega directamente sobre la fibra sensible y expande de realidad mínima, pero preciosa en su simplicidad, el sentimiento de lo familiar, de lo andino. Sabor a melodías cantadas por

los bardos de todas las épocas, que, por profundas, son inalterables, en Valdelomar tienen el peso de la profundidad de verdadera poesía. Ritmo cadencioso, silencioso, triste, como campanadas, nos recuerda a los versos de Vallejo, que tanto admiraba a Valdelomar dedicados a su hermano muerto: “Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa, / ¿donde nos haces una falta sin fondo! / Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá / nos acariciaba: “Pero, hijos...”. Las notas lánguidas y tristes son comunes, la búsqueda de la esencia también.

3.3.1.5. VISITA DE VASCONCELOS

A mediados de 1916 llegó José Vasconcelos, famoso pensador mexicano, autor, por ejemplo, del relevante ensayo “La raza cósmica”, un canto a la mezcla racial en Hispanoamérica. Modernista hasta la médula también, impone el esteticismo en sus escritos y en sus pensamientos. Vasconcelos arribó a Lima escapando de la vorágine de la Revolución mexicana. Pedro Enríquez Ureña le entregó una carta de recomendación para que se la diera a José de la Riva Agüero y fuera tratado como se merecía. Comenta Luis Alberto Sánchez que Vasconcelos veía a José de la Riva Agüero como un hombre educado y fino con él, pero también “destaca los ribetes reaccionarios de su amigo y crítica, a través de él los de la aristocracia virreinal limeña.”¹⁴⁸² A Lima llegó Vasconcelos con su amante Adriana; tras una dura pelea, la mujer decidió marcharse. Esa noche, fue a ver a José de la Riva Agüero para confiarle su problema. De la Riva Agüero, que todo lo que sabía de literatura, lo desconocía sobre las mujeres, actuó de esta forma: “se rió –dice Vasconcelos en sus memorias–, pero sin malicia, simplemente lo que se llamaría criterio de objetividad. El efecto que me causó fue brutal, pero me callé; no hablamos más del tema.”¹⁴⁸³ Ante esta decepción fue a hablar con alguien que le comprendería mejor: Valdelomar: “Era menester hallar uno más comprensivo de las debilidades humanas y pensé en Valdelomar. Era este “Valdelomar” un “as” de su generación, no más de treinta años, más bien alto, robusto, moreno, pelo negro bien peinado y vestido con afectada elegancia. El mejor cronista limeño.”¹⁴⁸⁴ Con él se fue al barrio chino de Lima: “Ya me había llegado la noticia de que Valdelomar andaba con el snobismo del opio; pero hube de confesarle que era la primera vez que me asomaba a

¹⁴⁸² L. A. Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, cit., p. 238.

¹⁴⁸³ Vasconcelos *apud* L. A. Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, p. 239.

¹⁴⁸⁴ Vasconcelos *apud* L. A. Sánchez, *ibid.*, p. 239.

semejantes escondrijos, y eso que en México, se lo dije, tuve mucha clientela china cuando fui abogado, pero ¡allá tan lleno de ocupaciones!”¹⁴⁸⁵ Cuenta Vasconcelos que tumbados sobre la tarima de opio, Valdelomar le dio su opinión sobre ciertos asuntos: “¿Para qué quiere usted ahora que entre ese Pancho Villa y ese Carranza que tiene cara de ser tan bruto? Estos pueblos, mi amigo, no nos merecen a los intelectuales. Dedíquese, mi amigo, como yo, a explotar burgueses. Esta sociedad de Lima... usted la ve, son unos burgueses sin gusto por el arte, la literatura; hay que educarlos... educar y explotar al burgués... para que nos pague a los intelectuales el lujo a que tenemos derecho.”¹⁴⁸⁶ Señala Mónica Bernabé que la sesión en el fumadero de opio le sirve para corroborar las impresiones que tenía de Valdelomar: “un pedante de afectada elegancia, un exhibicionista metódico, un snobista del opio, un engreído de su éxito. Pero atento al valor de su escritura, con la lectura del ensayo confirmó la excelencia de su prosa.”¹⁴⁸⁷

3.3.1.6. EL CONFERENCIANTE NACIONAL

A comienzos de 1917 Valdelomar se trasladó a Barranco, una zona alejada del centro de la capital. Allí se encontraba a gusto en la paz y la tranquilidad que le ofrecía el sonido de las olas. Barranco conservaba parajes extraordinarios al lado del mar. Ese año tuvo lugar el asesinato, a manos de un esposo celoso, de uno de los modernistas con más talento: Yerovi. Valdelomar dio el discurso de despedida en el funeral. Tras el frío recibimiento de sus palabras, se empezó a dar cuenta de que el ambiente de trabajo en la redacción había cambiado, y a finales de año, la situación se hacía insostenible. Justo antes de dejar la redacción, escribe un artículo titulado “la génesis de un gran poeta”, consagrado a elogiar la poesía de Vallejo. En esos días sale a la luz el libro *El caballero Carmelo*, una obra compuesta de diversos cuentos, entre ellos el homónimo, escrito en Roma, con el que ganó el concurso literario. El periodista decidió dar un cambio a su vida, como comenta Mónica Bernabé: “Vivió en carne propia la contradicción rubendariana; si bien no fue un poeta para multitudes, supo que indefectiblemente tenía que ir hacia ellas.”¹⁴⁸⁸ Por eso, decidió adherirse en un grado mayor al pueblo del Perú y partir en aquel momento a dictar conferencias por todo el territorio peruano sobre temática estética, patriótica y social. Acude a Trujillo y escribe un reportaje sobre los

¹⁴⁸⁵ Vasconcelos *apud* L. A. Sánchez, *ibid.*, p 240.

¹⁴⁸⁶ Vasconcelos *apud* L. A. Sánchez, *ibid.*, p 242.

¹⁴⁸⁷ M. Bernabé, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 122.

intelectuales trujillanos. El más elogiado fue Vallejo del que dice “es un poeta en la más noble acepción de la palabra”. Las conferencias tuvieron un gran éxito. Del norte fue a la sierra y vuelve de nuevo a la costa. Tras escribir *Belmonte el trágico*, sobre un torero que visitó Lima y sus faenas taurinas, se encamina por última vez hacia territorios peruanos. En Cuzco dictó varias conferencias sobre la nacionalidad peruana. Pasa de Arequipa a Ica, su lugar de nacimiento para llegar de nuevo a Lima desde donde partiría hacia Ayacucho. Una vez dentro del hotel Bolognesi, fue a buscar un lugar tranquilo: “Con la premura de la marcha, bajó rápidamente el pié derecho, buscando el peldaño siguiente –comenta Luis Alberto Sánchez–, cargando sobre él todo su peso. El pié derecho se balanceó un brevísimo rato en el vacío, bajó impulsado por la gravedad y arrastró al cuerpo. Fue cuestión de un décimo de segundo. El escritor cayó sobre un montón de piedras que se elevaban a un metro de altura.”¹⁴⁸⁹ Debido a la caída, se fracturó la espina dorsal. El accidente mortal ocurrió el 1 de noviembre, sábado, pero Valdelomar estuvo agonizando hasta el domingo, día 2. En Lima, la muerte de Valdelomar consternó a la ciudad y se escribieron varios artículos encomiando la labor artística del fallecido: Clemente Palma en *Varietades*, Félix del Valle en *El comercio*, y Vallejo en *La prensa*.

3.3.2. JOSÉ MARÍA EGUREN

Tanto Valdelomar como Eguren abren una nueva etapa en la literatura peruana del siglo XX. Los dos poetas efectuaron una absorción de los modelos modernistas pero tuvieron el arranque y el talento suficiente para alimentarse de sus influencias pero crear un modelo nuevo para la poesía peruana.

3.3.2.1. INFANCIA Y ADOLESCENCIA. EL NACIMIENTO DE UN POETA

El poeta nació en Lima en 1874. Su infancia transcurrió de forma apacible al cuidado de sus padres y acompañado de sus siete hermanos. A los cinco años de edad irrumpió bruscamente la guerra contra Chile, pero esta experiencia no supuso un trauma para el pequeño debido a que su vida no se vio transformada en demasía. El ambiente en el que se desarrolló le permitió desarrollarse en plena libertad, circunstancia que

¹⁴⁸⁹ L. A. Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, cit., p. 413.

preparó al artista para su futura expresión poética. La familia hacía visitas a sus haciendas no muy lejanas a la capital. En ellas el niño era feliz descubriendo lo que la naturaleza le ofrecía, toda clase de microcosmos de reducidas dimensiones como los hormigueros, enjambres, también las delicadas flores adornando los campos. Debido a su constitución enfermiza, en vez de ir al colegio en Lima se quedó muchas temporadas en la hacienda mientras sus hermanos asistían a las clases. No terminó sus estudios, pero adquirió un desmedido gusto por la lectura. Se nutrió de cuentos de origen germánico como los hermanos Grimm, Andersen, presentes en su poética perennemente, y también pudo apreciar los clásicos españoles gracias a su hermano Jorge. De hecho, Jorge le facilitó mucha de la literatura del momento cultural europeo ya que desempeñó un cargo de diplomático en Italia y pudo traerse libros de D'Annunzio, Baudelaire, Samain, Rimbaud, Verlaine, Ruskin, Wilde y Poe que leería su hermano pequeño. Eguren pudo traducir estos textos con la ayuda de Jorge, cosa habitual en la adolescencia y juventud de poeta.

3.3.2.2. JUVENTUD EN BARRANCO. EL POETA Y EL MAR. CONSAGRACIÓN LITERARIA TRAS *SIMBÓLICAS* Y *LA CANCIÓN DE LAS FIGURAS*

En 1897 el núcleo familiar se fue dispersando debido al fallecimiento de los padres y a los matrimonios de los hermanos. Eguren y sus dos hermanas solteras, Susana y Angélica, se trasladaron a Barranco, un barrio cercano a Lima. Eran tiempos para leer a Rubén Darío y otros modernistas. Este barrio da a la playa y tiene impresionantes acantilados:

Imaginémoslo yendo de un lado a otro, desafiando la ola y saltando de piedra en piedra para eludir el chapuzón –comenta Estuardo Núñez–, retirando algún piedrón prometedor para descubrir en su solera el caracol de extraña forma, la concha de exótico colorido o la piedrecilla de sugerente forma y matiz. Todo ello era estímulo para su imaginación deleitable ante lo inesperado de la forma extraña o del color sugerente, ante el secreto de ese mundo “mínimo” de moluscos o plantas o pedrerías casi microscópicas, que solía observar afanosamente.¹⁴⁹⁰

¹⁴⁹⁰ E. Núñez, *José María Eguren. Vida y obra*, Villanueva, Lima, 1964, p. 17.

El lugar costero elegido para vivir ofreció nuevas experiencias en el mar que serán evocadas posteriormente en su versos, acumulándose junto las vividas en su infancia en las haciendas de “Pro” y “Chuquitanta”. De los fascinantes días mirando la infinitud del mar y sintiendo el oleaje en la cara, proceden varios de sus más famosos versos como los de “Lied III”: “En la costa brava / suena la campana, / llamando a los antiguos / bajeles sumergidos. / Y como tamiz celeste / y el luminar de hielo, / pasan tristemente / los bajeles muertos” (*Simbólicas*). El ambiente que se respiraba era mágico, la persona que traspasaba el umbral de la casa de Barranco se introducía en el mundo onírico de la casa de los Eguren. La creatividad del poeta le había llevado a otros caminos como el de la representación pictórica. En este terreno se sentía a gusto, los colores participaban de su mundo interior y eran traspasados al exterior por medio del lienzo. La expresividad de las formas era establecida desde cánones desconocidos. En una entrevista realizada por Valdelomar (inmerso en cierto pedantismo dandy) al poeta para la revista *Varietades*, confiesa éste que su aprendizaje pictórico ha sido “casi” autodidacta:

Casa clara, pequeña, silente. Ningún detalle exterior indica mora allí un príncipe pintor-poeta. Esto ya me predispone bien; no hay *posse*. El hall de costumbre: maceterío corriente, las inevitables, aburridas sillas de mimbre, un aparata fonográfico pendulando... Luego una sala con muchos cuadros. Comprendo inmediatamente, son ellos los que debo juzgar y no quiero intentarlo todavía; ando aún enceguecido por la intensa luz solar de la calle. Conviene interrogar mientras tanto.

- ¿Hace tiempo que pinta usted Eguren?
- Sí, desde niño.
- ¿Tuvo profesores?
- Nunca. Pero conocí a la Cazoratti una señora italiana...
- Ejecutante de gobelinos y flores, ¿no es cierto?
- Exacto.

El poeta de Barranco estuvo rodeado de críticos y artistas que le acompañaron a lo largo de su existencia. Estuardo Núñez comenta las remembranzas de las tardes acaecidas en la casa del maestro y las influencias literarias por las que se sintieron fascinados:

Recuerdo la casa soleada que aún existe, en la plazuela de San Francisco, de Barranco, en la que moraban solamente tres personas: el poeta y sus dos hermanas. La estancia en la que Eguren recibía, llana y simple, adornaba sus muros con óleos y acuarelas de impecable factura, pintados por el poeta. Libros de su predilección yacían sobre algunas mesas, en posición de ser usados familiarmente. Sin embargo, aquellos libros no acusaban un deleite bibliográfico ni una determinada predilección. Homero se hallaba al lado de D'Annunzio, Pierre Louys y Baudelaire junto a Goethe, Bécquer o Heine, seguidos de Maupassant y de Proust, de Francis Jammes, Ossian, Omar Khayham, William Blake, de Rostand y Octavio Mirbeau.¹⁴⁹¹

En 1899 publicó por vez primera dos poemas en *Lima Ilustrada*. En ese momento, deslumbraba la poesía retórica y grandilocuente de Chocano. Los críticos y autores más importantes de la época no supieron valorar a Eguren. “La ciudad letrada” despreció su arte: José de la Riva Agüero, Clemente Palma, Francisco y Ventura García Calderón demostraron tener un estrecho horizonte literario. Como ejemplo, quede el comentario de Clemente Palma en su ensayo “Notas de artes y letras”:

Libro verdaderamente extraño es el que publicó el poeta José M. Eguren con el título de *Simbólicas*. La impresión que queda, después de leído el librito de Eguren, es la de haber paseado, en castellano, por un mundo de pesadillas inconexas, fumosas, informes [...]. Asegúranme que el autor cree seriamente que sus poesías son símbolos; pero yo, con toda franqueza, declaro que no he tenido el honor de encontrarlo por ninguna parte; me refiero al símbolo trascendente, al símbolo de ideas, no al símbolo trivial o indigno del esfuerzo físico.¹⁴⁹²

Mientras tanto, otros autores creían en su talento. Enrique Bustamante y Luis Alayza confiaron firmemente en él. En el ensayo “Hacia la belleza y la armonía”, Enrique Bustamante y Ballivián señala que comienza una nueva poesía peruana y que su ejecutor más radiante es Eguren: “Sus ideas tienen tal intensidad de alma y cristalizan con tal viveza las emociones, que, a través de ellas, podemos hallar intacta y pura la sensación de una alma selecta ante los fenómenos complicados que forman la parte más alta y espiritual de la vida.”¹⁴⁹³

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴⁹² C. Palma, “Notas de artes y letras” *apud* E. Núñez, *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*, Universidad del Pacífico, Lima, 1977, p. 61.

¹⁴⁹³ E. Núñez, *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, *cit.*, p. 51.

Otros críticos y poetas se fueron uniendo al grupo de apoyo de la estética de Eguren. Diversas publicaciones como *Contemporáneos*, *Balneario*, y sobre todo, *Colónida*. En un estudio titulado “Ensayo sobre José María Eguren” realizado por Enrique A. Carrillo que fue el prólogo para la primera edición de *La canción de las figuras*, el crítico le dedica estas palabras:

Este Eguren poeta, es un hombrecillo pálido, de grandes ojos agarenos y revuelta melena renegrida, que hace versos admirables, así, como suena; a quien la masa, el *vulgus pecum*, ignoran y de quien, a veces, los críticos se han ocupado, para tratarle mal o, mejor dicho, para maltratarle. El es un fiero y noble artista, que vive encerrado en su propio ideal como en una *turris eburnea*; en quien desengaños, amarguras, afanes, ansias de perfectibilidad, choques con el torpe mundo exterior e incertidumbres y desfallecimientos íntimos se disimulan siempre tras una sonrisa suave y algo triste, y que, cuando lee, muy mal leídas, sus composiciones, suele interrumpirse para preguntar tímidamente, con una modestia que sorprende y conmueve: ¿Le gusta a Ud.? ¿Le parece bien? Sí, pobre y querido gran poeta, sí nos agrada muchísimo, sí nos cautiva y nos enajena esa música del alma que dulcemente se desenvuelve en sus ritmos gráciles y ondulantes.¹⁴⁹⁴

Desde la playa barranquina, el espíritu ansioso del artista se sentía estimulado y la imaginación se desbordaba en los versos. La sugestión provenía de cualquier lugar de su entorno, desde casonas coloniales en ruinas, los campos de los alrededores, el vuelo y la figura de los pájaros, la misteriosa vida de los insectos, la musicalidad del viento, los últimos rayos de luz, las formas de las sombras de los caminantes de la playa, los brillos de los cristales al morir el día. Comenzó en ese momento el entusiasmo de Eguren por la fotografía cuyo propósito no fue otro que el de crear poesía con imágenes. Llegó a fabricar una cámara de tamaño minúsculo. Con ella, pudo captar imágenes en miniatura de paisajes, animales o plantas.

En el año 1908 Eguren conoció a Manuel González Prada, y rápidamente surgió una gran amistad entre ellos. Ambos tenían preferencias literarias comunes, y González Prada pudo prestarle libros de simbolistas franceses que había traído, no hacía mucho tiempo, de su viaje a Francia. Enrique A. Carrillo relata una de las visitas del ateo Prada a Eguren:

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 86.

Un día fue a visitarlo allí (Plazuela de san Francisco) don Manuel González Prada. En los lugares de las beatas, muros, puertas y ventanas tienen ojos de lince y oídos de tísico. No bien desembocó en la plazuela la figura gallarda, tan llena de dignidad y mesura en el señorial continente del insigne literato (Prada), hubo allí un revuelo de negros mantos, escandalizados cuchicheos, general santiguada... Aquellas señoras consideraron la visita del hereje como una violación de territorio.¹⁴⁹⁵

Juntos leyeron innumerables poemas de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Samaine, Ruskin, Nietzsche, etc. El talento de ambos se sintió retroalimentado gracias a las discusiones teóricas y a las impresiones sobre los textos.

Aumentaba Eguren en aquellos tiempos su inquietud por la música, algo comprensible teniendo en cuenta que era un poeta simbolista. Comenta Ricardo Silva Santisteban que en una entrevista publicada en *Variedades* Eguren afirmó categóricamente a la pregunta de qué le hubiera gustado ser si no hubiese sido poeta: “Músico compositor. La música es el arte que yo prefiero”¹⁴⁹⁶. El Simbolismo egureniano había aceptado la premisa más relevante, la importancia de la expresión del sentimiento por medio del arte. De ahí que la música sea un medio tan eficaz. En “Sintonismo” señala Eguren:

La música es la expresión directa del sentimiento. Es la risa o el lloro que lanza lo profundo de nuestra existencia conmovida. El músico vierte en el piano su angustia y su contento, su fantasía y abstracción. La música es sucesiva como la respiración y la conciencia, pero la ilación de sus notas forma ilación acústica. Es simple y compleja como la vida. En las aves es una emoción recóndita o una llamada de amor; en el hombre emanación del espíritu y dádiva del corazón.¹⁴⁹⁷

Su hermana Susana solía tocar composiciones de románticos alemanes en el piano en casa. Con el tiempo fue ampliando el conocimiento musical, al escuchar grabaciones de autores más modernos como Debussy, Ravel o Falla: “Nada tan fino como la *Primavera* de Mendelssohn para dormir una belleza en el bajel de a elegancia –susurra Eguren–; nada tan glorial como la música de Falla para tocar el cielo.”¹⁴⁹⁸ Su gran amiga, Isabel Jaramillo, poseía una tienda de música y dejaba al poeta escuchar las melodías que eran de su agrado.

¹⁴⁹⁵ E. A. Carrillo apud E. Núñez, José María Eguren. Vida y obra, p. 25.

¹⁴⁹⁶ J. M. Eguren, *Poesías completas y prosas selectas*, cit., p. 19.

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 193.

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 194.

En 1911 Eguren publica su primer poemario *Simbólicas*, libro dedicado a Jorge Luis Eguren, el hermano que le proveyó de novedades y le enseñó a traducir los textos. Ricardo Silva Santisteban señala: “La publicación de *Simbólicas* en 1911 no solo significa el primer libro de Eguren sino también el nacimiento de nuestra poesía contemporánea.”¹⁴⁹⁹ El libro no se puso a la venta, el poeta lo regalaba a amigos y conocidos. Hizo llegar el poeta su libro a autores extranjeros. De ahí que Eguren conserve cartas de enaltecimiento de poetas como Juan Ramón Jiménez, Francis de Miomandre, o de Isaac Goldberg. Con su segundo libro *La canción de las figuras* publicado en 1916 (dedicado “al ilustre maestro Don Manuel González Prada”) y prologado por Enrique A. Carrillo llegó su consagración tanto nacional o internacional:

Con este libro se cimentó la fama de Eguren –afirma Ricardo Silva Santisteban en el prólogo a la obra *Poesías completas y prosas selectas* de Eguren– pues dos críticos extranjeros, de reconocido prestigio, se ocuparían de Eguren en breve tiempo. El norteamericano Isaac Golberg, le dedicó al poeta un capítulo entero en su libro *Studies in Spanish-American Literature* (New York, 1920) y el inglés John Brande Trend un artículo sin firmar en el afamado *The Times Literary Supplement* el 5 de agosto de 1921, lo que, realmente, era una consagración.¹⁵⁰⁰

En el ensayo crítico de John Brande Trend que cita Ricardo Silva Santisteban, el inglés analiza brevemente algunos de los poemas de Eguren. Comienza hablando de los antecedentes del poeta que él considera se insertan en Garcilaso de la Vega. En cuanto a Eguren señala: “debe decirse que ha tañido las cuerdas de la lira peruana como hasta ahora no había sido tocada. Como Walter de la Mare, advierte pequeñas cosas y escucha sonidos casi inaudibles. En cierto sentido sigue a Rubén Darío.”¹⁵⁰¹ Esta fue la conclusión elogiosa del crítico inglés hacia la poesía egureniana.

La generación del “novecientos”, que era la representación de la “ciudad letrada” al más puro estilo belliano, iba perdiendo fuerza. José de la Riva Agüero, García Calderón, Palma, etc., no fueron críticos pertinentes y no supieron ver la valía de Eguren. En cambio, los exponentes de la nueva generación postmodernista como Valdelomar, Percy Gibson, More, Bustamante y Ballivián, Mariátegui, Alberto Hidalgo, y algunos otros, eran críticos más comprensivos y perspicaces que entendieron las

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵⁰¹ J. Brande Trend, “Perú ignoto”, *apud* E. Núñez, *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, p. 67.

nuevas direcciones tomadas por la poesía moderna. Aparecía ya el semblante de Vallejo apuntando la superación irrevocable del Modernismo.

3.3.2.3. ÚLTIMA ETAPA. LA VIDA EN LIMA

La última etapa de su vida fue bastante penosa debido a los problemas económicos y de salud. Tuvo que cambiar de residencia y trasladarse de su querido Barranco al centro de Lima: “A cierta hora de la tarde –relata Estuardo Núñez–, solía aparecer por las calles centrales de Lima, caminando a paso ligerísimo, derrochando una locuacidad a veces desorbitada y mostrándose siempre habitante empedernido de un mundo de fantasía.”¹⁵⁰² Jorge Basadre conoció al poeta y lo describía como un hombre con un lejano parecido a Poe y a Charles Chaplin, posiblemente ayudado por el sombrero de hongo que llevaba normalmente de donde se escapaban mechones rizosos: “¿Ud. Es Chaplin”, cuenta Jerónimo Alvarado que le preguntó una niña. “Yo soy Chaplin, yo soy Chaplin, mañana voy a traerles juguetes”, contestó con una sonrisa inmensa en los labios el poeta.¹⁵⁰³ Al aproximarse el año 1942 sus fuerzas estaban exhaustas. Cuenta Estuardo Núñez que unos días antes de su muerte lo acompañó a ver por última vez el olivar de San Isidro: “Tienen esos árboles añosos algo de olvido”, dijo el poeta. El olvido no se dará en el caso de la poesía de Eguren porque pertenece al selecto grupo de las composiciones inmortales. Por eso, pasamos a analizarla seguidamente.

El estudio siguiente tiene como objetivo señalar en qué medida la poesía de Eguren, nacida en los valores modernistas, se desprende de éstos y hace una búsqueda de los suyos propios. Se trata de mostrar cómo, tras una faceta de absorción artística, ya no dibuja los manidos calcos de la poesía rubendariana, sino que toma otros caminos que abren sendas nuevas para la poesía peruana.

3.3.2.4. EGUREN ENTRE EL MODERNISMO Y EL POSTMODERNISMO

En primer lugar, la poesía del peruano, lejos de ser enunciativa, como lo era la de Chocano, pasa a ser dificultosa e incomprensible para los críticos de la época: “Eguren sugería –afirma Estuardo Núñez–, pero nadie estaba acostumbrado a que le sugieran

¹⁵⁰² E. Núñez, *José María Eguren. Vida y obra, cit.*, p. 34.

¹⁵⁰³ J. Basadre *apud* E. Núñez, *José María Eguren. Vida y obra, cit.*, p. 36.

donde campeaba un concepto hablativo de la poesía.”¹⁵⁰⁴ Como se señalaba, el Modernismo peruano, capitaneado por Chocano, con fuerte retoricismo, y grandes y rimbombantes versos, era básicamente enunciativo, se debía entender de una sola vez. En cambio, la poesía de Eguren debía ser meditada, pensada, saboreada porque su encanto radicaba en llevar al lector al mundo de las nuevas sensaciones mágicas: “Su voz es suave –apunta John Brande Trend–; se horrorizaría ante la idea del verso que se convirtiera en una trompeta.”¹⁵⁰⁵ El mundo de Eguren no es ruidoso, es más bien, insinuante y susurrante.

Por otra parte, la poesía modernista, tanto peruana, como hispanoamericana, había caído en una repetición de lugares comunes impuesto por el talento de Rubén Darío. Eguren reivindica, aun partiendo de los poetas simbolistas franceses, su propia originalidad, la innovación intuitiva, pero desde cánones internos al poeta, desde su mundo interior. Y lo reivindica expresando el valor plástico de las palabras, que huyendo de los tópicos modernistas, se adentran en un subjetivismo significativo. La palabra tiene fuerza estética en sí misma: “Hay palabras definitivas en su sonido expresivo como amor, alegría, ternura, mañana, tarde, noche y tantos otros vocablos eufónicos, de significativa justeza –afirma Eguren–. Hay palabras que pronunciadas al acaso despiertan simpatía, hay otras que por su acento y significación producen estremecimiento estético.”¹⁵⁰⁶ Las palabras poseen un valor. No todas sirven para hacer poesía, hay unas que sí y otras que no. De la palabra, a Eguren sólo le interesa su contenido poético: “Angustiosamente pretendemos alcanzar la altura canora y anhelamos el diafragma que diga la palabra bella.”¹⁵⁰⁷ Si no existe la palabra, se busca en el pasado, por medio de arcaísmos, o simplemente, se inventa. La creación literaria de Eguren evoluciona hasta crear sus propios elementos, puesto que los conocidos no alcanzan a describir el universo poético del artista. El ejemplo de creación nominal lo encontramos a lo largo de sus dos poemarios, pero de una manera condensada en “El pelele”. El poema está armado con palabras, que poseen su alma, como señalarían los simbolistas. Pero la paleta nominal se le hace pequeña a Eguren, necesita ampliarla. Si bien, los modernistas utilizaron palabras tomadas de tiempos arcaicos, Eguren lo que hace es moldearlas para ponerlas al servicio del mundo interior del poema. El pelele es un muñeco de trapo enamorado de unas perversas y hermosas princesas. Las malignas

¹⁵⁰⁴ E. Núñez, *La poesía de Eguren*, Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, Lima, 1932, p. 15.

¹⁵⁰⁵ R. Silva-Santistevan (selec.) *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, cit., pp. 66-67.

¹⁵⁰⁶ J. M. Eguren, *Poesías completas y prosas selectas*, cit., p. 196.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 195.

rodean al pelele y le azotan hasta matarlo. El vocabulario, a veces trágico, otras, cómico, se integra perfectamente en el ambiente fantasmal:

Las princesas rubias al triste pelele
festivas marean en cálida ronda;
y loco se duele,
veloz acompasa la giba redonda
y los cascabeles, la turbia mirada,
la nez purpurada.

Y comienzan a aparecer palabras jitanjafóricas (pensemos no sólo en el significado, también tiene importancia el sonido). El pelele baja la vista ante la belleza de las crueles princesitas: “en ojos gachones que el amor enciende”. El adjetivo elegido dramatiza el cuadro y lo envuelve de un tono teatral con matices guiñolescos; son los ojos que se agachan, son los “ojos gachones”. Otro ejemplo: “Las princesas cantan la peleenía”. El pelele tiene un mundo, y una forma característica que lo compone: “la peleenía”. Se ha inventado un adjetivo, utilizando el sustantivo existente. En este mismo poema, de dulce, nace “dúlcida”, y de triste, “tristecía”. Aún se quedan unos cuantos insertos en los versos. Las metamorfosis nominales ayudan a crear el mundo fantasmagórico en el que nos debemos introducir. Son el vínculo, el lazo, y más que eso, son el anzuelo en el que picamos, y que nos ayuda a traspasar nuestra realidad e internarnos en un mundo fantástico e irreconocible de Eguren.

Como se comentaba, las palabras son entes artísticos manejables, son herramientas poéticas con alma propia. Y aquí es donde se produce el acercamiento mayor de Eguren con el Simbolismo. Las palabras pintan, cantan y cuentan. La unión de artes plásticas en busca de la sugerencia y la incitación a la sensación, recuerda la teoría de las correspondencias. En el caso de Eguren, el color obsesiona al poeta que impregna de significación la paleta cromática. Y alejándose de Rubén Darío, aunque también utilice éste la policromía: “Eguren malabariza con el color –apunta Estuardo Núñez–, lo saca de donde lógicamente debe estar y lo lleva donde poéticamente quiere ponerlo.”¹⁵⁰⁸ De “Las bodas vienesas”: “En la casa de las bagatelas, / vi un mágico verde de rostro cancaño / y las cinderelas / vistosas le cubren la barba de sueño” (*Simbólicas*). El verde es utilizado para describir la cara del mago. Son colores fuertes a los que recurre el “yo”

¹⁵⁰⁸ E. Núñez, *La poesía de Eguren, cit.*, p. 41.

poético para destacar valores más profundos de los que se observan a primera vista. De ahí que el cromatismo parezca fuera del lugar al que normalmente pertenece. Vienen a la mente las pinturas impresionistas. Otro ejemplo, en *Simbólicas*, el poema “Lied II”, describe el emerger de la muerta virgen nacarina del mar. Ella se encuentra acompañada de un “cuervo incierto” que la guía en “violeta navegar”. El color violeta aplicado al verbo navegar da una sensación de profundidad y oscuridad que, al ser empleado en un lugar extraño, le da una fuerza mayor a la escena poética.

Además de la paleta de color, también asimila la musicalidad que aprendió leyendo a Verlaine: “Tengo un recuerdo musical –dice Eguren– que sería una pintura.”¹⁵⁰⁹ Dice el poeta: “La música es persuasiva y sugerente; señala vías rosadas y paraísos perlinos; los ensueños, las almas matizadas y los símbolos.”¹⁵¹⁰ Si bien, desde la perspectiva simbolista, lo más interesante en su obra poética es que la sugerencia de la que habla es una puerta de entrada a algo nuevo que los simbolistas no nos ofrecían con la rotundidad de Eguren: “Vamos por la región de lentitudes y de tarde en tarde se nos abre una puerta luminosa. ¿Adónde nos llevará este arte de los misterios sensibles?”¹⁵¹¹ Nos lleva a la inmersión de un mundo nuevo, repleto de seres guiñolescos y de personajes infantiles que nos miran con nerviosismo y ternura. Entramos en la mansión encantada de una mente que vive en un lugar apartado de la realidad donde moran con desdén princesas y acróbatas, dominós vivientes, reyes peleones, niñas juguetonas, y sobre todo, muerte. Pero también, la musicalidad en los versos egurenianos. “Nocturno” es una sinfonía de sonidos. Veamos un fragmento:

Los insectos que pasan la bruma
se mecen y flotan,
y en su largo mareo golpean
las húmedas hojas.
.....
Ya descansan los rubios silvanos
que en punas y costas,
con sus besos las blancas mejillas
abrasan y doran.

(*La canción de las figuras*)

¹⁵⁰⁹ J. M. Eguren, *Poesías completas y prosas selectas, cit.*, p. 195.

¹⁵¹⁰ *Ibid.*

¹⁵¹¹ *Ibid.*

Recordemos que Eguren había roto con el lenguaje rimbombante de Chocano. También trajo nuevos aires en un aspecto más estructural. Siguiendo con la idea de que Eguren supera el Modernismo, vemos una superación, curiosamente, por medio de la simplificación poética, y que hace su lírica tan especial: “Eguren no usa casi la metáfora –apunta acertadamente Estuardo Núñez–, de puro sencilla que es su expresión y de puro sincera que es su imaginaria.”¹⁵¹² El mundo onírico que rodea la atmósfera egureniana no requiere la complejidad metafórica. El sortilegio se consigue por otros medios. En el escenario, descrito a veces de forma parnasiana, aparecen figuras extrañas entrelazadas en una historia siempre de ambiente siempre tan trágico como sugestivo. La magia egureniana es compacta. Pocas, poquísimas palabras son necesitadas para crear un inmenso panorama, pocas palabras, pero las adecuadas, esas que poseen el valor del embrujo: “El poeta tiene un mundo interior neto, particular, sugestivo, y él se limita a darle expresión escrita y directa –afirma Estuardo Núñez–. No hay circunloquio posible.”¹⁵¹³ Dice Eguren: “Deseamos la concisión.”¹⁵¹⁴ Esa concisión integra el mundo imaginario del poeta desde lo más profundo ya que su poesía está fundamentada en imágenes y no en metáforas:

La de Eguren es poesía descriptiva –señala Núñez–, declarativa; pero descriptiva de un reino que se desarrolla en la irrealidad, en la fantasía y que se traduce en imágenes sugestivas. Por eso es fundamentalmente poesía de imágenes y no de metáforas. No precisa mayormente de la metáfora, desde el momento que la sugestión se consigue justamente con la ingenuidad y frescura de lo sencillo, de lo primitivo. Sus imágenes logran una gran intensidad, lo cual es dura prueba sin acudir a la metáfora, que implica otras calidades de materia literaria.¹⁵¹⁵

En el poema “El duque” se puede observar lo dicho por Estuardo Núñez. El duque se casa con “la hija de Clavo de olor”. Los versos describen los momentos anteriores al enlace. En pocas palabras, se arma todo un raro universo particular donde una extraña corte de muñecos genuflexivos espera la llegada del duque para postrarse ante su señor:

¹⁵¹² E. Núñez, *La poesía de Eguren, cit.*, p. 51.

¹⁵¹³ *Ibid.*

¹⁵¹⁴ J. M. Eguren, *Poesías completas y prosas selectas, cit.*, p. 242.

¹⁵¹⁵ E. Núñez, *La poesía de Eguren, cit.*, p. 53.

Hoy se casa el duque Nuez;
viene el chantre, viene el juez
y con pendones escarlata
florida cabalgata;
a la una, a las dos, a las diez;
que se casa el Duque primor
con la hija de Clavo de Olor.
Allí están, con pieles de bisonte,
los caballos de Lobo del Monte,
y con ceño triunfante,
Galo cetrino, Rodolfo montante.

Con simplicidad aparente, se relata, de manera concisa, la corte de las figuras rocambolescas. En unos cuantos versos, han aparecido varios personajes fabulescos que habitan en la corte del duque Nuez. Gracias a esta concisión y simplicidad, entramos directos al universo egureniano. El duque Nuez no llega y la novia espera: “Y en la capilla está la bella, / mas no ha venido el duque tras ella”. El nerviosismo empieza a hacerse notorio:

Y hacen fieros ademanes,
nobles rojos como alacranes;
concentrando sus resuellos
grita el más hercúleo de ellos:
¿Quién al gran duque entretiene...;
ya el gran cortejo se irrita?

El mundo onírico de Eguren estalla en los dos últimos versos: “pero el duque no viene;... / se lo ha comido Paquita”. El duque era una galleta con forma humana que se suele dar a los niños. Paquita se ha comido al duque. La niña organizó el enlace y realizó las preparaciones, invitó a los muñecos de su universo infantil y, ellos tomaron vida propia. A Paquita le entró hambre y acabó comiéndose al novio, el gran duque Nuez. La ironía y festividad de Eguren se ven expresadas en este agradable poema que no deja de tener el matiz violento y cruel representado en la muerte del personaje principal. Y esta cuestión nos acerca al siguiente punto: la estructura fija con muerte segura en la poesía Egureniana.

Vamos a señalar una cuestión poética que se aleja del Modernismo. El Modernismo había traído temas y formas diferentes a las empleadas en ese momento en la poesía. Por eso, la estructura se hizo libre. Eguren, sin embargo, se encierra en la repetición de una misma estructura para muchas de las composiciones que crea. La estructura fija es una de las características más egurenianas. Un esquema puede ser: primero, se da la puesta en escena de los extraños personajes que pululan en la historia. En segundo lugar, la escena llega a su punto álgido por medio de la aparición de un suceso negativo. El tercer y último momento se da cuando el protagonista del primero muere o desaparece. Pongamos un ejemplo para observar este fenómeno de forma más clara. Se puede tomar casi al azar un poema porque en la mayoría se da esta disposición. Se ha elegido “Lied II”. Este poema se compone de cuatro estrofas de cuatro versos cada una. En las dos primeras se presenta el ambiente que rodea la aparición del personaje principal que se halla en la tercera:

Y el viento en la marisma entornaba
la canción de Schumann vespéral;
y distante un bajel naufraga
en el insidioso peñascal.

Y vense las oscuras olas
masteleros últimos cubrir,
con el amor de las playas solas
donde van las aves a morir.

El ambiente descrito es desolador y nos pone en contacto con cierta ansiedad sobre lo que va a ocurrir a continuación. Entonces, al comienzo de la tercera estrofa, aparece la protagonista de la historia: “Y surgió la virgen nacarina / desde el submarino panteón / y con la luz del ocaso declina / y con una lánguida canción”. Por último, la cuarta fase, el protagonista muere o desaparece. En este caso, la última estrofa nos pone en conocimiento de la muerte de la “virgen nacarina”. Este esquema no es sino la gran alegoría de Eguren. Es uno de sus sellos estéticos y en ella nos habla de la gran tragedia que supone la vida en sí misma. Lo inexplicable de la existencia y la inexistencia humana. Y unido a este concepto mortuorio y pesimista nos encontramos con otro elemento procedente del Modernismo que en manos de Eguren toma un cariz histórico de lo más sugerente: la mujer. Recordemos que las mujeres en el Modernismo son

idealizadas o convertidas en seres malignos por naturaleza. Como Señala Estuardo Núñez, Eguren expresa en su poesía dos tipos de mujer: la mujer erótica, típica del Modernismo, y la mujer-niña, con rasgos modernistas, que dulcemente se aleja de este movimiento para formar una pieza importante, se puede decir básica, del imaginario egureniano: la niña moribunda. La mujer sensual y erótica se puede observar en el poema “El estanque”:

Clara, la niña bullidora,
corrió a bañarse en linfa mora,
para ir luego a la fiesta
de la heredad vecina;
.....
¡Oh!, en la linfa funesta y honda
fue a bañarse la virgen blonda;
de los amores encendida,
la mirada llena de vida...

(*Sombra*)

La mujer erótica y voluptuosa del Modernismo es seguida al pie de la letra. Se puede decir que Eguren, en este aspecto, no innova para nada. La rubia maligna se baña con impudor en la fuente del jardín. El lujo voluptuoso le espera en la fiesta posterior mientras en su mirada, sedienta de amor, se percibe la maldad. Donde se da una verdadera innovación es en la representación de la niña-luz. Es una niña, a veces moribunda, y otras, que parece haber cruzado el umbral de la muerte para unirse con el poeta en un lazo de extraño sesgo. La niña amada permanece eternamente infantil, reluciente, rodeada de un halo de inocencia incorruptible. La niña moribunda es un rescoldo de la mujer bella pero enferma de Edgar Allan Poe. Veamos un ejemplo en “La muerta de marfil” en *Sombra*:

Contemplé, en la mañana,
la tumba de una niña;
en el sauce lloroso gemía tramontana,
desolando la amena, brilladora campiña.
Desde el túmulo frío, de verdes oquedades,
volaba el pensamiento
hacia la núbil áurea, bella de otras edades,
ceñida de contento.

El hecho de que elija una niña da un patetismo muy particular a su poesía. Posiblemente sea la única forma que el poeta tiene para describir la angustia que le produce comprobar que el ser humano se enfrenta ante el fracaso de la muerte perennemente. Quizá la niña no sea sino la representación del alma humana, de la injusticia que se cierne sobre la debilidad de todos los seres que pueblan el mundo, ya que antes de despertar, tenemos que morir. En cuanto a la niña que llega “del más allá”, a la que ha cruzado la frontera de la vida y ha vuelto para iluminar al poeta, hay que señalar uno de las más famosas composiciones de Eguren, “La niña de la lámpara azul”:

En el pasadizo nebuloso
cual mágico sueño de Estambul,
su perfil presenta destelloso
la niña de la lámpara azul.

Ágil y risueña se insinúa,
y su llama seductora brilla,
tiembla en su cabello la garúa
de la playa de la maravilla.

Con voz infantil y melodiosa
en fresco aroma de abedul,
habla de una vida milagrosa
la niña de la lámpara azul.

Con cálidos ojos de dulzura
y besos de amor matutino,
me ofrece la bella criatura
un mágico y celeste camino.

De encantación en un derroche,
hiende leda, vaporoso tul;
y me guía a través de la noche
la niña de la lámpara azul.

(La canción de las figuras)

La niña, aparece amorosamente por la noche (¿Es un sueño?) y guía al poeta como si se tratara de una nueva “Beatriz” (la *donna angelicata* de Dante), inocente,

bella, idealizada, casi fantasmagórica; ya no es un ser humano. Dice Estuardo Núñez: “Cuando Eguren desvitaliza a la mujer, cuando la des-organiza, se obtiene entonces el tipo de “la niña”, el cual no solo supera el concepto sexual, sino aun el erótico. En realidad, “la niña” no tiene caracteres femeninos, y definitivamente no es mujer.”¹⁵¹⁶ Esta niña fantasma parece ser la otra cara de la moneda. Un ser, vencedor de la muerte, que viene a mostrar un camino de felicidad. Puede ser la metamorfosis de la niña moribunda también, que, como una crisálida, se ha transformado de lo humano en el Ideal. De todas formas, tanto si se trata de sufrirla o de vencerla, la muerte sigue siendo protagonista de la poesía egureniana. Veamos que dice Eguren: “El ideal de vida tiene algo de muerte, se enlaza con la muerte, como principio de nueva existencia. El ideal de la muerte es una aspiración al infinito, al afán de conocer la ciudad nueva espiritual, misteriosa; la metamorfosis del espíritu en la ternura de la luz; el movimiento de ascensión que es el alma misma; el átomo creador diminuto; porque está cerca del principio.”¹⁵¹⁷

Los modernistas seguían utilizando la imagen de la noche como ya lo hicieran los románticos, para mostrar inquietud, sufrimiento, angustia. La predilección de lo nocturno en Eguren no es casual. No se trata ya de mostrar la noche como un lugar desde donde el poeta expresa sus sentimientos de tristeza, para Eguren, la noche simboliza lo misterioso del universo:

La noche es la sombra del día, el principio de la luz, el corolario del teorema ignoto; es la nada tenedora de mundos. Se siente como signo del descanso la beldad del Caos; pero es ferviente e incansable. Se evade el conocimiento; pero si no hubiéramos visto la luz del día y no brillaran los luceros, siempre sabríamos que es una sombra. Su color apaga sus colores, y es poseedora de colorido de todas las cosas que encubre. Vela las cunas de los hombres, guarda las normas antiguas y los recuerdos.¹⁵¹⁸

Eguren está fascinado por la noche porque es el momento del día en que lo ambiguo triunfa, en el que los contornos de los objetos y las personas se diluyen, donde no se acierta a saber de dónde vienen los sonidos que la oscuridad desprende. En el

¹⁵¹⁶ E. Núñez, *La poesía de Eguren, cit.*, p. 110.

¹⁵¹⁷ J. M. Eguren, *Poesías completas y prosas selectas*, p. 251.

¹⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 239.

fondo es como la música, la noche difumina la realidad, sugiriendo realidades diferentes a quien la vive:

¡Alma tristeza, noche!
del boudoir las hojas la plegaria
han cantado del amor marchito,
gime su desnudez un aria
en azul precito,
los mochuelos con indiferencia
cruzan el camarín,
y termina su fosforescencia
en el negro jardín.

(“Alma tristeza”, *La canción de las figuras*)

En conclusión se puede decir que Eguren es uno de los poetas más talentosos de Perú. Y lo es, porque es la representación del arte moderno en su país. En la obra de Eguren, no demasiado extensa, pero sí intensa, se percibe la afluencia de la modernidad, el abarcamiento de las influencias y la asimilación perfecta. Para Eguren, sólo eran herramientas puestas a su disposición. Lo más importante estaba por llegar. Los oropeles rubendarianos, que tanto aprovechó Eguren, no se quedaban en mera descripción voluptuosa y lujosa de ambientes extraños. Eguren dio un paso más. Con todos los componentes del Modernismo (sobre todo el Simbolismo) Eguren hizo el milagro de crear desde sí mismo un nuevo y desconocido universo. No es el universo modernista de Rubén Darío, y muchísimo menos de Chocano. Entrar en Eguren es hacer una parada en el tiempo y en el espacio. Es volver a la infancia, a veces cruel, a veces maravillosa. Es interesante conocer las palabras que le dedica Estuardo Núñez, uno de los críticos que con más energía se ha dedicado a analizar la literatura peruana:

José María Eguren constituye, hasta su momento, y sin contar a César Vallejo, la más alta cifra de la poesía peruana de todos los tiempos. Tal valoración le alcanza en cuanto a poeta en sí, y también en cuanto constituye el representativo casi único en el Perú, de una tendencia poética moderna, el simbolismo. Clasicistas como Melgar y Olmedo, románticos como Salaverry y Althaus, parnasianos como González Prada, y modernistas como Chocano, no lograron, con todos sus méritos, perfilar en calidad, en coherencia y en intensidad una obra poética semejante a la de Eguren.¹⁵¹⁹

¹⁵¹⁹ J. M. Eguren, *Poesías completas y prosas selectas*, prólogo de E. Núñez, p. 7.

3.3.3. CÉSAR ATAHUALLPA RODRÍGUEZ

César Augusto Rodríguez (1889-1972) es un poeta peruano que pertenece de lleno al postmodernismo. Manuel González Prada enseñó a la juventud que podían rebelarse ante las injusticias y ante un pasado opresor. Chocano hizo que se sintieran orgullosos de su raza indígena, y Valdelomar junto con Eguren les mostró un nuevo camino estético. Todos estos factores en confluencia, y otros, fueron acicates para crear el Postmodernismo. A todo esto se adhirió César Augusto Rodríguez, más tarde, César Atahuallpa Rodríguez.

La nueva senda estética dejaba de lado el Modernismo rubendariano porque formalmente, se había producido en reiteración estilística de la que se necesitaba salir. Además, esta estética no era el reflejo artístico de la crisis filosófica del ser humano de ese momento histórico. Los tiempos estaban cambiando. El Modernismo fue el período de ruptura, había ayudado a romper cadenas, había creado una nueva estética. Su labor fue formidable e incuestionable, pero había finalizado el proceso. Nuevas influencias venían de Europa, y en Perú se estaban colocando las primeras piedras de un nuevo edificio. Valdelomar estaba mostrando una nueva senda para la poesía peruana. Los postmodernistas peruanos, tomando el relevo, propusieron salidas diferentes a la estética modernista que había unificado a todos. Luis Monguió en su famosa obra *La poesía postmodernista peruana* señala las características de esas nuevas tendencias literarias englobadas en el Postmodernismo:

Las principales tendencias literarias peruanas de esa salida parecen ser: 1) la readmisión de lo intuitivo en la literatura, en contraste con la conciencia literaria de los modernistas; 2) la adopción de una temática de lo cotidiano, corriente, vulgar, nimio, en contraposición a la temática exquisita del modernismo; 3) la afirmación de una visión literaria de lo local, lo provincial, lo nacional, en oposición al cosmopolitismo y exotismo literarios de los modernistas; 4) la entrada en la literatura poética de la nueva vida deportiva y maquinística, contemporánea, en contraste con el vivir mentalmente en la antigüedad o en el siglo XVIII francés de tantos modernistas; 5) la influencia de una escuela europea “de vanguardia”, el futurismo, y de su desprecio por el pasado en quiebra, en contraste con las influencias del parnasianismo y del simbolismo y sus acarreo culturales admirados por los

modernistas; 6) la expresión admirativa y optimista ante la fuerza y la violencia, y el triunfo de la voluntad fuerte (aun la irracional y arbitraria) trasladada al campo cultural, en contraste con el racionalismo, el eclecticismo y la ecumenicidad del modernismo; 7) la expresión poética de la solidaridad de los hombres ante el dolor de los efectos de ese irracionalismo sobre la humanidad, en contraste con la actitud generalmente abstencionista y *au dessus de la mêlée* de la mayoría de los modernistas ante problemas colectivos.¹⁵²⁰

Recordemos que el grupo arielista se bifurcó en dos agrupaciones de tendencias diferentes, la primera de carácter universitario, bastante reaccionaria y muy apegada a la capital. La segunda, capitaneada por Valdelomar, era el grupo de los insurrectos. Sus miembros no acabaron los estudios universitarios, deseaban “molestar al burgués” con su rebeldía y se sentían más unidos a las provincias que a Lima. La primera tendencia estuvo más apegada al Modernismo rubendariano, mientras que la segunda, encabezada por Valdelomar, sentía la necesidad de abrir las puertas hacia el Postmodernismo. Ya vimos como este autor, en poemas como “Tristitia”, tomaba algunos rasgos mencionados por L. Monguió como “la adopción de temáticas de lo cotidiano”, o “la afirmación de una visión literaria de lo local”. Otros, como César. A. Rodríguez tomará una vía más intimista. Habrá otros como Parra del Riego que se dejarán llevar por permitir la entrada en la poesía de la nueva vida “deportiva y maquinística”, señalada también por el crítico. Además, habrá cabida para un Postmodernismo que deja de ser abstencionista y se involucra en los problemas profundos del ser humano. Éste vendrá de la mano de Vallejo. Diferentes caminos para diversas sensibilidades provenientes del mismo tronco modernista.

Valdelomar en su última etapa, dedicada a dar conferencias, fue tomando contacto con estos cenáculos artísticos y provinciales e infiriéndoles energía moral para sostenerse. Hay autores que señalan, incluso, que el Modernismo peruano nació en Arequipa, y no en Lima. Tengamos en cuenta que por herencia virreinal, Lima recibía y absorbía lo exterior antes que cualquier región de Perú. Pero, la libertad del Modernismo, unido a que Arequipa siempre ha sido una región rica dentro de la nación, fue un buen caldo de cultivo para la formación de este movimiento. En el libro *El postmodernismo peruano* de L. Monguió se indica que Mostajo señala a Jorge Polar, autor arequipeño, como el primer modernista del Perú.¹⁵²¹ Y en la revista *Colónida*, en

¹⁵²⁰ L. Monguió, *La poesía postmodernista peruana*, cit., p. 59.

¹⁵²¹ *Ibid.*, p. 37.

el artículo firmado por Federico More y titulado “La hora undécima del señor Ventura García Calderón”, en el que arremetía contra este crítico por su acusada tendenciosidad literaria, también se puede observar una referencia a otro autor arequipeño, Renato Morales, al que se le señala como un adelantado del Modernismo peruano:

Renato Morales de Rivera, supo, antes que todos sus contemporáneos del Perú, las primeras solicitaciones del movimiento que encabezó en América Rubén Darío. Y cuando aún Chocano se envanecía de sus arrostos de romántico y enarbolaba los airones de un verso hinchado y cespso, ya Renato Morales amábala por sí misma, virtuosa música de las palabras, y era preconizador de la síntesis fulgente e irremplazable que en “Los Trofeos” tiene definitivos crisoles de gloria.¹⁵²²

Además Ricardo González Vigil subraya la importancia de “los esfuerzos innovadores en el sur del Perú,”¹⁵²³ señalando tres regiones: Arequipa, Tacna y Arica. Estas regiones, son para el crítico, focos reseñables del Premodernismo y Modernismo en la nación.

3.3.3.1. INFANCIA DE UN MUCHACHO APODADO “EL POETA”

En Arequipa, y en este ambiente, nació César Augusto Rodríguez en 1889. Orgulloso de la tierra que lo vio nacer compone estos versos que dedica a su terruño querido contenido en el poema “Canto a Perú”:

Para mí la Patria cierta, de las futuras hazañas,
está en este cofre verde que vigilan las montañas.
Aquí, respirando ancestro, se forjó mi loco empeño:
yo no he nacido peruano; yo he nacido arequipeño
(Sonatas en tono de silencio)

La infancia la pasó en su Arequipa natal. De esos primeros tiempos al poeta le llegan recuerdos profundos como la noche y terribles como una pesadilla: “Mi recuerdo más remoto se empina desde el abismo de mis primeros años, cuando todavía me disfrazaban de mujer. Se refiere a un tumulto de agua turbia que hacía cabriolas inauditas, retorciéndose y espumarajeando como una enorme serpiente. Y es que para

¹⁵²² Colónida II, pp. 33-39.

¹⁵²³ R. González Vigil, *Enciclopedia temática del Perú, volumen XXIII, “Literatura”*, p. 41.

calmar mis lloros incesantes solían llevarme en brazos a contemplar esa enorme torrentera, especie de medicina del pueblo que aseguran tiene la virtud de curar las incipientes neurosis de los niños.”¹⁵²⁴ Pertenecía a una familia normal, sin demasiados recursos: “Jamás tuve juguetes –comenta el poeta–, pero nunca me faltó con qué jugar. Las cosas de mi alrededor me sirvieron de constante regocijo.”¹⁵²⁵ Sus progenitores matricularon al pequeño en el Colegio Nacional de la Independencia Americana, y allí comenzó a escribir. Los compañeros le apodaron “El poeta”, y comenta Manuel Pantigoso, biógrafo de César, que se llevó una terrible reprimenda por parte de la madre, al aparecer en la revista del colegio un par de poemas muy atrevidos para su edad: “Sin embargo –afirma Pantigoso–, ya nada ni nadie podría detener la creación literaria de este jovencuelo que con arrestos poéticos liberaba sus inquietudes y se vengaba del medio y de sus profesores.”¹⁵²⁶ Muchos años más tarde, Rodríguez recordará cómo sintió en sus carnes el nacimiento de la poesía que golpeaba para salir de su interior:

La poesía empezó a gotear en mi corazón desde muy niño. ¿Cómo no habría de gotear si era triste y misántropo? Poesía sin versos que es la más grande poesía. Los versos los hice después, cuando se me depravó el gusto y aprendí a tener ingenio y a manipular los cristalitos coloreados de las palabras. A los 15 años asesiné al poeta puro que llevaba en mis entrañas. Pero no importa, sigo viviendo en poesía.¹⁵²⁷

3.3.3.2. AÑOS DE FORMACIÓN VITAL Y LITERARIA EN LIMA Y RETORNO A LAS RAÍCES AREQUIPEÑAS

El joven se trasladará a Lima tras finalizar sus estudios de Secundaria para ingresar en la Facultad de Medicina de San Fernando. Comenzó el primer año, pero como aconteciera con Valdelomar, acabó dejando sus estudios. La vida académica de estudiante no le llenaba, prefería vivir la vida real, aspirar la atmósfera bohemia y dandy, corretear por el centro de Lima y escribir sobre sus propios sentimientos. Su grupo de amigos junto con él se acercaron y conocieron personalmente al intelectual más importante del Perú: Manuel González Prada. En el grupo referido se encontraban

¹⁵²⁴ M. Pantigoso, *César Atahualpa Rodríguez: la emoción del pensar*, Ediciones Intihuatana, Lima, 1989, p. 32.

¹⁵²⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵²⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵²⁷ *Ibid.*, p. 38.

nombres de la talla de Bustamante y Ballivián, siempre receptor de nuevas tendencias, y Eguren, entre otros. Pero, sin duda, era el momento de Valdelomar, y César Augusto Rodríguez, casi de su misma edad, trabó amistad con él. Valdelomar admiraba a este joven poeta. En una carta del catorce de octubre de 1915, Valdelomar escribe a César Atahuallpa Rodríguez solicitando que le envíe su último poemario: “Quisiera tener el volumen de sus versos inéditos –que según he leído usted piensa editar–, para escribir sobre él un detenido artículo, porque la aparición de usted en el escenario intelectual del país, creo que ha de marcar época, y en cuanto a mí se refiere, créame que soy uno de sus más entusiastas admiradores.”¹⁵²⁸ César A. Rodríguez aprendió del ambiente, de las lecturas modernistas con sus compañeros de bohemia, pero consideró que había sido suficiente la preparación para la vida. Tras cinco años de permanencia en Lima, volvió a casa, a Arequipa. El año 1915 y 1916 fueron muy importantes en la vida artística de Valdelomar ya que se producen, como señala Pantigoso, varios hechos que consolidarán a Rodríguez como poeta. El primero de ellos, fue, como se decía, la carta de Valdelomar dirigida al poeta solicitando su colaboración con la revista *Colónida*, y encomiando sus poemas publicados en revistas arequipeñas:

Veo en sus poemas la aparición de un espíritu nuevo, original, moderno, vigoroso, audaz, sutil y entusiasta. Lo veo a Ud. Solo, sin rezagos ostensibles de maestros ni de escuelas; sin imitar a nadie. Y es que usted sabe que con decir lo que se siente y con sentir sinceramente se llega de todos modos a obtener el difícil señorío en la belleza.¹⁵²⁹

El 2 de mayo de 1916 tuvo lugar un importante acontecimiento en la vida de César A. Rodríguez. Tal como hiciera Manuel González Prada en el año 1888 en el teatro Politeama, e impulsado por su espíritu, el poeta arequipeño, esta vez en el teatro Fénix, leyó su poema devastador “El canto de la raza”. El poeta, de raza indígena mezclada con la blanca: “Soy de raza americana, / peruano de Arequipa. Bien y ¿Qué? / Llevo el color moreno de los míos / estampado en la piel” (“Datos biográficos”). Desde el escenario, tronaban las palabras de César ante los que, como el arielista y catedrático A. Deustua, afirmaban la inferioridad del indio puesto que considera que “la esclavitud de la conciencia en el indio es irremediable.”¹⁵³⁰ César A. Rodríguez, alentado por las

¹⁵²⁸ A. Valdelomar, *Valdelomar por él mismo*, cit., p. 181.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹⁵³⁰ A. Deustua apud L. Monguió, *Poesía postmodernista peruana*, cit., p. 105.

ideas de González que señalan la injusta situación del indio, brama ante la multitud su gran poema. A pesar de su enorme timidez las palabras fluyen. Veamos la última estrofa:

Yo no adulo a la Patria, la siento en mis arterias;
y mi alma al contemplarla se crispa como una ola:
yo señalo las llagas, yo espulgo las bacterias,
yo destrozo el empaque de la gola española,
para que te horrorices de tus negras miserias.
Yo me siento inflamado como un Savonarola
para decirte ¡oh raza! ¡oh raza envilecida!

González Prada no sólo fue una inspiración para el arequipeño, o sea, algo en que apoyar un ideario político y personal, también fue un apoyo literario real, puesto que tras una disputa sobre la calidad estética de los versos de Rodríguez que se dio en Lima entre los intelectuales, Manuel González Prada salió en defensa de sus versos, elogiando su soneto “Psicología felina” que un poco más adelante, se va analizar.

A finales de este gran año de 1916, quedaba consolidada su posición en el Parnaso Peruano. Se organizó un grupo llamado “Aquelarre” que publicó su propia revista con el mismo nombre cuyo director fue César A. Rodríguez. En ese momento, alentado por su amigo Percy Gibson, compañero de Valdelomar a la sazón, se cambió el nombre por César Atahuallpa Rodríguez. Este grupo tuvo mucha relevancia en la vida cultural de Arequipa y constituyó un motor poderoso para la energía intelectual de la ciudad. Si a mediados de 1916, la revista *Colónida* dejó de publicarse, ellos tomaron el relevo, y el espíritu subversivo, e iniciaron la publicación en diciembre de ese mismo año. Como *Colónida* sacaron cuatro números al público. Pero la revista tuvo una vida muy corta, del 25 de diciembre al 27 de enero del siguiente año. M. Pantigoso describe las actitudes bohemias y dandis del grupo, como imitación de lo visto en Lima por Rodríguez y los demás, y también las influencias literarias de la revista que no son ni más ni menos que la del Modernismo en general:

En “El aquelarre” —que languideció y sucumbió en poco tiempo— se leía a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, poderosos estimulantes de estos nuevos “raros” de la poesía arequipeña. Allí se enrarecía el ambiente con el humo de los cigarrillos y los abstrusos motivos. A pesar de perderse en un inquieto vagar sin meta muy clara “El aquelarre” (directamente vinculado, generacionalmente, al

movimiento “Colónida”, de Lima, al grupo Norte de Trujillo, y a “La Tea” de Puno) abrió la puerta al propósito decidido de sus integrantes de asumir la responsabilidad que tenían como intelectuales, aunque estuviesen francamente influenciados por la sensibilidad del Modernismo, del Simbolismo y, sobre todo, del Parnasianismo.¹⁵³¹

No cabe duda que “El Aquelarre” constituyó el grupo de generación de poesía modernista y postmodernista en Arequipa. Gracias al talento y a las plumas de Percy Gibson, Renato Morales, César Atahualpa Rodríguez, y otros autores más, impulsaron la nueva poesía introduciendo originales creaciones. Rodríguez comenzó a hacerse conocido como poeta debido a las publicaciones en la revista, cuyos poemas llegaron a capitales de otros países hispanoamericanos como Argentina, México, etc.

3.3.3.3. HACIA UNA NUEVA POESÍA: *LA TORRE DE LAS PARADOJAS Y SONATAS EN TONO DE SILENCIO*

En el caso de César A. Rodríguez hay que señalar que compuso poemas desde los años en Lima y durante los posteriores a la llegada a su tierra natal. Realmente, el poeta, (en ese sentido, parecido a Manuel González Prada), no tuvo la ambición de ver su obra publicada, y por eso se demoró tanto. La editorial “Nuestra América” de Buenos Aires, se encargó de dar a conocer su primer poemario, *La torre de las paradojas* (1926). El poeta tenía ya 37 años y compendia de esta manera toda su creación hasta el momento. El libro se agotó prontamente, y fue recibido con muy buenas críticas: “Con la “Torre de las Paradojas” Rodríguez ingresó –afirma Mario Polar Ugarteche–, con todos los honores, en la historia de la literatura hispano-americana.”¹⁵³² Es un libro muy apegado todavía al Modernismo, como señala L. Monguió, y como vamos a ver, pero ya se quiere desprender de ataduras. Existe una gran influencia de Herrera y Reissing en este primer poemario. De hecho, como señala M. Pantigoso, el título recrea el nombre que Reissing dio a su cenáculo: “La torre de los panoramas”. El libro contiene seis apartados muy del gusto modernista: “Sonatas y sonatinas”, “Tedium vitae”, “Sonetos pictóricos y amorosos”, “Fantasías”, “Estereotipias”, y “Pizzicatos”. Con unas pinceladas, vamos a observar lo que tiene de modernista este poemario y lo que ya posee una nueva dirección postmodernista.

¹⁵³¹ M. Pantigoso, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵³² C. Atahualpa Rodríguez, *Sonatas en tono de silencio*, prólogo de M. Polar, Ministerio de Educación Pública, Lima, 1972, p. 6.

Está presente el Modernismo, en tanto y cuanto, se hallan patentes los rasgos del Romanticismo, con sus pasiones inflamadas en donde la naturaleza integra en los sentimientos del poeta. En este ejemplo: “El sol, como un león, salta los horizontes / tremolando en los vientos su melena de miel” (“Tarde antigua”), el ímpetu de la naturaleza conmueve el ansia del poeta uniendo en un plano superior las imágenes con los sentimientos. Esta naturaleza, conectada a los sentimientos, se encuentra envuelta por la musicalidad que busca lo infinito y misterioso. En el caso de César Atahuallpa Rodríguez, ese misterio natural está representado por el gato:

Mi gato tiene un viejo prejuicio de las cosas:
las araña, las veja, pone su garra al sol:
vive una vida muelle tras sus pieles lujosas
y sus ojos redondos son dos llamas de alcohol.

En el umbral tendido, decorando las losas,
es un aguafuertista que realiza su rol;
suele cazar a veces sutiles mariposas
y en las noches de orgía sinfoniza en bemol.

Por los tejados altos de las casas vecinas
con pasos acrobáticos, burlando carabinas:
estupra, rapta, riñe, sintiendo amanecer...

La luz del nuevo día, cuando a tornar empieza,
lo ve tendido siempre rumiando su pereza
como un poeta huraño que lee a Baudelaire

(La torre de las paradojas)

El misterio y la magia que guardan tras de sí el animal felino, impactó de lleno en Rodríguez. Siendo niño sentía una gran atracción por los gatos: “Me cuenta mi madre – señala el poeta– que mi mayor felicidad consistía en frotar el lomo del gato de la casa y en pretender sacarle los ojos. Los ojos de ese gato debieron ser dos bolitas amarillas con puntos negros y espejeantes en lo profundo. Así los ha creado mi recuerdo.”¹⁵³³ También se advierte la musicalidad, teñida por la influencia de Baudelaire, en el sonido que se produce al encadenar palabras en cada verso. Baudelaire también sentía atracción

¹⁵³³ M. Pantigoso, *op. cit.*, p. 34.

por los felinos. En *Flores del mal* señala: “Ven, hermoso gato, sobre mi pecho amoroso: retiene las garras de tus patas y déjame sumergir en tus hermosos ojos, en los que se mezclan el metal y el ágata” (“El gato”). Romántica es también la referencia a la noche como símbolo del alma atormentada del poeta. En César A. Rodríguez, además toma un sesgo decadente al anexionarla con el “tedio” y el “mal del siglo”:

Noche de insomnio, noche de abulia, noche lenta;
noche de sombras densas; noche fría y huraña
.....
Para este mal sin nombre ¿qué es la noche y el día?
Son dos colores viejos de la melancolía
que cambian sin objeto, por cambiar... ¡Falso empeño!

(Fragmento de “El nocturno de las almas”)

El tedio, en Arequipa era llamado la “nevada”, porque se achacaba a la climatología cierta pesadumbre que se cernía sobre el carácter de las personas y que tanto afectaba al artista: “La nevada –*spleen* o mal humor– siempre se ha traducido en mi espíritu en diversas formas depresivas.”¹⁵³⁴ De esa pesadumbre llegan estos versos: “Un día nebuloso, / propicio para el mal, mis nervios / se distendieron como cuerdas broncas” (“La parábola de la Verdad y la Belleza”). Describe así el “nervazón de angustia” provocado por la sensación finisecular característica del Modernismo.

La predilección del poeta por los colores y las sensaciones de sesgo impresionista y de fuerte brillantez visual, se encuentra en muchos de los poemas de *La torre de las paradojas*. Un ejemplo: “Tiene el glacial cielo invernizo / un acuso azul de pupila” (“Novilunio”). Lo interesante en este aspecto, es que, el autor recoge las influencias parnasianas y simbolistas y, como hizo Eguren, las moldea a su gusto. Une estas dos tendencias para ofrecer una visión nueva. Lo objetivo, lo pictórico (Parnasianismo) actúa como reactivo para que aflore la resonancia interior (Simbolismo): “en tus párpados lacios de azulados matices / sin que muevas los labios sabré lo que me dices” (“Voluptuosidad”). Vemos como atesora la imagen de lo objetivo (“párpados”) y lo implica en lo subjetivo (“sabré lo que me dices”), en su propia mente. Y va más lejos todavía. Llega hasta situar en dos planos diferentes al poeta en una misma poesía. El plano objetivo (Parnasiano) y el subjetivo (Simbolista) se intercalan en los versos: “Parnasiano y Simbolismo, de Baudelaire y de Verlaine respectivamente –señala M.

¹⁵³⁴ *Ibid.*, p. 36.

Pantigoso—, ligados, uno, al arte del joyero que se recrea dando una forma acabada a su obra, y el otro, al arte del músico que le da a su texto ese tono alado y transparente, especialmente con la idea de sugerir más que de precisar.”¹⁵³⁵ Teniendo en cuenta las estéticas de estas dos corrientes, y sobre todo, el punto de vista, externo o interno, del poeta, se observa cómo Rodríguez consigue innovar la técnica a través de superposición de planos, saliéndose de esta forma del Modernismo y entrando al Postmodernismo, porque al hacerlo, crea un nuevo modelo estético.

Valdelomar se dio cuenta de la originalidad de César Atahuallpa Rodríguez, y en su carta de elogio, publicada en la revista *Anunciación* que dirigía Alberto Hidalgo, mostró las novedades. En ella, explica Valdelomar de qué manera el poeta se esfuerza en innovar, creando diferentes perspectivas. Pasa de una disposición objetiva a otra subjetiva en un mismo poema, simplemente cambiando de verso. Es una unión original de cierto Parnasianismo con cierto subjetivismo simbolista, pero todo ello, conformado por una nueva técnica y por una atmósfera novedosa. Este es el ejemplo que da Valdelomar para explicar los cambios de posición poética producidos por la poesía del arequipeño:

Además están tan bien marcadas las sensaciones de objeto y sujeto que no hay más que pedir:

El automóvil pasa...

Fuga inquieta una liebre

(sensación objetiva)

El sol como una brasa

dora como un orfebre

(sensación subjetiva y ya lírica)

Una iglesia, una plaza,

la campiña, el pesebre,

fugan tras una casa.

(sensación objetiva, visual)

La brisa está con fiebre

(sensación subjetiva, reflexiva)¹⁵³⁶

¹⁵³⁵ *Ibid.*, pp. 67-68.

¹⁵³⁶ R. Silva-Santisteban (ed.), *Valdelomar por él mismo*, cit., p. 189.

La obra *La torre de las paradojas* muestra estilo y maestría ante la disposición de las sensaciones objetivas y subjetivas. Los elementos suntuarios del Modernismo se canalizaron convirtiéndose en simientes que echaron raíces en el fondo de la subjetividad del poeta: “Frente a Chocano, caracterizado por una retórica detonante y una inspiración fundamentalmente plástica, visual y ornamentada –advierde M. Pantigoso–, Rodríguez supo unir a los elementos retóricos, los elementos subjetivos; a la explosión a veces ciclópea e indomable de sus versos, la meditación y la palpitación en las cosas de la naturaleza, como ya lo había señalado Valdelomar.”¹⁵³⁷ Si bien *La torre de las paradojas* presenta cierto despegue hacia los cánones modernistas, donde realmente se puede apreciar la impronta de un Postmodernismo total es en el segundo poemario titulado *Sonatas en tono de silencio* (1966). En estos poemas, Rodríguez concentra toda su esencia creativa. Manuel Pantigoso explica en su tesis *La espiral introyectiva en la poesía de César Atahuallpa Rodríguez*, transformada en el libro *César Atahuallpa Rodríguez*, cómo es su proceso creativo y los frutos poéticos que emergen de él. En relación con el tema del paso del Modernismo al Postmodernismo tiene importancia porque vemos que, tras los comienzos modernistas, el poeta logra componer un mundo propio.

Del descubrimiento realizado por Valdelomar sobre Rodríguez, sabemos que el artista manipula dos puntos de perspectiva diferentes, el interno y el externo. En *Sonatas en tono de silencio* se evidencia una evolución en la misma dirección. La poesía de A. Rodríguez se ha transformado en un proceso que va del exterior al interior. El poeta siente el impacto del exterior, se recoge sobre sí mismo y, a partir de ahí, crea una nueva composición. M. Pantigoso le da el nombre de tensión y distensión dentro de la interioridad poética:

Si consideramos el tono poético como un proceso que puede ser sistematizado, encontraremos en la poesía de Rodríguez los tres instantes de la rama tonal, propios del verso: la intensiva, la tensiva y la distensiva. La intensiva desde los inicios hasta la cumbre, correspondería al impacto de lo externo y a la vehemencia del rechazo; la tensiva estaría también en el lado de lo externo en cuanto con la tensión se expresa lo dramático del tríptico realidad-hombre-pensamiento, pero también la rama tensiva prolongaría su efecto en cuanto recibe la distensión que proviene del mundo interior.

¹⁵³⁷ M. Pantigoso, *op. cit.*, p. 25.

Así, existirán dos tipos de tensiones, cada una de ellas con un tono totalmente: la que mira a lo externo y la que, al contrario, apunta hacia lo interno.¹⁵³⁸

Un ejemplo será de gran ayuda para entender las palabras de M. Pantigoso. En “La elegía del silencio”, se puede analizar, de forma muy clara, el desarrollo del que nos habla el crítico, y el surgimiento de la poesía en este proceso. La primera estrofa dice así:

Cuando la noche es plena y el oído
percibe más por ser más pura
la soledad, escucho mi latido
bajo la piel como una roedura
constante, igual que el diente del ratón
royendo el seno de un tabique inerte;
entonces sabe el corazón
que lo está andando el paso de la muerte.

La fase intensiva del proceso se percibe en esta primera estrofa del poema. Esta fase se caracteriza por la reacción al “impacto de lo externo y la vehemencia del rechazo”. El exterior es la noche, la soledad y el transcurrir del tiempo, todo lo que es captable por los sentidos. Los tres factores externos, percibidos por el yo poético, la noche y la soledad, por la vista, y el paso del tiempo por el sentido del oído, “escucho mi latido”, es externo porque utiliza un sentido para oír aunque sea algo que provenga del propio cuerpo. El exterior golpea al yo poético y éste rechaza el envite porque siente que del exterior llega siempre la muerte. La muerte es estar desposeído de los sentidos. Y sigue diciendo un poco más adelante:

En este mundo que está en lucha,
pero ansioso de calma,
como obelisco musical se escucha
el silencio del alma.

¹⁵³⁸ *Ibid.*, p. 96.

En esta estrofa, la fase tensiva da lugar a la distensiva en el momento que el poeta “ansioso de calma” escucha su interior en silencio: “Creo yo –apunta el poeta– que la soledad y la insignificancia lo vuelven a uno místico del pensamiento.”¹⁵³⁹ De la paz, alcanzada en el silencio, llega a ese estado casi místico al que se refería en sus palabras anteriores, que recuerda sutilmente a san Juan de la Cruz:

El silencio semeja una floresta
crecida al borde de la nada;
o es la potencia de invisible orquesta
que suena mucho más por lo callada

En el estado de escucha de poeta hacia la nada, de la aparición de un poético nirvana que ha nutrido las simientes del pensamiento, surgen los delicados versos. Así lo muestra el yo poético:

Imperceptiblemente,
sobre este mar dormido y sin acentos,
detrás del hueso de al frente,
oigo crecer mis pensamientos.

3.3.3.4. EL POETA HURANO

En 1917 César Atahuallpa Rodríguez ocupó el cargo de Director de la Biblioteca Pública de Arequipa. Y aunque, años más tarde, en 1930, la Universidad de San Agustín lo nombró Catedrático de Historia de la Literatura y de Historia de la Filosofía Contemporánea, por considerarlo cualificado para este trabajo, él se mantuvo poco tiempo en el cargo. Al respecto, comenta Mario Polar, gran amigo del poeta: “Tengo para mí que su sensibilidad no soportó la disciplina de los horarios, de los cuestionarios y de los exámenes periódicos a alumnos no siempre interesados en los cursos; y que prefirió, en su orgullosa pobreza, renunciar a un ingreso que le era necesario para preservar su libertad y seguir regalando cultura, por nada, en los Arcos de los Portales y la Plaza Mayor.”¹⁵⁴⁰ Rodríguez poseía una personalidad muy especial. Los datos que nos da su amigo M. Polar, señalan una gran hipersensibilidad, que el poeta sobrellevaba

¹⁵³⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵⁴⁰ C. Atahuallpa Rodríguez, *Sonatas en tono de silencio*, prólogo de M. Polar, p.7.

colocándose una máscara de frialdad: “Hosco y de pocas palabras frente a los desconocidos, parece un Buda en trance de nirvana con su hermosa cabeza que remata en una frente como un acantilado. Por debajo de esa apariencia huraña, con la que parece que quisiera aislarse del mundo exterior, este hombre tímido esconde una naturaleza generosa y apasionada y una mente singularmente lúcida y penetrante.”¹⁵⁴¹ Después de treinta y ocho años como Director de la Biblioteca, partió con su familia para visitar diferentes países sudamericanos. Ya en la vejez, pudo realizar su querido sueño de ver París por vez primera, recordando la dulce etapa de su juventud, cuando el grupo “Aquelarre” se juntaba para declamar a “raros” como Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, y sentir el contacto con los viejos parnasianos y simbolistas que poblaron su juventud. El mismo año de su muerte en 1972, su mujer y su hija editan un poemario póstumo, *Los últimos versos*.

Tras el estudio de la vida y obra de este poeta, se debe concluir que este poeta, imbuido por el espíritu de Prada, revalorizó la poesía de una de las regiones más importantes del Perú como es Arequipa, dejando, por un momento, de ser la única fuente literaria, la centralizadora Lima. Además, impulsó una de las nuevas vías del Postmodernismo peruano. En este caso, el poeta realizó malabarismos estéticos, proponiendo, como señalaba Valdelomar, una nueva perspectiva bifurcada que el propio Rodríguez llama “estrábica”: “Desde entonces mis sesos (¡qué estrabismo!) / tienen miedo al abismo; / tienen miedo al paisaje inabordable; / y como voy rodando en lo insondable, / ¡miserable! / me agarro a mí mismo” (“Agorafobia”). Esta vía fue cimiento para la nueva poesía postmodernista que había de crear. Gracias al análisis de M. Pantigoso, se ha podido observar cómo proceso y creación van al mismo paso. Se unen para expresar la nueva estética del poeta. Si miramos atentamente esta estética, es fácil percatarse de que fue un hombre en lucha con el exterior y con su interior. Dice el poeta: “Y en esa pugna loca de encontrarme finito / temiendo no estar vivo, quise lanzar un grito, / que fue como gárgara de sombra en mi garganta” (“Pesadilla”). Vencía esa lucha, la sensación de vaciamiento que conseguía gracias a la meditación, como se ha observado en el análisis anterior. Así lo narra, tan bellamente, su amigo M. Polar: “Ha sufrido tremendas heridas y profundos desgarramientos; ha interrogado con coraje y con pasión; ha descendido a los sótanos que conoció Dostoiewsky; se ha embriagado a veces, en las cantinas de la esperanza; y ha sobrevivido libre, impresionantemente libre,

¹⁵⁴¹ *Ibid.*

sin doblegarse, porque, para no ser manchado, has sido capaz de soportar dosis abrumadoras de soledad a fin de convertir su angustia en substancia poética. No importa que muchas preguntas hayan quedado sin respuesta; que las estrellas hayan permanecido mudas frente a su clamor; que un gran silencio haya sido, con frecuencia, el callado eco de su jadeo espiritual.”¹⁵⁴² A cambio de este gran esfuerzo nos ha legado su maravillosa poesía con la que disfrutaremos siempre.

3.3.4. ALBERTO HIDALGO

En Arequipa, a finales de siglo, veía la luz Alberto Hidalgo (1897-1967), otro poeta peruano que se encuentra dentro de la bohemia y el Modernismo dandy de Valdelomar. En la obra *Hombres y Bestias* decía al comienzo: “Yo he nacido en Arequipa, cosa que hago constar para que, como decía Heine, siete ciudades no se disputen, a mi muerte, la cuna de mi nacimiento.”¹⁵⁴³ El sur de Perú estaba dando grandes frutos, César Atahuallpa Rodríguez demostraba que no sólo existía Lima, las provincias tenían mucho que decir. La poesía de Hidalgo se siente estimulada ante la atmósfera modernista e inquieta de la tierra arequipeña. Pero, ese Modernismo comienza a sentirse herido de muerte, como señalaba L. Monguió, y cada poeta va tomando su propio camino. De las posibilidades a las que este crítico hacía referencia en su listado anterior, Alberto Hidalgo quiere acogerse a la que ponía de relieve la entrada en la poesía de la vida deportiva y maquinística, el acercamiento a las escuelas de Vanguardia como el Futurismo, y también la asimilación a la estética de esta escuela, la cual preconizaba la admiración ante la fuerza y la violencia, y el triunfo de la voluntad fuerte de hombres que guían a las masas. Al analizar la evolución de su poesía se puede advertir que, a pesar de su interés por salirse del marco modernista, la fuerza gravitatoria que ejerció este movimiento era tan fuerte que sólo después de varios años logró alcanzar la separación absoluta.

¹⁵⁴² *Ibid.*, p. 5.

¹⁵⁴³ A. Sarco (ed.), *Alberto Hidalgo. El genio del desprecio*, Talleres Tipográficos, Lima, 2006, p.77.

3.3.4.1. LA AREQUIPA DE HIDALGO Y LA TRISTE INFANCIA DE UN FUTURO POETA

Alberto Hidalgo nació en 1897 y hay que decir que tuvo una infancia terriblemente desgraciada. Algunos críticos achacan a las carencias de esta época tan difícil de su vida, y como reacción, su posterior actitud hiriente hacia todos sus compañeros y la sociedad entera. El propio Hidalgo la relata así:

El comienzo de mi vida puede servir para último acto de una tragedia esquiliana. Mis padres abandonaron el suelo terrestre casi simultáneamente. Un medicucho llamado Ladislao Corrales Díaz, fingiéndose amigo suyo, les envenenó allá por el año 1901, para atrapar su hacienda que, a decir verdad, era bastante holgada. Con esto empezó para mí una época de amargura, la más amarga de mi vida: la niñez. Como el otro, puedo decir más tarde “yo no jugué de niño”. Fui creciendo en medio de un hogar que no era el mío; hostil, como que era madriguera de ladrones y prostitutas. No supe de las dulzuras de un beso maternal. Cuando alguien, por acariciarme, me besaba, sentía como la hincadura de un alfiler. Las caricias de las viejas de la casa se me antojaban bofetadas; las risas, muecas de amenaza; los abrazos, serpientes de dolor, la alegría de los demás, sarcasmo de mi tristeza.¹⁵⁴⁴

Era un adolescente cuando Valdelomar visitó Arequipa junto a Alfredo González Prada (hijo de Manuel González Prada), y otros universitarios que realizaban visitas culturales a las provincias. En una pequeña ciudad como Arequipa, un acontecimiento de esta magnitud es muy difícil que no fuera seguido por Hidalgo, es más se puede decir, que probablemente fuera el momento en el que el muchacho se percató de la existencia de un panorama más amplio para su vida artística posterior. De hecho, siguiendo la tónica e impregnado de esta atmósfera, en 1915, Hidalgo fue director de una revista, *Anunciación*, en la que recordemos, Valdelomar publicó el artículo de elogio a César Atahuallpa Rodríguez, donde establecía las innovaciones que el poeta estaba proponiendo.

Aunque Arequipa tenía un alto nivel artístico y era considerado un foco cultural respecto a Perú, la realidad es que, sólo el triunfo era auténtico si se lograba en Lima. De esta manera, Hidalgo, confiando plenamente en su talento, se dirigió hacia la capital

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 146.

en el año 1917. Allí conoció a la intelectualidad peruana de la época: Manuel González Prada, Valdelomar, Eguren, José de la Riva Agüero, Chocano. Al igual que el arequipeño César A. Rodríguez, y con más fuerza, el poeta se impregnó de las prédicas de los modelos políticos y sobre todo artísticos de la época. Básica, fue la admiración por Manuel González Prada, a quien consideraba como modelo de hombre fuerte que tanto le cautivaba, como guía ideológico y como poeta. Admiración del mismo calibre sentía por Valdelomar, al cual siguió incluso en su pose de dandy. Comenta A. Sarco que Valdelomar fue un modelo a seguir por los jóvenes peruanos, sobre todo para los que llegaban de provincias: “En todas las ocasiones en que vio a Valdelomar –señala A. Sarco sobre Hidalgo– [...] no habría podido sustraerse a emular a Valdelomar en al vestimenta y talante. Es sabido que éste último se consideraba un dandy: se comportaba con ademanes estudiados y se investía de elegancia (usaba, por cierto, un llamativo monóculo)”¹⁵⁴⁵. El propio Hidalgo señaló en su obra *Hombres y bestias*: “me visto a la moda, me baño todos los días y uso monóculo.”¹⁵⁴⁶ Pero, sobre todo, a nivel estético, valoró enormemente a Chocano: “Chocano fue el maestro de mi primera mocedad”, dice el poeta.

3.3.4.2. HIDALGO EN LIMA. EL REY DE LOS PANFLETOS CORROSIVOS

Alberto Hidalgo se introdujo en la vida intelectual limeña sin mucho esfuerzo, empapándose de la rebeldía del ambiente. De Manuel González Prada se apropió del espíritu crítico e incluso hiriente que guiaba a este hombre y con el que dirigió terribles acusaciones a políticos, y a intelectuales peruanos. La devoción que sentía Hidalgo por M. González Prada quedó impresa en estas palabras: “Polemista terrible, combatió ferozmente, desde el periódico, la tribuna y el libro, todos los vicios sociales y todas las enfermedades de su época, y pasó por la vida, cara a cara con el peligro, enseñando las garras ensangrentadas, siempre dispuesto a luchar [...]. Dueño de un dinamismo verbal que anonadaba como un torrente, definió valores y derribó prestigios [...] González Prada murió en Lima el 22 de julio de 1918. Con él perdió el Perú el espíritu más puro, el cerebro más vigoroso, la conciencia más honrada, el corazón más abnegado, la voluntad más firme que haya tenido en todos los tiempos.”¹⁵⁴⁷ Así aprendió el joven

¹⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 143.

Hidalgo que podía acusar sin remilgos a todo aquel que, según él, lo mereciera, pasando por encima de cuestiones como la medida o la prudencia. Como señala A. Sarco, M. González Prada, también ejerció como maestro de las promociones de jóvenes autores en el aspecto más panfletario. Para este crítico, el autor peruano “apuntaló un tipo de tradición libelista que tendría en Hidalgo su máxima cota.”¹⁵⁴⁸ De esta forma, el poeta asumió para sí y para sus escritos los preceptos rebeldes de sus maestros. Además de Prada, ya muy mayor, su actitud también fue fruto de la época insurrecta que vivía Lima y que estaba representada por el grupo “Colónida”, cuya cabeza más visible y rebelde era Valdelomar. Hidalgo acaparó para sí toda esta rebeldía, y la inflamó en un grado superlativo, la llevó a límites insospechados. Sus hirientes y terribles libelos son fruto de un estado avasallante y mórbido. Veamos algunos ejemplos. Ricardo Palma fue uno de los grandes literatos, inventor de las “Tradiciones” peruanas, y un hombre de alta reputación artística, que había pertenecido al Romanticismo. Hidalgo no tuvo piedad con él, para defender a su maestro Prada, el cual tenía problemas con Palma por la dirección de la Biblioteca Nacional, le acusó de forma personal y de la manera más descabellada en el día de su muerte. Así acaba su ensayo dedicado a Palma:

Talento fue lo que nunca pudo poner en su obra. Por eso no le podemos dar sino este título: historiador anecdótico del Perú. Si hemos de hacer catálogo literario, le reservaremos el último fichero. Estará junto a los histriones. Lo único a que pudo aspirar fue a hacer reír. Ha podido morir satisfecho, pues que lo consiguió. Ahora, como las gallinas atacadas de gripe, ha metido entre las alas, que sólo supieron volar a ras de tierra, eso que él creía cabeza. Alegrémonos. Es un abuelo menos, y los abuelos nos tienen hasta la coronilla...¹⁵⁴⁹

Como se ve, Hidalgo llevó al límite el espíritu subversivo y derramó toda su furia e ira interna en los artículos y libelos en los que dejaba escrita su opinión. Más hiriente y mordaz, todavía, que este ensayo dedicado a Palma es el que destina a José de la Riva Agüero. Como crítico piensa que “es bastante sereno e imparcial; pero tiene un criterio apolillado, un gusto detestable y una petulancia dogmática.”¹⁵⁵⁰ Donde se propasa, es cuando toca cuestiones personales. José de la Riva Agüero, siempre entre libros, nunca tuvo una mujer a su lado, lo cual llevó a numerosos rumores sobre su sexualidad.

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 97.

¹⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

Hidalgo, despiadado, arremete señalando: “A Riva Agüero, para pasar por mujer, sólo le faltan las polleras. A Jorge Sand le plagia la indumentaria. Se viste como hombre para despistar, mas desprestigia a los pantalones, ya que éstos gustan de abrirse por delante y Riva Agüero los humilla abriéndolos por detrás.”¹⁵⁵¹ No hay que pensar que se limitaba a realizar este tipo de libelos exclusivamente contra escritores peruanos. También dirigía alguno de ellos a escritores españoles. Veamos algunas palabras que dedica a Pío Baroja ante la noticia de que ha sido nombrado académico de la lengua:

Estoy contento porque a Pío Baroja se lo ha nombrado académico. Ahora puedo pegarle con más comodidad. Este campeón de la pesadez y la antigramaticalidad, que un día tuvo la audacia de llamar a América “el continente estúpido”, tenía sólo de simpático, su antiacademicismo. Se pasó la vida diciendo horrores de esa deplorable institución, y a algunos nos engañó porque creíamos en su sinceridad, pero está visto que su fobia era un mero recurso electoral: el bicho quería entrar en la Academia. Unos entran escribiendo bien, y otros aunque escriban con las patas, como Baroja.¹⁵⁵²

Y tras hablar de una traducción que se hizo al francés de los libros del español, ante la cual, los críticos achacaban la falta de gracia y estilo al proceso del cambio de la lengua natal a la francesa, termina el ensayo diciendo:

Baroja padece de insuficiencia literaria, como otros de insuficiencia hepática: está en él mismo, en su cuerpo y en su alma; carece de espíritu, del más vago sentido artístico. Baroja es como si dijéramos un burro inteligente: tiene algunas ideas, pero está ausente de medios para expresarlas o las manifiesta con torpeza. ¿De dónde le viene el renombre? Indudablemente de ser un individuo gruñón y peleador. Hay algo de místico en esto: el mundo cree que quien protesta tiene talento, quizás por haber observado que la mansedumbre es virtud del asno. Pero en este caso resulta que Baroja es sólo un asno que protesta... que protestaba. Y para colmo, ahora es académico. O sea que ha encontrado su medio, como el calamar su tinta. ¡Por ahí se pudra!¹⁵⁵³

El empuje rebelde de Hidalgo se debía a varios factores. En primer lugar su propia infancia nefasta en donde comprimió un dolor que le duraría para el resto de su

¹⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵⁵² *Ibid.*, p. 41.

¹⁵⁵³ *Ibid.*, p. 42.

vida. En segundo, el conocimiento panfletario que legó como herencia González Prada. También, y en tercer lugar, la adscripción arialista a la defensa de hombres fuertes que debían guiar a los demás, y en este caso, siguió a Chocano (recordemos que éste poeta trabajó para Estrada Cabrera). Y además, se vio impulsado por la corriente “Colónida” que mostraba nuevos caminos para el Postmodernismo. Convencido de la potencialidad de las vanguardias, aunque sin conocerlas demasiado en aquel tiempo, se adscribió al futurismo de Marinetti: “Alberto Hidalgo significó para nuestra literatura –explica Mariátegui–, de 1917 al 18 la exasperación y la terminación del experimento “colónida”. Hidalgo llevó la megalomanía, la egolatría, la beligerancia del gesto “colónida” a sus más extremas consecuencias [...]. Si con Valdelomar incorporamos en nuestra sensibilidad, antes estragada por el espeso chocolate escolástico, a D’Annunzio, con Hidalgo asimilamos a Marinetti, explosivo, trepidante, camorrista. Hidalgo, panfletista y lapidario, continuaba, desde otro punto de vista, la línea de González Prada y More.”¹⁵⁵⁴ De hecho, señala Ricardo González Vigil que “Hidalgo fue el primer poeta peruano que se erigió en portavoz del Vanguardismo.”¹⁵⁵⁵

3.3.4.3. PRIMERA APROXIMACIÓN VANGUARDISTA: CANTO A ALEMANIA

En esos momentos, en el año 1917, la Primera Guerra Mundial estaba en plena ebullición en Europa. Perú, un país alejado del conflicto, había entrado en él de forma ideológica. La mayoría de la población letrada tendía a apoyar a los aliados, pero la rebeldía de Hidalgo hizo que se pusiera de parte de los alemanes: “Las huestes alemanas –señala Luis Alberto Sánchez– recibían el dictado de “bárbaras” por el incendio de Lovaina y la campaña submarina. La propaganda aliadófila estaba encabezada por el orador Mariano H. Cornejo y tenía el apoyo de los escritores más prestigiosos, todos alimentados por la cultura francesa. Hidalgo de dieciocho años, publica entonces, con prólogo del iracundo Urquieta y de César A. Rodríguez, un panfleto poemático, *Arenga lírica al emperador de Alemania. Otros poemas* (Arequipa, 1916), en que enfrentándose al criterio oficialista, y con despliegue de metáforas destellantes, caracteriza al Kayser”¹⁵⁵⁶. En el prólogo, Urquieta señala que Hidalgo con este poemario se libra de las influencias de Hugo, Verlaine, Baudelaire, y Darío. La verdad es que mantiene

¹⁵⁵⁴ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 304.

¹⁵⁵⁵ R. González Vigil, *Poesía peruana. Siglo XX*, p. 276.

¹⁵⁵⁶ A. Hidalgo, *Alberto Hidalgo. El genio del desprecio, cit.*, p. 67.

mucho de la estética modernista. Se ve que el joven Hidalgo se hallaba obnubilado por las nuevas tendencias de atmósfera bélica que llegaban desde Alemania. Sintonizaban muy bien con su personalidad agresiva y combatiente. En las páginas que dedica al Kaiser alemán se puede observar versos de este tipo al más puro bélico de Marinetti:

La Guerra es como un brazo del Progreso. La Guerra
purifica las Razas con su férreo poder.

Corten las bayonetas las cabezas a miles
i siémbrense los campos de muertos a granel

.....

I mientras tanto, ahora que atruene la metralla
i que silben las balas i que ruja el cañón
al impulso fantástico de la raza alemana
de esa raza que tiene los cabellos del sol

(“Canto a la guerra”)

Clemente Palma, hijo de Ricardo Palma a quien Hidalgo, como se ha visto, hizo blanco de sus insultos, en su artículo titulado “Notas de artes y letras” publicado en la revista *Varietades*, en noviembre de 1916, realiza una crítica de este primer poemario de Hidalgo. Haciendo referencia a C. A. Rodríguez, y sobre todo a Hidalgo sobre “cierto dandismo alcibidiaco” señala: “Hay en Arequipa, como en Lima, un grupo de escritores jóvenes que han resuelto abrirse camino, cortándole el rabo a su perro, como Alcibiades, esto es epatando a sus conciudadanos a fuerza de extravagancias y desplantes.”¹⁵⁵⁷ El rasgo dandy de *épater* al burgués es considerado por C. Palma como característico del Modernismo colónida y valdelomariano, aunque se percata de que ya comienzan a existir ciertos cambios: “los modernistas de hoy, que ya no se llaman modernistas, como decíamos nosotros, sino futuristas.”¹⁵⁵⁸ El crítico da en el blanco al subrayar el carácter juvenil y desaforado de un poeta que, básicamente, quiere llamar la atención. Y quizás en esto radique la valoración que se puede hacer de *Arenga lírica al Emperador de Alemania y otros poemas*. La necesidad de atraer la atención de crítica y público estaba ligada a la de buscar innovaciones para la poesía peruana. Hidalgo, por su carácter, se vio armonizado con el futurismo y en este espacio se sintió a gusto. Puede parecer descabellado que un joven arequipeño se sienta atraído por la atmósfera bélica que se encontraba a miles de kilómetros, pero lo que ocurría era que se

¹⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 172.

¹⁵⁵⁸ *Ibid.*

necesitaba, como aire para respirar, encontrar algo nuevo. Con simpatía y con cierto desdén irónico, Clemente Palma considera la obra de Hidalgo desde la perspectiva de la superioridad que le dan los años. Ante versos de este calibre realizados por el beligerante Hidalgo: “Me siento inmensamente superior a los hombres / y pongo de los genios junto a sus grandes nombres / mi nombre que resuena como un rudo temblar,”¹⁵⁵⁹ señala graciosamente C. Palma: “Este nombre que resuena como un rudo temblor se va a imaginar el lector que es algo así como León Patatón o cosa por el estilo. No, señores, es Alberto Hidalgo para servir al Kaiser, a Von Bernhardt, al obus 42, a Marinetti, a la Electricidad y al automóvil.”¹⁵⁶⁰ En 1918, el propio Hidalgo hacía un comentario en *Hombres y bestias* acerca de su primer poemario: “Con este libro, comenzaron mis primeras batallas. Con arrogancia insolente y audaz les aventé a las gentes mi libro y me proclamé genio. ¿Me arrepiento de esto último? No; me río. Ya puede, además, imaginar el lector la valentía que es necesario tener para ser germanófilo y proclamarlo a voz en cuello en un pueblo como éste, donde todos, o casi todos, están acarnerados por aquello de “la raza latina” y otras majaderías no menos tontas.”¹⁵⁶¹ Clemente Palma, ante la actitud de Hidalgo, sonrío socarronamente y con benignidad. De hecho, considera a Hidalgo, en su artículo, como un poeta de positivo talento, aunque añade:

Hoy no es prudente darle consejos: hoy se cree el centro del mundo, y no hay más recurso que sonreírle con benevolencia. No hay que contrariar a este niño, que está en pleno acceso de tos convulsiva. Dejadle patalear, ponerse rojo e hipar todas las cosas líricas que se le atragantan y pugnan por salir. Puede que cuando se tranquilice, encuentre realmente la forma y la idea original que hoy quiere arrancar en manotones alocados en los campos de la epatante exageración y de la pose. Para entonces le volverá a crecer el rabo a su perro.¹⁵⁶²

3.3.4.4. *PANOPLIA LÍRICA*: DEL MODERNISMO AL VANGUARDISMO

El año siguiente salía a la luz el segundo poemario de Hidalgo titulado *Panoplia lírica* (1917). Esta obra se compone de varias secciones: “La religión del Yo”, “De tierra adentro”, “Del amor y de la galantería”, “Visiones de la sierra”, “Plus ultra”,

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵⁶⁰ C. Palma *apud* A. Hidalgo, *Alberto Hidalgo. El genio del desprecio* p. 174.

¹⁵⁶¹ A. Hidalgo, *Alberto Hidalgo. El genio del desprecio*, p. 80.

¹⁵⁶² C. Palma *apud* A. Hidalgo, *Alberto Hidalgo. El genio del desprecio* p. 174.

“Acuarelas” y “Elogios”. Incluía un pórtico de Luis Fernán Cisneros, unas elogiosas notas marginales y Manuel González Prada y de Manuel Ugarte. Más importante para este estudio, es la inclusión de un prólogo de Valdelomar: “Precisamente Valdelomar puso un notable y extenso prólogo al segundo libro de un joven poeta de entonces, Alberto Hidalgo, titulado *Panoplia lírica* (Lima, 1917) donde definía su credo estético y trataba de ubicar a Hidalgo como “discípulo de Whitman y Marinetti.”¹⁵⁶³ Recordemos que Valdelomar había estado en Roma como secretario de la embajada peruana en Italia en el año 1913. De esta experiencia, tomó los aires danuzzianos y ciertas ideas, aunque no muy concretas, de lo que era el futurismo. En este pequeño estudio-prólogo de *Panoplia lírica*, Valdelomar señala a Hidalgo como futurista: “Las ideas de Hidalgo –dice el poeta– coinciden con los credos marinettistas.”¹⁵⁶⁴ May Lorenzo Alcalá en un trabajo sobre el futurismo en Hidalgo señala que la mayoría de los poemas mantienen la estética modernista, y sólo varían en ciertas palabras claves que Valdelomar legó a Hidalgo, y en una atmósfera particular de defensa a la fuerza y a la máquina. M. Lorenzo Alcalá expone unos versos de la “La nueva poesía. Manifiesto”:

Dejemos ya los viejos motivos trasnochados
i cantemos al Músculo, a la Fuerza, al Vigor,
alejémonos algo del mundo en que vivimos
para buscar los ritmos de la nueva canción;
que el águila bravía i audaz del Pensamiento
vuele sobre los campos i bajo de otro sol

Aunque se quiera alejar de la tradición, gracias a una temática vigorosa, todavía estos versos acusan una fuerte y marcada estética modernista. Ya dice Estuardo Núñez: “Tanto Hidalgo como Juan Parra del Riego se esfuerzan por escapar de los grilletos del Modernismo y abrazan la causa del Futurismo.”¹⁵⁶⁵ Por lo menos, lo intentan. La muestra es que, tal y como señala M. Lorenzo Alcalá, el poema se subtitula con la palabra “Manifiesto”, palabra clave del futurismo. En cuanto a las ciertos términos como músculo, fuerza, vigor: “han sido insertadas artificialmente en una estructura poética típica del modernismo –afirma M. Lorenzo Alcalá–, donde se conserva la rima a

¹⁵⁶³ A. Hidalgo, *Alberto Hidalgo. El genio del desprecio*, p. 114.

¹⁵⁶⁴ *Ibid.*

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 115.

toda costa, se utilizan palabras rebuscadas como bardo y alusiones a la fauna exótica y exaltadora como el águila bravía.”¹⁵⁶⁶

Observando la transición del Modernismo al Postmodernismo de Hidalgo, nos podemos percatar de que todavía se encuentra en tierra de nadie. Por una parte, la herencia y raíces modernistas que conforman a Hidalgo como poeta no le pueden abandonar de un día para otro. Pero por otra, queda patente la fuerza con que el artista necesita buscar y encontrar nuevas vías. Como él dice “dejar viejos caminos trasnochados”.

3.3.4.5. LAS VOCES DE COLORES Y HOMBRES Y BESTIAS: HIDALGO, EL GENIO DEL DESPRECIO

En su tercer poemario *Las voces de colores* (1918) vemos las mismas características que las percibidas en su obra anterior. Ese mismo año publica *Hombres y bestias*. De él dice el propio Hidalgo hablando de sí mismo en tercera persona:

En *Hombres y bestias*, obra en prosa, Hidalgo deja la lira y empuña el haz de rayos de Jove, para fustigar con ramalazos del fuego los rostros de los hombres que –en concepto suyo– faltaron a la fe de sus conciudadanos. Es un libro terrible, tanto por la implacable lealtad del escritor con sus íntimas y personalísimas convicciones, cuanto por la elevada entonación de su estilo, a través de la cual se adivina un corazón entero y un discernimiento precoz para juzgar las virtudes y las claudicaciones de los hombres.¹⁵⁶⁷

En este texto se observa la estela dandy y de rebeldía aristocrática tomada del colonista Valdelomar que sigue cercanamente el poeta arequipeño: “He sido siempre un chico rebelde y pretencioso, razón ésta demás para que los públicos me odien. Hoy, ya estas buenas gentes de la provincia no tienen reparo que hacerme, pero se siguen indignando porque me visto a la moda, me baño todos los días y uso monóculo, pues aquí, no se concibe un poeta elegante, limpio y correcto.”¹⁵⁶⁸ En este trabajo arremete contra varios escritores, entre ellos, dos compañeros artistas arequipeños de prestigio: Rodríguez y Gibson acusándoles de plagio: “Rebuscarles plagios a un Rodríguez y a un

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 125.

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 78

Gibson es labor honrada y plausible, porque toda la obra de éstos es robada. No tienen nada suyo, ni la camisa siquiera.”¹⁵⁶⁹ El siguiente libro que publica titulado *Jardín zoológico* (1919) intenta hacer crítica literaria de los autores peruanos contemporáneos y mantiene el mismo tono agresivo que *Hombres y bestias*. En el prólogo señala Hidalgo:

Naturalmente, este libro, como todos los míos, va a provocar una algazara fenomenal. Huelga decir que en mi país será donde más se me insulte y donde más se pretenda desconocer los méritos de *Jardín Zoológico*. Ya me parece oír la grita tinterilleza de mis compatriotas. ¡Pobres paisanos míos! Cuando se ponen a hablar parece como que millares de borricos estuviesen rebuznando. ¡Qué desdichado país el Perú! Nada tenemos, nada somos, nada valemos. Nuestros políticos son parricidas; nuestros médicos, asesinos; nuestros abogados, ladrones; nuestros ingenieros, farsantes; nuestros literatos, plagiarios; nuestros comerciantes, rateros. ¡Ni maridos hay en el Perú: casi todos son cornudos! ¡Qué desventura!¹⁵⁷⁰

Tras estas palabras es comprensible entender porqué dejó Perú ese mismo año, y se marchó a Argentina, concretamente a Buenos Aires. Lo que sí queda claro es que a través de su hiriente furia, muestra la impotencia de no encontrar todavía una estética que le pertenezca. El poeta decide tener su residencia habitual en Buenos Aires donde iba a permanecer hasta su muerte. Escondido tras el pseudónimo Juan Silenciaro publica en *Fray Mocho*, el 30 de septiembre de 1919 un artículo titulado “Poetas sudamericanos. Alberto Hidalgo” que dedica a su propia persona: “Lectores: os anuncio llanamente la presencia de Alberto Hidalgo en vuestro lar ciudadano [...]. ¿Quién es Alberto Hidalgo? Pues, aquí en Buenos Aires, donde sólo “son” los que tienen fama de ser mucho, ni presentado, apenas llegó como nadie, ya se puso en consonancia con su apelativo. Hoy es “algo”. Todavía poco; y, de cualquier manera, mucho menos de lo que era en su país natal. Allá en el Perú, Hidalgo es tenido por un gran poeta: el par de Chocano.”¹⁵⁷¹

En 1920 Hidalgo y Parra del Riego viajan a Europa. Eran amigos como queda demostrado en el soneto que Parra dedica a Hidalgo en el Colofón de *Panoplia lírica*. Se sabe que salieron a Europa, pero no se sabe a ciencia cierta si estuvieron juntos allí. Es muy posible. Lo que sí es importante es que en Europa y más concretamente en

¹⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 120.

España, ambos estuvieron en contacto directo con grupos artísticos vinculados al futurismo, y fue allí donde lograron comprender cabalmente este movimiento: “El paso de Hidalgo –explica May Lorenzo Alcalá– por los círculos vanguardistas fue notorio, ya que quedó registrado en memorias varias, entre ellas la de Ramón Gómez de la Serna, el único español al que respetó casi toda su vida.”¹⁵⁷² Así fue, Ramón Gómez de la Serna publicó un texto titulado “La sagrada cripta de Pombo” donde relataba la primera vez que vio a Hidalgo en una visita que éste le hizo en Madrid. El español había recibido un ejemplar de *Jardín Zoológico* que el propio Hidalgo le envió: “Aquel libro era un libro valiente, impulsivo, terrible, en el que insultaba a todos los escritores menos a mí. A veces iba demasiado lejos, y yo me eché a temblar, porque pensé que algún día, aunque yo pienso seguir invariablemente en mis *trece*, el joven iconoclasta se cansaría de mí, y yo conozco lo terrible que es la venganza de los que han creído en nosotros, el día que dejan de creer.”¹⁵⁷³ A pesar de la incertidumbre que le suscitaba este peruano, tras leer el libro tenía esta opinión de él: “Alberto Hidalgo me seguía pareciendo un ser avisado, sincero hasta la grosería, penetrante hasta la invención, juvenil hasta el arrebató, y, sobre todo, bien orientado, que es lo más difícil de conseguir.”¹⁵⁷⁴

Y un día, relata R. Gómez de la Serna, Hidalgo, en su viaje por Europa, se personó en su despacho con su mirada altiva y con cierto nerviosismo se presentó señalándose como el autor de *Jardín Zoológico*: “Le vi entusiasta, me enteré de qué consistía su dureza en amarlo todo demasiado y en pedir a todo demasiada perfección.”¹⁵⁷⁵ Durante varios días convivió Hidalgo con los amigos del español que hizo de guía. Se percató de que Hidalgo era un hombre huraño y silencioso, pero que poseía un alma apasionada. Cuando se arrebató, cuenta R. Gómez de la Serna, movía sus manos en el aire, mostrando una idea de forma perspicaz. Fue tan grata la sensación que dejó Hidalgo que termina señalando De la Serna: “En la redacción ideal de un periódico que no existe nos encontramos siempre Hidalgo y yo.”¹⁵⁷⁶ En realidad, R. Gómez de la Serna quiso volver a ver a Hidalgo y a otros autores que se encontraban en Argentina. El vanguardista español envió una carta a Borges en la que señalaba la intención de visitar Buenos Aires en compañía de Ortega y Gasset. En una entrevista mantenida en el diario *Crítica*, el peruano descubrió sus planes para la llegada de los

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 131.

¹⁵⁷³ *Ibid.*, p. 176.

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 177.

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*

dos intelectuales españoles. Hidalgo proyectó una especie de *happening* para su venida a modo de recibimiento vanguardista. Se trataba de un banquete muy movido: “¿Qué es un banquete en movimiento? –pregunta retóricamente Hidalgo–. Un espectáculo originalísimo, que asombrará a Buenos Aires a la llegada de Ramón. Varios ómnibus y automóviles particulares serán convertidos en comedores. Ramón, al desembarcar, se ubicará en uno de los vehículos y dará comienzo entonces el excéntrico banquete recorriendo las principales arterias de la ciudad.”¹⁵⁷⁷ Desgraciadamente, el viaje se vio cancelado por cuestiones no aclaradas.

3.3.4.6. HIDALGO EN ESPAÑA. DEL VANGUARDISMO AL SIMPLISMO

Alberto Hidalgo en España se proveyó, gracias a Ramón Gómez de la Serna y a otros vanguardistas, de los preceptos de las nuevas corrientes artísticas. Los intentos futuristas, que no pasaban de ser palabras clave insertas y de mantener “cierta” atmósfera combativa, dieron paso a una verdadera asimilación. Prueba de ello, es un libro que Hidalgo publicó cuando se encontraba en Madrid. El título completo es el que sigue, *España no existe. Conferencia leída en un café de Madrid ante una veintena de amigos, el 25 de julio de 1920*. Hay que reconocer que el espíritu de este poeta se encontraba sintonizado con el momento artístico. Es comprensible, en tanto en cuanto, el arte es un reflejo de las inquietudes humanas. El vanguardismo, si se caracteriza en algo, es en el ansia de romper con el pasado. La ruptura, como señala O. Paz, es la base de nuestra cultura moderna. Dar una conferencia en España mostrando las miserias de un país colonizador de América, era una rebeldía sin parangón. De hecho, en la conferencia rompe con los mitos de los que España se sentía más orgullosa: “niega la belleza de las ciudades –comenta C. García–, de los paisajes y de las mujeres, satiriza la lengua y alguna de sus malas costumbres, ridiculiza la lidia de toros, la pérdida de los dominios en África (que aún no había sido digerida en la península) y otras cosas caras a los españoles.”¹⁵⁷⁸ No se sabe si asistió a la conferencia su amigo Gómez de la Serna, o quienes eran los otros veinticuatro, lo que sí sabemos es que con las enseñanzas asimiladas volvió Hidalgo de nuevo a Buenos Aires. Y gracias a él y a Parra del Riego, como señala Estuardo Núñez: “Con Hidalgo y con Parra se difundió por toda América

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 199.

¹⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 182.

el Futurismo.”¹⁵⁷⁹ Ya en Buenos Aires, publicó *Química del espíritu* (1923) con prólogo de su amigo Gómez de la Serna. Luis Alberto Sánchez señala que con este libro: “inició el viraje que lo alejaron del romanticismo, y del modernismo iniciales, empujándolo a las playas “vanguardistas” que se destacan en *Simplismo*.”¹⁵⁸⁰ Consiguió gracias a éste libro alcanzar la estética personal que tanto deseaba y fundar su propio movimiento: el Simplismo. Veamos la definición que da Jorge Cornejo Polar de este movimiento:

El Simplismo postula la supremacía de la metáfora, el poema tiene que consistir en una ininterrumpida serie metafórica. Supone también la eliminación en el texto poético de moralejas, lecciones, argumentos, teorías. Sin embargo, la más original invención de Hidalgo en su etapa vanguardista es el “poema de varios lados”. Cada verso es un lado, “es decir, tiene una personalidad, una individualidad exclusiva y aislada... Un verso en sí es una obra de arte... El verso es el vehículo de la expresión poética”. Hay que reconocer que Hidalgo supo ser fiel a este credo. En su obra a partir de los años veinte y hasta el final, abundan los poemas en que los versos –que son metáforas a menudo brillantes, imaginativas y audaces– adquieren autonomía y peso estético propio.¹⁵⁸¹

Con gran parecido al ultraísmo, la estética simplista se basa en imágenes y metáforas que, como destellos brillantes, alumbran la imaginación del lector. Veamos el poema “El sepelio simplista”:

El zinc del cielo para el ataúd.
Soldadura de lágrimas.
La caja construida de recuerdo,
la madera mejor para los que se van.
El dolor
queda encargado de prestar los clavos
para ajustar la tapa.
¡Que la fosa la caven en el aire!
(Simplismo)

Hay que resaltar la importancia de Hidalgo en la vanguardia argentina. Un ejemplo es la creación de la revista *Oral* (1925-1926), que se presentaba todos los

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 571.

sábados en un conocido café bonaerense, en la que participaron autores como Jorge Luis Borges, Francisco Luis Bernárdez, Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Marechal, y muchos otros. Se mantuvo la colaboración entre él y Borges ya que, como señala Ricardo González Vigil, “en 1926 publicó con Jorge Luis Borges un *Índice de la nueva poesía hispanoamericana*.”¹⁵⁸²

En conclusión, cabe resaltar que, visto con perspectiva, Hidalgo es un autor, que condujo la rebeldía a sus máximos límites. Es comprensible que no fuese un hombre querido. Los textos explican por sí mismos la exageración de sus críticas y maldad con que muchas de ellas están escritas. Pero, aparte de esta cuestión obvia, se debe recalcar, el tremendo esfuerzo de este artista por realizar una labor artística contundente. Allí donde otros autores se sintieron a gusto estancados en formas reiterativas, él no dejó de insistir en la necesidad de conseguir la libertad, que significaba para él dejar atrás el Romanticismo de Chocano, y el Modernismo de Darío. Ayudado por Valdelomar, pudo intuir las nuevas direcciones de la literatura moderna. Y las aplicó. Primero en Perú, de forma superficial, y más tarde, tras su viaje a Europa, y después de conocer la Vanguardia española, asumió de forma cabal las innovaciones. Con la fundación de su propio movimiento, el Simplismo, se hizo realidad su sueño artístico. Son interesantes las palabras que Estuardo Núñez le dedica: “Se le ha reprochado no sin razón su insistente culto del ego y cierta intelectualismo que deja deshilvanado el fluir de las imágenes, a veces frágiles o magras por la ausencia de contenido estrictamente poético, o por incidencia del aspecto anecdótico. La objeción es válida para cierto sector de su vasta obra, pero si ella se juzga globalmente en su dimensión monumental, ninguna objeción podría amenguar la consideración de su firme vocación poética ni el aspirante empuje creador en quien no tuvo edad para desfallecer.”¹⁵⁸³

3.3.5. JUAN PARRA DEL RIEGO

De la enumeración de vías abiertas para la renovación poética que mostró L. Monguió en *Poesía postmodernista peruana*, Juan Parra del Riego, al comienzo de su andadura artística, sigue la senda de la afirmación de lo local, en oposición al cosmopolitismo y lujo exótico modernista. Un poco más tarde, busca otras sendas, y al

¹⁵⁸² R. González Vigil, *Retablo de autores peruanos*, cit., p. 568.

¹⁵⁸³ A. Sarco (ed.), *Alberto Hidalgo. El genio del desprecio*, cit., p. 561.

igual que su compañero y amigo Alberto Hidalgo, se entusiasma por hacer sentir en sus versos la energía de la vida moderna, despreciando los valores de un pasado idealizado por los modernistas. Se dejará embaucar, como Hidalgo, por la fuerza y la violencia optimista del triunfo de la voluntad nietzscheana. Pero, pese a todos sus intentos, el alma del poeta no pudo desasirse de las bases poéticas contra las cuales luchó. Al final, como se verá en el análisis, tras esa lucha y debido a ella, Parra del Riego, creó su propio estilo. Un estilo que hacía malabares entre el sentimiento humano y la fuerza de los tiempos representados en la máquina.

3.3.5.1. FORMACIÓN LITERARIA DE PARRA DEL RIEGO

Juan Parra del Riego (1894-1925) nació en Huancayo, un lugar que se encontraba rodado de bellísimos paisajes y además pasaba el camino real de los incas. Su madre, doña María Mercedes Rodríguez González de Riego y su padre, el coronel tarmeño Domingo J. Parra Aubila, bautizaron al pequeño en el Callao. La pareja concibió nueve hijos, y Juan fue el cuarto de ellos. Los apellidos familiares se acortaron, por lo que el niño y sus hermanos acabaron siendo Parra del Riego: “En el caso de Juan –considera M. Pantigoso– ello resultó sumamente expresivo por su connotación poética y su mágica predestinación. Ese espíritu de vid que sale de la tierra y de licor que se entrega a ella para regarla provenía de la misma naturaleza en la que había nacido, exultante de olorosos eucaliptos y de cielo azul propios del valle del Mantaro, pero también de otras geografías de aire puro que tuvo que recorrer durante su infancia y adolescencia debido a los constantes viajes de la familia.”¹⁵⁸⁴ Tras los viajes a los que la familia se sometió llegó el momento de asentarse. Por ello, en 1910, la familia se establece en Barranco, barrio donde residía también Eguren.

El mejor amigo que tuvo Juan Parra en la adolescencia, y con el que compartió inquietudes y lecturas, fue Manuel Beltroy. Gracias a él se conoce parte de las influencias que establecieron las bases poéticas del autor: “Leíamos bajo la lámpara de mi biblioteca de estudiante –explica Beltroy– a los poetas franceses de nuestra predilección: la Elegía del bachiller hijo de labriegos que murió mientras aprendía a Virgilio, de Francis Jammes; las estancias melancólicas y aristocráticas de Samain; la balada campesina difunta, de Paul Fort, las épicas tiradas versolibristas de las Ciudades

¹⁵⁸⁴ J. Parra del Riego, *Mañana con el alba. Obra poética completa*, introducción de M. Pantigoso, Ediciones del lunes, Lima, 1994, p. 12.

Tentaculares de Verhaeren, y la velada concluía con una paseata lírica por la avenida solitaria, que ya empañaba la neblina hasta la casa del poeta.”¹⁵⁸⁵

3.3.5.2. PRIMER ÉXITO: *CANTO A BARRANCO*

Y fue al salir de la adolescencia cuando, a sus diecinueve años, Parra del Riego, en 1913 ganó el premio literario de los Primeros Juegos Florales organizados por el Concejo Provincial de Surco, distrito al que pertenecía Barranco en ese momento. *Canto a Barranco*, compuesto de doce sonetos cuyos títulos, por orden de aparición son: “El mar”, “Chorrillos”, “La pila y los jardines”, “El puente de los suspiros”, “Las jacarandas”, “El viejo párroco”, “Miraflores”, “El parque”, “Surco”, “La virgencita de la gruta”, “Los álamos” y “Los molinos”. Según L. Monguió: “sus mismos títulos indican el esfuerzo descriptivo y también la temática anclada en lo familiar; con todo, la producción de Parra desde 1913 hasta su partida del Perú en 1917, dispersa en periódicos y revistas, presentaba los inevitables “Cisnes negros”, las sabidas melancolías, “De un amor que se fue soy la sombra doliente” y el simbolismo de “La tarde es una ojera de infinita tristeza”, del más absoluto modernismo.”¹⁵⁸⁶ Existen dos asuntos interesantes que tratar sobre este poemario respecto a la evolución de la poesía peruana. El primero es la comprobación de que el Modernismo sigue vigente en un alto grado en los versos de Parra del Riego, y el segundo, que, a su vez, el poeta demuestra que las enseñanzas de Valdelomar han creado escuela, puesto que queda patente la necesidad de dirigir la temática poética hacia lo local. De ahí el nombre de muchos de sus poemas: “Chorrillos”, “Miraflores”, “Surco”, y lugares emblemáticos de Barranco como “El puente de los suspiros”, lugar al que se dirigen todos los enamorados de la zona. Además se observa, en alguno de los sonetos, cierto sabor simbólico bastante egureniano. Comencemos por el poema “Los álamos”:

En los paseos surgen por las tardes
como delgados jóvenes neuróticos
que entretienen sus frívolos alardes
de elegantes que quieren ser exóticos.

¹⁵⁸⁵ J. Beltroy *apud* J. Parra del Riego, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁸⁶ L. Monguió, *La poesía postmodernista peruana, cit.*, p. 34.

Como soñando, por las noches, mecen
sus plateados penachos finos, pálidos,
y ante la luna que los ve, parecen
unos “pierrots” fantásticos y escuálidos

Que en actitudes líricas levantan
la mano al cielo, ríen, lloran, cantan
y el ansia local de su amor suspiran

A la distante y soñadora bella
y en la sombra parece que se estiran.
¿es que quieren llegar hasta donde ella?

(*Canto a Barranco*)

La personificación de los álamos y el matiz simbólico son bastante egurenianos, así como la atmósfera misteriosa y noctámbula del poema. Modernista, sin duda, tal como señalaba Monguió también: temática bastante exótica, palabras típicas de este movimiento como “elegantes”, “plateados”, el verlainiano “pierrot”, así como la melancólica situación, sin desdeñar el decadentismo de los “árboles neuróticos”.

Pero, cabe también en el poemario los preceptos valdelomarianos. En poemas como “El viejo párroco” queda integrado el sentido de lo diario y lo íntimo, al más puro estilo postmodernista de Valdelomar: “Este párroco anciano que en la aldea / a los niños les da sanos consejos / que, algo triste, algo ingenuo, se recrea / evocando el pasado con los viejos” (*Canto a Barranco*). Y también, se observa la dirección poética hacia lo vernáculo y local. En este fragmento del poema “El parque”, habla el yo poético de un parque de Barranco:

Yo no sé qué tristeza evocadora
tiene el florido parque de Barranco,
que guarda ante su sombra soñadora
un recuerdo de amor en cada banco.

(*Canto a Barranco*)

Bien asimiladas, por tanto, las influencias de Valdelomar, pero al contrario que éste, anclado en cierto modo, (no por falta de talento, sino por falta de tiempo, ya que murió muy joven), Parra del Riego, sigue adelante haciendo evolucionar a su paso la estética poética: “Parra como Valdelomar –afirma L. Monguió–, oscila entre el

Modernismo y su salida; pero Parra, aunque murió a la misma edad que Valdelomar, pero seis años más tarde que éste, pudo completar la evolución hacia formas ajenas a la retórica modernista que el iniciador no alcanzó.¹⁵⁸⁷

3.3.5.3. PARRA DEL RIEGO Y LA BOHEMIA DE TRUJILLO

Un año más tarde, en 1914, Parra del Riego presentó en el Teatro de Barranco, una comedia satírica titulada *La verdad de la mentira*, que por desgracia, se encuentra desaparecida. Durante esta época fue un activo colaborador de la revista *Balnearios*. En la redacción de esta revista coincidiría con otros redactores tan conocidos como Beingolea, More, y sobre todo, con Valdelomar. En esta misma revista, publicó en 1916, un artículo dedicado a “La bohemia de Trujillo”. Juan Espejo Asturizaga, biógrafo y gran amigo de Vallejo, señala la visita del poeta: “La Fiesta de la Primavera estuvo realizada con la presencia del poeta Juan Parra del Riego, que actuó en tres veladas literarias.”¹⁵⁸⁸ Así fue, un hermano de Juan, habitante de Trujillo, le invitó a para reunirse con él y con un grupo de jóvenes artistas con los que podía hablar de la renovación literaria y artística que estaba teniendo lugar en las letras peruanas. Los jóvenes trujillanos le recibieron y acogieron muy calurosamente. En sus reuniones, Parra tuvo tiempo para mostrarles la poesía de Francis Jammes, poeta que cantaba las verdes laderas del país vasco-francés que eran su hogar, y que desde la adolescencia había admirado y que tanta influencia tendría en Vallejo. En una de las veladas literarias, de las que señala Espejo Asturizaga leyó uno de los sonetos de *Canto a Barranco* titulado “Canto al mar de Salaverry”. Las veladas poéticas tuvieron mucho éxito, y Parra del Riego fue ovacionado por “La bohemia de Trujillo”, tal y como la denominó el propio poeta en su artículo admirativo que publicó en *Balnearios*. El artículo se titulaba “La bohemia de Trujillo”. Parra del Riego, con una sensibilidad crítica muy loable, fue capaz de valorar positivamente la poesía de Vallejo, cosa que otros críticos como C. Palma, no supieron hacer:

Vallejo más hondo que él (se refiere a Oscar Imaña) y con más inquieta celebración y anchura en el miraje —señala Parra del Riego—, es paisajista sentimental y sugeridor. Casi por todos sus versos se nota el paso de aquel poeta que tenía vestida

¹⁵⁸⁷ Ibid.

¹⁵⁸⁸ J. Espejo Asturizaga, *César Vallejo. El itinerario del hombre 1892-1923*, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1965, p. 46.

de ave del paraíso la emoción, de Julio Herrera Reissig. Pero yo creo que se le puede poner en la frente una violeta de aquellas que con hojas de hiedra coronaban a Alcibíades cuando comparaba el discurso de Sócrates a la flauta del sátiro Marsyas, ebrio de fervor y de vino en aquel divino banquete platónico, al que fue preciosista de este verso: “un nido azul de alondras que mueren al nacer.”¹⁵⁸⁹

Ese grupo de jóvenes artistas, apodado “El grupo del Norte”, más tarde, estaba compuesto por Espejo Asturizaga, Antenor Orrego, César Vallejo, entre muchos otros.

3.3.5.4. VIAJES DE FORMACIÓN: HACIA EL VANGUARDISMO

Parra del Riego viajó primeramente a Chile, donde pasó los primeros meses de 1917. Se vincula a distintas revistas y cenáculos literarios, y ofrece conferencias sobre literatura peruana. Hace realidad uno de sus sueños, encontrarse con Gabriela Mistral. Para ello se encaminó hacia el pueblo donde ella vivía. La poetisa le acoge en su casa donde permanece durante algún tiempo. De este encuentro, surge el poema que con mucho afecto le dedica dentro de su poemario *El amor. Los paisajes. Los amigos*. Veamos un fragmento:

¡Adiós, Gabriela,
mañana me voy!

(¿Quién me alzó ese grave y fino centinela
junto a ese supremo diamante de hoy?)

Me enseñaste a ser más fuerte y más puro...
Ciencia secreta había en tu voz
mi grito era negro, mi pecho iba duro
tu me lo doraste con la luz de Dios.

Viajó por diferentes lugares de Sudamérica y llegó a Montevideo en 1917: “Desde el comienzo –señala M. Pantigoso– se sintió rodeado y protegido por amigos como Carlos Sabat Ercasty, Julio Raúl Mendilaharsu, Emilio Oribe, Rafael Barret, Jules Supervielle, Alberto Zum Felde, Juana de Ibarbourou, Eduardo y Carlos Dieste, Luisa

¹⁵⁸⁹ J. Parra del Riego *apud* J. Espejo Asturizaga, *César Vallejo. El itinerario del hombre 1892-1923.*, p. 44.

Luisi, Enrique Casaravilla Lemos, Raquel Sáez.¹⁵⁹⁰ Con Julio Raúl Mendilaharsu le unió una gran amistad desde que le conoció en las exequias de Amado Nervo. A este hombre le dedica los versos siguientes:

¡Compañero caminante!
Tu hondo vino
templado como una guitarra mi corazón...
Al partir
tú ten mi pañuelo blanco y sécate un poco la frente
que aún queda mucho camino
y hay que llegar
¡o morir!

(Fragmento de “Julio Raúl Mendilaharsu”, *El amor. Los paisajes. Los amigos*)

El trabajo literario de Parra en Uruguay fue muy intenso. Grande, su colaboración con revistas y diarios. Da conferencias sobre literatura peruana con lo que ayuda al conocimiento fuera del país de las letras del Perú. También trabaja para dar a conocer la poesía femenina ligada al Modernismo. De ahí que coopere, produciendo ensayos para la *Antología de poetisas americanas*, en los que habla de Ferreira, Agustini, Mistral, Storni y su amiga, Ibarbourou. “En todas estas actividades –apunta M. Pantigoso– Parra va perfilando un acendrado y deslumbrante americanismo, siempre en ascenso, pleno de fe idealista, de originalidad y de afirmación por los nuevos valores individuales y sociales.”¹⁵⁹¹ Parra del Riego emula en intención a Chocano, y vuelve a sentir la necesidad de cantar a América del sur, tal como Whitman, canta a la del Norte. En este caso, aspira a asemejarse más al bardo norteamericano, ya que Parra persigue para sí una poesía como la suya repleta de fuerza y energía: “¡Oh, querido Walt Whitman! / ¡Voluntad! ¡Vigor! ¡Alegría! / Yo soy el que ha corrido por todas las ciudades / gritándoles loco de esperanza / a pobres poetas sin fuerza y sin luz/ la salud nueva de tus cantos puros” (Fragmento de “Walt Whitman”, *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*). La América que quiere cantar Parra no es sólo “la autóctona y salvaje” de Chocano; en sintonía con los nuevos tiempos, quiere expresar la fuerza de la época moderna, la velocidad, el maquinismo; quiere cantar a la Nueva América:

¹⁵⁹⁰ J. Parra del Riego, *Mañana con el alba. Obra poética completa*, introducción de M. Pantigoso, p. 17.

¹⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

Quiero, como poeta, ser para la América algo más que un lírico joven que va con su ramo de palabras bellas; quiero ser una fuerza social, exaltar todas las formas vencedoras; cantar, por ejemplo, al ejemplo, al ejército argentino un día de parada; recordar las siluetas latinas de los héroes: San Martín, Bolívar, Sucre, Miranda, Belgrano, O'Higgins; los grandes acontecimientos cívicos; las muchedumbres resonantes del fútbol, las carreras y los gimnasios, las tardes de regatas y la olimpiada modernista de los automóviles y las motocicletas por las avenidas ciudadanas. Es decir, ser el cantor de la América Nueva.¹⁵⁹²

En 1920 Parra del Riego viaja a Europa. Visita países como España, Portugal, Francia, Bélgica y Holanda. Volvió a París para visitar a su amigo Jules Supervielle. Allí fue donde enfermó de tuberculosis, padecimiento que lo llevaría a la tumba no mucho tiempo después. El viaje fue realizado simultáneamente con Alberto Hidalgo, aunque no se sabe si coincidieron allí. Lo que sí es interesante resaltar es la importancia de esa experiencia vital y artística para la nueva estética tanto de Hidalgo como de Parra del Riego: “Durante este viaje –comenta May Lorenzo Alcalá–, muy posiblemente en España, ambos tuvieron información más detallada de lo que era el futurismo y sus postulados estéticos, ya que a partir del regreso la Ría de la Plata, ambos van a elaborar esas incorporaciones estéticas para producir sendos ciclos de poesía que puede calificarse de *futurista sui generis* o futurismo rioplatense.”¹⁵⁹³ Este Futurismo rioplatense tiene algunos rasgos de vanguardia y de innovación, en tanto en cuanto, ambos autores quieren dejar el Modernismo y acercarse a nuevas estéticas, pero, como se ve en Parra del Riego, más claramente, se queda básicamente en un acercamiento al Futurismo: “Entre los años 20 y 23, Parra logra desarrollar –señala Estuardo Núñez–, en una larga estada en Montevideo, una poesía de nuevo tipo en América en que no solamente se canta al motor y la máquina sino también al deporte, sobre todo al fútbol. Algunos motivos eran “marinettianos”, pero la conformación varia de sus poemas deja traslucir el sentimentalismo particular suyo.”¹⁵⁹⁴ De la necesidad de búsqueda en terrenos innovadores más acordes con los nuevos tiempos, el poeta crea su obra *Polirritmos y otros poemas* en 1922. Pero, como siempre le ocurre, y como señala Estuardo Núñez, no consigue despegar hasta llegar verdaderamente a la Vanguardia, y se queda en un americanismo de temática moderna y formalmente, anclados en formas pradianas: “Sus celebrados “polirritmos” difieren del verso libre vanguardista –afirma

¹⁵⁹² Ibid.

¹⁵⁹³ A. Hidalgo, *Alberto Hidalgo. El genio del desprecio*, p. 132.

¹⁵⁹⁴ Ibid.

Ricardo González Vigil—, no son tan audaces como el versículo whitmaniano (su contacto con Whitman es temático, en tanto adscrito a las proclamas futuristas). Sus polirritmos constituyen una variable afortunada, más flexible, de las exploraciones polimétricas de González Prada.”¹⁵⁹⁵ Estuardo Núñez apuntaba que uno de los temas favoritos y novedosos de Parra era el fútbol. Vamos a mostrar un fragmento del “Polirritmo dinámico a Gradín jugador de fútbol”:

Palpitante y jubiloso
como el grito que se lanza de repente a un aviador,
todo así claro y nervioso,
yo te canto, ¡oh jugador maravilloso!
que hoy has puesto el pecho mío como un trémulo tambor.

Ágil,
fino,
alado,
eléctrico,
repentino,
delicado,
fulminante,
yo te vi en la tarde olímpica jugar.

(Polirritmos y otros poemas)

Posiblemente se refiera con “olímpica tarde” a los Juegos Olímpicos a los que asistió en 1922, año de la publicación del poemario, que tuvieron lugar en Río de Janeiro con motivo del Centenario de la Independencia. Obsérvese la intención del poeta de agilizar el verso corto y rápido, pero lleno de significación. De todos modos, no se pierde el sentido, ni hay una ruptura de tipo vanguardista sino en el tema. Por eso, dice Ricardo Vigil: “A pesar de la temática futurista (máquinas, deporte, urbes gigantescas y confianza en el porvenir gestado por la vida “moderna”), Parra del Riego no llegó a ser un poeta cabalmente vanguardista, ligado todavía a la atmósfera postmodernista.”¹⁵⁹⁶

Su siguiente obra *Himnos del cielo y los ferrocarriles*, publicado en 1924, deja sentir la misma percepción, ese “sentimentalismo particular” que señala Estuardo

¹⁵⁹⁵ R. González Vigil, *Poesía peruana. Siglo XX, cit.*, p. 214.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*

Núñez. Este poemario está compuesto de seis poemas: “Al motor maravilloso”, “Pampa argentina”, “Marcha Unamuno”, “Palomas”, “A Woodrow Wilson”, y “Walt Whitman”. Estas son las dos primeras estrofas de “Al motor maravilloso” que van a servir para terminar de explicar la evolución poética de Parra:

Yo que canté un día
la belleza violenta y la alegría
de las locomotoras y los aeroplanos,
qué serpentina loca le lanzaré hoy al mundo
para cantar tu arcano,
tus vivos cilindros sonámbulos, tu fuego profundo
¡oh, tú, el motor oculto de mi alma y de mis manos!

¡Qué llama enloquecida se enreda en tus fogones
y hace girar la rueda líquida de la sangre
y atiranta las poleas de los músculos
para mecer los columpios súbitos de las sensaciones,
cuando corro, beso, anhelo, callo, sufro, espero, miro,
salta mi alma en una loca carcajada,
floto en sedas de suspiro
o en charco solitario de la sombra en que me estiro
se me copia el corazón como una estrella desolada.

(Himnos del cielo y de los ferrocarriles)

Se puede percibir, tras la lectura del poema, como Parra del Riego, llega a conseguir una mezcla muy especial entre sentimiento y temática futurista. El poema, que no deja de ser comenzado por una exclamación romántica, conjuga áreas muy diferentes. La poesía de Parra se manifiesta como un canto a lo que el ser humano tiene de máquina. El hombre es visto admirativamente como una especie de engendro robótico. Pero a la vez, Parra se resiste a no humanizar este ser robótico que es el hombre. El motivo es que Parra “sabía que la emoción es el origen del lenguaje –dice Pantigoso– y que el éxito poético consiste en convertir a la energía en sensación y traducirla en sensibilidad espiritual.”¹⁵⁹⁷ Así lo hace Parra y de esta forma, sentimos con él, la energía que recorre el cuerpo al pensar que el ser humano no es ni más ni menos que energía en movimiento. Para L. Monguió, no hay “nada menos futurista, cubista,

¹⁵⁹⁷ J. Parra del Riego, *Mañana con el alba. Obra poética completa*, introducción de M. Pantigoso, p. 27.

dadaísta” que los versos de “Al motor maravilloso.”¹⁵⁹⁸ El crítico, al igual que Núñez, considera que “el maquinismo y el deportismo son también imagísticos, trampolines para lanzar la emoción, el sentimiento del autor.”¹⁵⁹⁹ Las sensaciones y el sentimiento es lo que se pone más de relevancia. Por eso, es necesario tener en cuenta las palabras de M. Pantigoso:

Parra estuvo cerca y al mismo tiempo lejos del Futurismo. Cerca porque supo recoger el temperamento de su época para relevar, mediante la máquina, los grandes cambios materiales del presente, desplazadores del pasado; pero lejos porque la escuela de Marinetti olvidó de alguna manera al hombre en cuanto exponente de ideales y de aspiraciones espirituales. El poeta peruano no mecanizó al hombre: humanizó y sensibilizó a la máquina, dotándola de sangre y de sueños. Quiere decir que superó inclusive el sentido del cuerpo como máquina biológica para penetrar más bien en los engranajes del alma, en su ritmo múltiple, en su energía expresiva, allí donde la creación es el correlato de lo más profundamente humano.¹⁶⁰⁰

Juan Parra del Riego y Blanca Brum Elisalde se convirtieron en marido y mujer el 26 de febrero de 1925. Ella, poetisa a la sazón, había publicado casi al mismo tiempo su obra *Llaves ardientes*. Algunos meses después, ya muy enfermo y enfrentándose a la muerte, aparece el segundo libro de Parra, *Blanca Luz*, dedicado a su joven esposa:

BLANCA LUZ: Este no es el libro que mi amor coloca junto a tus pies. Este es el libro nervioso, azul, extático y desordenado de los días blancos en que era tu novio trémulo. Así te amé. Así te canté. Así guárdame en tu alma como la flor que llevas en tu pecho toda pálida de amor callado.

Una dentellada brutal de la vida bruscamente lo cambió todo. Enfermé de un mal terrible y solitario. Pero ¡oh! Sorpresa de maravilla para mi corazón enloquecido: de la niña celeste salió como una crisálida otro ser humanidad de fuego, devorado de compasión, terrible sacrificio, sagrado de esperanza y fe. Y entonces mis horas de enfermo fueron menos crueles, mi cabeza tenía un pecho donde descansar pensamientos de locura y desesperación.

Iba a desfallecer y su palabra volvía a reconstruirme el ánimo viril que se me destrozaba.

¹⁵⁹⁸ L. Monguió, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰⁰ J. Parra del Riego, *op. cit.*, p. 29.

Iba a maldecir y la oración que veía en sus labios duplicaba misteriosamente otra en los míos.

Y este es el libro que te quiero hacer, Blancaluz. El libro que mañana, cuando la salud divina vuelva a mí, te escribiré con la pasión profunda y solitaria de los místicos que quieren hablar con Dios.

Juan Parra del Riego

Montevideo, 2 de Setiembre de 1925

Los poemas son de un marcado y hondo sabor intimista y melancólico. El poeta, en todos ellos, habla de los sentimientos que lo inundan ante su próximo fallecimiento, y del amor profundo hacia su joven y bella esposa:

Sonidos de palomas besándose a la luna
me has dejado en la boca.

Panales de alegría delirante y salvaje
me has dejado en la boca.

Corazones de niños colorados y puros
me has dejado en la boca.

Campo con su alegría de chivos y campanas
me has dejado en la boca.

Tu palidez terrible y azul como mi muerte
me has dejado en tu boca.

(“Besos”)

El poeta había prometido escribir otro libro a su mujer, al parecer para exorcizar la muerte, pero no pudo realizarlo. El 21 de noviembre murió con sólo treinta y un años de edad. Blanca Luz había traído al mundo un niño que tenía seis días. El relevo del ciclo vital.

Como conclusión, es interesante señalar que Parra del Riego, en ese proceso de innovación creativa, se reinventa a sí mismo, crea una estética que le pertenece. En la mecanización del hombre, en su aspiración a sensibilizar la máquina, en la expresión de la energía profundamente humana, es donde se encuentra su poesía. En medio de todo esto. Pero también en su proyección hacia el futuro, porque, como dice Rafael

Courtoise, Parra es mucho más que la versión sudamericana de Whitman, o de Marinetti, mucho más que un futurista de los mares del sur:

De pronto observamos con asombro, asomándonos a la pantalla del televisor o al monitor de la computadora, que la mirada que Parra del Riego nos ofrece para percibir el mundo es de una capacidad esclarecedora: la gramática de las imágenes que desciframos en la percepción de un video está tan cercana al vértigo y al impulso planteado en su poesía que, al leer los polirritmos, una sensación de familiaridad visual y sonora nos remite de inmediato a un referente exterior, extra textual y contemporáneo. Este referente está representado por la cultura de la imagen, cierta zona de la cultura del rock, los edificios de sonido de base esencialmente rítmica desprendidos por monumentales cajas acústicas, el arte techno, la estética de la reproducción que confiere un carácter seriado al universo visible y hace perder unicidad a la expresión.¹⁶⁰¹

3.3.6. CÉSAR VALLEJO

César Vallejo (1892-1938) está considerado por la crítica como el poeta que ha alcanzado las cotas poéticas más altas en el Perú. No sólo en su país de origen, el influjo de su poesía ha sido de hondísimo calado en toda Hispanoamérica: “Es incuestionable que César Vallejo (1892-1938) constituye una de las cumbres de la poesía latinoamericana. Poeta incomprendido y experimental, Vallejo ha ganado la batalla. Su influencia –asevera Camilo Fernández Cozman–, poderosa por cierto, recorre los ríos de la lírica hispanoamericana contemporánea”.¹⁶⁰² De hecho, Vallejo es un poeta que traspasa los límites de su continente y se extiende, como todos los genios, hacia la universalidad. Camilo Fernández Cozman escribió estas palabras en 2008, pero ya, otro genio contemporáneo a Vallejo, se percató de la importancia del poeta. José Carlos Mariátegui en su obra *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* expresa estas certeras palabras:

El primer libro de César Vallejo, *Los heraldos negros*, es el orto de una nueva poesía en el Perú. No exagera, por fraterna exaltación, Antenor Orrego, cuando afirma que

¹⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁰² C. Fernández Cozman, *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, Universidad de Murcia, Murcia, 2008, p. 53.

“a partir de este sembrador se inicia una nueva época de la libertad, de la autonomía poética, de la vernácula articulación verbal.”¹⁶⁰³

La hondura que construye la poesía de este autor tiene unas raíces profundas y una sensibilidad apabullante que se verá en el análisis próximo. Vallejo es un genio, en cierta manera, y como todos los genios, inclasificable en muchos aspectos. Pero, hay que decir que nació en una época y se nutrió cultural y socialmente de lo que le rodeaba. Y su entorno cultural estaba todavía impregnado de Modernismo, y ya, gracias a Valdelomar, de cierto Postmodernismo.

L. Monguió señalaba varios caminos derivados del Modernismo. Valdelomar se sintió atraído por la temática de lo local y lo corriente que veíamos en la poesía de *Las voces múltiples*. César Atahuallpa Rodríguez jugó con el aspecto más íntimo y subjetivo, mientras que Hidalgo y Parra del Riego se adscribían a las nuevas formas que permitían la entrada en la literatura de la vida deportiva y maquinística, típicas de la escuela de Vanguardia futurista, caracterizada por la expresión admirativa ante la fuerza y la violencia y el triunfo de la voluntad nietzscheana. L. Monguió apunta otra tendencia que era la del uso de la expresión poética como expresión de solidaridad de los hombres ante el dolor. En contra de la actitud modernista, donde en muchas ocasiones preponderaba el espíritu estético de la poesía, nace otra que persigue la comprensión del dolor humano. En esta última vía (aunque siempre hay mezcla de las otras) de solidaridad humana y en el apego por lo local, hay que colocar a Vallejo. Este poeta es mucho más que eso. Pero, este estudio tiene como objetivo analizar, como se ha realizado con los demás postmodernistas, la absorción por parte del poeta de modelos modernistas y la observación de los pasos que sigue en la separación hacia el Postmodernismo. En el caso de Vallejo, nos centraremos en analizar su primer poemario *Los heraldos negros*, ya que es de gran ayuda para estudiar la evolución que lleva al poeta a ir despegándose del lenguaje modernista e ir tomando el suyo propio, tan característico, tan especial, tan vallejiniano. Su segundo poemario *Trilce*, es totalmente vanguardista, con lo que, aunque se mencionará para clarificar ciertos aspectos, queda lejos de nuestro estudio.

Es irremediable ofrecer ciertos datos biográficos (sin que sean desmesurados) para comprender la base de la poesía vallejiniana, y conocer porqué el poeta comenzó

¹⁶⁰³ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 308.

escribiendo poesía bajo los parámetros del Modernismo. También para conocer cómo se mantenía en la sociedad cultural de la élite cierto sabor dandy que Valdelomar y otros habían traído de sus experiencias europeas.

3.3.6.1. PRIMEROS PASOS EN SANTIAGO DE CHUCO

Vallejo nació en un pueblecito llamado Santiago de Chuco, pequeña localidad típica de la sierra situada a una altitud de más de tres mil metros: “En el norte de la República del Perú –comenta L. Monguió–, en el Departamento de la Libertad, cuya capital costera es la ciudad de Trujillo, en los altos valles de uno de los ramales de la cordillera andina, en la zona norte de lo que los geógrafos peruanos llaman la Sierra, se sitúa la pequeña población de Santiago de Chuco, donde nació César Vallejo.”¹⁶⁰⁴ El ambiente que rodeaba al poeta en su infancia fue intensamente religioso debido a que sus dos abuelos paternos habían sido sacerdotes españoles: “Según se sabe –explica Juan Larrea, gran amigo del poeta–, César Vallejo vino al mundo en forma que, como los héroes de las mitologías, se distinguen por lo inusual. Naturalmente, no fue hijo de una virgen, a tenor de lo que fabulan muchas de aquellas, pero sí nieto de dos sacerdotes españoles y de dos mujeres indígenas, o sea vástago de dos culturas.”¹⁶⁰⁵ Efectivamente, las dos abuelas de Vallejo son de procedencia indígena: “Justa Benites y Natividad Gurrionero eran mujeres chimúes –comenta Jean Franco–, que probablemente se asimilaron a la cultura mestiza y entraron como amas de llave en casa del cura.”¹⁶⁰⁶ César Vallejo fue el undécimo hijo del matrimonio, el último de la familia, también llamado, por esta cuestión, el “shulca”. J. Espejo, uno de sus mejores amigos de juventud, el cual escribió una obra biográfica del poeta, titulada *César Vallejo. El itinerario del hombre*, encuentra en este ambiente familiar formación de la sensibilidad del poeta:

Rodeado del cariño de las hermanas que supieron mimarlo y del cuidado de la madre que le llenó de una honda emotividad, sembrando en él las raíces de una sensibilidad que lo llevaría, ya hombre, a captar y expresar los más finos y puros matices del sentir humano.¹⁶⁰⁷

¹⁶⁰⁴ L. Monguió, *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra*, The Hispanic Institute, Nueva York, 1952, p. 13.

¹⁶⁰⁵ J. Larrea, *César Vallejo, héroe y mártir indohispano*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 1973, p. 38.

¹⁶⁰⁶ J. Franco, *La dialéctica de la poesía y el silencio*, Sudamericana, Buenos Aires, 1984, p. 20.

¹⁶⁰⁷ J. Espejo Asturizaga, *op. cit.*, pp. 19-20.

Era un niño físicamente muy parecido a su padre, el cual le tuvo especial afecto ya que era un hombre mayor (tenía cerca de sesenta años) cuando vino al mundo. Solía acariciar la cabellera abundante y cetrina de su hijo. Pero, fue su madre la que tuvo más presencia en el universo poético de Vallejo. Según el testimonio de Juan Larrea, fue ella la que contribuyó a forjarle una personalidad concentrada amorosamente en sí, que le convirtió en un ser un tanto introvertido, a la manera mística, dentro de un medio rural carente de distracciones.

A los cuatro años ya tenía la afición de llenar páginas con garabatos, y de esta edad es la dulce anécdota que narra J. Espejo sobre el pequeño Vallejo: “Cuando se amasaba el pan, y esto ocurría con frecuencia en su casa para el gasto diario, Cesítar, ayudaba a la mamita atizando el fuego del horno y (dicen) se sacaba siempre algunos panecillos que guardaba bajo la almohada de su camita. Alguna vez su mamita lo descubrió y con la ingenuidad propia de su edad expresó que ‘estaba soñando que comía el pan amasado esta mañana’.”¹⁶⁰⁸ La alimentación, el pan “que se nos quema” como dice Vallejo, tendrá una importancia central en la temática poética del peruano. Todo comienza a pergeñarse en los primeros años de edad. Como señala L. Monguió: “Por lo demás no podemos hacer más que imaginarnos una infancia en una pequeña población con todas las calles abiertas al campo, con burros y caballos que montar, con ríos cercanos en que bañarse, con montes y quebradas en que reñir campales batallas en infantiles bandas; una casa amplia que permitía juegos en el patio, en la cuadra o en el desván; una escuela primaria los días laborables; misa los domingos por la mañana; charanga y regocijo los días de fiesta grande.”¹⁶⁰⁹

La etapa escolar, como indicaba L. Monguió, fue llevada a cabo en la escuela de primaria del propio pueblecito, pero tuvo que seguir estudios de secundaria en la localidad de Huamachuco por lo que el muchacho residió en esta localidad hasta su finalización. De los 17 a los 21 años, el poeta se encuentra en un período de duda respecto a su futuro. La familia, de limitados recursos económicos, intenta ayudarlo y le permite ir a estudiar medicina a Lima, pero al poco tiempo, tuvo que volver de nuevo al hogar porque ya no podían costearle la carrera. Vallejo, pasó estos tres años trabajando como preceptor en el pueblo de Ambo para una familia de ricos hacendados, y posteriormente como ayudante administrativo en una hacienda. De las dos experiencias

¹⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁰⁹ L. Monguió, *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra, cit.*, p. 28.

comprendería la injusticia social y la diferencia entre peruanos, unos pocos muy ricos y la gran multitud en estado precario: “Al propio tiempo –apunta L. Monguió– en sus empleos en las haciendas referidas tuvo la oportunidad de observar la condición del campesino asalariado peruano como es posible que nunca la hubiese percibido en su propio y nativo Santiago de Chuco, tierra de pequeñas propiedades familiares.”¹⁶¹⁰ De todas formas, las ganancias por el trabajo realizado, le dieron la oportunidad de volver a la universidad, esta vez no en la capital, sino en Trujillo.

3.3.6.2. PERÍODO DE FORMACIÓN UNIVERSITARIA EN TRUJILLO. TESIS SOBRE EL ROMANTICISMO EN LA POESÍA CASTELLANA

Trujillo era una ciudad al norte de Perú caracterizada por su aspecto conventual, lento y un poco insípido de sus días coloniales: “La vida se deslizaba apacible en los interiores de los hogares –comenta J. Espejo–, sin traspasar sus dinteles, resguardadas por sus añosos portones y las gruesas varillas de las rejas de sus amplias ventanas coloniales. Sociedad cerrada, orgullosa, egoísta, con un sentido bastante medieval de su clase, de sus abolengos, que vivía todavía dentro de un pasado aún no renovado.”¹⁶¹¹ Para un cholo (así se llama a las personas con mezcla de sangre indígena y blanca) proveniente de la serranía fue muy duro aclimatarse a una ciudad hostil que todavía consideraba al indígena como inferior: “Su experiencia trujillana sumó otro aspecto – considera J. Larrea–, éste desapacible, que dejó surco en él. Su apariencia física no es, en el Perú, lo prestigiosa de un blanco. Su fisonomía es noble y extraña, pero intensamente cobriza, casi hepática. Es un mestizo muy cargado; un “cholo”. Para muchos y muchas resulta poco atractivo, feo, lo que establece un contraste su sentirse ser hacia adentro y el modo despectivo como desde afuera lo interpretan socialmente los demás.”¹⁶¹² La poesía de Vallejo también va a tomar la bandera del orgullo indígena como se verá en la sección de “Nostalgias imperiales” de *Los heraldos negros*. A la vez, en Trujillo, en la Universidad, y en su trabajo como profesor de escuela, encontrará el ambiente adecuado para formarse intelectualmente. Entre los cursos que seguía se encontraba el de Historia de la Literatura Española, donde conoció a los clásicos, desde Gonzalo de Berceo, el arcipreste de Hita, Amadís de Gaula, Boscán y los del Siglo de

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶¹¹ J. Espejo, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶¹² J. Larrea, *op. cit.*, pp. 45-46.

Oro de los autores castellanos: “En la intimidad de su habitación del hotel del Arco – escribe J. Espejo–, Vallejo, bajo la influencia de sus más admirados autores, escribe poemas de corte clásico, que guarda celosamente en secreto.”¹⁶¹³ El ambiente universitario también fue el adecuado para crear lazos de amistad, y de ahí que muchos de los amigos de Trujillo lo fueran para el resto de su vida.

Pero, a pesar de disfrutar de la amistad de sus compañeros, echa de menos a su familia. En una carta dirigida a su hermano Manuel expresa la añoranza que le embarga de su pueblo y de su casa. Desgraciadamente, una terrible noticia recibe él sobre un miembro de su familia en aquellos días mientras se encontraba en Trujillo. El 22 de agosto de 1915 surge uno de esos “golpes en la vida” de los que hablará Vallejo más tarde. Se trata de la muerte de querido hermano Miguel: “Yo estoy convencido –afirma J. Larrea– de que este acontecimiento desgraciado influyó hondísimamente en la conciencia de nuestro poeta César Abraham o Abrahancito, como le llamaban en su casa. Al año que viene le dedicó un poema y un segundo no mucho después.”¹⁶¹⁴ Este poema se titulará “A mi hermano Miguel” y tendrá un lugar importante en *Los heraldos negros*. Un mes más tarde presenta al rectorado una tesis para graduarse de bachiller titulada “El Romanticismo en la Poesía Castellana” y verá publicado en la Tipografía Olaya, y que dedica a su profesor y Catedrático de Literatura, Eleazar Boloña y al hermano del poeta, Víctor, “a cuya insinuación y aliento debe el folleto su publicidad, en prueba de cariño y gratitud.”¹⁶¹⁵ Parece un tema un poco trasnochado para estar sumergidos en el año 1915, teniendo en cuenta que este mismo año publicó Gálvez la tesis en la que replicaba a su maestro José de la Riva Agüero sobre la posibilidad de la existencia de una poesía peruana, queriendo quitarse de encima las ataduras con la literatura española y cuando las vanguardias europeas estaban teniendo lugar. Pero hay que señalar, en primer lugar, que se trata de un trabajo académico con el objetivo de obtener el título de bachiller. En segundo, que el Romanticismo estuvo vigente en Perú a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, siendo un componente fundamental, en algunos poetas como Chocano, de la estética modernista. Y tercero, que estamos hablando de la Universidad de Trujillo donde el mundo académico, demasiado postrado todavía a tiempos anteriores, se encontraba muy influenciado por el peso cultural de España. Prueba de ello es la tesis de Vallejo. De

¹⁶¹³ J. Espejo Asturizaga, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶¹⁴ J. Larrea, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶¹⁵ C. Vallejo, *El romanticismo en la poesía castellana*, Ed. Un. Nacional de Trujillo, Trujillo, 1988, p. 1.

todas formas, es importante el análisis de esta tesis porque aporta una información crucial para el entendimiento del proceso de formación del poeta. Es muy interesante percatarse de las profundas raíces románticas en Vallejo, y cómo se interconectan con las nuevas ideas que el poeta va conformando en su mente. Como señala Juan Larrea: “En este texto erudito Vallejo ha vaciado inusitadamente su propio romanticismo constitucional. Describe en él la naturaleza de su amor primero y un concepto de la poesía que ilumina lo que habrá de ser, de principio a fin, su experiencia de poeta.”¹⁶¹⁶

El poeta utiliza la propuesta de Taine sobre las tres causas de la producción literaria: raza, medio y momento, y la pone en relación con las literaturas castellana y peruana. En cuanto a los elementos provenientes de la raza, Vallejo señala que una asombrosa sensibilidad caracteriza a la raza española. Y pasa a hablar de otras características:

Sobre estos elementos existen otras inclinaciones fundamentales, que residen en el fondo permanente de la raza; tales son: el espíritu pasional que ha informado siempre todas sus creaciones artísticas, y que se muestra acentuado grandemente en los últimos tiempos; los arranques de valor y arrogancia que hacen del español un espíritu de acometividad y altanería ciegas; los sentimientos innatos del hombre, como el de la dignidad, el amor y la religión, que tienen en esta raza fuerzas profundas y carácter eminentemente ardoroso, al extremo de constituir las más violentas pasiones, debiendo advertir que este último elemento, propio de la raza latina, ha tomado en el español más energía por la influencia de la cálida sangre de los árabes [...] Tal es el temperamento lírico de romanticismo castellano.¹⁶¹⁷

En cuanto a los elementos provenientes del medio, Vallejo señala la naturaleza y la sociedad. El poeta piensa que la naturaleza española potencia la creación artística puesto que posee una belleza natural fecunda para los artistas que sepan absorberla. Pero, a la vez, considera que la fuerza creativa española se encuentra, por su tumultuoso espíritu, algo desenfrenada, lo que acarrea un “descenso de la capacidad de la razón”. Y llega una idea interesante para la comprensión de la poesía vallejana posterior. En la psicología española tiene la facultad de “adelantarse por acción intuitiva al conocimiento del futuro.”¹⁶¹⁸ Para el poeta, la potencia imaginativa crea una fuerte poesía metafísica “una poesía toda hecha de nostalgia, de añoranza por lo que se

¹⁶¹⁶ J. Larrea, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶¹⁷ C. Vallejo, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

contempla en sueños y falta en la realidad, una poesía cuyo rasgo sincrético es el tema del pasado y el eterno problema del futuro.”¹⁶¹⁹ La nostalgia del pasado y la cuestión del futuro son dos ejes centrales que acaparan la intensidad emotiva poética vallejiana. Y aparecen aquí, lo que demuestra que la sensibilidad del poeta se fue preparando poco a poco, aun cuando, por razones académicas seguía manteniendo una actitud permisiva con un sistema universitario demasiado influenciado por la cultura española.

El siguiente elemento proveniente del medio es la sociedad. Vallejo hace un recorrido por los dos últimos siglos de la historia española llegando a la conclusión de que la decadencia del pueblo español en el siglo XVIII hace acrecentar el ingenio de la nación, y de que la regeneración tuvo lugar gracias al advenimiento de la monarquía borbónica al trono. Para Vallejo, el Romanticismo español fue causado por el triunfo de la Revolución Francesa: “Nadie puede –apunta el poeta–, pues poner en duda que la escuela romántica en España tiene sus más sólidas bases en la Revolución filosófica del siglo XVIII.”¹⁶²⁰ Y estas nuevas ideas destruyeron el antiguo organismo social y dieron paso a una reforma del arte.

El tercer punto es el dedicado a los elementos extranjeros, es decir, a las influencias en el Romanticismo español de otras literaturas, de las que comienza señalando la italiana, sigue con la inglesa y alemana, y acaba con la francesa. En cuanto a la influencia italiana, Vallejo da unas pinceladas sobre la literatura renacentista y su fuerza en el Romanticismo, sobre todo respecto al tema básico en este movimiento como es el del amor, mostrando la permanencia en su ideario artístico del concepto del Romanticismo sobre la lucha entre el amor ideal y el amor sensual que retomará el Modernismo, pero esta vez, impregnado de tintes decadentes al más puro estilo huysmaniano y rubendariano:

La idea del Amor, según el alegorismo florentino, representa la exaltación religiosa en un puro fuego de celestes gozos; es una llama de amor de Dios, bajada al espíritu de la humanidad para enaltecerla e iluminarla, para vivificarla, manteniendo encendido el sentimiento de una ventura remota, de un paraíso celestial, en donde aquella llama se acrecenta, se engrandece al ser recibida en el amor eterno de los cielos. Y este sentimiento de amor puro, bendito por la mano de Dios, atraviesa la Tierra como soplo de consuelo, haciendo vivir al hombre una nostalgia infinita por el

¹⁶¹⁹ *Ibid.*

¹⁶²⁰ *Ibid.*, p. 17.

Empíreo; y aunque perfuma la vida, no satisface la sed del corazón que sólo encontrará la dicha completa con la muerte.¹⁶²¹

El amor que inunda la poesía vallejiana tiene el mismo tono que el neoplatónico al que se refiere. La profunda educación religiosa recibida desde niño, con los prejuicios a cerca del amor carnal, conforman el marco en el que se mueve mentalmente. En casi todos los poemas amorosos de *Los heraldos negros*, se puede observar la lucha interna que desgarr a Vallejo. Dos aurigas, al más puro estilo platónico, tiran de él, uno simboliza sus apetitos carnales, el otro sus valores racionales. En medio se encuentra Vallejo que dice: “Pero los sentidos en el hombre se sublevan en contra de aquel género de virtudes e idealidades puras, entonces surgen las luchas en el mundo interno, las batallas corazón adentro.”¹⁶²²

De la influencia de Inglaterra en el Romanticismo español, pone de manifiesto una serie de autores como son Shakespeare, Walter Scott, Byron y Ossian. De Shakespeare, señala que fue conocido en España por vía francesa, y que, junto con Milton, ayudaron a entender “el sentido de análisis filosófico de hombre.”¹⁶²³ De Walter Scott quedó impreso el gusto por lo local y esa influyó en acrecentar el sentimiento de patriotismo en la poesía española. Pero, más relevancia tiene lord Byron ya que al hacer un retrato del autor parece retratarse a sí mismo:

Y por fin lord Byron, el noble pesimista, la sombría figura tocada de inquietud y sed de placeres intensos y dolores profundos, llena de desilusiones y hambrienta de desengaños; el alma triste, símbolo de la desesperación humana, llegó al seno de la literatura castellana, y al encontrar en la península aquel ensimismamiento doloroso, aquella predisposición para la tristeza y el pesimismo, consecuencia de la sensibilidad del espíritu español; al encontrar, decimos, tan ancho campo, tanta hermandad para su mal, puso su sello firme en la poesía castellana.¹⁶²⁴

De la literatura alemana, hace referencia a Goethe y Shiller, el primero con obras como *Fausto* y *Werther*. Menciona, de Francia a Delille, y a Madame de Staël. Pasando, muy por encima de Lamartine, Víctor Hugo y Musset. Más relevante, en relación con su universo poético en formación, es el apartado que dedica al Romanticismo español. Tras

¹⁶²¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶²² *Ibid.*, p. 20.

¹⁶²³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶²⁴ *Ibid.*, p. 22.

comentar que la poesía castellana antes de este movimiento se encontraba en decadencia, pasa a hablar sobre el padre, según Vallejo, del Romanticismo que es José Quintana. No hace diferenciación entre Romanticismo español e hispanoamericano, ya que mezcla autores de ambas nacionalidades. De ahí que pase a hablar de Joaquín Olmedo y Andrés Bello, y otros autores, como Heredia. Vallejo considera que tanto Olmedo como Bello pertenecen al Neoclasicismo, y Heredia al Romanticismo, aunque hay que señalar que la crítica, incluso actual, no sabe muy bien si clasificarlos como neoclásicos, prerrománticos o románticos. Más interesante que la clasificación, es el análisis sobre Heredia. En él se advierte la forma en que las raíces románticas cuajaron en la manera de concebir el arte. Un ejemplo se desprende de sus palabras: “Canta Heredia sus ideas –señala Vallejo– y sentimientos personales de una manera persistente en los asuntos que elige como meras ocasiones para exteriorizar su vida íntima.”¹⁶²⁵ Para Vallejo, la poesía tiene un tono confesional de profundo calado; en el fondo, no hace otra cosa que seguir la proposición romántica y llevarla hasta sus últimas consecuencias, eso sí, produciendo una poesía que ya no tiene que ver con el Romanticismo porque ha abierto otras ventanas hacia las que mirar. Otro ejemplo similar se encuentra en el repaso crítico que realiza sobre Espronceda. De él dice: “Espronceda se presenta en su poesía en toda su sinceridad, es decir, tal como es en sí mismo, no ya presentando su personalidad para ocuparse de lo que le rodea, como en el Romanticismo francés de Víctor Hugo, que vino más tarde a dar origen al sentido objetivo y al naturalismo, en que acabó la escuela romántica.”¹⁶²⁶ Se refiere posiblemente al Parnasianismo. Vallejo retoma el valor del yo, que hay que señalar, estaba tomando fuerza por la tendencia filosófica nietzscheana y whitmaniana del momento. Pero el yo poético vallejiano se asimila, más que a la voluntad y a la fuerza, a las raíces de sombra y amargura, que el propio Vallejo observa en Espronceda: “A la vista de sus versos que se hunden en el alma del lector como fantásticas lágrimas de sombra y amargura, que horadan al cielo tranquilo de la fe, como crepitantes ascuas de todo un pueblo, de toda una época acaso, que se estremece en las llamas torturantes de una filosofía pesimista hasta el escepticismo.”¹⁶²⁷ Y también se adhiere a dar voz a “todo un pueblo” que “se estremece” ante la duda (“hay golpes en la vida, yo no sé”) y ante la angustia de unas creencias gastadas e inservibles, de las que se queja el idealismo modernista. Y, en su

¹⁶²⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶²⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶²⁷ *Ibid.*

poesía, Vallejo hace suya la idea que tiene sobre el concepto de preocupación metafísica de la poesía que otorga a Espronceda, identificándose totalmente con los problemas del alma a los que se enfrentaban los románticos:

Esta epopeya que vivía en el alma de Espronceda, es suya, es su idiosincrasia, su persona, su personalidad artística, su genialidad filosófica; y es legítima por eso, y porque caracteriza en la fisionomía particular y concreta de un solo hombre, la preocupación metafísica de una época de la humanidad, preocupación consistente en saber dónde está el fondo eterno y absoluto de todas las revoluciones del pensamiento, de todos los ademanes de la sociedad, de toda la marcha evolutiva de la naturaleza. José Espronceda, como romántico de alma, obsesionado por el recuerdo cercano aún, del análisis devastador del siglo anterior y contemplando la inseguridad y la revuelta que bamboleaban la sociedad en su tiempo, como consecuencia de una metafísica firme y fuerte, pensó que si todo, y hasta lo que es obra de la razón y la libertad del hombre, se desmenuza y pulveriza y es reemplazado por otra fórmula, ¿dónde está lo cierto, invariable y eterno?¹⁶²⁸

El panorama utilizado para mostrar los problemas que inundan de duda el pensamiento romántico se pueden trasponer con comodidad al de los años finales del siglo XIX en que vivía la sociedad peruana. Conocer el absoluto, el ideal era uno de ellos, pero también, los modernistas (Vallejo absorbió todo esto) miraban el siglo con aturdimiento y sin encontrar salida ni en la razón ni en una religión ya acabada; de ahí que se pregunte, aunque achaque su pensamiento al análisis de la poesía Espronceda “¿dónde está lo cierto?”. El propio Vallejo, apuntando con su dedo deicida, se lo pregunta también.

Otro tema interesante que se advierte es el de la libertad creadora. Respecto a ello, señala un poco más adelante: “El lema de los adelantados caudillos del romanticismo era la renovación del estilo y de la métrica en moldes de espontaneidad más libre, a fin de encerrar en ellos las nuevas actividades del siglo.”¹⁶²⁹ Otra vez, demuestra Vallejo que asimilando las bases románticas se despliega más allá de los límites que incluso estaban sugeridos. Él intentará traspasar estos límites, y en el salto poético debe ir dejando los ropajes que no permiten la entrada a un lenguaje nuevo, una nueva gramática que tiene como base una visión de las sensibilidades de fin de siglo.

¹⁶²⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶²⁹ *Ibid.*, p. 33.

Retomando los escritores románticos de los que habla Vallejo, resulta pertinente percibir la relevancia que otorga a Gertrudis Gómez de Avellaneda y a Plácido. De ambos admira el fruto dado por la mezcla de razas. De Avellaneda señala: “En esta poetisa que muchos la califican como la más grande de su época, hay la sagrada comunión de los rasgos característicos de Iberia y la índole de la sociedad hispano-americana independiente: es decir que en la poesía de esta ilustre cubana palpita el beso de luz de la madre y el hijo en una identificación fecunda de ambas civilizaciones.”¹⁶³⁰ Recordemos que Vallejo era mestizo también, sus abuelos eran españoles y sus abuelas indígenas. No es de extrañar que este tema le atrajera. Además, ya Chocano, en muchas de sus poesías había subrayado la grandeza de pertenecer a ambas sangres. En el caso de Vallejo, y por herencia ideológica de Manuel González Prada con su defensa del indígena, se posicionará del lado del indio como veremos en *Los heraldos negros* (“Soy el pichón de cóndor”). Cuando pasa a analizar los poetas románticos peruanos, señala la dependencia respecto a España y otras naciones, y señala a los románticos peruanos “al uso” como son Felipe Pardo y Aliaga, Salaverry, Márquez, y también, curiosamente, pone de relieve autores que ya se encuentran en el Premodernismo o en el Modernismo, como es el caso de los mexicanos Acuña y Nájera. En el Perú, apunta como romántico a Chocano. Aunque verdaderamente este poeta tiene una fuerte carga romántica, se encuentra inserto totalmente, no ya en el Premodernismo, cuyo mayor representante peruano es Manuel González Prada, si no en el Modernismo más absoluto, incluso teniendo en cuenta el rayo romántico como uno de los que generan su poesía.

La conclusión que muestra Vallejo tras su análisis es esta: “Hoy en el Perú, desgraciadamente no hay ya el entusiasmo de otros tiempos por el romanticismo; y digo desgraciadamente, porque siendo todo sinceridad en esta escuela, es de lamentar que ahora nuestra poetas olviden esta gran cualidad que debe tener todo buen artista.”¹⁶³¹ La deducción a la que llega es otro ejemplo de la importancia que muestra por la expresión profunda y sincera que el poeta debe llevar a cabo en la elaboración de su poesía. También, se debe a que Vallejo es bachiller y está inmerso todavía en su período de formación, con lo que le falta conocimientos (que enseguida absorberá de forma increíblemente rápida) sobre las corrientes poéticas de su tiempo. Prueba de ello es la clasificación de Chocano. Si bien, también vemos ciertas consideraciones de la época arielista, ya que hace una referencia a Rodó, no demasiado atinada, ya que Rodó

¹⁶³⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶³¹ *Ibid.*, p. 52.

hablaba de conseguir una nueva literatura para Hispanoamérica, y Vallejo, sin señalar esta perspectiva, simplemente apunta: “Como dice José Enrique Rodó, en América todavía no se puede vivir en poesía sino de prestado.”¹⁶³² Esta no es la cuestión que Rodó quiere poner de manifiesto, ya que el habla de que existen muestras de cambio. Menciona también a Justo Sierra del que aclara que aunque se deben tener en cuenta las influencias no se debe modelar la literatura solo en base a ellas. Por fin, Vallejo muestra su propia opinión:

Raza joven aún, en una naturaleza tan rica y grandiosa, como es la nuestra, no debemos, los peruanos en especial, leer a los extranjeros, solo por leer, sin asimilar sus ideales, sólo para volver a escribir los mismos sentimientos y pensamientos, en las mismas formas y aún en el mismo género de elocución; no. Lectura metódica, tino para conocer nuestras vocaciones y más cultura, he aquí todo lo que José de la Riva Agüero ansía como medio de proclamar nuestra autonomía en literatura.¹⁶³³

José de la Riva Agüero escribió su tesis *El carácter de la literatura en el Perú independiente* en el año 1905, tesis que se analizó en páginas anteriores, y aunque si bien, el autor dejaba una puerta abierta para la creatividad en la literatura peruana por medio de la naturaleza, la tesis no concebía la autonomía literaria de la que habla Vallejo. Es posible que, el poeta se refiera a la necesidad de esta autonomía y que se sigan adelante los pasos mostrados tan frágilmente por José de la Riva Agüero. Por lo demás, como se ha dicho, la tesis es interesante porque aporta una visión del proceso de evolución teórico-literaria que va a fundamentar la poesía vallejjiana. Aunque, por supuesto, Vallejo para crear un nuevo lenguaje, deba deshacerse de los ropajes anteriores; y no sólo de los del Romanticismo, sino de los del Modernismo. Por el año en que escribe la tesis, la influencia modernista está teniendo lugar. Por la continuación en sus datos biográficos vamos a observar cómo, durante los próximos meses, se va a dar un cambio en la actitud poética de Vallejo; cómo va a ir absorbiendo, de forma rapidísima, la poesía de la época, no sólo la romántica que se estudia en centros académicos, apegados fuertemente al pasado, y demasiado cerrados a las novedades culturales. Tal y como declara J. Espejo, tras publicar su tesis: “Por esos días Vallejo ya ha dejado de lado a Acuña, Juan de Dios Peza, Flores, Salvador Días Mirón, Gutiérrez Nájera. Empieza a leer a José Santos Chocano, Rubén Darío, Amado Nervo, Emilio

¹⁶³² *Ibid.*, p. 53.

¹⁶³³ *Ibid.*

Carrere, Francisco Villaespesa y algunos otros españoles. Posteriormente habría de conocer a Herrera y Reissig (“Los peregrinos de piedra”).”¹⁶³⁴ Las nuevas lecturas, sobre todo la de Rubén Darío, que será el poeta más admirado por Vallejo, y la de Herrera y Reissig serán fundamentales en la elaboración de *Los heraldos negros*. Se impregnarán profundamente en el poeta, si bien, Herrera y Reissig dejará una huella a nivel formal muy patente, el Darío de *Cantos de vida y esperanza*, imprimirá esa melancolía tan especial, pero no se hará tan patente, sino que se quedará sumergida en el ideario personal de Vallejo sobre el acercamiento a la perfección poética.

3.3.6.3. LA BOHEMIA DE TRUJILLO

1915 fue un año de despegue, muchos poemas que (tras una transformación), más tarde formarían parte de *Los heraldos negros*, estaban siendo publicados en una de los periódicos más importantes de Trujillo: *La reforma*. Por ejemplo, el 14 de abril se publica “Nocturno”, que en *Los heraldos negros* llevará el título de “Nochebuena”, el 20 de mayo se publica “Noche en el Campo”, que será “Hojas de ébano”, el 28 de julio, dos sonetos titulados “Fiestas aldeanas” y será “Terceto Autóctono”, y ya en setiembre, se publica “Encaje de fiebre”, con el mismo nombre en el poemario. Por estos días de setiembre Parra del Riego visitó a “La bohemia de Trujillo”. En su estancia trujillana fue acompañado por Vallejo, Orrego, Espejo, etc., y el caluroso acercamiento a Parra dio como fruto un artículo para *Balnearios*, dedicado a los artista trujillanos y titulado “La Bohemia de Trujillo”. Sobre Vallejo el texto decía: “Yo creo que se le puede poner sobre la frente una violeta de aquellas que con hojas de hiedra coronaban a Alcibíades cuando comparaba el discurso de Sócrates a la flauta del sátiro Marsyas.”¹⁶³⁵ En este artículo, perspicazmente, Parra del Riego se percata del fuerte influjo que aporta Herrera y que se va a ver más claramente cuando se analice este primer poemario de Vallejo. En este fragmento también se deja entrever la moda dandy. De hecho, el nombre es “La bohemia de Trujillo”, y Parra menciona al dandy más clásico de todos los tiempos: Alcibíades. No se puede dudar de la existencia de cierta “bohemia” trujillana, no sólo por el artículo de Parra que describe a los componentes de la misma, sino a que la atmósfera estaba impregnada de los aires exóticos del dandismo de Valdelomar, que desde Lima, por medio de sus publicaciones, o él mismo gracias a sus conferencias por

¹⁶³⁴ J. Espejo Asturizaga, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶³⁵ *Ibid.*, p. 44.

las diferentes regiones de Perú, había contagiado. Por estas fechas, 1916, se ve publicada la revista *Colónida* en la que se atacaba el *status quo* de la burguesía limeña. Pero el ímpetu alcanzaba no sólo a la capital, tenía fuerza suficiente para reflejarse en los poetas de provincias. Trujillo, como pone de relieve Parra del Riego, también poseía su propia bohemia que según señala L. Monguió “era un grupo bohemio y revolucionario en más de un sentido.”¹⁶³⁶ La bohemia trujillana estaba compuesta por artistas de gran calado intelectual:

Integraban dicha “bohemia” Antenor Orrego –aclara Ricardo González Vigil– (quien era Jefe de Redacción del diario trujillano *La Reforma*, donde se publicaron muchos poemas de Vallejo), José Eulogio Garrido (Jefe de Redacción del diario trujillano más poderoso, *La industria*, donde concedió acogida al joven Vallejo), Víctor Raúl Haya de la Torre, Macedonio de la Torre (pintor, escultor y músico), Alcides Spelucín, etc.¹⁶³⁷

Como Ángel Flores comenta, este grupo vivía todavía en un ambiente tardíamente modernista y por eso, para estos creadores e intelectuales, la poesía debía ser recargada, exquisita y artificiosa “y la vida, una rebeldía contra la complacencia y el marasmo de aquella sociedad “decente”, religiosa, semi-feudal, aletargada. Los jóvenes –estudiantes, periodistas, poetas– bebían mucho, cantaban, tocaban la guitarra, alborotaban, y a menudo recurrían a las drogas para escapar de aquel mundo burdamente pedestre, vertiendo extáticamente sus angustias, reales o inventadas, en versos llenos de ecos verlainianos y de imaginería exótica y rebuscada.”¹⁶³⁸ Los componentes de la bohemia trujillana formaron un grupo, en cierta forma, análogo al “Colónida”, del que señala J. Espejo, a la sazón, componente de él: “aclaremos que el grupo que irrupciona en el manso y quieto ambiente trujillano con carácter netamente literario contra lo manido y protocolario, en gesto rebelde contra lo opaco y risible de una literatura de imitación, de madrigalescas y cortesanías coplas; que levanta banderas contra el pseudo-academicismo (“De las academias, líbranos, Señor”); de los viejos métodos aún en uso; contra esos engomados e irreductibles señores, despojos de una época ya caduca, ese movimiento habría de evolucionar a los pocos años hacia la

¹⁶³⁶ L. Monguió, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶³⁷ R. González Vigil, *Leamos juntos a Vallejo*, Banco Central de Reserva del Perú, Lima, 1988, p. 10.

¹⁶³⁸ A. Flores, (comp.), *Aproximaciones a César Vallejo*, New York, Las Américas publ., 1971, p. 9.

inquietud por los graves problemas sociales.”¹⁶³⁹ En efecto, el impulso y la rebeldía “Colónida” llevó a varios miembros a posturas revolucionarias. Vallejo, más tarde, una vez en Europa comulgó con el ideario comunista, y Raúl Haya de la Torre fue una del fundador del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana). Haya de la Torre estudió en la Facultad de San Carlos en Trujillo, y allí fue donde conoció a Vallejo en las clases de literatura. Pero, ya en 1917 se trasladó a Lima para estudiar en la Universidad de San Marcos y pudo conocer a Manuel González Prada, el cual supuso un apoyo enorme para el desarrollo de sus inquietudes políticas, basadas sobre todo, en la formación de un partido (de corte comunista) en el que tuvieran representación las masas oprimidas de indígenas. Su idea política se materializó en 1924 con la formación del APRA, un movimiento popular a nivel americano. J. Espejo, autor de la biografía de Vallejo, señala cómo el grupo se fue adhiriendo a las propuestas de ayuda al mundo proletario: “La visita que por unos días hizo a Trujillo Víctor Raúl Haya de la Torre – señala Espejo refiriéndose al año 1917 cuando Haya estudiaba en la capital–, que ya residía en Lima, logra la atención de la clase proletaria sobre la urgencia de sacudirse de las cargas abusivas que sufrían las masas trabajadoras de los valles agrícolas. Y posteriormente Antenor, desde las columnas del diario “La libertad”, inicia una valiente campaña a favor de los trabajadores del valle de Chicama. Le acompañábamos Federico Esquerre, el que esto escribe y Carlos M. Porras.”¹⁶⁴⁰ El grupo de “la bohemia de Trujillo” se convertía en sacudidor del ambiente obrero y de su protesta frente al hacendado. La lucha aristocrática contra el burgués cambiaba de signo. Era la misma fuerza rebelde, pero se alineaba con las masas. En la poesía de Vallejo queda muy patente la injusticia social. Se verá en poemas como “Palcos estrechos”, y en la solidaridad respecto al otro que respiran sus versos.

Ese mismo año de 1917 se reunió el grupo trujillano y el miembro Alcides Spelucín trajo como primicia *La canción de las figuras* de Eguren. Todos compartieron la lectura con admiración, entusiasmo y asombro. Vallejo escribe una carta de felicitación al autor y algunos de sus poemas. Pocos días después Eguren le contesta:

¹⁶³⁹ J. Espejo Asturizaga, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁴⁰ *Ibid.*

Barranco, 15 de julio de 1917

Señor César Vallejo:

Sus versos me han parecido admirables por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa. Conocía algunas composiciones de su pluma, habiendo preguntado por usted en más de una ocasión, con el sentimiento de no haber practicado la prosa, pues sus poesías se prestan para un estudio maestro. En este vapor escribo a los redactores de la revista “Renacimiento”, de Guayaquil y con palabras elogiosas por cierto bien merecidas, les prometo sus poesías; pero no deseando separarme de los originales que me envió, le suplico que mande otros a J. A. Falconí Villagómez, director de “Renacimiento”, Guayaquil, Castilla 639. “Renacimiento” tiene agentes en toda América. Y reciba el sincero aplauso de S. S. José María Eguren.¹⁶⁴¹

Pero, los versos de Vallejo no siempre tuvieron tan buena recepción. En la revista *Variedades* existía una sección denominada “Correo Franco” firmada por Clemente Palma, autor modernista del que se señaló su falta de visión a la hora de valorar los poemas de Eguren. Los de Vallejo no fueron mejor recibidos. En su crítica dice así refiriéndose a el poema “El Poeta a su amada”: “También es usted de los que vienen con la tonada de que aquí estimulamos a todos los que tocan de afición la gaita lírica o sea a los jóvenes a quienes les da el naípe por escribir tonterías poéticas más o menos desafinadas o cursis. Y tal tonada le da margen para no poner en duda que hemos de publicar su adefesio. Nos remite usted un soneto titulado El Poeta a su Amada que en verdad lo acredita a usted para el acordeón o la ocarina más que para la poesía.”¹⁶⁴² La postura de Clemente Palma es extraña, como señala Ricardo González Vigil, ya que el poema al que hace referencia contiene rasgos absolutamente decadentes, sobre todo el de la mezcla de lo místico y religioso con lo sensual: “Amada: en esta noche tú te has crucificado / sobre los dos maderos curvados de mis besos”. Y más teniendo en cuenta que Palma es el representante más relevante del Decadentismo peruano, contenido en obras como *Los cuentos malévolos* o *Historietas malignas*. El poema tenía como protagonista a Zoila Rosa Cuadra, apodada Mirtho, lo que la acercaba a ese ambiente cultural de bohemia y decadencia ya señalado: “Lo también significativo –confirma J.

¹⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶⁴² *Ibid.*, p. 53.

Larrea— es que procede de un personaje secundario de una novela de sensualidad decadente y a la sazón muy en boga, la Afrodita de Pierre Louys.”¹⁶⁴³

Pero el primer amor trujillano de Vallejo fue María Rosa Sandoval. Según J. Espejo: “De todas las chicas que interesaron a Vallejo, durante su época de estudiante en Trujillo, fue ésta la más inteligente, la más comprensiva de su alto espíritu.”¹⁶⁴⁴ La muchacha era huérfana y vivía con su hermano Francisco en la casa de unos parientes próximos. Comenta Espejo que era una joven muy querida por su entorno. Su hermano Francisco acabó casándose con una hermana de Espejo. Falleció al año siguiente, en 1918, estando Vallejo ya en Lima, de tuberculosis. Se supone que Vallejo se refirió a ella cuando en el poema dice a Dios: “Tú no tienes rosas que se van” (“Dios”). Otra Rosa, anteriormente mencionada, ocupará ahora el corazón del poeta, Zoila Rosa, que inspirará al yo poético en la mayoría de los versos de amor de *Los heraldos negros*. Por culpa de estos amores con Mirtho, y sus dolorosos sentimientos, narra L. Espejo, faltó poco para que llegara a suicidarse:

Los amores de César con Mirtho (Zoila Rosa Cuadra) habían ido de mal en peor desde setiembre (“Setiembre”, página 47 de “Los Heraldos Negros” y “Yeso”, página 59 de la misma edición). Las desavenencias habían continuado. Una noche estuvimos de parranda. De regreso fuimos a recalar al cuarto de un amigo. Alguien llevó éter y Vallejo bajo la embriaguez del éter y recordando “la tarde de setiembre cuando sembró en sus brasas, desde un auto los charcos de esa noche de diciembre”, cogió un revólver y empujando el cañón del arma en la sien derecha rastrilló. Fue un sonido seco. El arma tenía (después se comprobó) una sola bala en el tambor y no fue, desde luego, la que debía tocar a César.¹⁶⁴⁵

En relación con este intento de suicidio, existe otra versión mostrada por J. Larrea, según el cual, los amores con Mirtho estaban crispando su conciencia cristiana debido a que fluían por él sentimientos contradictorios y relacionados con el pecado. La lucha interna le produjo un estado de enajenación que en su punto más alto hizo que el poeta tomara entre sus manos un arma “no para destruirse —asegura J. Larrea—, como se repite a menudo por un error que el mismo César ayudó a difundir a fin de disimular a dónde apuntaba el revólver, las balas no eran para él, sino para “el otro”, para quien se

¹⁶⁴³ J. Larrea, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁴⁴ J. Espejo Asturizaga, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*, pp. 56-57.

había convertido en el objeto de sus celos incontrolables.”¹⁶⁴⁶ Esta misma versión es la que ofrece Antenor Orrego, gran confidente de Vallejo: “Los celos pusieron en manos del enamorado cantor un Smith & Watson [*sic*] con el cual se proponía vengar el sentimental agravio.”¹⁶⁴⁷

Aparte de las circunstancias personales que sí es verdad que influyeron mucho en la vida del vate peruano, hay que señalar las influencias literarias a la que estaban expuestos, él y el grupo de amigos pertenecientes a “La bohemia de Trujillo”, tal y como los bautizó Parra del Riego. En esta época de 1917, L. Espejo, perteneciente al grupo trujillano señala: “Por aquel año nuestras lecturas eran de Rubén Darío, Amado Nervo, Maeterlink, Verlaine, Baudelaire, Jammes, Samain, Paul Fort, Rodenbach, Arthur Rimbaud, Walt Whitman; se leía a Eça de Queiroz, Unamuno, Tagore, Ortega y Gasset, Valle Inclán, Azorín, Pérez de Ayala, Galdós, Baroja y otros. En el departamento de Orrego se empezó a leer “La decadencia de Occidente” y “Herrera y Reissig”, en casa de Garrido. José Eulogio Garrido era, entre el grupo, el que más gastaba en libros y generosamente nos prestaba.”¹⁶⁴⁸ Es interesante conocer también las influencias que llegaban a raíz de lo publicado en revistas españolas: “La librería “Cultura Popular” que, [...] además traía revistas españolas entre las que cabe citar “La esfera” y “España” –señala L. Espejo–, semanario de la vida nacional donde colaboraban Gabriel Alomar, Araquistáin, Guillermo de Torre, Asenjo, Blanco Fombona, Francés, los Machado, Martínez Corbalán, Madariaga, Jorge Guillén y otros. Con las revistas españolas empezó a llegar literatura rusa: Tolstoy, Dostoiewsky, Turgeneff, Gorky; el teatro de Ibsen, Maeterlinck, D’Annunzio y otros autores.”¹⁶⁴⁹

César Vallejo continuó como profesor en el Colegio Nacional de San Juan durante el año 1917, a la vez que asistía a las clases de la universidad y sus poemas eran publicados en los periódicos, casi siempre, trujillanos. El mes de setiembre Zoila y Vallejo rompieron sus relaciones, inspirando el poema “Yeso”: “¡Silencio! ¡Aquí se ha hecho de noche! / Ya tras el cementerio se fue el sol... / ¡Aquí se está llorando ya el cadáver! / No vuelvas... ¡Ya murió mi corazón!” (*Los heraldos negros*). El jueves 27 de diciembre de 1917, no soportando la ruptura con Zoila, Vallejo toma un barco y se dirige a Lima, con la intención de olvidar a su amada. No lleva maletas: “Un block –

¹⁶⁴⁶ J. Larrea, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁴⁷ A. Orrego *apud* L. Monguió, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁴⁸ J. Espejo Asturizaga, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁴⁹ *Ibid.*

apunta J. Espejo– con sus poemas que conforman el libro que publicará en la capital con el título de “Los heraldos negros” es todo su equipaje.”¹⁶⁵⁰

Vallejo llegó a Lima en diciembre de 1917, y como cualquier persona de provincias se encontró en un terreno duro e incomprensible para él. De la experiencia surgieron poemas como “La de a mil”, “Unidad” y “Ágape”, en los que se deja traslucir un sentimiento de soledad y aislamiento. El poeta fue atraído por la bohemia de Lima que se reunía en el Palais Concert. Ya en el mes de enero fue dejando poco a poco la desesperanza y consiguió entrevistarse, primero con Valdelomar, el escritor estrella de la época. L. Monguió afirma en *César Vallejo, Vida y obra*: “El ‘descubrimiento’ capitalino de Vallejo ha sido atribuido al pontífice de *Colónida*, Abraham Valdelomar.”¹⁶⁵¹ Poco después se aproximó a Barranco para conocer en persona a Eguren y por último, a la Biblioteca Nacional, donde sabía que encontraría a Manuel González Prada. Las tres entrevistas con estos grandes de la literatura de Perú serían publicadas en “La Reforma”. En este mismo periódico, se le hizo una entrevista a Valdelomar en la que decía de Vallejo: “En Lima conocí al poeta César A. Vallejo y hasta escribí algunas palabras en su elogio. Vallejo es un poeta. Hemos por desgracia abusado de este título. Vallejo es un poeta en la más noble acepción de la palabra. Pienso ocuparme de su obra al detalle, cuando escriba el prólogo que me pidió para su hermoso y raro libro de versos *Los heraldos negros*.”¹⁶⁵² En efecto, Valdelomar escribió un artículo ensalzando la poesía de Vallejo en el número once de la revista “Sudamérica” titulado “La génesis de un gran poeta. César Vallejo, el poeta de la ternura”.

Durante los primeros meses sigue escribiendo poemas como “Heces”, “Capitulación”, “Rosa blanca” que irán completando el poemario que el poeta piensa publicar dentro de un corto período de tiempo. Consigue trabajo como profesor del Colegio P. M. Barrós, y a la muerte de éste, su fundador, es ascendido a director. Otilia, una de las descendientes Barrós, comienza una relación tumultuosa con el poeta que quedará reflejada ya en *Trilce*, el segundo poemario. En julio de ese mismo año murió Manuel González Prada, el gran pensador y rebelde ideólogo peruano que transformó los cimientos de la sociedad y alentó los cambios de la estructura política y social. Esta noticia afectó mucho al poeta, pero la siguiente fue mucho peor. Un mes después recibe

¹⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶⁵¹ L. Monguió, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁵² Valdelomar *apud* L. Monguió, *César Vallejo. Vida y obra*, p. 42.

un telegrama anunciando el fallecimiento de su querida madre: “Madre, me voy mañana a Santiago a mojar me en tu bendición y en tu llanto... Así, muerta inmortal”. La situación anímica empeoraba, y la relación amorosa con Otilia agudizó su dramatismo ya que la familia de ella presionaba para que se llevaría a cabo el matrimonio, a lo que Vallejo se negaba. De ahí que la situación en el Colegio se hiciera día a día más insoportable.

Corría el año 1919 y hacía meses que *Los heraldos negros* estaban preparados para imprimir. Sólo faltaba el prólogo que Valdelomar prometió a Vallejo. Pero éste estaba totalmente imbuido en su ciclo de conferencias a escala nacional y le fue imposible realizarlo. Mientras, el poeta fue terminando de limar algunas creaciones. Cansado de esperar el prólogo que no llegaba, decide publicar el libro en julio de este año.

3.3.6.4. *LOS HERALDOS NEGROS: DEL MODERNISMO AL LENGUAJE VALLEJIANO*

El objetivo del análisis de este poemario es conocer más de cerca la transición entre el lenguaje modernista que conforma los versos de las primeras secciones y el lenguaje posterior que se va, poco a poco, tiñendo de las características del lenguaje vallejiano. Muchos críticos señalan la fuerte influencia del Modernismo en el Vallejo de *Los heraldos negros*. Roberto Paoli considera que el peruano se sentía “deslumbrado por las engañosas quincallas modernistas, crédulo frente al lastre del exotismo bíblico-babilónico-cuneiforme-bizantino y demás infaustos accesorios del más deteriorado y caduco modernismo.”¹⁶⁵³ Otro ejemplo es Xabier Abril, el cual comenta: “El primer libro de Vallejo participa del Modernismo al mismo tiempo que pretende sobrepasarlo.”¹⁶⁵⁴ Como brillantemente señala este autor, Vallejo se sitúa en el Modernismo epigonal, pero el genio del poeta, sintiéndose atrapado por esta corriente, necesita traspasar las barreras poéticas establecidas. De ahí que Camilo Fernández Cozman, coloque este primer poemario en una etapa de transición hacia una nueva estética: “La plasticidad cultural vallejiana es sui generis en su época y comienza a manifestarse en *Los heraldos negros* (1918), libro modernista, pero que revela una

¹⁶⁵³ R. Paoli, *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Ed. D’anno, Mesina, 1981, pp. 10-11.

¹⁶⁵⁴ X. Abril, *Vallejo*, Ediciones Front, Buenos Aires, 1958, p. 25.

excepción a la regla, pues se sitúa en el tránsito entre el modernismo y las vanguardias.”¹⁶⁵⁵ Pasamos a conocer más cerca y a analizar estos influjos modernistas:

En algunos aspectos –señala Xabier Abril–, es el eco de lo externo, decorativo y musical de la corriente identificada con la manera epidérmica de Darío, pero, caso curioso, no canta a Francia, ni a los cisnes de Versalles. Por el contrario, su vena profunda –desdeñando las primeras y transitorias influencias de Café Concierto– se atuvo al Cristianismo hogareño; luego, al idealismo de corte oriental del no-ser y del no-yo, que Julio Herrera y Reissig había tomado de sus probables lecturas de Fichte; más tarde abordó el tema del alma que es reflejo de Hegel.¹⁶⁵⁶

En efecto, metiéndonos ya en el estudio de *Los heraldos negros*, hay que recalcar que incluso el título tiene un claro regusto modernista. Como ya señaló Coyné, un poema de *Prosas profanas* se titula “Heraldos”, aunque hay que advertir que en el de Vallejo viene acompañado del adjetivo “negros”, lo que advierte el tema oscuro del que se va a tratar. Al abrir la primera página se encuentra un epígrafe tomado del Evangelio que dice: “*Qui pōtest cāpere cāpiat*”. Según Ricardo González Vigil:

No sólo recuerda la egolatría (o “egotimia”; para Valdelomar “religión del yo”) tan común entre los espíritus “raros” y “superiores” del Modernismo (piénsese en Darío, Herrera y Reissig, Chocano, González Prada y Valdelomar), bajo el legado de los “bohemos” y “dandys”. También remite a esa especie de “evangelio” del Hombre o Super-hombre que vociferó el Zaratustra de F. Nietzsche.¹⁶⁵⁷

El poemario tiene un importantísimo poema liminar titulado de forma homónima a la obra, y siguen detrás seis secciones de diferente valía. En primer lugar aparece “Plafones ágiles” con creaciones poéticas con gran carga de Modernismo. La siguiente es “Buzos”, sección con rasgos simbolistas. Señala R. González Vigil, que salvo el poema “Romería”, es un trabajo de alto nivel estético. Le sigue “De la tierra”, parte dedicada a la lucha entre el ideal amoroso y el deseo carnal. Más tarde, nos encontramos con “Nostalgias imperiales”, lugar del libro destinado, ya no al amor idealizado, sino al pasado indígena también idealizado. Le sigue la sección de “Truenos”, que para R. González Vigil, es una sección de reminiscencias bíblicas o nietzscheanas. Y por

¹⁶⁵⁵ C. Fernández Cozman, *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, cit., p. 54.

¹⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁵⁷ R. González Vigil, *Leamos juntos a Vallejo*, cit., p.19.

último, una de las partes más importantes “Canciones de hogar”, donde el poeta ya no conmemora un pasado común idealizado, sino el suyo propio. De cada sección vamos a tomar el poema o poemas más representativos para llevar a cabo el análisis.

El poema liminar “Los heraldos negros” es como un pórtico mediante el cual se indica el carácter apesadumbrado y de tintes oscuros que va a tener todo el poemario. El recuerdo reciente de las pérdidas personales y de la incompreensión humana hacia el sufrimiento hace que el yo poético se quede atónito: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!” Ese “no saber” es muestra de la impotencia del ser humano:

El no saber es en el poeta una sabiduría dentro de la ignorancia –señala Julio Ortega– y a la vez un ignorar dentro de la evidencia. La exclamación ante lo inexplicable del dolor, la impotencia para decirlo también; pero además supone el conocimiento de ese dolor, su presencia y sinrazón. Es por eso que la actitud del no saber es el primer atisbo del vacío a través de lo que sabe y, sin embargo, no se sabe.¹⁶⁵⁸

Son golpes tan fuertes como “del odio de Dios”. No son muchos pero aunque sean pocos, el ser humano se rompe ante ellos, abriéndose “zanjas oscuras en el rostro más fiero”, ya que se trata de una lucha desigual contra el destino cruel y todopoderoso. Estos golpes se aproximan al galope como “potros de bárbaros atilas”, son como “heraldos negros” con los que la Muerte anuncia su llegada de antemano. James Higgins, amparándose en estas imágenes de los “bárbaros atilas” y “los heraldos negros”, considera que todavía vence en ellas el regusto modernista: “Hasta cierto punto, Vallejo sigue empleando el lenguaje de sus antecesores modernistas y adoptando aptitudes que pertenecen al siglo XIX.”¹⁶⁵⁹ El hombre intenta conseguir un poco de dicha pero llega siempre a deshora sin poder agarrar la felicidad, perdiendo “el pan que en la puerta del horno se nos quema”:

Y el hombre... Pobre...pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como un charco de culpa, en la mirada.

“Hay golpes en la vida” tiene un gran sabor a desesperanza. Como señala Xabier Abril: “El poeta tuvo desde el principio la cabal intuición de su existencia dolorosa, la

¹⁶⁵⁸ A. Flores, (comp.), *Aproximaciones a César Vallejo, cit.*, p. 27.

¹⁶⁵⁹ J. Higgins, *César Vallejo en su poesía*, Seglusa, Lima, 1990, p. 24.

luz anticipada de todos los momentos, la vivencia, en una palabra, de su Destino.”¹⁶⁶⁰ El dolor es el sentimiento que moviliza toda la poesía de Vallejo. Detrás del negro destino del hombre, consistente en sufrir golpes que llegan sin avisar y sin tener conocimiento de porqué hieren con una fuerza sobrenatural, acecha la muerte. Incluso el ser humano más fuerte, el más poderoso no puede nada contra ese terrible futuro: “Vallejo vivencia en profundidad el problema del dolor –explica J. I. López-Soria– con la autenticidad del que lo sufre en carne propia. El dolor, escollo insalvable de la filosofía, reviste de negrura misteriosa la actitud filosófica que advertimos debajo de las líneas tersas del verso vallejiano.”¹⁶⁶¹ Ese dolor es un dolor comprimido de varias temporalidades como señala Adam Sharman: “There may be three types of *dolor* in Vallejo (the cosmic-Andean, the colonial, and the modern).”¹⁶⁶² Parece que se unen los tres en un dolor universal en el que al hombre, sólo le queda volverse con una mirada loca y sentirse culpable sin saber el motivo. Es el mito de haber nacido maldito muy del gusto romántico y modernista. Lo maldito decadente proviene de Baudelaire, y se encuentra en este poema y en el ideario poético de Vallejo: “La línea constante de su pensamiento –aclara Xabier Abril–, desde un principio, señala la adhesión al concepto del mal.”¹⁶⁶³ El mito de Adán, igualmente convencido de haber nacido con un destino maldito se amplía y se ensancha abrazando a toda la humanidad. El dolor humano es común a todas las mujeres y hombres, el destino feroz y mortífero también. Y el dolor humano está inexorablemente unido a la muerte: “Presencia invisible –señala Américo Ferrari–, incesantemente activa, la muerte está en nosotros desde que nacemos, y el poeta acabará por considerarla como la sustancia misma de la vida.”¹⁶⁶⁴

“Plafones ágiles” es la siguiente sección. André Coyné advierte una fuerte “tonalidad parnasiana” en el título, “imperfectamente relacionada con la inspiración de las piezas que incluye”¹⁶⁶⁵. De esta sección se va a analizar “Deshojación sagrada”. Observemos cómo el lenguaje modernista se mantiene fuertemente en sus versos:

Luna! Corona de una testa inmensa
que te vas deshojando en sombras gualdas!

¹⁶⁶⁰ X. Abril, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁶¹ A. Flores, (comp.), *Aproximaciones a César Vallejo*, pp. 15-16.

¹⁶⁶² A. Sharman, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶⁶³ X. Abril, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁶⁴ A. Flores, (comp.), *Aproximaciones a César Vallejo*, p. 317.

¹⁶⁶⁵ A. Coyné, *César Vallejo y su obra poética*, Editorial Letras Peruanas, Lima, p. 17.

Roja corona de un Jesús que piensa
trágicamente dulce de esmeraldas!

Luna! Alocado corazón celeste
¿por qué bogas así, dentro la copa
llena de vino azul, hacia el oeste,
cual derrotada y dolorida popa?

Luna! Y a fuerza de volar en vano,
te holocaustas en ópalos dispersos:
tú eres tal vez mi corazón gitano
que vaga en el azul llorando versos!...

El yo poético invoca a luna y la compara con la corona de la gran cabeza de Jesucristo sangrante que va perdiendo sus pétalos o sus espinas tristes en un amanecer doliente de tonos rojos.

A nivel temático, el yo poético ha elegido un tema bastante manido por los románticos: la luna, la noche. La figura retórica utilizada es el apóstrofe (se llama a la luna), y la pregunta retórica (“¿por qué bogas así...?”), así como la exclamación, también de sesgo muy romántico. Y además se usa el motivo decadente de la utilización del tema religioso para metaforizar la actitud divina del poeta. El vocabulario se encuentra impregnado de palabras cultas, rebuscadas: “testa”, “dulce de esmeraldas”, “holocaustas”. El colorido también denota ciertas deudas modernistas: “sombras gualdas”, “corazón celeste”, “roja corona”. Y no falta el azul cuando señala que su corazón “vaga en azul llorando versos”.

En cuanto a la cuestión de la forma, se mantiene la estructura modernista mediante la conservación del metro y la rima aunque, se debe señalar que no se encuentra en el poema esa consonancia complicada como la rima de palabras esdrújulas que tanto gustaba a Darío, de corte parnasiano.

Es interesante señalar el ambiente en que fue creado el poema porque lo enmarca en los tiempos bohemios y dandis de calibre decadente que ayudaron a su aparición. Comenta Ricardo González Vigil que brotó de la experiencia de lo que Baudelaire denominó “paraísos artificiales”. Una noche, un joven llegado de Lima con éter, lo compartió con el grupo de “La bohemia de Trujillo”. Entre ellos se encontraba Vallejo

que lo probó y a renglón seguido compuso este poema.¹⁶⁶⁶ En efecto, Vallejo trató de encontrar alivio espiritual en el mundo decadente de las drogas. Xabier Abril fue testigo de la huida del poeta a “los paraísos artificiales” y en su obra *Vallejo* pone de relieve el Decadentismo del autor de *Los heraldos negros*:

El cuadro del espíritu satánico –gusto del “mal”, contagio “decadentista”–, complétase con la tendencia a los placeres morbosos: el culto de los Paraísos Artificiales. Este debe ser considerado como el primer síntoma de huída de un ambiente poco a nada propicio al poeta. La evasión, en este caso, se confunde con la protesta. La droga, más que vicio, significa anestesia de la realidad: decisión mortal de superar el medio y salvar el espíritu. Vallejo padece la misma suerte de sus antepasados Thomas de Quincey y Charles Baudelaire, sacerdotes del opio y del haschisch, respectivamente. El maestro más próximo de Vallejo ha sido en este asunto, como en algunos otros, Julio Herrera y Reissig. En este gustó, por primera vez, la sugestión orientalista de los Paraísos Artificiales: alquimia, droga, evasión; anestesia, abstracción, olvido...¹⁶⁶⁷

La sección “Buzos”, como señalaba el profesor González Vigil, y el crítico André Coyné, es la que más se aproxima al Simbolismo de todo el poemario: “Los ‘buzos’ parecen indicar la investigación del terrible misterio circundante y de aquellas ‘hondas negruras del abismo’ de las cuales hablara Rubén Darío.”¹⁶⁶⁸ De ella se ha escogido, con el objetivo de analizar la evolución de lenguaje vallejiano, el poema “La araña”. Jean Franco señala acertadamente que tiene gran influencia del pensamiento occidental: “La araña es muy similar al hombre dividido que, en la descripción de Hugo, se eleva hacia los cielos mientras parte de él sigue encadenada a la tierra”¹⁶⁶⁹. Pero aparecen también rasgos muy vallejianos. Veamos el poema:

Es una araña enorme que ya no anda;
Una araña incolora, cuyo cuerpo,
Una cabeza y un abdomen, sangra.

Hoy la he visto de cerca. Y con qué esfuerzo
hacia todos los flancos
sus pies innumerables alargaba.

¹⁶⁶⁶ R. González Vigil, *Leamos juntos a Vallejo, cit.*, p. 75.

¹⁶⁶⁷ X. Abril, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁶⁸ A. Coyné, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁶⁹ J. Franco, *op. cit.*, p. 67.

Y he pensado en sus ojos invisibles,
los pilotos fatales de la araña.

Es una araña que temblaba fija
en un filo de piedra;
el abdomen a un lado,
y al otro la cabeza.

Con tantos pies la pobre, y aún no puede
resolverse. Y, al verla
atónita en tal trance,
hoy me ha dado qué pena esa viajera.

Es una araña enorme, a quien impide
el abdomen seguir a la cabeza.
Y he pensado en sus ojos
y en sus pies numerosos...
¡Y me ha dado qué pena esa viajera!

El yo poético se queda atónito ante la aparición de una araña que en una lucha agónica se debate entre su parte corporal y la racional. El poema, mucho más vallejiano que el anterior, se aleja ágilmente de la estética rubendariana. En primer lugar, el animal representado es bastante repulsivo; lejos quedan los cisnes y el armiño. Además, se ha perdido el interés por la rima y los versos carecen de una métrica similar. Ahora se busca crear una atmósfera a través de nuevos recursos como el de la anáfora, y sobre todo el de la profundidad del símbolo y de las imágenes par expresar las grandes contradicciones desarrolladas por la cultura occidental como la escisión platónica de cuerpo y mente, que estando unidas, cada una tira para un lado. Es una araña incolora porque ha perdido toda su sangre en la lucha agónica entre los dos extremos. El yo poético se acerca a ella con compasión: “qué pena esa viajera”. Esta actitud es muy vallejiana: sufrir por el sufrimiento ajeno. Como un Jesucristo moderno y ateo, no se conforma con pasar y mirar sin percatarse de que el verdadero nexo de unión entre los seres humanos se encuentra en el sufrimiento. Pero, se debe señalar que el poema tiene una deuda con el Romanticismo ya que el tema de la idealización de la mente respecto al cuerpo tiene una larga historia, y como vimos en su tesis, todavía mantiene esta postura que un poco más adelante dejará de lado en *Trilce*. En éste, el cuerpo no será algo sucio que produzca dolor por el pecado de la carne, muy al contrario, será

ovacionado por Vallejo que pasará a hacer poesía hasta de las necesidades fisiológicas. En *Los heraldos negros*, todavía no se ha librado de estas ataduras y queda patente que la araña lucha por salir del trance haciendo caso a su parte racional y desoyendo la irracional.

La siguiente sección señala esta irresoluble dualidad humana pero en relación con el amor. De “De la tierra” se va a analizar “El poeta a su amada” gracias al cual se verá el punto de vista del creador. Se retoma el lenguaje modernista y la temática decadente, y se refleja la lucha por el ideal amoroso muy típica del Romanticismo. Se puede advertir cómo Vallejo recoge el tópico modernista de la poesía amorosa: “Existe una expresión típicamente modernista de la poesía amorosa –explica André Coyné– que los poetas aceptan desde las *Prosas profanas* de Darío y que Herrera y Reissig ha renovado parcialmente en su *Parques abandonados* o sus *Clepsidras*, la cual oscila entre la sensualidad pagana, el refinamiento dieciochesco y cierto idealismo de origen cristiano.”¹⁶⁷⁰ Veamos “El poeta a su amada”:

Amada, en esta noche tú te has crucificado
sobre los dos maderos curvados de mi beso;
y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,
y que hay un viernesanto más dulce que ese beso.

En esta noche rara que tanto me has mirado,
la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso.
En esta noche de Setiembre se ha oficiado
mi segunda caída y el más humano beso.

Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos;
se irá secando a pausas nuestra excelsa amargura;
y habrán tocado a sombra nuestros labios difuntos.

Y ya no habrán reproches en tus ojos benditos,
ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura
los dos nos dormiremos, como dos hermanitos.

¹⁶⁷⁰ A. Coyné, *op. cit.*, pp. 37-38.

El poema de amor, habla del universo contradictorio y sujeto a ciertas premisas religiosas muy vallejianas. Recordemos que el catolicismo se refuerza en el hogar de Santiago de Chuco debido los abuelos curas. El poeta está junto a su amada, y se duele al comprobar que su amor es pecaminoso: “El poema da a entender –comenta Stephen Hart– que el amor sexual es malo.”¹⁶⁷¹ Sólo en la muerte y en la castidad se encuentra el sosiego: “El amor es una reflexión –considera Julio Ortega– que convoca la muerte.”¹⁶⁷² En este poema, señala el yo poético: “Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos”. Sólo en la muerte se secará la amargura, la tristeza, la desesperanza y el dolor. Para empezar, el tema de Eros y Tanatos en la poesía es de profundo calado romántico. Y también, pertenece a la retórica modernista y decadentista, la unión entre lo religioso y lo erótico. En este caso se ven engarzadas las palabras de la liturgia con las caracterizadas por una sensualidad erótica. Como rasgos vallejianos hay que señalar que la rima sigue perdiendo fuerza como se ve en la rima con diminutivos (“benditos” y “hermanitos”) y la repetición de la misma palabra en varios de los versos (“beso”). Pero lo que realmente lleva el sello vallejiano es la lucha agónica interna. Al igual que en el poema “La araña”, Vallejo sufre y ese dolor le hace partícipe del secreto que une la humanidad. El poeta experimenta la angustia existencial a partir de un hecho amoroso. Y la utilización del dolor para la creación de sentimientos que abarcan a todos los seres humanos es lo que queda reflejado. Para Vallejo el dolor es paralelo al amor.

Dentro de esta misma sección encontramos un paso adelante en cuanto al desarrollo de Vallejo dentro de su poesía. La creación poética a que se hace referencia lleva por título “¿...”. Es la siguiente:

–Si te amara... qué sería?
 –Una orgía!
 –Y si él te amara?
 Sería
 todo rituario, pero menos dulce.

Y si tú me quisieras?
 La sombra sufriría
 justos fracasos en tus niñas monjas.

¹⁶⁷¹ S. Hart, *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Tamesis Books, London, 1987, p. 17.

¹⁶⁷² A. Flores, (comp.), *op. cit.* p. 31.

Culebrean latigazos,
cuando el can ama a su dueño?
-No; pero la luz es nuestra.
Estás enfermo... Vete... Tengo sueño!

(Bajo la alameda vespéral
Se quiebra un fragor de rosa).
-Idos, pupilas, pronto...
Ya retoña la selva en mi cristal!)

El título del poema “¿...” viene a referirse a que se va realizar un cuestionamiento, una pregunta. Eso es lo que muestra la apertura del signo de interrogación. Y así comienza el poema, con una pregunta. El yo poético nos sitúa a los lectores como *voyeurs* de una escena romántica. Esta escena dialogada posee cierto regusto shakesperiano. Un enamorado visita a su enamorada. Tiene sabor romántico y decadente porque en la primera estrofa el enamorado le hace ver a ella que su amor será salvaje: “Una orgía”, en tanto en cuanto si va con algún vulgar burgués su romance sería “todo rituario”, sin verdadero amor, sin verdadera pasión, “menos dulce”. La segunda estrofa contiene un lenguaje ya en el tono más puramente vallejiano. Ese lenguaje en el que las palabras pasean detrás de las palabras. El enamorado le pregunta a la amada: “Y si tú me quisieras?” Él mismo se responde: “La sombra sufriría justos fracasos en tus niñas monjas”. El símbolo de la sombra, en Vallejo, en general tiene siempre connotaciones oscuras, y suele significar la muerte. La muerte se vería fracasar ante “las niñas monjas”, ante la mirada (“la niña” del ojo) y ante la pureza (“la niña”, la infancia). Doble significación que aumenta la densidad. Sigue cuestionando el amante con una pregunta escondida: “Culebrean latigazos, cuando el can ama a su dueño?” El amante espera un momento la respuesta a esta pregunta, y sin esperar, la contesta él mismo: “No”, no puedes maltratarme cuando soy un ser amoroso y manso. Y además “la luz es nuestra”. Si la sombra es un símbolo que hace referencia a la muerte, la luz, por el contrario, tiende a significar la vida. Nosotros tenemos la vida, la vida es originada por el amor. En ese momento habla la amante por vez primera y única: “Estás enfermo... Vete... Tengo sueño!” El hombre es despedido sin compasión. Ella considera que su amor es demasiado loco, enfermizo: “Estás enfermo”. La última estrofa señala el desenlace trágico. Así como Calisto cayó tras consumir con su amada en la Celestina, aquí el amante se deja caer, de ahí que el yo poético sea ahora narrador en tercera

persona y esté lo sucedido entre paréntesis. “(Bajo la alameda vespéral, se quiebra un fragor de rosa)”. El nuevo Calisto ha caído del árbol que permitía acercarse al balcón de la joven a la última hora de la tarde, ya casi está oscureciendo: “alameda vespéral”, y el cuerpo ha caído en un lecho de rosas, haciendo poco ruido de “fragor de rosa”. Las pupilas, es decir, la vida del hombre moribundo ante la caída se van: “idos, pupilas, pronto...”. El vocabulario se hace más denso: “Idos”, para señalar que se van las pupilas del cuerpo inerte e “idos”, de volverse “loco”, un ser “ido” es un ser fuera de sí. El último verso, Ricardo González Vigil apunta que puede tratarse de “un posible eco del comienzo de *La divina comedia* cuando Dante se retrata perdido en una “selva oscura” antes que lo guíe la amada angelical.”¹⁶⁷³ El alma del poeta moribundo vaga por los niveles del otro mundo y busca la tutela de la *donna angelicata* a la que le da sus pupilas para que, gracias a ella, pueda ver el camino en el más allá.

En conclusión se puede decir que este poema es una pieza dramática donde ya se observa cómo la estructura y el lenguaje se encuentran condensados y mostrando las connotaciones suficientes para llegar a darle sentido, pero a la vez, esa ausencia le otorga un sentido mayor.

“Nostalgias imperiales” es la siguiente sección. Con ella se produce un giro temático muy fuerte. Pasa de una poesía de talante confesional donde expresa sus sentimientos más profundos de manera individual a una poesía en la que se representa a una comunidad: “En el proceso de un progresivo despojamiento del yo vital en un yo poético –comenta Julio Ortega–, es revelador que el poeta tiene [...] ligar ese yo poético a cierto sentimiento de *raza*, para fundamentarlo en una realidad supraindividual.”¹⁶⁷⁴ La crítica considera a Vallejo como el primer poeta verdaderamente indigenista de Perú. Señalan que si bien anteriormente, en la época romántica, movidos por el *Volkgeist*, hubo poetas que ya habían mostrado a los indios, no como verdaderos seres humanos sino como figuras de un decorado donde se atisbaba cierto paisaje andino, no habían llegado a describirlos en toda su extensión humana. Vallejo va a dar vida y a proveer de orgullo de raza al pueblo indígena y también a denunciar el pasado colonial, cuestión que, a principios del siglo pasado en el Perú, era un tema bastante subversivo, ya tratado por Manuel González Prada. Se ha seleccionado el poema titulado “Huaco”. El título hace referencia a una pieza clave de la cultura andina. El huaco era una cerámica de alto valor estético típica de las culturas

¹⁶⁷³ R. González Vigil, *Leamos juntos a Vallejo*, cit., p. 109.

¹⁶⁷⁴ A. Flores, (comp.), *op. cit.* p. 20.

prehispánicas de los Andes peruanos. Estas vasijas no eran utilizadas para el uso diario sino que tenían una función ritual (enterramientos, templos, etc.). Culturas anteriores a la inca como los Nazcas y los Wari ya los realizaban, pero al ser absorbidos, esta tradición artística pasó a formar parte del imperio incaico. En la vieja vasija incaica, señala Juan Larrea que Vallejo se identifica “con autoctonía incaica, como un Tupac Amaru que se alzase contra los invasores latinos.”¹⁶⁷⁵ El poema expresa en verdad un enfrentamiento entre lo occidental y lo incaico, que Camilo Fernández Cozman denomina “interculturalidad”, y además un nuevo intento de salirse del marco estético modernista: “En “Huaco”, poema de *Los heraldos negros*, vemos cómo la interculturalidad (diálogo entre culturas no exento de conflictos ni oposiciones de diversa índole) hace que Vallejo comience a manifestar un alejamiento respecto de la praxis modernista.”¹⁶⁷⁶ Veamos el poema:

Yo soy el corequenque ciego
que mira por la lente de una llaga,
y que atado está al Globo,
como a un huaco estupendo que girara.

Yo soy el llama, a quien tan sólo alcanza
la necedad hostil a trasquilar
volutas de clarín,
volutas de clarín brillantes de asco
y bronceadas de un viejo yaraví.

Soy el pichón de cóndor desplumado
por latino arcabuz;
y a flor de humanidad floto en los Andes
como un perenne Lázaro de luz.

Yo soy la gracia incaica que se roe
en áureos coricanchas bautizados
de fosfatos de error y de cicuta.
A veces en mis piedras se encabritan
los nervios rotos de un extinto puma.

¹⁶⁷⁵ L. Larrea, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶⁷⁶ C. Fernández Cozman, *La poesía hispanoamericana y sus metáforas, cit.*, p. 55.

Un fermento de Sol;
¡levadura de sombra y de corazón!

A los modernistas les gustaba exponer, como emblema creativo, el blasón. Rubén Darío compuso su “Blasón” que comienza: “Yo soy el cisne...”, Chocano, tiene el suyo: “Yo soy el cantor de América autóctono y salvaje”, y, como intuye Ricardo González Vigil, Vallejo tomó este “poema-escudo” de gusto modernista y lo traspuso al mundo incaico. Es posible que más que ningún otro “Blasón”, Vallejo se encuentre influenciado por el de Darío, ya que éste utiliza un animal, el cisne, para simbolizar la poesía y el arte modernista. Vallejo, por su parte, usa otros animales, cargados de sentido totémico y simbólico, que tienen un alto sentido mágico y religioso para la cultura andina. En vez de ser el hermoso cisne de origen greco-latino, es el corequenque ciego, la llama o el pichón de cóndor de procedencia andina. El poema se construye mediante una oposición de la cultura greco-latina con la indígena. Por medio de los animales se va realizando un contraste entre ambas. La cultura grecolatina (occidental) se impuso a la indígena, quedando esta última destrozada por la primera. El corequenque, un ave de aguda visión, ahora está ciego. Cuando mira, lo hace por una llaga abierta, es decir, a través del sufrimiento de la imposición de ideales externos que se encuentran representados en la idea de que la tierra es una esfera: “atado está al globo”. El primer filósofo en demostrar la redondez de la tierra fue Eratóstenes nacido en Cirene en el año 284 a. C., y es sabido que Colón conocía la redondez terráquea. Esta realidad grecolatina se impuso a la visión indígena.

En la segunda estrofa, el yo poético se ha metamorfoseado en otro animal: la llama. Este animal era utilizado para sacrificios rituales. Pero el yo poético se compara a una de ellas porque sólo la estupidez hostil la utiliza ahora, no ya para comunicarse con la divinidad sino para trasquilar “volutas de clarín”. Las volutas son los adornos que la arquitectura grecolatina aplicaba a los capiteles jónicos. Tiene la forma redondeada de la lana que sale al esquilar las llamas. La lana blanca se ha oscurecido, bronceándose por efecto del sol y se ha transformado en “un viejo yaraví”, una canción triste de nostalgia amorosa. “Yo soy el pichón de cóndor desplumado”. El cóndor era un animal sagrado que era representado habitualmente en los huacos y famoso por su espléndido plumaje con el que alcanzaba grandes alturas. El yo poético es ese animal al que han saqueado su gran tesoro: su plumaje. Ni siquiera es adulto, es una criatura indefensa, un pichón, sin sus plumas, sin capacidad de volar. Y ha sido desplumado por “latino

arcabuz”. Se observa otra vez la contraposición entre la cultura latina “latino arcabuz” y la indígena “pichón de cóndor”. La siguiente estrofa ya no se compara con un animal: “Yo soy la gracia incaica que se roe en áureos coricanchas bautizados de fosfatos de error y de cicuta”. El Coricancha era un templo solar en el Cuzco: “Los españoles edificaron –señala Ricardo González Vigil– usando como base el muro incaico, encima el templo de Santo Domingo. Arquitectónicamente, la superposición impuesta del mundo cristiano y europeo.”¹⁶⁷⁷ Y aunque están mezcladas las piedras del templo incaico y cristiano, el yo poético siente que en las piedras “se encabritan los nervios rotos de un extinto puma”. Es decir, que sigue sintiendo la fuerza que le otorga la energía de su raza. Una nota de esperanza ya que “un fermento de sol”, el sol que crecerá, “levadura de sombra y corazón”, una raza solar que volverá de entre sus cenizas para crecer de nuevo y volver a ocupar su lugar.

En conclusión se trata de un poema reivindicativo y por ello, alejado del Modernismo en tanto en cuanto no es puramente esteticista, aunque volvamos a señalar se basa en el tema del “Blasón”. La rebeldía llega de la mano de Vallejo, hombre “cholo” que ha soportado ciertas vejaciones en la colonial Trujillo y de las proposiciones ideológicas novedosas de Prada, así como del orgullo que Chocano inserta en su poesía al hablar del mundo incaico. Pero, si bien él unía los dos mundos, aquí Vallejo da preferencia a uno sobre el otro. De ahí que inicie el indigenismo en el Perú. Hay pueblos que someten y pueblos injustamente sometidos y aprisionados por culturas exógenas. Las grandezas del imperio andino fueron destruidas por la conquista y sus grandezas derruidas para colocar en su lugar una cultura exógena incomprensible para el mundo incaico. Respecto a la evolución del lenguaje de sesgo modernista hacia el lenguaje vallejiano caracterizado por su aproximación a terrenos indómitos y desconocidos, el crítico Camilo Fernández Cozman señala que en este poema también se observa una transición hacia el Vanguardismo:

Aquí observamos la lucha de Vallejo por salir del marco modernista. Hay algunas palabras como “áureo” o “extinto” que remiten, sin duda, al estilo enjoyado del modernismo de Darío. Sin embargo, Vallejo revela un intento inicial de ampliar el léxico en el ámbito de la poesía latinoamericana. Por ejemplo, la inclusión del vocablo “fosfatos” o de la expresión “nervios rotos” evidencia un cierto acercamiento a la praxis vanguardista.¹⁶⁷⁸

¹⁶⁷⁷ R. González Vigil, *Leamos juntos a Vallejo, cit.*, p. 151.

¹⁶⁷⁸ C. Fernández Cozman, *La poesía hispanoamericana y sus metáforas, cit.*, p. 55.

La siguiente sección es “Truenos”. Esta parte del poemario va a mostrar varios temas importantes como la admiración profunda y sin ambages que sentía por Rubén Darío, por una parte, y por otra, se muestra una de las contradicciones más profundas que abrumaron a Vallejo, se trata de la existencia de un dios malévolo, o peor, de una deidad decadente e incapaz, al lado del Dios bueno y benevolente que le recordaba sus vivencias en Santiago de Chuco. Respecto a la admiración por Rubén Darío, André Coyné señala: “Vallejo particularmente confesaba para el autor de *Cantos de vida y esperanza* una devoción de la que nunca renegará (en París todavía sus amigos lo oirán a veces repetir: ‘Rubén Darío’ es mi padre).”¹⁶⁷⁹ Se debe poner de relevancia que Rubén Darío poseía la preeminencia poética en ese momento, y que tenía multitud de imitadores que se limitaban a reproducir ciertos aspectos de su poesía. Darío ya dejó escrito que nadie debía imitar y menos a él. Vallejo tomó buena nota de la sugerencia y se dedicó a entretener otra forma poética que se identificaba con la del maestro pero en una angustia y desesperación que cada poeta expresaba de manera diferente. Todos estos pensamientos se pueden apreciar en los versos del poema que se va a pasar a analizar titulado “Retablo”:

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
La acosan tules de éter y azabaches dormidos,
en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano.

Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,
donde hacen estos brujos azules sus oficios.
Darío de las Américas celestes! Tal ellos se parecen
a ti! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios.

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos arci prestes vagos del corazón,

¹⁶⁷⁹ A. Coyné, *op. cit.*, p. 12.

se internan, y aparecen... y, hablándonos de lejos,
nos lloran el suicidio monótono de Dios!

Este poema es fruto de la inmensa admiración que sentía Vallejo por Darío. Comencemos por la primera de las cuatro estrofas. Ya se desmarca Vallejo con este tono confesional, de confidencia cuando dice: “Yo digo para mí: por fin escapo al ruido”. El yo poético escapa de lo que le rodea, de otra poesía y se acerca sin que nadie le vea a la “nave sagrada”. Tanto el título “Retablo” como esta metáfora del edificio sagrado es un homenaje a la temática decadentista más característica del Simbolismo y del Modernismo puesto que ambos movimientos utilizan constantemente las comparaciones religiosas y litúrgicas. Además, recordemos, que para el Simbolismo, el poeta “ilumina”, es una especie de brujo que hace alquimia con las palabras. Una vez que el yo poético llega a la nave, se encuentra con “altas sombras” que acuden. Son grandes poetas simbolistas que a pesar de ser grandes son sólo sombras ya que el único, el grande, el gran genio es “Darío que pasa con su lira enlutada”. Este poemario está escrito en el año 1918 y Darío murió en 1916, de ahí que la lira esté “enlutada”. Es posible que esté de luto porque, tras la muerte de Darío, ya ha muerto el talento para hacer tan perfectas creaciones.

En segundo cuarteto indica cómo el yo poético se siente embebido por el influjo modernista y sus relucientes formas, por su alta creatividad que “sale de la dulce Musa”. Pero, existe aquí un detalle muy importante, dice el poeta: “a ella van mis ojos, cual polluelos al grano”. Se observa en estas palabras la superación vallejiana del lenguaje modernista. Y se observa porque utiliza una imagen sembrada de ternura y de localismo que ya se escapa de la tradición modernista. El poeta considera que siempre volverá a recogerse ante la religión poética, pero que tal y como dijo su maestro-dios Darío, no se puede copiar la estética modernista como ya estaban haciendo muchos otros, por ejemplo, sin ir más lejos, casi todos los componentes del libro *Las voces múltiples*, poemario analizado anteriormente. Y fueron “casi todos” porque Valdelomar ya abrió en éste un nuevo camino, tomado como vemos por Vallejo. Seguimos con el poema y vemos que a la Musa “la acosan tules de éter y azabaches dormidos”. A la Musa le molestan, le asedian, le persiguen los tópicos modernistas, estructuras fijas y sin vida. Pero la Musa es vida y creación, por eso, “sueña el mirlo de la vida en su mano”. Nunca dejará de existir la musa, es decir, la creatividad.

Una pequeña oración constituye la siguiente estrofa, donde se da gracias a Dios por dar la espiritualidad para crear la poesía, por el don de la creatividad. “Darío de las Américas celestes”, deja muy claro Vallejo que Rodó se equivocó en su diagnóstico sobre Darío al decir que Darío no fue el poeta de América. Vallejo quiere dejar claro que sí. Y también quiere dejar claro que Darío es genuino y que se encuentra rodeado de otros poetas que se quieren parecer a él, pero la falta de talento de sus seguidores no les permite acercarse al genio del poeta nicaragüense. Cuando el yo poético señala que “los otros” utilizan las trenzas de Darío para fabricar “sus cilicios”, es fácil observar un guiño a la creatividad que proviene de la parte indígena de Darío. Es decir, que la “trenza” es un rasgo de indigenismo, que no tienen casi ninguno de sus imitadores, porque por lo general, pertenecen a clases pudientes gracias a las cuales recibieron educación, cosa que los indígenas no pudieron tener. Aún así, el talento venció y bajo esas trenzas, la mente de Darío crea maravillas, mientras que, los imitadores, no pueden sino fustigarse con ellas porque jamás llegarán a poseer el talento de Darío y eso les duele.

Sigue hablando de los imitadores en la última estrofa porque son los culpables de ser embaucadores ya que buscan tesoros que no pueden encontrar (“entierros de oro absurdo”), que no tiene espíritu, ni energía creativa suficiente, por mucho que tenga ciertas atribuciones por encima de otros, que sea arcipreste frente a los religiosos. A pesar de esto, prácticamente no se les oye, no tienen voz ni los que tienen más voz. Por eso, hablan “de lejos”, y no pueden sino contar siempre las mismas letanías una y otra vez, es decir, imitar eternamente los versos de Darío que es como “el suicidio monótono de Dios”, como el dogma que se repite cada año sin variación.

El siguiente poema que se va a analizar de esta sección versa, precisamente, sobre el tema de Dios. Se titula “Los dados eternos” y dice la dedicatoria: “Para Manuel González Prada, esta emoción bravía y selecta, una de las que, con más entusiasmo, me ha aplaudido el gran maestro”. Manuel Prada fue el gran propulsor de las ideas nietzscheanas sobre la muerte de Dios en el Perú:

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádote tu pan;
pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada en tu costado:
tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!
Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,
como en un condenado,
Dios mío, prenderás todas tus velas,
y jugaremos con el viejo dado...
Tal vez ¡oh jugador! Al dar la suerte
Del universo todo,
surgirán las ojeras de la Muerte,
como dos ases fúnebres de lodo.

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,
ya no podrás jugar, porque la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura.

El título, como indica R. González Vigil, hace referencia a un poema de Nietzsche titulado “Los siete sellos” dentro de *Así hablaba Zaratustra*: “en el que Nietzsche plantea el tema de que los dioses juegan partidas de dados sobre la mesa del planeta.”¹⁶⁸⁰

En la estrofa primera el yo poético increpa al creador, lamentándose de ser una creación de Dios. Dice: “estoy llorando el ser que vivo”, es decir, me lamento de existir, de haber sido creado por un Dios incompetente. En este verso concurre “la sensación de desamparo ante la fe y el amor –apunta Alberto Escobar–, y un dejo de amargura, de pesimismo.”¹⁶⁸¹ Después de crear al hombre y a la mujer y de echarlos del paraíso le dijo: “ganarás el pan con el sudor de tu frente.”¹⁶⁸² De ahí que en el segundo verso se indique: “me pesa haber tomádote tu pan”. Se debe resaltar una característica del lenguaje vallejiano que tiene lugar en estos versos. En ciertas palabras se incluyen partículas que no son necesarias o se colocan de forma anómala para reforzar la intención. En este caso, se dice “tomádote tu pan”. Se trata de reforzar el hecho de que

¹⁶⁸⁰ R. González Vigil, *Leamos juntos a Vallejo, cit.*, p. 210.

¹⁶⁸¹ A. Escobar, *Cómo leer a Vallejo*, P. L. Villanueva, Lima, 1973, p. 41.

¹⁶⁸² *Génesis* 3:19.

Dios dio el pan al hombre, y el yo vallejiiano se lamenta de haber cogido algo que no es suyo, que es de Dios, puesto que él lo dio. La reiteración de “te” y “tú” tiene un sentido estético de aliteración, y de fijación de la propiedad del pan. Parece decir, sólo para ti, siempre tú, sólo existes tú. El ser humano no. Por eso sigue, “este pobre barro pensativo”, ya que Dios creó al hombre con barro y le dio inteligencia. El hombre no puede significar tan poco para ti, no puede ser simplemente una “costra fermentada en tu costado”, porque el ser humano sufre por culpa de la muerte: “tú no tienes Marías que se van!”. La muerte no afecta a Dios, no percibe “los golpes” de la vida. La madre de Vallejo murió ese mismo año de 1918 y también una mujer a la que amó profundamente llamada María Rosa Sandoval. Dios estuvo acompañado en la crucifixión por su madre y por su amada María Magdalena. Pero en la crucifixión de Vallejo (que es vivir cada día de su propia vida) no puede estar acompañado como lo estuvo Cristo, por las mismas figuras femeninas, madre y amada.

El poeta acusa a Dios de mentir, puesto que el Nuevo Testamento dice que Dios se convirtió en hombre, en Jesús. Pero los versos dicen: “si tú hubieras sido hombre”, pero no lo fue, y como no fue hombre, es un Dios incompetente que no sabe, ni le importa su creación. Como señala Stephen Hart: “Vallejo rechaza uno de los dogmas fundamentales del credo cristiano, el cual afirma que Dios se hizo hombre mediante su Hijo Cristo para demostrar el amor que tiene a la humanidad.”¹⁶⁸³ Dios no sufre por todos los pecados de los hombres, son los hombres los que sufren la incapacidad de Dios, por eso: “el Dios es él”, refiriéndose al hombre.

El yo poético, manteniendo las ideas de la filosofía nietzscheana, y habiendo llegado a la conclusión de que “el Dios es él”, se pone a su misma altura. Y puede conseguirlo gracias a que en sus “ojos brujos hay candelas”. Se observan reminiscencias de la teoría poética de Rimbaud, y sus “iluminaciones”. El genio poético está iluminado y se transforma en un ser mágico. El yo poético insta a Dios a jugar una partida de dados, y sólo espera que acabe todo y venza la muerte por medio de una jugada maestra: los dos ases. Incluso Dios ha aceptado que es incapaz de manejar la creación y debe resignarse a utilizar reglas de azar (una jugada de dados), para mantener en movimiento el universo: “Si no hay escapatoria –comenta Escobar -, si la suerte se repite, si la tierra gira “y es tan triste” (por humana), si Dios está negándose, sólo queda el azar, el absurdo de esta relación hombre-Dios.”¹⁶⁸⁴

¹⁶⁸³ S. Hart, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁸⁴ A. Escobar, *op. cit.*, p. 43.

Pero, ni siquiera el ser humano puede enfrentarse a Dios por medio del juego, del azar, como parece estar hecha la creación “porque la Tierra es un dado roído y ya redondo”, y aunque los tiré no parará porque su desgaste hace que la redondez no permita su inactividad. Así que seguirá rodando hasta pararse en un inmenso hueco que es una sepultura mortuoria de dimensiones estratosféricas.

Vallejo se vuelve contra el Dios que el dogma le ha dejado como herencia. No lo acepta ni lo tolera: “Es evidente –dice Stephen Hart– que el concepto de Dios que aparece en *Los Heraldos Negros* es el de un Ser malevolente, impotente y moribundo.”¹⁶⁸⁵ Pero, incluso en la desesperación de la sentida orfandad, queda un reducto de amor hacia el Padre, la necesidad de comprensión por parte de Dios al hombre y del hombre a Dios. Es verdad que por un lado, Vallejo considera que todo es un caos y que el sufrimiento humano se debe a la ineptitud e impotencia de Dios. Y se siente engañado por la tradición. Pero, por otro lado, quiere reconciliarse con el padre-dios porque esa lucha interna lo sume en lo que él mismo llama “un nervazón de angustia”. Un poco más adelante se encuentra el poema “Dios”, en el que se produce esa reconciliación. Ve a Dios como alguien por el que se puede sentir cierta lástima, un ser anciano al que le tiemblan las manos y que es incapaz de controlar lo que le rodea. No sólo eso, se siente vinculado a él: “Vallejo declara una insólita afinidad con Dios – señala Alberto Escobar–. Con él camina, discurre en su compañía y juntos participan de la misma sensación de orfandad o de bienestar.”¹⁶⁸⁶ En efecto, Vallejo llega a sentir conmiseración por su creador, el cual sigue amando su creación sin recibir respuesta a ese amor:

Y tú, cuál llorarás...tú, enamorado
De tanto enorme seno girador...
Yo te consagro Dios, porque amas tanto;
Porque jamás sonrías; porque siempre
Debe dolerte mucho el corazón

Como señala acertadamente André Coyné: “Las referencias a Dios en *Los heraldos negros* oscilan entre una rebeldía irreverente y una lástima apasionada.”¹⁶⁸⁷ Vallejo se enfrenta a la religión pero siente el desgarramiento interno de la ruptura con el padre

¹⁶⁸⁵ Stephen Hart, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁸⁶ A. Escobar, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁸⁷ A. Coyné, *op. cit.*, p. 51.

lo que hace que mantenga cierta dosis de comprensión hacia él, lo cual no significa que las cosas se queden ahí. Para Vallejo ha llegado la hora de un nuevo paso espiritual para el hombre. Como señala acertadamente Xabier Abril: “Vallejo posee la conciencia del que ha venido al mundo a luchar para imponer un humanismo olvidado y a continuar una tradición que ha sido mistificada, o sea que su misión es la de restaurar la vida misma en su esencia.”¹⁶⁸⁸

Pasamos a la última sección, “Canciones de hogar”. Es la parte más entrañable de la obra ya que se basa en la nostalgia por su pasado personal, por sus años de infancia. Se podía haber tomado cualquiera, así que se eligió “A mi hermano Miguel” porque pone en juego cierta estrategia poética muy interesante que se puede denominar “involución”. Veamos:

Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,
donde nos haces una falta sin fondo!
Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá
nos acariciaba: “Pero, hijos...”

Ahora yo me escondo;
como antes, todas estas oraciones
vespertinas, y espero que tú no des conmigo.
Por la sala, el zaguán, los corredores.
Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo.
Me acuerdo que nos hacíamos llorar,
hermano, en aquel juego.

Miguel, tú te escondiste
una noche de Agosto, al alborear,
pero, en vez de ocultarte riendo, estabas triste.
Y tu gemelo corazón de esas tardes
extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya
cae la sombra en el alma.

Oye, hermano, no tardes
en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá.

¹⁶⁸⁸ X. Abril, *op. cit.*, p. 47.

Con este poema parece ser que se ha llegado casi al lenguaje vallejiano más puro, aunque habrá que esperar a *Trilce* para que esto tenga lugar. Lejos ya de los moldes modernistas, la métrica y la rima han dejado de tener importancia; el poema se dirige hacia el verso libre. El interés corre a cargo de la sensibilidad impregnada en el poema por otros medios. Cabe percatarse de que la imaginería y metáforas modernistas también han desaparecido. El lenguaje está envuelto en lo local, en lo coloquial y cotidiano. No queda rastro del vocabulario preciosista, ni de las comparaciones religiosas al estilo decadente. Simplemente, el alma del poeta que se expresa sin ropajes extraños, con la cara y el alma lavadas. Al estudiar a Valdelomar hicimos hincapié en un poema titulado “El hermano ausente en la cena pascual”, y en que fue el primero en motivar el Postmodernismo en base a la utilización de lo familiar en la poesía. Pues bien, se observan reminiscencias del poema de Valdelomar en Vallejo. Pero aquí, la poesía tiene una mayor calidad estética.

El yo poético se presenta en el momento presente sintiendo el dolor de la ausencia de su hermano al acercarse a la puerta de su casa donde vivía siendo niño, y le habla como si todavía estuviera vivo o le escuchara desde el más allá. Se debe poner de relieve una característica muy patente a lo largo de todo el poema y que le da su regusto vallejiano. Se trata de la creación de un mundo confidencial entre el poema y el lector. El tono de intimidad compartida crea un mundo autónomo que todo lo envuelve. Como señala Alberto Escobar, nos referimos “a su acento de diálogo, a la norma conversacional.”¹⁶⁸⁹ Alberto Escobar señala en sus palabras una tendencia poética vallejana muy relevante: “En el modo en que Vallejo dialoga, en la carga afectiva que transfieren sus palabras, es donde sorprendemos mejor, no sólo lo que dice y la forma en que lo dice, sino que atisbamos la manera en que su mundo se revela al lector: casi en un acto de entrega y captura.”¹⁶⁹⁰ En efecto, Escobar se refiere a “esa atmósfera” especial que se va urdiendo a través de la creación de un ambiente lleno de localismos y de notas de alto contenido emotivo. Haciendo uso de este nuevo rasgo poético, Vallejo se aleja también del decorativismo modernista. Siguiendo con el análisis, en la primera estrofa, se ve al yo poético en ese momento presente de dolor al recordar los buenos momentos en que la familia estaba unida y era feliz. El manejo genial de la temporalidad es un rasgo muy particular en Vallejo. “A mi hermano Miguel” es un gran ejemplo. En ese momento se acuerda de los juegos de antaño con su hermano. Se sitúa

¹⁶⁸⁹ A. Escobar, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 73.

en el presente, pero acordándose del pasado, con lo que se encuentra ya en camino hacia los recuerdos. En la segunda estrofa se produce una transición más patente entre el presente y el pasado, expresada a través de la explicación de cómo eran las reglas del juego del “escondite” que los niños practicaban. En la tercera estrofa, narra la muerte de su hermano como si fuera parte del juego de esconderse que hacían los dos pequeños: “en vez de ocultarte riendo, estabas triste”. En este juego de desaparición, se dibuja la sensación de Vallejo hacia un hermano que continuará eternamente siendo un niño, un hermano al que la muerte no dejó crecer. Y en cierta manera, Vallejo tampoco pudo hacerlo porque “esos golpes del destino” que son “como del odio de dios”, han hecho que el dolor se impregne de tal manera que no pueda ya dejar de existir y que el tiempo se pare en un momento, y las manecillas del reloj no vuelvan a moverse. Por eso, los dos últimos versos se impregnan de un lirismo especial. Vallejo se ha convertido en un niño que realmente no cree que haya muerto su hermano, piensa que es parte del juego, y que más tarde o más temprano volverá a aparecer. La mente de los niños no concibe la muerte. Vallejo-niño tampoco: “Oye, hermano, no tardes en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá.” Respecto a estos dos últimos versos, André Coyné señala: “Vallejo ya no evoca la infancia, sino que, sin el menor disfraz literario, se expresa directamente como un niño hasta el punto que el hermano muerto (hoy) y el hermano que juega al escondite (otro día) se superponen, dejando establecer como una duda sobre la realidad de la muerte.”¹⁶⁹¹

3.3.6.5. TRES POEMARIOS: *TRILCE, ESPAÑA APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ Y POEMAS HUMANOS*

En una visita a Santiago de Chuco, Vallejo se vio envuelto en una disputa en la que murió una persona. A raíz de este suceso, en el que se vio involucrado tan sólo por pertenecer a una de las familias rivales, tuvo que ir a la cárcel donde permaneció durante varios meses. Fue allí donde escribió su poemario más importante en el que se observa ya consolidado un lenguaje totalmente vallejiano. En este libro, en el que Vallejo se anticipó al vanguardismo, el poeta lleva a la lengua española a límites nunca antes conocidos. Gracias a un manejo genial de la temporalidad, y al estiramiento forzado de la sintaxis, el lenguaje rompe con los límites casi de la comprensión, pero el

¹⁶⁹¹ A. Coyné, *op. cit.*, p. 62.

resultado es que *Trilce* es uno de los más grandes monumentos para la tradición poética de la humanidad. Vallejo salió de la cárcel en 1921 y este poemario vio la luz en octubre de 1922, prologado por Antenor Orrego, crítico que supo ver las increíbles cualidades de Vallejo desde hacia tiempo. El resto de la crítica se quedó atónita ante unos versos que no entendía, aunque poco a poco, se dio cuenta de la altísima calidad poética del peruano. Respecto al tema que se manejaba en relación a la salida del lenguaje modernista en Vallejo, hay que señalar que *Trilce* se encuentra ya lejos de esta estética. Según Camilo Fernández Colman, en *Trilce* existe ya “un recusamiento radical de la estética modernista y significa la asunción de un vanguardismo distinto del europeo.”¹⁶⁹² Es decir, finaliza una corriente estética y aparece una nueva de características propias, simultáneamente a las Vanguardias europeas. C. Fernández Colman señala el poema XIII de este poemario como prueba de esta salida hacia nuevos mundos poéticos:

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el Hjar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón
y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la muerte concibe y pare
de Dios mismo.

Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.
¡Odumodneurtse!

¹⁶⁹² C. Fernández Cozman, *La poesía hispanoamericana y sus metáforas, cit.*, p. 67.

Camilo Fernández Colman analiza este poema por medio del discurso retórico. Examina la dispositio, la elocutio y la inventio con el objetivo de subrayar las interrelaciones entre la temática erótica y el ludismo¹⁶⁹³. Pero lo que resulta interesante para este trabajo es observar cómo Vallejo ya no se encuentra amarrado a dos pesos que no le permitían volar hacia una nueva poesía: el platonismo amoroso y el reducto modernista. Como vimos, en *Los heraldos negros*, Vallejo se hallaba en un conflicto interno muy fuerte debido a la sensación de pecado unido al amor carnal. En este poema vemos a un Vallejo que habla abiertamente a la amada de su propio sexo: “Pienso en tu sexo”. No sólo eso, habla directamente del contacto con él: “Palpo el botón de dicha, está en sazón”. El lenguaje se hace cercano y confesional, pero no conflictivo. Nada queda en Vallejo de ese amor neoplatónico e inalcanzable que frustraba sus esperanzas de darse en la realidad. Ahora, el sexo se ha convertido en algo natural que fluye sin complejidad y que forma parte de su vida. Para C. Fernández Colman esta nueva visión de lo sexual se enfrenta también a la estética modernista: “El poema XIII evidencia que Vallejo es un poeta de hálito rural que cuestiona radicalmente la estética modernista al enfatizar una visión expresionista de la sexualidad y elogiar al “bruto” que puede liberarse de las normas de ciertos sectores hegemónicos y gozar, con casi total independencia, de una escena plena de erotismo.”¹⁶⁹⁴ Así es, Vallejo se ha deshecho de antiguas ideas torturantes y ha encontrado un lugar de paz y sosiego por medio de la naturalidad.

Continuando con su periplo vital y artístico hay que señalar que Vallejo deja Perú y se embarca hacia Europa. Allí intenta vivir de sus trabajos como periodista y traductor. A pesar de todo, siempre vivió en condiciones económicas bastante malas. Empezó a interesarse por el marxismo en el que vio una salida a sus angustias internas, hecho que queda reflejado en toda su obra literaria. Realiza varios viajes a Rusia para comprobar su funcionamiento de cerca. En 1930 viaja a Madrid a raíz de la publicación de *Trice* en España y conoce a grandes intelectuales de la época como Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego. Es testigo de la explosión de la Guerra Civil Española, y a consecuencia de sus creencias y su antifascismo escribe *España, aparta de mí este cáliz*, poemario póstumo que será publicado, junto con *Poemas humanos* en 1939. Vallejo muere ese mismo año en París,

¹⁶⁹³ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶⁹⁴ C. Fernández Colman, *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, p. 69.

pero un viernes, no un jueves como vaticinaron sus propios versos, aunque sí un día de aguacero.

En conclusión se debe señalar que Vallejo es uno de los genios poéticos que surge cada cierto tiempo y que pertenece a la humanidad. El estudio se ha limitado a analizar la transición de la estética modernista al lenguaje vallejiano, si bien, como se ha visto, sólo en *Trice* aparece completamente finalizado el proceso. *Heraldos negros* muestra a un poeta titubeante, impregnado de la atmósfera que le rodea, pero también muestra ya, muchos rasgos vallejianos que se verán ampliados en *Trice*. El lenguaje rubendariano se le queda pequeño a Vallejo: “La emoción directa del poeta sometida a un proceso de cuestionamiento frente a lo real –advierte Julio Ortega–, hace insuficiente para él mismo ese lenguaje modernista.”¹⁶⁹⁵ Por eso, de un lenguaje modernista que “más bien es el lenguaje directo que nombra –señala Julio Ortega–; que funda: Vallejo interroga el otro lado de las evidencias.”¹⁶⁹⁶ De esta forma, el lenguaje se volverá más complejo, las palabras pasearán detrás de las palabras. Recordemos el tono confesional, la cercanía a lo íntimo y local, el uso maravilloso de la temporalidad, la utilización de un vocabulario inventado, la condensación de ese lenguaje que se esconde detrás del lenguaje para que tenga mayor fuerza y luz. Gracias a *Los heraldos negros* hemos sido testigos del aprendizaje de Vallejo, hemos visto cómo se iban soltando las amarras, tanto estéticas como ideológicas, muy poco a poco. El resultado es que ya, sobre todo al final del poemario, nos acercamos a ese Vallejo absolutamente genial que sigue maravillando al mundo.

PERÚ Y LA MELANCOLÍA

1. UTOPIA Y MELANCOLÍA EN PERÚ

A lo largo de los temas anteriores se ha analizado pormenorizadamente, por una parte, el concepto de la melancolía y su desarrollo en la historia, la medicina, la filosofía y la literatura en la cultura occidental, en segundo lugar el Modernismo y por último, el Modernismo en la literatura peruana. Toda la información se va acumulando con el objetivo de tener los suficientes conocimientos para poder comprender la melancolía en la fase modernista de la literatura de Perú. Y es necesario hacer esta recopilación porque

¹⁶⁹⁵ J. Ortega, *Figuración de la persona*, Edhasa, Madrid, 1971, p. 20.

¹⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

en las raíces de este escurridizo concepto y en su desarrollo se encuentran también las claves de su entendimiento en el contexto de la literatura peruana.

La melancolía, como se ha visto, es difícil de definir porque es un concepto repleto de ideas que no se dejan encuadrar. Pasa por cada momento histórico manteniendo ciertos elementos, dejando al lado otros, y anexionándose nuevos ingredientes. En cada época, además, se percibe de manera diferente, no es lo mismo la melancolía para un renacentista que para un neoclásico, ni para los seres humanos actuales. Aún así y a pesar de las diferencias existe un estrato común, gracias al cual podemos estudiar este fenómeno, y también enriquecernos al observar cómo se metamorfosea en las distintas épocas y culturas.

Esta tesis versa sobre la melancolía en el modernismo peruano y en eso nos centramos, pero hay una línea vertebral de profundo calado que recorre la cultura peruana muy relacionada con la melancolía y la literatura que no se puede dejar escapar. Antes de comenzar un profundo análisis práctico de la melancolía en el Modernismo peruano, vamos a hacer un estudio sobre el gran tema melancólico de la cultura del Perú: la utopía incaica. La primera cuestión pertinente es la de preguntarnos qué nexo existe entre la utopía y la melancolía. W. Lepenies en su obra *Melancolía y utopía* da las claves de esta relación, poniendo de relieve que se trata de un punto de vista occidental. Para Lepenies, la melancolía está en directa conexión con el intelectual indagador europeo. Este pensador es crítico con su sociedad, y gracias al poder melancólico que infunde de creatividad su espíritu, tiene la necesidad de imaginar un mundo nuevo y mejor. “Considero al intelectual –apunta Lepenies– como un individuo constitucionalmente melancólico que mantiene una vía de escape hacia la utopía.”¹⁶⁹⁷ Menciona seguidamente a Robert Burton, el autor de la voluminosa obra *Anatomía de la melancolía* que se analizó en profundidad en la parte teórica. Burton, dice Lepenies: “empieza ese tratado con una visión utópica, porque quiere ahuyentar su melancolía.”¹⁶⁹⁸ La utopía sirve para curar la melancolía, es un analgésico. Pero la utopía se construye en la irrealidad, en ese lugar donde también habita la melancolía. Por eso, cuando pasa el efecto sedante de la irrealidad utópica, se vuelve a caer en la melancolía. Aún así, el cuerpo social volverá a retornar a los sueños, como se verá en la cultura indígena de Perú. Tomás Moro fue el primero en utilizar la palabra utopía, con la que dio título a su obra literaria en 1516. Etimológicamente la palabra contiene un

¹⁶⁹⁷ W. Lepenies, *Melancolía y utopía*, cit., p. 24.

¹⁶⁹⁸ *Ibid.*

contrasentido, es un lugar sin lugar. Realmente, como dice Lepenies, se encontraba en la mente de un intelectual ávido de solucionar las carencias y defectos que veía a su alrededor. Aunque la palabra fue dada por Tomas Moro, el concepto utópico del paraíso perdido que había que volver a encontrar estaba enraizado desde los tiempos clásicos:

Esta antigua utopía –aclara Mario Vargas Llosa– nació a orillas del Mediterráneo en la Grecia Clásica y se extendió por Europa en la Edad Media, disuelta y consagrada en el utopismo cristiano con los romances y ficciones de caballerías. El Renacimiento la racionalizó y tradujo en esquema teórico, ciencia histórica, sistema filosófico, doctrina política. Ella se apoderó de América, sobre todo a partir del siglo XVIII, época fascinada por lo exótico y las teorías rousseauistas del ‘buen salvaje’ corrompido por la civilización. Así llegó hasta el llamado Nuevo Mundo, donde se aclimató y metabolizó.¹⁶⁹⁹

Para los europeos, América podía ser aquel paraíso del que hablaban las sagradas escrituras. Así lo creyó Colón y muchos otros conquistadores. De esta forma nació el mito de El dorado, lugar buscado desesperadamente por conquistadores como Orellana. Es el mito del paraíso perdido que se hunde en lo más profundo de la esencia del ser humano. La sensación de la pérdida de algo que nunca tuvimos. La tristeza de haber sido desterrados de un lugar idílico que nos merecíamos. Esa tristeza interna e interminable es la que sustenta, señala Schelling, la materia negra de la que nace todo pensamiento y que resuena en nuestro interior creando el mito de la expulsión del paraíso del padre, el “ruido de fondo de lo bíblico”, como apunta George Steiner.¹⁷⁰⁰

Por lo tanto, sabemos que la utopía fue un concepto exportado de Europa e introducido en América. Lo interesante es conocer cómo se desarrolló en Perú esta idea y cuáles fueron sus frutos. La utopía incaica describe el imperio de los incas como uno de los mejores organizados en ese momento, si no el mejor. No existía hambre, ni desigualdades entre el pueblo llano. Se trataba de una sociedad fuertemente jerarquizada, donde la élite noble llevaba el peso del poder y la organización del imperio. La utopía nos habla de una sociedad perfecta. ¿Fue realmente así? Muchos críticos comentan que la utopía incaica nació justo en el momento de la conquista. Sobre todo porque la conquista fue realizada sobre los parámetros que acabamos de ver, es decir, sobre el modelo renacentista que impulsaba a buscar el paraíso perdido lleno

¹⁶⁹⁹ M. Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1996, p. 173.

¹⁷⁰⁰ G. Steiner, Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento, cit., p. 13.

de riquezas de todo tipo. Otro factor importante para la construcción de la idea fue el concepto de la melancolía. Garcilaso de la Vega escribe sus *Comentarios reales* al finalizar su vida. Se siente fracasado, triste y viejo, y es en ese contexto vital cuando vienen a su prodigiosa memoria los recuerdos y leyendas que le habían relatado desde niño, las que por nostalgia idealizó. La descripción maravillosa del pasado incaico formaba parte de su imaginación, de algo irreal: “La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real –afirma G. Agamben–, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia. El objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma, y la introyección de la libido es sólo una de las facetas de un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real.”¹⁷⁰¹ Esta fue la base melancólica en donde se apoyó Garcilaso y los siguientes autores para dar forma a la utopía incaica. En los recuerdos de Garcilaso se mezcla realidad e irrealidad ya que es cierto que nunca perdió la conexión epistolar con su familia del Perú, a la que escribía asiduamente y por la que seguía informado en todos los ámbitos. Para muchos estudiosos, como Valcárcel, Garcilaso fue el primer autor en expresar la utopía incaica, otros piensan que fue el segundo.

Garcilaso fue un cronista de primer orden, pero hubo muchos otros. Luis Baudin muestra al comienzo de su obra *El imperio socialista de los incas* todo el repertorio de cronistas y crónicas que ha analizado para dar un reflejo fiel de lo que era el imperio incaico. Y una vez leída su obra, se llega a la conclusión de que habla de una sociedad demasiado perfecta para ser real, donde nada está fuera de su sitio, y el control y el orden es seguido fielmente por todos y cada uno de los miembros de las comunidades. Lo que ocurre con Baudin, (muy a su pesar, ya que él era un autor conservador que escribió esta obra para criticar al socialismo por ser demasiado opresor y convertir a sus miembros en seres sin voluntad), es que se ha introducido en la utopía creada por ciertos cronistas, no de todos. Es imposible determinar el grado de realidad histórica de éstos ya que todos partían de un determinado punto de vista. Garcilaso, por ejemplo, era descendiente del Inca, y fue acérrimo enemigo de Atahuallpa al que veía como un usurpador. Otros estaban de parte de los pueblos que veían a los incas como dominadores, tal es el caso de Guaman Poma. La realidad es que este problema no tiene una fácil solución ya que los incas carecían de escritura y no nos ha llegado nada escrito

¹⁷⁰¹ G. Agamben, *Estancias*, pp. 62-63.

por ellos sobre su historia. Siempre existía la mano de un cronista ya fuera indio, mestizo o español, y tanto unos como otros, empañaban la realidad, por cuestiones religiosas o políticas, o incluso personales. Lo interesante es que detrás de ese empañamiento, podemos percibir ciertas formas sociales que, aunque no se concreticen, nos permiten ver a grandes rasgos cómo eran esas comunidades.

En primer lugar, vamos a analizar el pasado mítico e histórico de la sociedad incaica por una razón básica: la utopía incaica se alimenta, en gran parte, de los mitos de esta sociedad. Conocer su religión, su forma de vida, es indispensable para conocer los elementos nutricionales a los que se aferra este movimiento utópico nacido de la melancolía.

1. 1. LOS INCAS

El imperio incaico se desarrolló en el siglo XV y llegó a poseer territorios que comprendían un espacio que se extendía en una gran franja situada en la costa del Pacífico desde la actual Colombia en el norte hasta Chile en el sur.

1.1.1. ORIGEN MITOLÓGICO

Los orígenes de este imperio están disueltos entre el mito y la historia como ocurre normalmente en todas las civilizaciones. Existen tres mitos importantes para explicar su origen. J. M. Cossio con su obra *Mitología inca y cosmovisión andina* ayuda a entender el origen mítico del imperio incaico. El primero es el de Manco Cápac y Mama Ocllo. Este mito narra cómo Manco Cápac fue creado junto a su esposa y mujer Mama Ocllo por el dios Inti (el sol). Marido y mujer emergieron del lago Titicaca y con el báculo que les ofreció Inti fueron hacia el norte a encontrar un lugar idóneo para poblarlo de hombres y mujeres. Una vez llegaron, Manco Cápac se estableció en Hanan Cuzco (arriba) y su mujer Mama Ocllo en Hurín Cuzco (abajo). Esta visión dual se verá interpretada por la utopía incaica. De ahí que J. M. Ossio señale: “Tanto en el pasado como en el presente, el primer principio se puede observar claramente en la recurrente división de las unidades sociales en dos mitades. En el pasado la muestra más evidente se puede ver en la división de Cuzco en la mitad hanan o alta y en otra urin o baja.”¹⁷⁰²

¹⁷⁰² J. M. Ossio, *Mitología inca y cosmovisión andina*, Universidad de Lima, Lima, 1994, pp. 205-221.

El segundo mito que trata sobre el nacimiento del futuro imperio es el de los hermanos Ayar. “El mito de los hermanos Ayar –comenta M. Hernández–, situado en los orígenes, fue para los incas el modo de dar cuenta de las bases de su organización política y social. Dicho mito fue la creación cultural que enunciaron para representarse a sí mismos, que pronunciaron para establecer y explicar la relación entre ellos, sus héroes y sus dioses y que anunciaron para instituir y mantener patrones normativos.”¹⁷⁰³ Este mito comienza en Hurín porque los hermanos salen de una cueva, que como indica Hurín, está sumergida en el mundo subterráneo. De ahí surgieron cuatro hombres y cuatro mujeres, todos hermanos. El propio dios Viracocha les crió para enseñorear la tierra. El hermano mayor fue Manco Cápac, el segundo Auca, el tercero Ayar Cache, y el cuarto Ayar Ucho. La mayor de las mujeres fue Mama Ocllo, después Mama Guaco, Mama Ipacura y por último, Mama Raua. Se propusieron buscar tierras adecuadas, sometiendo, por las buenas o por las malas, a los oriundos poseedores. Diez ayllus fueron los primeros en anexionarse. M. Hernández define qué es un ayllu: “Podemos establecer que la palabra *ayllu* designa a un grupo permanente ligado por una descendencia común, real o supuesta, de todos sus miembros y que se constituía en una unidad económica.”¹⁷⁰⁴ Los hermanos caminaron hasta llegar a Guanacancha, cerca del Cuzco. En este lugar Manco Cápac se unió a su hermana Mama Ocllo, de la que nació Cinchi Roca. Fueron pasando de pueblo en pueblo hasta que llegaron a Haysquirro y decidieron librarse de uno de los cuatro hermanos por ser feroz y cruel, y tener poderes sobrenaturales como hacer temblar la tierra. M. Hernández pone de relevancia que las confrontaciones de los hermanos Ayar “aparecen como representaciones míticas de un posible proceso histórico de pugna entre grupos rivales.”¹⁷⁰⁵ Manco Cápac le dijo a su hermano que volviera a por unos vasos de oro que se habían quedado olvidados, unas semillas y el “napa”, una insignia señorial. Le acompañó Tambochecay al que Manco Cápac le encargó la muerte de su hermano. Llegando al lugar, cuando Ayar Cache entró en la cueva, Tambochecay colocó una piedra en la apertura y se sentó encima para que no pudiera salir y muriera allí dentro. El resto de los Ayar retomaron su senda con un hermano menos. Llegando a Guanacauri, decidieron dividirse las funciones que debían realizar. Manco Cápac debía casarse con su hermana y mantener el linaje, Ayar Ucho debía transformarse en huaca para servir a la religión incaica (Las huacas eran lugares

¹⁷⁰³ M. Hernández, *Entre el mito y la historia*, Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, Lima, 1991, p. 1.

¹⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 6.

sagrados de veneración por parte de los andinos), y Ayar Auca tenía que poblar los territorios en los cuales iba a tomar posesión. Los sucesores próximos instituyeron el sacrificio denominado capacocha en el cual se daban muerte a niños y a jóvenes.¹⁷⁰⁶

El tercer mito narra la creación de los seres humanos de la mano del dios Viracocha. Estando cerca del lago Titicaca, el dios talló en piedra las figuras de los primeros seres humanos. Una vez acabada la tarea fue colocándolas en los lugares pertinentes, y a medida que iba otorgándoles sus nombres, las estatuas se animaban y tomaban vida. Este dios inca, tras instruir en las técnicas de la agricultura y la ciencia a los hombres, se percató de que muchos de ellos se dedicaron a caer en vicios y desoyeron sus mandamientos. Viracocha hizo que cayera un diluvio. Poco antes de que esto sucediera, un hombre se dio cuenta del nerviosismo de las llamas y las vicuñas. Les interrogó y así fue informado de la catástrofe. Él y su familia ascendieron a una montaña y permanecieron allí durante los sesenta días que duró el diluvio. Sólo esta familia se salvó, convirtiéndose en los ascendientes más lejanos de los incas.

Como señala J. M. Ossio es importante en este mito y en los demás remarcar el rol de ordenadores del mundo que tienen las deidades andinas. Por otra parte, y en referencia a nuestro trabajo sobre la melancolía y la utopía incaica, hay que señalar la vigencia de estos mitos, incluso en épocas actuales que, mezclados con la religión católica, sustentan el pensamiento utópico que vamos a tratar. Por eso recalca Ossio: “Si bien algunas de las divinidades que se distribuyeron en estos niveles han perdido su antigua importancia, el esquema subsiste en el mundo andino contemporáneo, con algunas figuras que devienen de aquel pasado y con otras que han sido extrapoladas de la tradición católica.”¹⁷⁰⁷

1.1.2. ORIGEN HISTÓRICO

Respecto al origen histórico debemos remontarnos al año 1200 d. C., al reinado de Manko Kápac. Éste, iniciador de la de la sucesión dinástica Urín, tuvo como heredero a su hijo Sinchi Roca el cual aparece como el primer inca histórico. Se comenzaba a construir el imperio por lo que este líder era en este momento un curaca, es decir, un mandatario político de una determinada zona. De hecho, el curacazgo que heredó fue reducido si se toma en cuenta el tamaño de otros grupos vecinos. Por eso,

¹⁷⁰⁶ P. Temoche señala en su *Breve historia de los incas* que los sacrificios de niños fueron frecuentes.

¹⁷⁰⁷ J. M. Ossio, *op. cit.*, pp. 205-223.

hizo honor a su nombre, que significaba “valeroso” y “prudente”, y fomentó una hábil política de pacificación gracias a alianzas matrimoniales y a presentes que ofrecía a sus oponentes. Este monarca no tuvo interés en dominar más allá de la tierra cuzqueña.

Su sucesor fue Lloque Yupanqui nacido en el Cuzco. A partir de este momento sería requisito indispensable para los monarcas nacer en este lugar. El líder inca no debía elegir al primogénito si no estaba capacitado para organizar el territorio. De ahí que Lloque no lo fuera. Realizó, al igual que su padre, muchas alianzas con los curacas vecinos y colocó como sucesor a Mayta Cápac, dirigente que inició una ocupación más allá de los límites establecidos por los linderos del Cuzco. Cápac Yupanqui, heredero del poder de Mayta Cápac, mantuvo la política de alianzas y ocupaciones militares. P. Temoche puntualiza: “Aunque a los anteriores gobernantes se les suele llamar incas, en realidad, como se ha visto, no lo son realmente. Este término, “inca”, recién empieza a utilizarse luego de la victoria de los Hanan cusqueños y la caída de los Urín.”¹⁷⁰⁸ Por lo tanto, se observa un cambio de dinastía que llevaría el nombre de “inga”, de donde proviene inca, palabra que es la castellanización de esta expresión de origen aymara.

Inca Roca comenzó la nueva dinastía que se inicia en la primera década del siglo XIV d. C. Señala P. Temoche que “desde el comienzo de su gobierno debió contrarrestar pequeñas pero abundantes rebeliones de grupos o ayllus que aprovecharon el caos político después de la muerte de Cápac Yupanqui.”¹⁷⁰⁹ De hecho, piensan muchos historiadores del período que el sistema era frágil en el sentido de que cada cambio de gobierno era aprovechado por los pueblos sometidos para conseguir la separación. Así ocurrió como se verá en la conquista española. También su sucesor Yahuar Huaca tuvo que bregar con esta inestabilidad sucesoria puesto que ya su infancia estuvo marcada por traiciones y asechanzas, y acabó siendo asesinado. Según F. Cossío del Pomar existe otra versión sobre la muerte de Yahuar Huaca debida como consecuencia del fracaso de la batalla ante los chancas: “Avergonzado, el emperador se ve obligado a retirarse para morir de melancolía, que es la manera más trágica de morir que tienen los hombres.”¹⁷¹⁰ Sea como fuere, matar al inca significaba matar a una deidad, con lo que el pueblo se encontró angustiado y confuso. Al no haber descendencia, fue elegido Jatun Topac que pasará a llamarse como el dios más importante: Viracocha. Éste consideró indispensable la conquista de los territorios

¹⁷⁰⁸ P. Temoche, *Breve historia de los incas*, Nowtilus, Madrid, 2008, p. 39.

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷¹⁰ F. Cossío del Pomar, *El mundo de los incas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, p. 67.

cercanos y la imposición política e institucional efectiva en ellos. Participaron sus dos hijos, Inca Urco y Cusi Yupanqui. Viracocha tomó la decisión de dejar el poder a manos de Inca Urco, pero la ineptitud de este líder fue notoria. Los chancas, siendo conscientes de la debilidad de los incas, se fueron acercando a Cuzco. M. Hernández aclara que estudios recientes han señalado la ubicación de estos guerreros: “Las investigaciones etnohistóricas permiten inferir que los chancas habitaron las cuencas de los ríos Pampas y Pachachaca. Indómitos y belicosos, habían conquistado la región de Andahuaylas a los quechuas.”¹⁷¹¹ Ante la amenaza de la llegada de estos guerreros, Viracocha y su hijo Inca Urco se alejaron de la ciudad, dejando un vacío de poder que los chancas iban a aprovechar. Cusi Yupanqui, retornó del exilio para defender su tierra. Una lucha terrible enfrentó a los invasores contra los incas. El sacerdote principal hizo colocar unas grandes piedras para simular que eran soldados en la lejanía. El ejército de Cusi Yupanqui avanzó hacia el enemigo y tras una dura batalla hizo huir a los chancas. Las piedras colocadas por el sacerdote fueron tenidas por sagradas y consideradas “huacas”, es decir, lugares de culto. Gracias a ellas, se había conseguido derrotar a los chancas, el ejército más temido de los andes del sur. Viracocha tuvo que ceder el gobierno a su hijo que pasaría a llamarse Pachacútec que significa “el que transforma la tierra”. El nombre elegido por el Inca tiene una alta significación: “Que optase por llamarse Pachacútec – explica M. Hernández– implica ya el reconocimiento de los cambios vividos. El concepto a que se refiere esta palabra suele traducirse como renovación total o revolución. La idea central del *pachakuti* se refiere a un ciclo que es a la vez una inversión del mundo actual y, al mismo tiempo, una resurgencia del mundo de la época interior. Cada *pachakuti* señala el surgimiento de una nueva humanidad en la historia mítica andina.”¹⁷¹² Más tarde, la visión utópica retomará estos dos conceptos centrales: la inversión del mundo, que ellos denominarán “el mundo al revés” y la emergencia de un tiempo mítico anterior. Estas ideas se mantienen porque los incas tenían una concepción distinta del tiempo. Para los incas, el tiempo era cíclico. Consideraban que cada cierto número de años el tiempo llegaba a su fin y volvía a renacer. Por eso, durante el incainato de Pachacútec muchos pensaron que era el fin de una fase. Esta religión tiene rasgos milenaristas en el sentido de que realmente creían que el fin del mundo debía llegar periódicamente. La religión incaica se vio transformada también por Pachacútec ya que se instauró y propagó el culto al sol, y se estableció que el Inca, que

¹⁷¹¹ M. Hernández, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷¹² *Ibid.*, p. 78.

era dios en la tierra, tomara como esposa a su propia hermana: “El incesto real –advierde M. Hernández– como forma de unión sagrada y obligatoria del Inca con la *Coya*.”¹⁷¹³ A nivel político también existen cambios, a partir de él se inicia una política expansionista que caracteriza su incainato. Esta ocupación se realizó a través de la captación de los curacazgos limítrofes. La cultura andina se basaba profundamente en la reciprocidad: “Podemos entenderla como la mutua prestación de servicios o favores e intercambio de dones –explica P. Temoche–. Como la sociedad no conoció la moneda, esta práctica actuó como reguladora entre los individuos y sectores del Tahuantinsuyo.”¹⁷¹⁴ M. Hernández señala: “La reciprocidad jugó un rol primordial en los éxitos incas y desempeñó un papel crucial en el nacimiento del *Tawantinsuyu*.”¹⁷¹⁵ De ahí que los incas trataran de presentar ofrendas a los nuevos curacazgos y establecer lazos que favorecieran a los dos bandos. Aunque la realidad es que si la alianza política no era tenida por los curacas como recíprocamente adecuada, los incas se enfrentaban bélicamente a sus oponentes.

Tras años de duras y victoriosas campañas, el imperio se había extendido enormemente. El Inca nombró a Túpac Yupanqui como su sucesor, correinando con él hasta su vejez. Además del principio de reciprocidad entre personas y comunidades, en la cosmovisión andina existía el principio de dualidad, que hacía interpretar el mundo a través de lo complementario. Recordemos que el primer líder Manko Kápac y su mujer Mama Ocllo crearon dos mundos: el de arriba (Hanan) y el de abajo (Hurín). De igual manera, la vida política y social de los curacazgos manifestaba este principio que junto con el principio de reciprocidad tendrán vigencia en la utopía incaica posterior. Desde esta expansión, realizada por Pachacútec, se inició también una política de administración que intentó articular el incipiente imperio del *Tahuantinsuyo*. Fue en este período cuando el imperio se dividió en cuatro partes denominadas “*suyus*”. Esta división en cuatro partes también tiene en su base el principio de complementariedad ya que en vez de ser dividido en dos como Hanan y Hurín, el imperio es dividido en cuatro que es el doble; además, a cada región ocupada llegaba un representante del Inca que solía ser un pariente cercano de la nobleza cuzqueña. Por otra parte, se reguló el trabajo por parte de las regiones sometidas a través de la mita, que era concebida como un trabajo en el campo cuyos frutos estaban destinados al Inca, o también como

¹⁷¹³ M. Hernández, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷¹⁴ P. Temoche, *op. cit.*, p. 99.

¹⁷¹⁵ M. Hernández, *op. cit.*, p. 69.

enrolamiento forzoso en sus ejércitos. La preocupación por una buena organización del reino y el manejo del conocimiento de recursos y la contabilidad impulsó al *Tahuantinsuyo* a desarrollar un sistema de transmisión de información contable llamado *quipu* consistente en cuerdas donde se realizaban nudos con distintos colores, y donde la posición y el color poseían una significación: “Con nudos y piedras en cordones de diversos colores y tamaños –señala F. Cossío–, marcan acontecimientos, datos estadísticos, batallas, cosechas y expediciones.”¹⁷¹⁶ El quipu se basaba también en el principio de reciprocidad puesto que fue creado para contabilizar la entrega periódica de trabajadores para el Inca a cambio de recibir productos variados para el pueblo dominado.

Tras la gran expansión realizada por el Inca Pachacútec, el líder más relevante del imperio, éste decidió descansar en el Cuzco, en Machu Picchu, donde sus antecesores habían ido construyendo una grandiosa arquitectura en consonancia con el poder político que iba adquiriendo el *Tahuantinsuyo*. En 1460 aproximadamente, dejó el poder en manos de Túpac Yupanqui. Este monarca mantuvo la política expansionista de su progenitor, extendiendo los límites hasta Chile y Ecuador. Se fue instaurando el sistema de mitimaes, mediante el cual, el Inca podía movilizar poblaciones o personas de un lugar a otro de forma obligatoria y en beneficio suyo. Después de varias luchas por la sucesión, Huayna Cápac fue elegido y con éste llegó la consolidación:

Con la conquista de algunas tribus en los alrededores del golfo de Guayaquil – explica F. Cossío del Pomar–, enriquece el tesoro incaico con un botín de esmeraldas, turquesas y madreperlas, y da por terminada la etapa expansionista del imperio del Tahuantinsuyo, que ahora cuenta con cerca de 1 000 000 de kilómetros cuadrados, equivalente a los territorios de Francia, Bélgica, Holanda, Suiza, Italia y España, con un litoral de más de 7000 kilómetros.¹⁷¹⁷

La red de caminos que se dirigían hacia todo el *Tawantinsuyo* se ve con este monarca mejorada y extendida para poder acceder hasta las más apartadas regiones. Realizó varias campañas bélicas, primero en el sur y después en el norte. Trasladó la corte incaica a Ecuador donde recibió noticias de la llegada de los españoles. A comienzos de 1526 los hombres de Francisco Pizarro se aproximaron también a estas tierras ecuatorianas. Una epidemia de sarampión y rubéola atacó a la población.

¹⁷¹⁶ F. Cossío del Pomar, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷¹⁷ *Ibid.*, pp. 142-143.

Murieron miles de hombres y mujeres, entre ellos el propio Huayna Cápac. El fin del imperio se había iniciado.

Por ser la célula social primitiva de la sociedad peruana que sigue vigente en la actualidad, a pesar de haber sufrido ciertas transformaciones, y por su importancia en la sociedad incaica, se va a profundizar un poco más en la descripción del *ayllu*.

Tiene un origen preincaico. Se ha comentado que está conformado por un conjunto de familias descendientes de un antepasado común ya sea real o mítico. El *ayllu* reposa sobre un fondo religioso. Lo confirma el hecho de que tenga dioses protectores denominados *huacas* distintos de los dioses pertenecientes al propio núcleo familiar. Los antepasados, a los que se remonta la unión entre miembros, son también divinidades y sus momias, objetos de culto religioso. Lo que realmente lo caracteriza es su régimen especial ya que se trata de la apropiación colectiva del suelo. El suelo de la comunidad era dividido en cuatro porciones. La primera de ellas se destinaba al dios Sol, la segunda al tributo que mantenía el imperio incaico, y la tercera, a las familias de la comunidad, y la cuarta, territorio dedicado a mantener a enfermos, viudas y huérfanos. El territorio comunal se dividía en *tupus* que eran, como señala L. Baudin: “la extensión de terreno que se consideraba suficiente para alimentar a un hombre casado y sin hijos.”¹⁷¹⁸ Cuando el indio toma una esposa y ya no es alimentado por sus progenitores, recibe un *tupu*, y otro, si tiene un hijo, pero es medio si tiene una hija. El reparto de estas porciones se realiza a nivel usufructuario, de ahí que los lotes no puedan ser vendidos, ni donados. L. Baudin señala que el reparto de ganado se hacía de forma análoga: “Cada jefe de familia recibe una pareja de llamas para su crianza, a las cuales no puede matar, salvo cuando estos animales se hacen viejos.”¹⁷¹⁹

Por el principio de reciprocidad adquirido con el Inca, el *ayllu* debía dar el tributo al imperio, pero éste, en caso de falta de alimentos, tenía que proveerles mediante las reservas acumuladas en los graneros del Inca. Por su parte, el Inca permitía que sus tierras fueran las últimas en cultivarse. El orden era el siguiente: primero las tierras dedicadas a la veneración del dios Sol, en segundo lugar, las tierras dedicadas a alimentar a las personas incapacitadas como enfermos, huérfanos, viudas, etc., en tercer lugar las propias tierras de producción para la familia, en el cuarto, las tierras de los

¹⁷¹⁸ L. Baudin, *El imperio socialista de los incas*; traducción de José Antonio Arce, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1943, p. 187.

¹⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 191.

curacas, jefes militares y altos funcionarios, y por último y en quinto lugar, las tierras del Inca. Aunque el régimen de la tierra era usufructuario, los bienes sacados de ella eran de propiedad privada, al igual que ciertos bienes como la casa, los muebles, los árboles frutales que poseía la familia como los utensilios domésticos. Sólo el Inca podía proveer de bienes de valor por medio de donaciones a los curacas de los *ayllus* con los que tenía lazos de relación. Y para llevar una eficiente contabilidad y control en sus dominios, el Inca prohibió la circulación de personas sin autorización especial. De tal forma, el indio tenía que vivir y morir en el propio *ayllu*. Si bien, el Inca no permitía movilizaciones de unos territorios a otros, él no dudaba en desplazar a grupos de familias cuando lo consideraba necesario. Estos grupos de desplazados eran los *mitimaes*. Había cuatro clases: los que eran desplazados hasta las fronteras con el objetivo de crear una barrera de defensa frente a los invasores, los que eran trasladados a lugares despoblados, los que eran movilizados para obtener una producción más óptima de la producción, o los desplazamientos que tenían un carácter político y que servían para asegurar el orden, como por ejemplo, cuando se hacían instalar tribus fieles al Inca en terrenos recientemente conquistados.

La estructura imperial se mantenía también gracias a la red de carreteras que recorrían todo el territorio y que se construyeron con los miembros de los grupos indígenas sometidos gracias a la mita. Estas sendas que eran de gran poder unificador estaban recorridas por los *chasquis*, unos hombres-correo que se dedicaban a llevar los mensajes oralmente o por medio de *quipus* desde Cuzco, la capital, hasta los límites del imperio. El poder se centralizaba en Cuzco, de ahí se irradiaba todo el poder Inca.

En cuanto a la medicina, los incas se encontraban a un nivel similar al europeo. Ellos no habían configurado la idea de la existencia de los humores y por tanto, no se hablaba en medicina de bilis negra, como sí se hizo en Europa. Garcilaso de la Vega señala: “tampoco supieron conocer los humores por la orina, ni miraban de ella, ni supieron qué cosa era cólera, ni flema, ni melancolía.”¹⁷²⁰ Pero, llegaron a las mismas curas medicinales. L. Baudin afirma: “Los indios sabían hacer masajes, sangrar con un sílex y tratar con hiervas medicinales.”¹⁷²¹ Garcilaso de la Vega comenta que también existía el remedio de la purgación y señala cómo se llevaba a cabo:

¹⁷²⁰ G. de la Vega, *Comentarios reales*, cit., p. 182.

¹⁷²¹ *Ibid.*, p. 429.

Tomaban, sin otras yerbas que tiene para purgarse, unas raíces blancas, que son como nabos pequeños. Dicen que de aquellas raíces hay macho y hembra, toman tanto de una como de otra, en cantidad de dos onzas poco más o menos, y molida la posan en agua o en el brebaje que ellos beben, y habiéndola tomado, se echan al sol, para que su calor ayude a obrar; pasada una hora o poco más se sienten tan descoyuntados, que no se pueden tener. Semejan a los que se marean cuando nuevamente entran en la mar, la cabeza siente grandes vahídos y desvanecimientos; parece que por los brazos y piernas, venas y nervios, y por todas las coyunturas del cuerpo andan hormigas; la evacuación casi siempre es por ambas vías de vómitos y cámaras.¹⁷²²

Al igual que Aristóteles en su obra *El hombre de genio y la melancolía*, se podía observar los grandes conocimientos que tenía el filósofo griego de la medicina de su época, L. Baudin informa que los *amautas* (filósofos andinos), también se dedicaron a teorizar sobre las enfermedades humanas: “Los amautas debían hacer también el papel de curanderos, pero éstos eran tal vez más teóricos que prácticos.”¹⁷²³

En resumen, cabe señalar que el imperio incaico tuvo una fuerte expansión a lo largo de los siglos XV y XVI, debido a que los incas fueron ávidos para aprovecharse del espíritu andino en torno a la reciprocidad, en tanto en cuanto era utilizada para anexionarse nuevos territorios (aunque, como se ha señalado, si éste principio no era suficiente se utilizaba la fuerza), y a la dualidad, ya que la visión cosmológica andina tenía como referencia el número dos, o el cuatro por ser el doble de dos. El Imperio aprovechó el núcleo económico anterior, es decir el *ayllu*, cuya organización acabamos de señalar, y reorganizó el territorio colocando como base central a Cuzco. De ahí salían las cuatro vías principales que se dirigían a las cuatro enormes regiones del *Tawantinsuyo*: al norte, *Chinchasuyo*, el sur *Collasuyo*, al este *Antisuyo* y al suroeste *Continsuyo*. Gracias a una tributación en mano de obra y productos, los Incas pudieron construir grandes obras de infraestructuras y arquitectura que engrandecieron su poder central. Los Incas impulsaron la religión basada en el dios Sol, desde el incainato de Pachacútec, y la premisa de que el Inca reinante era de orden divino y representaba al imperio y al dios Sol, pero permitieron a los pueblos sometidos mantener sus dioses anteriores y sus *huacas*.

¹⁷²² G. de la Vega, *op. cit.*, p. 183.

¹⁷²³ L. Baudin, *op. cit.*, p. 430.

Pero, como se ha comentado, existía una fragilidad sucesoria que se dio también en el último incainato. Hay que recordar que Pachacútec, además de establecer la veneración a Inti (dios Sol), instauró el matrimonio entre el monarca y su hermana, la *Coya* con el objetivo de disminuir el número de posibles sucesores. El monarca rechazó la progenitura, es decir, el Inca podía elegir al hijo que considerase más apto. Huayna Cápac, el soberano, eligió a dos hijos: Ninan Cuyuchi y Huáscar. Otorgó cierta preeminencia al primero, pero quiso que se confirmara su decisión a través de un rito denominado *calpa*, en el que era sacrificada una llama y tras extraer los pulmones, si continuaba latiendo su corazón, era presagio de que la decisión era la correcta. El rito fue llevado a cabo pero ninguno de los dos sucesores se dio como favorable. En ese momento Huayna muere súbitamente sin dejar clara la sucesión. Debido a la preferencia por Ninan Cuyuchi, la nobleza cuzqueña decidió otorgar la *mascapaycha* (elemento distintivo parecido a la corona en la monarquía europea) a éste, pero, al poco tiempo falleció también. Por lo tanto, pasó a tomar el poder Huáscar. Poco después Atahualpa se rebeló en una sanguinaria revuelta contra su hermano Huáscar. Las razones que da M. Hernández, apoyándose en críticos de la talla de Rostworowski y Pease es que detrás de la lucha fratricida se encontraba una razón de peso relacionada con la pérdida de poder del monarca. Según M. Hernández, esta pérdida de poder tenía como motivo la melancolía, es decir, con los rasgos enfermizos de Huáscar. Durante los años de su gobierno, este líder atrajo sobre sí la enemistad de la alta nobleza cuzqueña: “Descrito como una persona de carácter pusilánime se le atribuyen, al mismo tiempo, actos violentos, crueles y desatinados.”¹⁷²⁴ Este comportamiento abre la duda de sus capacidades mentales y la sospecha de una enfermedad cicloquímica, aunque hay que tener en cuenta también que puede ser una versión parcial posterior. Lo que sí ha llegado, por medio de los cronistas, es su comportamiento inadecuado. Los nobles curacas de los *ayllus* acostumbraban a llegar a Cuzco y recibir una gran acogida. La tradición exigió la asistencia del Inca junto con los nobles de los *ayllus* al gran banquete que tenía lugar en la plaza pública. Huáscar no quiso acudir. Comenzó a desconfiar de forma maniática de sus cooperadores de linajes más antiguos y se rodeó de foráneos, lo que supuso una ofensa y una mengua de poder para la nobleza cuzqueña. Amenazó con ordenar que fueran enterradas las momias de los soberanos pasados. Teniendo en cuenta, el enorme culto por los muertos que existía en esta cultura, la postura de

¹⁷²⁴ M. Hernández, *op. cit.*, p. 97.

Huáscar amenazaba con quebrar uno de los ritos religiosos más importantes establecidos ya que los incas veneraban profundamente las momias conservadas y las trataban como si estarían vivas: “Suyos eran los mejores campos en el contorno del Cusco y es así que los muertos gozaban de más riqueza y privilegio que los vivos.”¹⁷²⁵ Santa Cruz de Pachacuti, uno de los cronistas más relevantes, narra cómo Huáscar se burla de los dignatarios de la región. Debido a estas posturas se va tejiendo el odio y el rencor en la figura del monarca. El punto que hizo perder muchos apoyos que le quedaban a Huáscar fue su actuación frente a la institución de los *aclla huasi*. Ésta se dedicaba sobretodo a tres tareas: la primera, organizar la producción textil de forma masiva para las necesidades del estado, la segunda, preparación de bebidas dedicadas a la realización de ritos para el cumplimiento de la reciprocidad, y tercero, contar con un número adecuado de mujeres que eran ofrecidas por el Inca en pos de la reciprocidad cuyo funcionamiento exigía un intercambio de mujeres entre el imperio o una donación cuando el soberano deseaba distinguir a un curaca. Las niñas seleccionadas por el *aclla huasi* tenían de ocho a diez años. Estaban las jóvenes consagradas al dios Sol (las *yurac aclla*), siempre de sangre inca; no podían salir del recinto sagrado y permanecían vírgenes durante toda su vida, después estaba el grupo de las más bellas (*huayrur aclla*) entre las que el Inca elegía una de sus esposas secundarias. El siguiente grupo (las *paco aclla*), eran las jóvenes que se casarían con los curacas que el Inca intentaba complacer. Por último, las sirvientas denominadas *yana aclla* y las cantoras o *taqui aclla*, dedicadas a amenizar con música e instrumentos las fiestas de la corte. Huáscar en una ocasión orquestó la violación sexual de las *acllas*. Los agresores, comandados por el monarca, se disfrazaron de animales y violaron sexualmente a las escogidas:

[...] y estando assi en la plaza de Pomapampa –señala el cronista Santa Cruz Pachacuti–, manda que sacaran a todas las acllas, de quatro maneras, a la placa; y assi, estando todas, en medio de tantos numeros de apocuracas y todo el reyno de gente, hazen salir cien yndios llamallas y ayacuchos, y en el entretanto que ellos hazian sus comedias, vessita a todas las doncellas cada uno, para vsar la bestialidad en acto publico, como los mismos carneros de la tierra; y por las doncellas viendose assi forzados, haze exclamación, alsando los ojos al cielo; y desto todos los grandes del reyno siente grandemente; y assi los tuvieron al dicho Guascarynga por medio tonto; solo de temor hacen reuerencia, para cumplimiento.¹⁷²⁶

¹⁷²⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷²⁶ J. Santa Cruz de Pachacuti *apud* M. Burga, *Nacimiento de una utopía*, p. 268.

M. Hernández explica que esta actitud enfermiza pudo deberse a desórdenes mentales de Huáscar, considerado, entonces como enfermo maníaco mental:

¿Cómo entender esta figura? –se pregunta M. Hernández– Creemos que es importante puesto que en la medida en que podamos esclarecer, a través de su comprensión, la significación de Huáscar en el momento en que reinó, podemos aclarar algunos puntos de su relación con el Estado. Consolidada la autoridad de Sapa Inca a través de los tres gobiernos de Pachacútec, Tupac Yupanqui y Huayna Cápac, la inercia, por así decirlo, del poder absolutista lleva a Huáscar a una afirmación que podríamos calificar de maníaca. Es decir, sustentado en la inseguridad que ejercer el cargo le produce, sobredimensiona su poder llevándolo al paroxismo.¹⁷²⁷

Según M. Hernández la base de esta enfermedad melancólica se encontraba en una vacilante autoestima del monarca que necesita despremiar a los demás para sentirse más seguro ya que al no ser hijo de una Piui Coya, su hermana, contrariaba la norma sucesoria establecida por Pachacútec. La crisis se constituyó al acceder al poder absoluto sin la legitimidad decretada por los monarcas expansionistas anteriores.

Tras los hechos acaecidos, el desprestigio de Huáscar autorizó a la nobleza contrariada, a la que pertenecía Atahualpa, a conseguir el acceso al poder. Después de una sangrienta guerra civil que enfrentó a los dos hermanos, consiguió la victoria Atahualpa, aunque no sería por demasiado tiempo, los españoles se estaban acercando ya a las tierras del *Tawantinsuyo*. Otros historiadores ponen de relevancia el carácter legitimista de la sociedad incaica y la existencia de una facción importante de los nobles incas que se mantenían al lado de Huáscar ya que fue el elegido por Huayna. En realidad, ven el conflicto como una guerra civil en la que cada bando tenían sus aliados. De todas formas, acercándonos al tema de la melancolía y la locura, ya no sería la melancolía de un dirigente como Huáscar lo que estaba en juego, sino la enfermedad melancólica de todo el pueblo andino tras la fractura que supuso la conquista.

¹⁷²⁷ M. Hernández, *op. cit.*, p. 100.

1.1.3. LA CONQUISTA. MELANCOLÍA BAJO EL IMPERIO ESPAÑOL

Para los habitantes del imperio inca, la conquista supuso una ruptura a todos los niveles. Nada quedó en pie, o en el mismo lugar una vez ocurrido este cataclismo. Las repercusiones no se hicieron esperar. Una ola de melancolía embargó a la sociedad incaica, el mundo se desplomaba delante de sus ojos y el indígena parecía estar extrañamente enlentecido y entristecido. Los indios desde entonces son “sumisos, desconfiados y supersticiosos –señala L. Baudin–; la pereza mental constituye su característica más marcada y se traduce por la debilidad de la voluntad, el gusto por el alcohol.”¹⁷²⁸ Si tomamos la descripción de la acedia en la Edad Media, se ve que existen muchas similitudes. Casiano asocia la acedia con una parálisis de los movimientos espirituales y de los movimientos físicos puesto que el *accidiosi* se convierte en un hombre ocioso y enlentecido. “Le cae en la mente una insensata confusión –señala Casiano–, semejante a la calígene que envuelve a la tierra, y lo deja inerte y como vaciado.”¹⁷²⁹ Y los sentimientos melancólicos de los indígenas tampoco se encuentran lejos de las apreciaciones de la melancolía de Freud, puesto que el psicoanalista alemán coloca como puerta de entrada a la melancolía la pérdida. El impacto de la conquista y las transformaciones impuestas por los organizadores del imperio español llevaron a las comunidades andinas a un estado melancólico. Este estado, rezumante de negra materia oscura, opera en el interior, dotando a la mente de la capacidad creativa que, como se señalaba, acerca al melancólico a la utopía. La radiación de esa oscuridad primigenia “contiene una tristeza –dice Steiner–, una pesadumbre que es asimismo creativa.”¹⁷³⁰

En este apartado, se va a analizar el proceso de melancolización de la sociedad andina y la expresión en la utopía, y un poco más adelante, el folclore concebido gracias al impulso creativo que se desprende del mismo.

Pero, antes de comenzar, para conocer el contexto social e histórico, vamos a resaltar algunos episodios importantes de la versión tradicional de la conquista como el de la entrada de los españoles en Cajamarca y la muerte de Atahualpa que tanta repercusión tendrá en el folclore de la cultura andina mantenido hasta la actualidad.

¹⁷²⁸ L. Baudin, *op. cit.*, pp. 473-474.

¹⁷²⁹ Casiano *apud* G. Agamben, *Estancias*, p. 26.

¹⁷³⁰ G. Steiner, Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento; traducción de María Condor, Siruela, Madrid, 2007, p. 11.

El grupo de combatientes de Francisco Pizarro, formado por sesenta hombres a caballo y noventa soldados a pie, se trasladaron de Piura a Cajamarca. Durante el camino, dos embajadas enviadas por Atahuallpa tomaron contacto con los extranjeros. De esta manera, los españoles tuvieron noticia de las luchas fratricidas entre los Incas. La balanza se había posicionado de parte de Atahuallpa después de tres años de encarnizadas batallas y se encontraba a punto de dirigirse al Cuzco para proclamarse soberano. Pero la noticia de la llegada de los españoles cambió sus planes, así que decidió ir a Cajamarca para conocer a los recién venidos. Se instala cerca de la ciudad, mientras, los españoles se internan en Cajamarca al ponerse el sol el día 15 de noviembre de 1532. Una vez instalados cerca de la plaza principal, Hernando de Soto y Hernando Pizarro se dirigieron a reunirse con Atahuallpa: “Este momento inicial – explica M. Burga–, por su impacto psicológico, irá a tener una larga y casi inmutable existencia en textos y también en el imaginario colectivo andino.”¹⁷³¹ De los dos españoles, fue H. Pizarro quien señaló en una carta de 1533 la primera descripción del momento. Atahuallpa se encuentra sentado y rodeado de mujeres y de curacas importantes; da permiso a H. Pizarro para ocupar la plaza principal. El Inca llevaba la cabeza cubierta por una manta y el rostro cubierto con adornos reales: “Imagen que nos hace recordar muchísimo –apunta M. Burga– a la que observamos al contemplar el Inca en las representaciones actuales de la muerte de Atahuallpa en Áncash.”¹⁷³² Hernando Pizarro señala en la carta que llegó al anochecer de nuevo a Cajamarca y que pasaron la noche prácticamente en vela debido a la angustia y al nerviosismo provocado por la situación. Al día siguiente, llega Atahuallpa a la plaza y comienza el desplazamiento ritual del Inca acompañado de sus curacas, guerreros y sirvientes. Por su parte, los españoles aparecieron en varios grupos, los que iban a caballo y los de a pie. En ese momento se produce la captura del Inca:

Los indígenas se instalan en la plaza, sale Fray Vicente Valverde a explicarle el requerimiento y la esencia de la doctrina cristiana –narra M. Burga–; Atahuallpa reacciona porque no entiende, Valverde informa de la situación a Pizarro y éste ordena desarrollar la estratagema preparada. Suena un disparo y las trompetas, los sesenta jinetes salen casi simultáneamente acompañados por los hombres de a pie

¹⁷³¹ M. Burga, *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*, Centro de Producción Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 2005, p. 106.

¹⁷³² *Ibid.*, p. 107.

comandados por Pizarro y sus hermanos. El resultado fue la primera masacre indígena en los Andes centrales.¹⁷³³

Tras la captura y viendo el riesgo que corría, Atahualpa les propuso entregarle una gran cantidad de oro y plata para conseguir la libertad. Durante el tiempo de cautiverio, los españoles se interesaron en inspeccionar la costa central, por ello, de Cajamarca salieron pequeños contingentes que tenían como objetivo crear lazos con los caciques de los pueblos cercanos. Debido a la guerra civil incaica, existían muchos problemas entre los indígenas, por eso, muchos de ellos no ofrecían resistencia a los españoles y, en algunos lugares como Jauja, realizaban rituales en homenaje a los conquistadores. El 25 de mayo estaban todos en Cajamarca y un contingente nuevo de españoles a cargo de Diego de Almagro apareció en escena. Un mes más tarde, Atahualpa ordenó la ejecución de su hermano Huáscar. Pizarro fue informado de que se aproximaban ejércitos indígenas, y entonces decidió dar muerte a Atahualpa utilizando como pretexto que había organizado la muerte de su hermano. Atahualpa aceptó ser bautizado por temor a morir quemado lo que no permitiría conservarse en forma de momia como sus antepasados. Había confiado a sus mujeres y hermanas que si no le quemaban volvería a este mundo, lo que despertó ciertas ideas mesiánicas. Tras la muerte se dio el ritual del entierro del Inca en el que sus mujeres y servidores morían con él y el llanto de las hermanas se llenaba de tristeza, mientras cantaban sus hazañas en la tierra por medio de *taquis* y expresaban la posibilidad del regreso del Inca: “Una enorme tristeza invadió a los parientes –señala M. Burga–, mujeres y criados del rey muerto. Sensación que irá a perdurar largamente en el recuerdo popular cuyo simbolismo –llantos de tristeza– vivirá intensamente en la tradición oral.”¹⁷³⁴ El duelo de la muerte del Inca se cronificará en la melancolía incaica que será expresada por medio de la utopía a través del folclore en la tradición oral. Lo ocurrido en Cajamarca quedará en el imaginario colectivo: “Un hecho que será muchas veces reinterpretado y que finalmente se le utilizará como un catalizador para unir a las poblaciones andinas divididas en el siglo XVI, alrededor de una gran angustia colectiva que pronto todos comenzarán a sentir como una gran tragedia cósmica.”¹⁷³⁵ La angustia vital, rasgo principal de esta melancolía colectiva se insertaba en la sociedad indígena.

¹⁷³³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁷³⁴ *Ibid.*, p. 123.

¹⁷³⁵ *Ibid.*, p. 128.

1.1.4. LA MELANCOLÍA DE LOS VENCIDOS. PRINCIPIOS ANDINOS FRENTE A PRINCIPIOS OCCIDENTALES

El punto de vista occidental es muy distinto al que poseía el indígena. Para conocer el proceder de los vencidos y su proceso melancólico tenemos que poner en comunicación estas perspectivas tan diferentes que se encontraron y enfrentaron en el tiempo de la conquista.

Como se ha comentado, la visión de los cronistas y de utópicos consideraba la sociedad incaica como una sociedad inmensamente feliz, totalmente organizada en la que nacían y crecían seres que se adaptaban perfectamente a este mundo lleno de justicia y benevolencia para el que se comportaba bien, y de crueldad para el que no lo hacía. Es cierto que la sociedad incaica estaba muy bien organizada y bajo sus propios principios como se va a ver, pero la melancolía pertenece a la esencia del ser humano y siempre se halla en él y en la sociedad de alguna forma. La sociedad incaica, como se verá más pormenorizadamente en el capítulo dedicado a la expresión poética, poseía su propia melancolía, con unas características muy concretas, que se ajustaban al ethos andino. Pero lo que se va a analizar ahora mismo es la melancolía proveniente del enfrentamiento con los conquistadores. Desgraciadamente para los andinos, estas dos melancolías se unieron postrando a la raza indígena en la más absoluta desolación. En los siguientes párrafos se va intentar explicar los motivos que llevaron a los andinos a ciertas actitudes que generaron la pérdida de poder del *Tawantinsuyo*. Para ello es necesario, señalar qué principios regían en el mundo andino, y cuál fue la respuesta, ante los principios españoles impuestos, de los americanos.

El mundo andino estaba regido por unos principios inamovibles muy diferentes a los europeos. Estos principios, que J. Yáñez del Pozo señala en su obra *Yanantin: la filosofía dialógica intercultural del Manuscrito de Huarochirí*, están interrelacionados entre sí y se entrelazan creando un tapiz que mueve el mundo y la ética andina. Al irrumpir la conquista y el coloniaje español, todos estos principios son destruidos o modificados para ser adaptados a otros nuevos que resultaban extraños a los indígenas, y que al ser foráneos no tenían que ver con el espíritu andino. La ruptura supuso un extrañamiento y un bloqueo mental que dio paso a un proceso melancólico.

El primer principio del que se va hablar y el más importante para la cultura andina es el de relacionalidad. Sobre todo porque dentro del esquema, sería el que establecería la base sobre la que se apoyan otros. El comportamiento andino no se

comprende sin este factor, el indígena creaba vínculos, tanto simbólicos como concretos, en su entorno: “El principio de relacionalidad se manifiesta como la red de nexos y vínculos, que es la fuerza vital de todo lo que existe. Para este tipo de filosofía no existen seres absolutos, en el sentido tradicional del término. Hasta Dios es un ente relacionado.”¹⁷³⁶ Esto significa ver el ser humano, la naturaleza, la vida, como un gran entramado en el que todo funciona gracias al ajuste de unos elementos con otros. La perspectiva andina no permitía que las piezas salieran de este entramado. La visión occidental, pese a crear ciertas bases sociales, no tiene una cohesión comunal tan fuerte. En ella se percibe un individualismo mucho más voraz, impulsado todavía más por la incipiente modernidad a la que se veían abocados los conquistadores españoles en el siglo XVI. En el choque que produjo la conquista, los indígenas, como pueblo perteneciente a los vencidos, salieron perdiendo. La comprensión del mundo andino era entendida en torno a unos valores relacionales que disponían una actuación regular y, desde su visión, igualitaria, que se llevaba a cabo por todos los miembros, puesto que cada uno conocía cuáles eran sus obligaciones, y gracias a la cual todo el aparato funcionaba. Los españoles desconocían este principio y para ellos no significaba absolutamente nada. Muy al contrario, ellos concebían la conquista como una empresa individual, como un ascenso social, aunque, se realizaba siempre en nombre de la corona: si ella recibía beneficios, ellos también. De ahí que la urdimbre social indígena fuera totalmente menospreciada ya que una vez roto el imperio se caía por sí sola, y se introduciría la nueva visión occidental que nada tenía que ver. El indígena al perder la óptica que se expresaba por medio de una relacionalidad total entre él y todo lo demás, se perdió también. Básicamente perdió su “yo”, porque en la forma de concebir la realidad se encontraba la profunda esencia de sí mismo. Fue el primer paso hacia la melancolía.

Como se señalaba, el principio de relacionalidad se manifiesta en una serie de principios secundarios: el de correspondencia, el de reciprocidad, el de complementariedad, y el de dualidad.

J. Yáñez define así el principio de correspondencia: “Por el principio de correspondencia, los distintos campos o aspectos de la realidad, las distintas regiones se corresponden de una manera armoniosa. Se incluyen en este principio los nexos

¹⁷³⁶ Yáñez del Pozo, *Yamantin: la filosofía dialógica intercultural del manuscrito de Huarochirí*, Abya-Yala, Quito, 2002, p. 38.

relacionales de tipo cualitativo, simbólico, celebrativo, ritual y afectivo.”¹⁷³⁷ De esta definición se debe poner de relieve el concepto de “armonía”. La armonía entre elementos se sostenía en correspondencias de tipo concreto como por ejemplo, la ayuda que los miembros de los *ayllus* ofrecían a los *ayllus* vecinos cuando algún mal les aquejaba, ya que por este principio, el día que ellos lo necesitaran sabían que podían contar con ellos. Era una ayuda real y necesaria. Los españoles concebían, de forma teórica, la ayuda a los demás como una obra de caridad siempre condicionada a la salvación de su alma, es decir, como un medio no como un fin. Además no fue un valor real, ya que los propios indígenas veían como no se cumplía lo que decían las Sagradas Escrituras: los españoles, siempre ávidos de riquezas y codiciosos, maltrataban a los indios sin compasión. Siguiendo con el concepto de armonía, la definición hace referencia a las relaciones de tipo simbólico, ritual y celebrativo. El indio se relacionaba simbólicamente con su entorno, las montañas, los animales tenían un valor muy especial, podían llegar a ser “huacas”, es decir, lugares de culto. El ser humano en el mundo andino tiene una posición casi de igual con los seres animados o inanimados que pueblan el territorio. Digamos que es una postura mucho más humilde respecto a la naturaleza que la occidental, que tiene un talante mucho más antropocéntrico. El lema “creced y multiplicaos” y dominad la tierra, coloca al ser humano en el centro del universo y establece jerarquía sobre él y su entorno que debe ser subyugado. El indígena se topó con la violencia que encierra esta premisa, observó atónito cómo el occidental despreció algo considerado sagrado como era el respeto por la tierra madre, la *Pachamama*. Sufría, observando la tragedia que se cernía debido la actitud de los españoles que se comportaban como niños malcriados ante su madre dadora de vida y frutos que sólo pedía respeto y conexión con ella por medio de rituales. Ante el alarde de rebeldía del español, el indio permaneció atónito, y luego, comprendiendo que había perdido el medio para comunicarse con el resto del mundo, se sintió universalmente solo. Esta soledad de dimensiones estratosféricas fue el segundo paso hacia la melancolía de la cultura andina que hoy mismo en lo profundo de los ojos de sus miembros podemos observar.

Otro principio ligado al relacional es el principio de reciprocidad. Éste sostenía las sociedades ya no incaicas sino preincaicas: “El principio de reciprocidad –aclara J. Yáñez– tiene que ver con el hecho de que todo esfuerzo o “inversión” en una acción

¹⁷³⁷ *Ibid.*

debe ser recompensado por un esfuerzo o “inversión” de magnitud similar por parte del receptor. Se establece así una suerte de justicia cósmica, válida para todos los campos de la vida.”¹⁷³⁸ Centrándonos ahora en el período incaico, recordemos que la anexión de territorios pertenecientes a otros pueblos fue realizada bajo estos términos. Los incas, obviamente concededores de este principio, supieron manejarlo para utilizarlo como herramienta de conquista. El imperio establecía un régimen de reciprocidad ya que el *ayllu* anexionado debía pagar ciertos tributos, pero el Inca se obligaba a alimentar a la población del *ayllu* siempre que fuera necesario con los alimentos contenidos en los almacenes del imperio. Es cierto que era una reciprocidad desigual, de ahí muchos de los problemas del imperio incaico, pero observemos que lo importante, según la perspectiva andina, es que se guardara la esencia de la relación: yo te doy a ti si tú me das a mí. Ambas partes consideraban que se establecía esa “justicia cósmica” a la que se refiere J. Yáñez. Los conquistadores no conocían este principio. Pero aunque lo hubieran conocido no estaba dentro de sus esquemas mentales respetarlo. Ellos eran los dueños y señores de las tierras conquistadas para la Corona, eran grandes conquistadores cuya tierra que pisaban les pertenecía sin pararse a pensar en qué era lo que ellos debían dar a cambio a parte del adoctrinamiento de la religión cristiana. Impusieron las encomiendas utilizando la mita (tributo de origen incaico) un elemento dentro del principio de reciprocidad, pero sólo para su propio y exclusivo beneficio. De hecho, las estructuras que se mantuvieron, como los *ayllus*, permanecieron porque consideraron que les rendían suficiente beneficio en tributos o mano de obra y que no debían ocuparse demasiado ya que las estructuras estaban construidas y funcionaban. El sentimiento de asombro por parte del indio, al ver que los españoles no tenían en cuenta las relaciones básicas entre personas y sociedades que hacían mantener la armonía y el bienestar de la comunidad, debió ser absoluto. Funestamente para ellos, rompió todos sus esquemas. No existían asideros donde agarrarse ni lugares de común acuerdo. La angustia se cernía sobre el andamiaje cultural andino. Los vencedores, impusieron las leyes del juego, unas reglas que los indígenas tuvieron que aceptar pero que no comprendían, que en el mejor de los casos, les descolocaban. Esta descolocación, este alejamiento mental de la sociedad dirigente y elitista fue el tercer paso hacia la melancolía.

¹⁷³⁸ *Ibid.*, p. 39.

La inclusión de los opuestos dentro de la significación es la base de otro principio que se debe señalar: el principio de complementariedad. De esta forma, cielo y tierra, sol y luna, verdad y falsedad, día y noche, bien y mal, masculino y femenino, no son para el indígena contraposiciones excluyentes sino complementarias. La inclusión de dos conceptos, que los occidentales vemos contrarios, refleja una concepción mental muy diferente a la europea. La expresión gráfica pudiera ser, el círculo para la andina y la línea para la visión europea. La andina incluyente, la española excluyente. No sólo hablaban dos lenguas diferentes, más allá, los conceptos no tenían una paridad entre las dos culturas aunque hablaran de la misma cosa. Los andinos, debido a la tendencia a la inclusión que organizaba su aspecto cognitivo, tuvo las de perder. Los indígenas fueron capaces de imprimir en sus esquemas, sino todo, parte de lo que los españoles querían comunicar y buscaron la manera de incluirlo dentro de su mundo. Por su parte, el imperio español, con su dialéctica y retórica medieval tomista había concebido la línea dialéctica a seguir, que cómo siempre, los indígenas no entendían. Cómo iban a entender argumentaciones, afirmaciones, dogmas que la Iglesia Católica llevaba discutiendo durante siglos. La incompreensión de un mundo organizado de forma abstracta con reglamentos, leyes originadas de forma exógena, y letra escrita, llevaron al indio a infravalorarse. Esta infravaloración, de la que habla Freud, fue el cuarto paso hacia la melancolía.

El siguiente principio básico para la comprensión de la cultura andina es el de dualidad: “Este eje está muy relacionado con el eje vertical arriba-abajo que no tiene que ver necesariamente con una posición física sino más bien con un sentido con un sentido de complementariedad muy propio, aunque no exclusivo, de los andes”¹⁷³⁹. Esta coordenada interior se encuentra profundamente anclada en el alma incaica. Forma la base nutricia del mito sobre Manco Cápac, el primer soberano inca. Cuando llega a Cuzco, divide el territorio en dos partes, Hanan, la de arriba, y Hurín, la de abajo: “Estos dos son vistos como los principios básicos –señala J. M. Ossio– en la estructura social inca.”¹⁷⁴⁰ Lo que estaba arriba debía continuar ahí y lo que se encontraba abajo también. Era una forma de encontrar un equilibrio entre el orden y el caos. Lo que ocurrió a la llegada de los españoles es que estos principios se invirtieron y lo que debía estar arriba se posicionó abajo y al revés: “La Conquista tuvo el efecto de un gran cataclismo –afirma J. M. Ossio– y la presencia de los españoles en sus territorios

¹⁷³⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷⁴⁰ J. M. Ossio (edit.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, I. Prado Pastor, Lima, 1973, p. 167.

constituían un constante recuerdo de la imagen del caos. No solo era cuestión de dos pueblos históricos que se habían fusionado, sino dos principios (Hanan y Hurín) que debían mantenerse separados.¹⁷⁴¹ Hanan y Hurín se habían fusionado y formaban el Hurín, es decir, la parte de abajo, ya que en la parte de arriba se encontraban los españoles. Dos tragedias que conducían al caos: la fusión de dos principios que, para mantener el orden, no debían unirse y la colocación de lo indígena en el mundo de abajo. Este posicionamiento inferior, obligaba a los andinos a saberse conocedores de su espacio en la nueva estructura social. El quinto paso hacia la melancolía fue el mantenimiento de la infravaloración ya visto en el punto anterior. Como colofón a este pensamiento se puede decir que además el equilibrio entre el orden y el caos en una misma coordenada, aunque a niveles distintos, englobaba lo racional y lo irracional en el mismo concepto. Los andinos llegaron a una conclusión que a los estudiosos de la melancolía les parecería un concepto muy revelador del conocimiento de la psiquis humana que poseían los indígenas. La unión de lo racional e irracional fue rota por el pensamiento occidental que trajo la Conquista, cuya cultura, ya desde épocas clásicas gracias a Sócrates (postura tan criticada por Nietzsche), pretende erradicar lo irracional y mantener un orden racional. Obviamente, como el elemento irracional forma parte de lo más profundo del ser humano, hay que señalar que siempre han existido épocas más racionalistas y otras más irracionalistas. La exclusión de la irracionalidad dejaba cojo el entendimiento que poseía el andino. Le faltaba parte de su ser, la parte que movilizaba la esencia de los elementos. La pérdida del elemento irracional condujo inexorablemente al indígena hacia la más absoluta melancolía.

Hubo un factor más que llevó a la desintegración del mundo andino: el factor religioso. Como señala J. Mariátegui: “Los rasgos fundamentales de la religión incaica son su colectivismo teocrático y su materialismo.”¹⁷⁴² Muy al contrario de la religión cristiana, la religión indígena era un reglamento moral más que una noción metafísica. Sí que existían elementos divinos como Viracocha, el dios Sol, las huacas, pero se encontraban dentro del principio de relacionalidad simbólica por la cual los indígenas conexionaban con la naturaleza y lo que les rodeaba por medio de elementos naturales como el animismo, magia, y tótems. El animismo indígena poblaba el territorio de *Tawantinsuyo* de dioses locales, además de los impuestos por el Inca como la devoción al dios Sol; el totemismo era consustancial con el *ayllu* ya que era elegido un elemento

¹⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 207.

¹⁷⁴² J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 164.

de la naturaleza para ser tenido como sagrado, y la magia servía para curar a los enfermos como una manera de reposición de la armonía relacional. Lo relevante, tal y como lo explica Mariátegui, es que “el Estado y la Iglesia se identificaban absolutamente; la religión y la política reconocían los mismos principios y la misma autoridad. Lo religioso se resolvía en lo social.”¹⁷⁴³ Para el imperio incaico, el Inca era un ser divino, un ser al que no se podía mirar de frente de la cara, como señalaban los cronistas y que poseía un fundamento de divinidad:

El Inca es el principio de vida de los hombres y del universo –advierde Nathan Wachtel–; su muerte tiene un alcance cósmico y religioso. Hijo del Sol, él protegía a sus súbditos con su sombra, hacía hablar a las montañas, y su aliento ponía al mundo en movimiento. A su muerte, el río se tiñe de sangre, se desencadena la tempestad, las montañas se hunden, el cielo se viste de duelo.¹⁷⁴⁴

Tras estas palabras se puede imaginar lo que supuso para la sociedad incaica la muerte de Atahualpa a manos de los españoles. No murió solamente un soberano o, incluso un dios, consigo, como era habitual en las honras fúnebres, se llevó la estructura que era el armazón de la vida religiosa inca ya que, como explica Mariátegui: “las tribus del Imperio más que en la divinidad de una religión o un dogma, creían simplemente en la divinidad del los Inkas.”¹⁷⁴⁵ Pizarro, tras matar a Atahualpa, nombró a Túpac Huallpa, hermano de Huáscar como sucesor, pero murió enseguida envenenado. El siguiente inca impuesto por los españoles fue Manco. Él intentó mantener la alianza con Pizarro; ante sus súbditos recibía los honores debidos al monarca inca, pero el trato que le dispensaban los españoles, incapaces de comprender las repercusiones de su conducta, era humillante. Llegaron a cargarlo de cadenas y presentarlo así ante sus curacas, e incluso se atrevieron a violar a sus mujeres. Comenta Nathan Wachtel que la consideración que sus súbditos le brindaban se resquebrajó: “Los indios de la nobleza perdieron todo el respeto por el Inca y luego de haberlo considerado como Dios viviente lo insultaban en público y rechazaban arrodillarse ante él.”¹⁷⁴⁶ La religión incaica se hizo pedazos. Los incas, espeluznados, observaban cómo se derrumbaba el mundo religioso a su alrededor. Muerto el Inca, muere el Imperio. El sentimiento de desaparición y muerte fue el sexto paso hacia la melancolía.

¹⁷⁴³ *Ibid.*, p. 165.

¹⁷⁴⁴ J. M. Ossío (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, cit., p. 48.

¹⁷⁴⁵ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 166.

¹⁷⁴⁶ J. M. Ossío (ed.), *op. cit.*, p. 106.

Pero, la pregunta obligada es ¿por qué los andinos permitieron este cataclismo de la Conquista? Al final de cuentas, se trataba de un imperio frente a unos cuantos hombres. La respuesta tiene diferentes vertientes. Nos vamos a centrar en la más factible y cercana a nuestro tema. El Pachacuti, es decir, el cambio de era estaba a punto de llegar. Los indígenas cayeron presos de sus propias supersticiones y debilidades. Los españoles encontraron un imperio frágil inmerso en la perenne cuestión sucesoria. El mundo iba a ver una nueva era, de la misma forma que Pachacútec la instauró en tiempos anteriores. Los españoles, gracias a su técnica y exotismo, fueron tomados por divinidades incaicas: “La costa representa la mitad Hurín, y las montañas la mitad Hanan –advierte Ossio–. De aquí Zuidema sugiere la posibilidad de que los españoles fueron llamados Viracocha porque los vieron venir del lado Hurín, el cual estaba asociado con el dios Viracocha.”¹⁷⁴⁷ El cronista Santa Cruz de Pachacuti explica que al creer que los españoles eran ‘viracochas’ es decir, de origen divino, nadie se atrevió a tocarles: “[...] y por ellos entendieron que era el mismo Pachayachachi Viracochan sus mensajeros, y esto lo dexieron; y desques, como tiro las piezas de artilleria y arcabuces, creyeron que era Viracocha; y como por los yndios fueron abissados que eran mensajeros, assi no los tocaron mano nenguna, sin que los españoles recibiesen ser tocados.”¹⁷⁴⁸ Los españoles fueron tomados por deidades al mismo nivel que los soberanos incas. De ahí vino la sorpresa y la paralización. Además, los indígenas creían que las acciones estaban determinadas por los dioses, es decir las *huacas*, con lo que las batallas ganadas por los españoles fueron pruebas irrefutables de que los dioses cristianos eran superiores.

En el enfrentamiento de principios conductores de la sociedad incaica y la española, todos los pasos que arrastraban a la melancolía más profunda se fueron dando de forma contundente, como se acaba de señalar. La magnitud de la tragedia no tuvo parangón posible, las enfermedades, la esclavitud y el maltrato físico diezmo a la población. A la vez, la enfermedad melancólica embargó a la sociedad andina. Su grito de dolor se expresó en la construcción de la utopía incaica.

¹⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷⁴⁸ J. Santa Cruz de Pachacuti *apud* M. Burga, *Nacimiento de una utopía*, p. 269.

1.2. CREACIÓN DE LA UTOPIA DENTRO DE LA MELANCOLIA INCAICA

La utopia incaica es un concepto que arroja una de las líneas estructurales más importantes de la cultura peruana. Se trata de una columna vertebral a nivel cultural que anexa muchos más temas. Nosotros nos centramos en la melancolía dentro de la noción utópica andina. A lo largo de estas páginas van a pasar los personajes históricos y las actuaciones que le han ido dando forma. También pasarán seres anónimos, congregados en comunidades indígenas. Como nexo común: el sufrimiento y la angustia que la conquista asesta a las almas indígenas y las manifestaciones culturales plenas de creatividad que nace como consecuencia. El ser humano no conoce otra forma de librarse de la melancolía que la creatividad, bien sea a través de la creación de un mundo ideal imaginario, bien sea a través de la danza y el baile como en el caso del *Taqui Onqoy*, o de los ritos. Hoy en día, en algún pueblo de Perú se sigue realizando la representación de hechos que tuvieron lugar hace casi quinientos años: el encuentro de Pizarro y Atahualpa en Cajamarca y la muerte del Inca a manos de los españoles.

1.2.1. MANCO INCA. RESISTENCIA ESTATAL ANDINA

La creencia en la divinidad de los españoles dejó a los andinos desprovistos de capacidad de reacción para la lucha. Aunque, pronto se percataron de que no eran seres especiales y menos aun dioses. Esto fue lo que ocurrió con Manco Inca, que como se explicó anteriormente, se trató del Inca que impuso Pizarro. Este soberano, estableció acuerdos con los extranjeros pero al recibir multitud de maltratos y al darse cuenta de que no eran “viracochas” pasó a realizar la primera revuelta estatal. Manco Inca, observando la codicia de los españoles, ideó un plan: pidió que le permitieran salir de Cuzco para poder traer una pieza de oro macizo del tamaño de un hombre. Una vez fuera de la capital pudo llegar a Yucay donde, de forma urgente pero eficaz, pudo reunir cerca de cincuenta mil combatientes. Los batallones fueron aproximándose a Cuzco y comenzaron a sitiar la ciudad. El sitio de la capital duró más de un año, de 1536 a 1537. Por desgracia para Manco Inca, los españoles, gracias a su audacia, pudieron vencer el sitio y apoderarse de la fortaleza de Sacsayhuaman. Con la llegada de las tropas de Almagro, Manco y sus huestes son arrojadas a los confines de los territorios incaicos, a Vitcos, en la región de Vilcabamba:

Vitcos, entre 1537 y 1572 –explica M. Burga–, se constituyó en la excéntrica ciudad que reemplazó al Cusco. Ubicada casi en la región de los *antis*, en los territorios bárbaros, comenzó a rodearse de prestigio y de ilusiones. El plan era aún realizable y lógico: reconquistar los territorios perdidos. Vitcos se convierte en una ciudad refugio, en un lugar clandestino cuya ubicación será ignorada por los europeos residentes en el Cusco durante el período colonial. En esta nueva sede de la nobleza cusqueña se restablecen los ritos indígenas, se retoma el trato ceremonial al inca, se restablece el culto al Sol.¹⁷⁴⁹

Mientras en Vilcabamba permanecía el imperio inca atrincherado en un lugar inaccesible y tal y como había sido siempre, los incas del Cuzco debieron adaptarse a las nuevas circunstancias. Un caso paradigmático fue el de Cristóbal Paullu Inca, hijo legítimo de Huayna Cápac, el cual se alió a los españoles y llegó a ser pizarrista y almagrista. Fue coronado como Inca y recibió el bautismo en 1543. En cuanto a Manco Inca, en Vilcabamba, muere a manos de Diego Méndez, un español de las huestes del Almagro. Dejó asignado, antes de ser asesinado, como sucesor a su hijo Sayri Túpac que por aquel entonces tenía tan solo diez años por lo que el poder se vio delegado en su tío. Tras un largo período de negociaciones con los españoles, acabó aliándose con el imperio hispano y pasándose a los incas de Cuzco como hiciera Cristóbal Paullu. A su muerte, por envenenamiento de un curaca de su corte, quedaron como sucesores Titu Cusi y Tupac Amaru. El primero tomó el mando y continuó en Vilcabamba el firme régimen de rebeldía total a la dominación española.

1.2.2. TAQUI ONQOY: LA ENFERMEDAD MELANCÓLICA DE LA PROTOUTOPÍA ANDINA

La Conquista se hizo en nombre de la Corona pero con un talante individualista de cierto arribismo lo que dio paso a varios conflictos entre españoles durante las décadas posteriores a la invasión. Se dieron guerras internas entre los conquistadores, como el caso de Pizarro y Almagro, e intentos de constituir un gobierno independiente de España por parte de Gonzalo Pizarro. Simultáneamente a la consecución de la paz entre los colonizadores se estaba dando la imposición de las nuevas estructuras en los territorios andinos. Esto produjo una ruptura, entre los que M. Burga denomina “la

¹⁷⁴⁹ M. Burga, *op. cit.*, p. 141.

república de indios” y “la república de españoles”. De hecho, este autor culpabiliza de esta ruptura, en primer lugar, a ciertos curacas españolizados por romper los valores que caracterizaron la sociedad incaica y provocar el enfrentamiento contra los españoles. Por ejemplo, descuidaron el almacenamiento de alimentos para proveer a la población. En caso de necesidad en épocas de baja producción agraria debido al mal clima, la hambruna de la población era inevitable. En segundo lugar, Burga critica a las instituciones coloniales como los encomenderos, los cuales nunca socorrieron a las poblaciones en situación de necesidad, o la Corona, que exigía cada vez tributos más pesados y mitas.¹⁷⁵⁰ La consecuencia fue que se produjo una reducción demográfica de tintes dramáticos y una consciencia, por parte del indígena, de que se habían roto las alianzas mantenidas hasta entonces. Esta ruptura tiene dos focos diferenciados, uno que tiene que ver con lo político y se trata de la resistencia del imperio inca de Vilcabamba, y otro de sesgo más popular, el movimiento denominado *Taqui Onqoy*.

Para los españoles estos dos movimientos eran vistos como una sublevación general de los indígenas. Tras desmontar una conspiración por parte del pueblo de los huancas, en 1565, el gobernador García Castro mandó una embajada, con Juan de Matienzo a la cabeza, que debía disuadir al Titu Cusi de su actitud subversiva. Después de varias reuniones, en 1568, cede ante la presión y es bautizado, junto a su esposa, permitiendo, de esta forma, el acceso de los catequizadores en Vilcabamba.

Respecto al movimiento popular *Taqui Onqoy*, hay que señalar que duró de 1564 a 1572 aproximadamente. En cuanto a su extensión, L. Millones señala: “El Taki Ongoy se desarrolló a partir de los repartimientos de Atun Soras, Atun Lucasa y Chorcovos, correspondientes al actual departamento de Ayacucho; inmediatamente después se extendió por todo el obispado de Cuzco, proyectándose en dos direcciones: por el sur llegó a las ciudades de Arequipa, Chuquisaca y La Paz, y en su avance hacia la costa llegó hasta la capital del virreinato.”¹⁷⁵¹ El primer cronista que dio noticia de su existencia fue Cristóbal de Molina el cual dice que era “una manera de canto”. M. Burga señala que Pierre Duviols, tras una indagación lingüística en diccionarios quechuas de la época, propone que la expresión *Taqui Onqoy* significa “danza enferma” o “enfermedad del baile.”¹⁷⁵² M. Hernández en su obra *Entre el mito y la historia* ha

¹⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷⁵¹ J. M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, p. 87.

¹⁷⁵² M. Burga, *op. cit.*, p. 151.

recogido los testimonios de distintos cronistas que tratan sobre el descubrimiento del *Taqui Onqoy*. Se encuentra, entre ellos, el de Cristóbal de Molina:

En la visita que hizo de guamanga saue este testigo que descubrio gran suma de guacas y las hizo quemar e a los sacerdotes, ministros hechizeros dellas e hizo carglos e que en las provincias de los Soras y Apcara y Lucanas hallo gran suma de docmatizadores y maestros Taquiongo que es la mas mala supresticion que en nuestros tiempos los yndios an hecho e que en ellas castiga mucho dellos e a los mas principales docmatizadores que heran dos hombres e una muger envio preso a esta ciudad del Cuzco los cuales disuadian a los yndios diziendo que las guacas avian venzido s Dios e que no avia para que adorar las cruces mientras en las iglesias e que no hera Dios el que les daua las comidas sino uno que andaua en una manera de canasta en e ayre saue ellos e que si esto no creyan los harian tornar a los yndios en guanacos e vicuñas a otros animales los quales dichos yndios doxmatizadores los señores dean y cabildo desta Santa Yglesia sede uacante los quales dichos yndios aquellas cosas e que desto rresulta gran servicio a Nuestro Señor por el desengaño que ellos hizieron a los yndios e por la nueva que desto fue a los pueblos donde avian predicado e que todo saue este testigo porque fue la persona que hizo el sermon a los yndios el dia que los penitenciaren por que yendo este testigo a Guamanga un clerigo llamado Gurrero que a la sazón hera cura de las provincias de Apcara quando el dicho canonigo Aluornoz hizo la dicha visita como persona vista le dixo el gran servicio que se hizo a Nuestro Señor en la dicha visita.¹⁷⁵³

Los representantes del movimiento fueron los *taquionqos*, que se mostraban como los elegidos, sólo ellos eran capaces de comunicarse con las *huacas* ancestrales y eran poseídos por dioses preincaicos. Los *taquionqos* eran una especie de chamanes que predicaban la destrucción del mundo, el fin de las injusticias y la resurrección de las *huacas* preincaicas. Por lo tanto, eran un movimiento de unificación del mundo andino y de lucha contra la dominación española. Los indígenas llevaban a los *taquionqos* a lugares cerrados y sagrados y los adoraban cantando y danzando durante días enteros. Dice Molina: “lo tomaban en brazos, y lo llevaban a un lugar disputado, y allí le hacían un aposento con paja y mantas. Y lo luego lo embijaban, y los indios le entraban a adorar.”¹⁷⁵⁴ Además, supervisaban los cantos y danzas, así como las fiestas rituales y las confesiones con las que sus acólitos aspiraban a alcanzar el perdón de la *huaca*.

¹⁷⁵³ M. Hernández, *op. cit.*, p. 183.

¹⁷⁵⁴ Molina *apud* M. Hernández, *Entre el mito y la historia, cit.*, p. 117.

El *taquionqo* más importante era de Huamanga y se llamaba Juan Chocne. L. Millones explica: “Éste indio centralizó desde un principio el interés de creyentes y adversarios, burlando la persecución de los segundos repetidamente e infundiendo veneración en la masa aborígen.”¹⁷⁵⁵ Juan Chocque designaba a otros *taquionqos* y, como señalaba L. Millones, atraía la admiración de los demás indígenas llegando a considerarle un hombre con poderes sobrenaturales: “Deslumbraba –explica M. Hernández– con sus poderes mágico-religiosos: se decía que era capaz de volar por los aires dentro de una misteriosa canasta.”¹⁷⁵⁶ Se hacía acompañar de dos mujeres: Santa María y María Magdalena. Como ya se habrá notado, la influencia de la religión cristiana es considerable. En primer lugar, se percibe ya que Chocne se asemeja a Jesucristo rodeado de María y María Magdalena, las figuras femeninas más importantes de la religión cristiana. No cabe duda, el hecho de que se haga acompañar de ellas muestra su interés por identificarse con Jesucristo. En segundo lugar porque habla con la divinidad como Jesús lo hacía con su padre, otro elemento identificativos similar al anterior. En tercer lugar porque aparece el sentimiento de culpa, característico de la religión cristiana pero no de la andina: los seguidores debían ayunar y se infligían a sí mismos duros castigos para expiar la culpa. En cuarto lugar, por su tendencia al milenarismo, que aunque como explicaremos un poco más adelante, está relacionado con la temporalidad andina, coincide de manera más rotunda con el mesianismo de la cultura occidental. En quinto lugar, por la sacralización corpórea, puesto que hasta entonces, lo sagrado estaba imbuido de animismo y se asimilaba a las piedras, a los árboles, a las fuentes. En cambio, este movimiento hace sagrado el cuerpo mismo de *taquionqo*, el cual es tomado por una divinidad por los demás miembros los cuales deben adorar a éste. Por último, los *taquionqos* instauraron una nueva forma de confesión que, al igual que el sentimiento de culpa, es característica del catolicismo.

Es interesante resaltar que fue un movimiento surgido de forma espontánea y popular como expresión cultural de un pueblo: “En este movimiento religioso participaron mujeres y hombres, jóvenes y viejos, *curacas* y campesinos, indios de *ayllus* y también *yanaconas*.”¹⁷⁵⁷ Puede ser debido a que ante una ruptura de esa magnitud, las individualidades se quiebran y se agrupan en una unidad que expresa el mismo dolor de forma general.

¹⁷⁵⁵ J. M. Ossío (ed.), *Ideología mesiánica en el mundo andino*, p. 88.

¹⁷⁵⁶ M. Burga, *op. cit.*, p. 151.

¹⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 153.

El mensaje de los sacerdotes del *Taqui Onqoy* estaba encaminado hacia todos sus miembros y era muy claro: debido a la Conquista, los indígenas habían postergado a sus dioses ancestrales y para evitar la cólera debían recuperar su favor por medio de ofrendas y sacrificios. La cólera se había manifestado a través del dolor del indio, del hambre, del sometimiento, de las nuevas enfermedades y de la muerte. Todo este sufrimiento era debido a que se había descuidado a las *huacas*, y se las había sustituido por dioses españoles, por eso: “Los sacerdotes *taquionqos* predicaban ninguna cooperación con los europeos ni con su iglesia, regreso a la reciprocidad y a los valores andinos.”¹⁷⁵⁸ Lo que significaba que debían prevalecer los principios andinos sobre los españoles. Se recordará que una de las razones para la parálisis de los indígenas frente a los conquistadores fue que los dioses cristianos habían vencido a las *huacas*. En las batallas salieron vencedores los españoles y esto era prueba suficiente para concebir que así lo habían querido los dioses andinos, y que por lo tanto, no había que luchar contra el enemigo español. Los *taquionqos* argumentaban que muchas *huacas* fueron derrotadas, pero no todas, algunas resistieron, tal era el caso de las dos más importantes: la de Pachacamac y la de Titicaca:

Los sacerdotes *taquionqos* recorrían las comunidades rurales predicando cuáles eran los *huacas* verdaderos –señala M. Burga–, los triunfadores de los dioses cristianos, luego preguntaban cuáles eran los *huacas* que adoraban, cuáles sus tierras, rebaños y quiénes eran los *camayoc* que los cuidaban. Una vez identificados los *huacas*, sus bienes productivos que permitían mantener el culto y después de haber castigado a los malos *camayoc* que habían descuidado el culto, se procedía a bailar y a cantar incansablemente hasta que muchos de ellos caían exhaustos.¹⁷⁵⁹

De ahí que Cristóbal de Molina explicara que los *taquionqos* “disuadían a los yndios diciendo que las huacas avian vencido a Dios e que no avia para que adorar las cruces.”¹⁷⁶⁰ La verdadera herejía era ésta, el menosprecio de Jesús y la renovación de la imposición de la religión andina, el principio de dualidad que dividía el mundo entre Hurín y Hanan debía respetarse. Ahora, se tenía que colocar a las huacas en un lugar de preeminencia respecto a la cultura invasora.

La represión por parte del engranaje colonial no se hizo esperar: Juan Chocne y las Marías fueron conducidos a Cuzco y obligados a desmentirse de forma pública. A

¹⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 152.

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, pp. 152-153.

¹⁷⁶⁰ M. Hernández, *Entre el mito y la historia*, cit., p. 183.

partir de aquel momento se pierde el paradero de Chocne y las dos mujeres que le acompañaron fueron internadas en un convento. Los curacas que apoyaron el movimiento fueron castigados con azotes públicos y corte de pelo. Además se les obligó a construir una iglesia para la comunidad cristiana.

Respecto al tema de la melancolía, resulta de un gran interés analizar qué conexiones hay entre este concepto y el *Taqui Onqoy*. Sin duda, éste es la manifestación del proceso melancólico que sufría la sociedad andina. Melancolía y utopía van de la mano en esta sociedad siendo una moneda con dos caras: la depresión melancólica que deja paso a la imaginación, creando un mundo utópico. Por eso, M. Burga señala que *Toqui Onqoy* es “una protoutopía andina, un movimiento de regreso a los tiempos preincas.”¹⁷⁶¹ Así es, por una parte es una “enfermedad del baile” y por otra, quiere imponer las antiguas relaciones comenzando por los dioses, no incas, sino preincas, imaginando una sociedad perfecta que se encuentra en un pasado remoto. Pero, veamos más pormenorizadamente cómo se manifiesta la melancolía en este movimiento que Millones llama “nativista” por el rechazo hacia lo español y la inquietud por el mantenimiento de su propia cultura.

Como se vio en párrafos anteriores, el enfrentamiento entre los valores españoles y andinos dio como resultado la imposición de los segundos. Los andinos se quedaron sin herramientas mentales para la lucha por factores ya estudiados, encontrándose como paralizados, básicamente en estado de shock. El desarraigo de su lengua y su cultura y la destrucción de sus elementos de identificación cultural hacían de todo ello una tragedia sin precedentes. Si en algún momento consideraron que la Conquista y la colonización podían traer mejoras en su forma de vida, pronto estas expectativas se vieron frustradas. El resultado fue catastrófico: desprecio, hambre, muerte. El mundo se había subvertido: la añoranza por los tiempos pasados llegaba. El imperio incaico se había mantenido en Vilcabamba y surgía de forma espontánea el movimiento nativista. *Taqui Onqoy* significaba “canto y baile de la enfermedad” cuyas palabras explican su función simbólica. Los sacerdotes predicaban el rechazo al invasor e instruían a sus acólitos en los ceremoniales que incluían cantos y bailes de éxtasis. Molina dice: “respondía que la huaca fulana se le había entrado en el cuerpo.”¹⁷⁶² Como acertadamente señala M. Henríquez, estos bailes de éxtasis “se trataba de una celebración ritual que intentaba dar sentido comunal a un grupo asediado y arrasado por

¹⁷⁶¹ M. Burga, *op. cit.*, p. 156.

¹⁷⁶² M. Hernández, *op. cit.*, p. 117.

el conquistador.”¹⁷⁶³ Los mitos más primordiales se constituían en refugio para los vencidos. Formas preincaicas se materializaban en los ritos de los *Toqui Onqoy* aludiendo con ello a la melancolía y nostalgia que la sociedad vencida sentía por tiempos pasados: “Las prácticas rituales del Taki Onkoy parecen surgir de estratos muy arcaicos –explica M. Hernández–; su mensaje empieza a mostrar la dimensión utópica en la que habría de instalarse el discurso mítico andino.”¹⁷⁶⁴ De hecho, lo que caracteriza realmente al movimiento es el apego a formas preincaicas y el desapego por lo “incaico”. Los *taquionqos* no hablaban en absoluto del retorno del inca, sino que se señalaba a los dioses primigenios, las huacas, muy anteriores al imperio incaico. Tal vez ocurrió porque la imposición imperial incaica era todavía reciente y no había pasado tiempo suficiente para su idealización. En un futuro no muy lejano, vamos a ver cómo en futuros movimientos el Inca se ve impulsado y tomará el protagonismo.

Un factor a tener en cuenta dentro de los análisis del alcance de la Conquista y sus repercusiones, es el factor de percepción psicológica por parte de los andinos. Los trabajos forzados, la caída demográfica, y otros elementos destructores, transformaron la visión que los indígenas tenían de sí mismos: “Individual y grupalmente –afirma M. Hernández– hubo una abismal caída de la autoestima; una injuria narcisista en la que la impotencia, la desesperación y el abatimiento deben haberse disputado un lugar preferencial en los mundos afectivos individuales, y un sentimiento de futilidad debe haber sido compartido por el grupo nativo.”¹⁷⁶⁵ Freud señalaba ciertos rasgos que caracterizaban el estado melancólico, siempre con carácter de enfermedad, frente al estado de duelo. Ambos coincidían en muchos elementos integrantes pero, la melancolía se percibía por el sentimiento de pérdida de origen desconocido y también por una gran bajada en la autoestima. En el caso indígena, de forma individual, no se conocía la causa de la angustia existencial, y respecto a la baja autoestima, ya señala M. Hernández que el mundo andino se encontró frente a “una abismal caída de la autoestima”. Estos dos síntomas psicológicos son una afirmación del alcance de la tragedia indígena que aflora en un profundo sentimiento de melancolía.

El rito de *Toqui Oncoy* está ligado a un estado de locura extática. Diego Romani señala en su testimonio que “uido seis y siete muchachos e muchachas yndios que entendían en la dicha seta e apostasia que andaban como tontos y gente como perdido el

¹⁷⁶³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁷⁶⁴ *Ibid.*

¹⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 115.

juricio”¹⁷⁶⁶. Los indígenas en estos bailes y cantos frenéticos temblaban y se revolcaban entrando en un trance tan profundo que se les creía endemoniados. Parece ser que son formas chamánicas propias de etapas anteriores en el tiempo. El nuevo rito marcaba una estructura religiosa diferenciada a la incaica, no se relacionaban deidades incas como el Sol; Virachocha, más bien habían sido sustituidas por las antiguas huacas. Provenían de la esencia más profunda, de la unión con lo sagrado y lo irracional. El descontrol extático subyugaba a los oficiantes llevándoles a un contacto directo con la deidad y con lo puramente irracional. La mente y el cuerpo se dejaban poseer por fuerzas telúricas muy cercanas a la *Pachamama*. El grupo constituido por el ritual y el mensaje estaban abalados por una coherencia, sirven al grupo como terapia contra la melancolía. El objetivo del baile de la enfermedad es la cura colectiva: se trata de ordenar y estructurar un mundo destruido comenzando por sus fundamentos originarios. M. Hernández pone de relieve las circunstancias y las consecuencias del estado de melancolía que lleva a una postura regresiva:

Desarticulada la organización social indígena, desintegradas las comunidades, rotos los lazos con el pasado, la sociedad andina había puesto en circulación seres desarraigados. En tales circunstancias, los vínculos que mantienen la solidaridad grupal tambalean. Pueden entonces darse identificaciones primitivas a manera de intentos regresivos de restaurar la trama vincular desgarrada.¹⁷⁶⁷

Por lo tanto, el canto y el baile extático es una representación simbólica, por medio de un rito que les lleva a episodios de locura temporal, los indígenas realizan una representación simbólica del mundo y de su destrucción, y también de su regeneración. Este esquema está vinculado al concepto temporal existente en los territorios andinos ligado con el mesiánico sentir del resurgir un mundo nuevo de uno anterior: “la ideología mesiánica andina se basa en una concepción cíclica del tiempo –señala Ossio– y en una concepción en el que el mundo y el orden social aparecen ordenados desde la eternidad, y que, no obstante, se ajusta a la definición ‘milenaria’ de Hobsbawm ya que el campesino andino espera que su mundo tal cual es resurja profundamente cambiado.”¹⁷⁶⁸ R. T. Zuidema realiza una interpretación de la historia incaica en la que pone de relieve que varios cronistas señalan una percepción circular

¹⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 178.

¹⁷⁶⁷ M. Hernández, *op. cit.*, pp. 128-129.

¹⁷⁶⁸ J. M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino* Introducción, cit., p. 20.

del mundo. Los incas pensaban que el mundo, tal y como lo conocían, iba a tener una duración de cierto número de años (para el cronista Montesinos y Poma son quinientos años, para Sarmiento de mil). Tras ese período, vendría una ruptura que ellos llamaban *Pachacuti* y una renovación. Justamente cuando llegaron los españoles se estaba produciendo un *Pachacuti*, con lo que se esperaba la regeneración del mundo acabado. Por lo tanto, el *Toqui Onqoy* pone en acción esquemas internos enclavados en la psique de los andinos como era el de la regeneración milenarista y la necesidad de expresar la angustia melancólica frente a una situación de extremo dolor que hacía estallar una fantasía en la que, a través de la danza y el canto, los hombre podían cambiar el mundo. Señala M. Hernández: “El ‘canto de la enfermedad’ estaba compuesto por elementos diversos y de distinto origen. Algunos de estos elementos parecen ser derivados de una fantasía muy arcaica y específica. Lo central en esta fantasía es una inversión por la que se niegan las angustias de aniquilación y muerte. Sería una suerte de ‘revuelta inconsciente’ contra la abrumadora presencia de la destrucción y de la mortandad [...] Ritual e interpretación histórica surgían como respuesta a la intensa sensación de desolación y a la angustia frente a la percepción de una sociedad entera que se desplomaba.”¹⁷⁶⁹ El “canto de la enfermedad” o *Taqui Onqoy* no es ni más ni menos que lo que sus palabras significan: el canto para ahuyentar la melancolía generalizada.

Si la práctica de *Taqui Onqoy* poseía rasgos inherentes a la mentalidad andina, la represión española mantuvo los suyos propios. Recordemos que eran momentos de lucha contra la Reforma protestante y de mantenimiento de los dogmas y del catolicismo a ultranza. Para la estructura de la Iglesia, el delito cometido era el de hechicería, el de brujería. De ahí que los castigos fueran el de trasquilar, azotar o emplumar a los hechiceros, así como condenarlos a la construcción de una nueva iglesia y a servir en ella perpetuamente. Vimos en el capítulo sobre la melancolía en la Edad Media como tuvo mucho que ver con las brujas que en muchas ocasiones eran simples mujeres melancólicas tomadas por hechiceras. M. Henríquez señala el pensamiento de H. Kramen respecto a la brujería en conexión con la melancolía: “La hechicería brotaba de los momentos de depresión y angustia tanto económica como personal.”¹⁷⁷⁰ Igualmente, en Perú, el *Taqui Onqoy* integraba una contestación a la catástrofe de la Conquista. Y la Iglesia la condenó como herejía porque los andinos tenían la intención de volver a cimentar de nuevo las estructuras andinas poniendo

¹⁷⁶⁹ M. Hernández, *op. cit.*, pp. 129-130.

¹⁷⁷⁰ *Ibid.*, p.125.

como base la religión de las antigua huacas. Veremos cómo la expurgación de idolatrías se realizará durante bastante tiempo y su proceso de actuación gracias al análisis del *Manuscrito de Huarochirí*. En lo que respecta al *Taqui Onqoy*, la Iglesia la tomó como una herejía y luchó enfervorizadamente contra los danzantes.

1.2.3. TUPAC AMARU: EL ORIGEN MELANCÓLICO DE LA UTOPIA

El *Taqui Onqoy* adoraba a las antiguas huacas ya que, más que nada, había un movimiento ligado a una regresión a momentos utópicos de un pasado remoto. En pocos años, este proceso va a cambiar, la adoración a las huacas se va a mantener, pero va a enriquecerse con la aparición de la figura del Inca, convertido en representación simbólica del pueblo andino. Además, por influencia del cristianismo y del dogma de la resurrección, el Inca, con su mesianismo, tomará parte en la formación de la utopía andina. A partir de aquel momento, por el sincretismo característico de la visión andina, los indígenas van a concebir la llegada de un mesías-inca que volverá a colocar el mundo en su lugar, es decir, el imperio incaico retornará de las manos del nuevo dios inca.

El cambio comenzó tras la muerte de Titu Cusi en 1568. Se recordará que tras el atrincheramiento de los incas rebeldes en Vilcabamba se dio un apaciguamiento con Titu Cusi el cual acabó siendo bautizado y permitiendo la entrada de los catequistas cristianos al reducto del imperio incaico. Titu Cusi tenía un hermano, Tupac Amaru, y tras su muerte, se erigió como emperador de los Incas. El virrey Francisco de Toledo se interesó por reanudar unas negociaciones con Vilcabamba con el objetivo de conseguir una nueva pacificación. Por eso, mandó una comitiva de dos religiosos españoles y de varios indígenas con presentes para el Inca. La expedición se detuvo antes de llegar a Vilcabamba, y ocho indios fueron enviados allí. Sólo volvieron dos, los otros seis fueron ejecutados por orden del Inca. La política de enfrentamiento con la resistencia indígena del virrey Toledo se fue endureciendo hasta el punto de enviar una expedición de nuevo a Vilcabamba pero, esta vez, con una clara intención de enfrentamiento bélico. Las circunstancias favorables a los españoles hicieron que el acceso al reducto incaico fuera posible, y también la captura del Inca Tupac Amaru. Posteriormente a la captura se comienza una total destrucción de los templos indígenas de Vitcos. Tupac Amaru fue conducido a Cuzco donde tiempo más tarde se procedió a un juicio sumario. El virrey Toledo, ampliando la dureza de su lucha contra la resistencia india, decidió

demostrar a las multitudes que el Inca iba a morir y a desaparecer. Por ello se condenó a Tupac Amaru a morir decapitado, ejecución que tuvo lugar el 22 o 23 de septiembre de 1572. La ejecución se realizó en la plaza mayor de Cuzco ante la mirada atónita de una multitud de indígenas que vieron seccionar la cabeza de su soberano inca. El virrey Toledo no detuvo con la ejecución su política de exterminio, continuó con el recorte de privilegios de las noblezas cuzqueñas afines a los españoles hasta el punto de romper con toda la nobleza inca proespañola residente en el Cuzco: “Se les quitó los privilegios –indica M. Burga–, las encomiendas, los *yanaconas*; algunos fueron a prisión, otros fueron deportados a México.”¹⁷⁷¹ El virrey Toledo fue presentado en las crónicas como un gobernante inicuo y despótico mientras que el Inca fue llorado por una multitud de indígenas como soberano querido y maltratado. La tradición señala que la cabeza de Tupac Amaru fue exhibida en la plaza como advertencia, pero que en vez de estropearse, lo que ocurrió fue que comenzó a embellecer y a aparecer cada día más lustrosa y flamante. M. Burga explica: “Este embellecimiento que de alguna manera implica resurrección, puede ser el lejano origen del mito del *Inkarrí* y es una prueba de las inclinaciones utópicas que comenzaron a afectar a las familias nobles cusqueñas, inventoras de este tipo de rumor.”¹⁷⁷² Así fue, la aristocracia maltratada por la maquinaria colonial española, efectuó el mismo trabajo de transformación de melancolía en utopía apoyándose en los esquemas de resurrección ofrecidos por el dogma cristiano y en su propia concepción de regeneración proveniente del concepto de *Pachacuti*, es decir, del principio de renovación del mundo.

1.2.4. MURU ONQOY Y EL MOVIMIENTO YANAHUARA

Otro movimiento con las características del *Taqi Onqoy* surgió alrededor de 1590, unos años más tarde de la decapitación de Tupac Amaru. Llevaba por nombre *Muru Onqoy*, que significa “la enfermedad de las manchas”. Su nombre viene a hacer referencia al motivo de su irrupción. Los indígenas consideraron que una violenta epidemia se manifestaba como castigo de las huacas que se vieron olvidadas por el mundo andino. Marco Curatola explica que “en la provincia de Aymaes (Apurímac) algunos profetas anunciaban haber visto “la peste” en persona y otros aún que se les había parecido el Inca y todos amonestaban a los indios para que regresen a la religión

¹⁷⁷¹ M. Burga, *op. cit.*, p. 159.

¹⁷⁷² *Ibid.*, p. 160.

de los antepasados.”¹⁷⁷³ Se observa la asimilación del Inca dentro del mito utópico y la influencia cristiana apuntada en la aparición espiritual de éste como si de un santo se tratara. El *Muru Onqoy* también tenía sus predicadores que instaban a los indígenas a abandonar la religión católica porque se creía que los objetos religiosos, como las cruces y las imágenes, eran la causa de los males de la población. Vilcas continuaba siendo un lugar combativo. Algunos chamanes de esta región afirmaban ser enviados por el Inca para librar a los indios de la muerte. Manuel Burga y Alberto Flores Galindo ponen de relieve respecto al *Muru Onqoy*, haciendo, al parecer, referencia a Vilcas: “Sólo en este último caso los testigos refieren apariciones de Inca o aparecen enviados suyos para liberar a los indios de la muerte.”¹⁷⁷⁴

Seis años más tarde del surgimiento de *Muru Onqoy*, en 1596 brotó otro movimiento nativista y religioso: el *Yanahuara*. Este movimiento tuvo como característica el ser encabezado por un caudillo cuyo nombre se desconoce. W. Espinosa señala: “A pesar de su cuerpo deforme, con manos y pies tullidos, estuvo y actuó dentro de un ambiente de misticismo, de manera que supo crearse su personal ambiente carismático.”¹⁷⁷⁵ En este caso, no se hace referencia al Inca ni a sus apariciones anteriores. El líder creyó ser él mismo el enviado de los dioses andinos para restaurar el culto a las antiguas huacas. Este movimiento es, en cierto modo, un paso atrás en la dirección que había tomado la utopía incaica. El cabecilla del movimiento se había mantenido más unido al espíritu *Taqui Onqoy* que al *Muru Onqoy*, a pesar de tener su origen, al igual que éste último, en la aparición de epidemias como la viruela y el sarampión, como factor casi exclusivo. Es la enfermedad la que termina haciendo reconsiderar lo que ocurre en la sociedad. Dice Thomas Mann que “ciertos logros del alma y del conocimiento no son posibles sin la enfermedad, la locura, el crimen espiritual.”¹⁷⁷⁶ La enfermedad implica una demanda de alivio. La religión cristiana, les decía a los indígenas que la enfermedad era castigo por las malas acciones: “Tal concepción –señala Földényi– es un eco de la medieval: la enfermedad como consecuencia del pecado.”¹⁷⁷⁷ Ese alivio debía venir de los principios de relación que tenían establecidos anteriormente con las huacas a través de ofrendas y sacrificios. El alivio consistía en realizar, en hacer cosas, en activar actuaciones con el objetivo de

¹⁷⁷³ M. Curatola: “Mito y milenarismo en los andes: del Taqui Oncoy a Inkarrí”. *Allpanchis*, Cusco, N°10, (1977), pp. 65-92.

¹⁷⁷⁴ M. Burga y A. Flores Galindo: “La utopía andina”. *Allpanchis* n° 20 (1982), pp. 85-101.

¹⁷⁷⁵ J. M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, cit., p. 146.

¹⁷⁷⁶ T. Mann apud L. Földényi, *Melancolía*, cit., p. 301.

¹⁷⁷⁷ L. Földényi, *Melancolía*, cit., p. 301.

conseguir un cambio. El cristianismo, lo único que les ofrecía era la mortificación interna. Si caían en esta mortificación, lo primero que ocurría era que se sentían culpables con lo que su autoestima bajaba profundamente. El cristianismo era un mecanismo de melancolización muy eficaz. Los mandatos del padre perfecto aturullaban a los indios. Ellos, empequeñecidos por la autoculpabilización, se encontraban desarmados. La jerarquización no casaba bien con el principio de relacionalidad que habían tenido hasta entonces. Ante esta situación, el sentimiento de pérdida por un lado, y el de una dañada autoestima hacían acto de aparición. Estos dos síntomas, establecidos por Freud, eran la base de la melancolía andina. El cristianismo había construido un bucle melancólico sin salida para el indio, puesto que la propia religión obligaba a fustigarse y a sentirse mal por los “pecados”, estos pecados traían las enfermedades, y por ellas se llegaba a la muerte. La muerte era causada por la propia persona, lo que llevaba a una profunda melancolía. La religión andina, nada tiene que ver el sistema jerárquico y pasivo del cristianismo, sino que está configurada por el sistema de principio de relacionalidad activo. El aturdimiento se produjo primero y las manifestaciones de tristeza y descontento, llevaron después a abrazar movimientos nativistas. A parte, de que, como señala Földényi, las enfermedades físicas, en este caso, las que traían las epidemias, tenían mucho que ver con las enfermedades psíquicas puesto que cuerpo y alma están tan íntimamente comunicadas que pueden identificarse ambas.

Continuando con el movimiento Yanahuara, hay que señalar que no fue tan extenso e intenso como el *Taqui Onqoy*, pero sí fue reprimido con la misma dureza por parte de las fuerzas inquisitoriales españolas. El movimiento fue denunciado a un “visitador de idolatrías”, es decir, a un encargado de la vigilancia religiosa de las áreas regionales, por parte de un indígena de Yanahuara. Los religiosos lograron apresar al caudillo de Yanahuara, pero, a diferencia de los soberanos incas, éste pudo escapar la víspera del pronunciamiento de la sentencia y no volvieron a recapturarlo jamás. En relación con la melancolía, la locura, se puede decir que algunos cronistas, como Ramos Gavilán, lo tenían por un loco: “Ramos Gavilán criticó despiadadamente al líder Yanahuara de 1596. Le llamó embaucador y demente.”¹⁷⁷⁸ Para W. Espinoza, es parte de una postura del cronista de rasgos dominadores y colonialistas.

¹⁷⁷⁸ J. M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, cit., p. 148.

En el siglo XVII siguieron produciéndose movimientos nativistas. El primero de este siglo se produjo en Songo entre 1622 y 1626. El último de esta centuria tuvo lugar en el Valle de Huancamayo, que fue, según W. Espinoza, el último movimiento realmente nativista, ya que, señala este autor, “los movimientos del siglo XVIII ya fueron mestizos; en ellos participaron indígenas, negros y hasta criollos.”¹⁷⁷⁹

1.2.5. EXTIRPACIÓN DE IDOLATRÍAS: MELANCOLÍA Y BRUJERÍA ANDINA

Los movimientos *Taqui Oncoy* y similares fueron una reacción ante una situación de enfermedad psíquica a nivel general. Esto significa que la sociedad los creó para luchar contra la imposición española. Consistían en movimientos de lucha, de enfrentamiento contra la Corona española y su religión. De ahí que el más importante, el *Toqui Onqoy* se daría tan prontamente, en el mismo siglo que aconteció la conquista. Se trataba de un efecto de acción y reacción cuya intención era pública y de calibre revolucionario. Pero también se dio un mantenimiento de la religión andina de tipo más silencioso, y más eficaz: el camuflaje de ritos y dioses andinos en la religión cristiana.

De lo que se va a hablar en este epígrafe, es de lo acontecido durante el coloniaje, y más concretamente, en el siglo XVII, en pleno fervor de la Contrarreforma. Como señala A. Flores Galindo: “La conquista militar se prolongará en la conquista espiritual de las Indias.”¹⁷⁸⁰ La Contrarreforma, enfrentada ferozmente al Protestantismo, se enrocó en sus posiciones dogmáticas. Para preservar sus estructuras se implantaron políticas religiosas de imposición absolutista y excluyente, intentando la integración a través de la supresión de las religiones andinas e imponiendo el catolicismo. Toda la fuerza se utiliza en eliminar lo diferente. En España, persecución y expulsión de judíos y moriscos, realización de “autos de fe” de hechiceros y brujas a cargo de la Inquisición, etc., en América, “El indio, que ya era el equivalente del pobre europeo, lo será en adelante del judío.”¹⁷⁸¹ De esta forma, la Inquisición también se instauró en el virreinato de Perú, y como consecuencia se produjeron las distintas etapas de la extirpación de idolatrías. Si en Europa se luchaba contra sectas heréticas y la caza de brujas, en América se intentó combatir los reductos de la religión andina que se camuflaban tras los ritos cristianos. El camuflaje de los rito andinos se dio de manera

¹⁷⁷⁹ *Ibid.*, p145.

¹⁷⁸⁰ A. Flores Galindo, *Buscando un inca*, Editorial Horizonte, Lima, 1988, p. 80.

¹⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 84.

general, sobre todo en las regiones de la sierra central: “Éstos parecían disimularse bajo formas sincréticas –señala M. Burga–, dioses andinos transfigurados en santos cristianos: *Tunapa* en Santiago, como el caso de Chilcas.”¹⁷⁸² Si los indígenas seguían recurriendo a sus antiguos dioses eran porque las divinidades cristianas no satisfacían sus necesidades, necesitaban dar alivio y mitigar la angustia vital y la incertidumbre:

Los sacerdotes indígenas saben interrogar a los dioses andinos y éstos –indica A. Flores Galindo–, por su mediación, pueden dirigirse a los hombres. No son ídolos silenciosos: los mallquis y conopas, las huacas y adoratorios, mediante rituales y sacrificios se insertan en la vida cotidiana de todos. No es la prédica desde un púlpito o el confesionario reclamando la autoinculpación. La religiosidad andina permite vivir y resolver problemas muy inmediatos.¹⁷⁸³

Los indígenas seguían enfrentándose a dramáticos problemas, en 1618 en una epidemia de sarampión devastó a la población de Lima y alrededores, otra de viruela se cebó en Cajatambo, la población se encontraba angustiada ante las enfermedades físicas que se transformaban en muchos casos en enfermedades psicológicas. A. Flores Galindo señala “el espanto o el susto”, como ejemplo de enfermedades que afectaban a la psiquis indígena y que eran respuesta a las angustias y tensiones que soportaba la población. Acordémonos de que el detonante de la configuración social de los movimientos como el *Taqui Onqoy* era la aparición de enfermedades de carácter contagioso. Lo mismo se puede señalar para la vuelta a las creencias andinas, esta vez, de forma disimulada. Esta actitud es puramente melancólica. La ansiedad psicológica hizo realizar actos concretos en el *Toqui Onqoy* para exorcizar la enfermedad de la melancolía. En este caso, se trata de la búsqueda en la religión del pasado, puesto que el presente es la religión cristiana, y ésta no les ayuda a soportar el dolor. En esa actitud pasadista nos topamos con la idealización de la sociedad en la que regía la religión andina, y por lo tanto, con la utopía:

En cualquier época, aquellos que soportan las injusticias y marginaciones –comenta A. Flores Galindo–, siempre han tendido a concebir sociedades en las que no existen desigualdades. Las han ubicado fuera de la historia, al final de los tiempos, en algún lugar lejano allende de las montañas, al principio de todo cuando Adán y Eva vivían en el Paraíso y no existían ni señores ni campesinos. En los Andes, como hemos

¹⁷⁸² M. Burga, *Nacimiento de una utopía, cit.*, p. 192.

¹⁷⁸³ A. Flores Galindo, *Buscando un inca, cit.*, p. 90.

visto, el paradigma y la alternativa al orden fue identificado con el país de los incas: el imperio fue recreado en la imaginación colectiva. Un período relativamente corto de la historia andina, durante el cual se había impuesto sobre los pueblos y regiones la coerción estatal, fue convertido en un tiempo prolongado en el que no existía hambre, se compartían equitativamente los bienes y no se soportaba el flagelo constante de las epidemias. La imagen invertida del mundo colonial.¹⁷⁸⁴

La vuelta a la religión anterior era la prueba de que las comunidades tenían en su mente la idea de que el pasado fue mejor, y de que su religión era la única que les ayudaba realmente, no como la cristiana en la que había que considerarse uno mismo culpable de cuestiones extrañas para el indígena como el pecado original, y en la que los dioses no eran materiales como las huacas (las huacas eran montañas, cuevas, elementos de la naturaleza) sino ideas abstractas que a ellos no les servían para aliviar su angustia melancólica.

La Iglesia católica se percató de la existencia de este camuflaje a través de Francisco de Ávila, un cura de la comunidad de Huarochirí: con motivo de la fiesta de la Asunción se estaban celebrando realmente las fiestas de dioses andinos. Esto ocurrió en 1608 y a partir de aquel momento se institucionalizó la extirpación de idolatrías: “Las huacas –afirma A. Flores Galindo–, sinónimo de lo sagrado en los Andes, fueron convertidas por la imaginación de los extirpadores en demonios. Los demonios personalizados después como incas.”¹⁷⁸⁵ Las personas melancólicas en la Edad Media eran tenidas por simpatizantes del demonio, o por la personificación del mismo. Puesto que los idólatras eran herejes, eran tenidos como demonios o movidos por el demonio. De ahí que encontremos un nexo entre la melancolía y la demonización de los ritos indígenas castigados por los extirpadores de idolatrías.

Recordemos primero la conexión entre melancolía y demonio que fue originándose en el siglo II d. C. tras la muerte de Galeno en el mundo occidental. En este momento la superstición se apoderó de la enfermedad de la bilis negra: “En el tantas veces menospreciado período medieval –señala A. Escudero–, la nota predominante era creer que el alienado podía ser un objeto de posesión diabólica.”¹⁷⁸⁶ A esto se unió la imagen del melancólico construida a lo largo de la historia que tenía un carácter marcadamente negativo. Tanto para la astrología como para la medicina, y

¹⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷⁸⁶ A. Escudero, *Concepto de la melancolía en el siglo XVII, cit.*, p. 26.

para la doctrina de los temperamentos, el melancólico era descrito psicológicamente como un ser triste, usurero, solitario, negativo, de malos sentimientos. Físicamente, se decía que tenía un color de piel negruzco. Tal es el caso del médico de Felipe II, Alfonso de Santa Cruz, el cual en su obra *Opuscula Medica et Philosophica* señala que la melancolía suele afectar “a los que tienen el cuerpo flaco, negruzco, muy cubierto de pelo.”¹⁷⁸⁷ Para el cristianismo estas características dieron cuerpo al demonio. Si nos fijamos bien, lo mismo ocurrió con la melancolía, también se imaginó una sustancia física que provocara la enfermedad, aun tratándose de una enfermedad puramente psíquica. Tanto la melancolía como el demonio debían tomar sustancia para aparecer ante los hombres como existentes. El color negro que rodeaba al melancólico era una prueba contundente que afirmaba la conexión entre demonio y la enfermedad de la bilis negra. Comenzando por el mismo nombre: melancolía proviene como ya señalamos anteriormente de las palabras griegas *melas* y *khole* que significa bilis negra. “Tal y como las tinieblas espantan a los niños –señalan J. Postel y C. Quéstel que dice Guibelet–, así la negrura del humor melancólico semejante a la noche envuelve la claridad del alma con sus tinieblas.”¹⁷⁸⁸ El melancólico era el candidato preferente para encarnar al diablo o a personas vinculadas con él. J. Quéstel y C. Postel comentan como Jean Taxil, un médico y astrólogo francés del siglo XVII, realiza una conexión entre el demonio y el melancólico: “Los cuerpos que el diablo posee interiormente son melancólicos, pues este humor es el verdadero sitio en que al diablo le gusta estar, y en el cual hace efectos extraños.”¹⁷⁸⁹ La conquista se realizó con objetivos políticos y económicos por parte de la Corona española y en el terreno religioso como una campaña de adoctrinamiento en el Nuevo Mundo, una nueva cruzada. Llegaron también las nociones sobre el demonio y sus relaciones con la locura y la melancolía. Pero en este caso, se añadió el componente de lo indígena. El genio del mal subyugaba el espíritu de los indios: “En esa verdadera cruzada que es la extirpación de idolatrías –afirma A. Flores Galindo–, los sacerdotes católicos se ven desbordados por una imaginación poblada de diablos y ansias exorcistas.”¹⁷⁹⁰ En el trabajo realizado por A. Acosta sobre el extirpador Francisco de Ávila, el autor señala que en una ocasión, la madre de una indígena había entregado un ídolo andino al extirpador que representaba ser su marido. La muchacha en vez de avergonzarse se puso a llorar la falta del ídolo

¹⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷⁸⁸ J. Postel y C. Quéstel, *Historia de la psiquiatría, cit.*, p. 80.

¹⁷⁸⁹ *Ibid.*

¹⁷⁹⁰ A. Flores Galindo, *Buscando un inca, cit.*, p. 91.

“que era el demonio”. Súbitamente, dice Ávila, cayó muerta como castigo. Tras contar esta historia, Ávila aprovecha para intimidar a los indios que le escucharon:

...y exclamé con fuerza diciendo: ya hijos renunciad al Demonio, bolveos a Dios: a mi casa voy, id a las vuestras, traed los Idolos, que teneys, echadlos de ellas: mirá no os de Dios muerte de repente como a esta pobrezita.¹⁷⁹¹

Tal y como ocurría en Occidente, las personas marginadas por la sociedad tenían más posibilidades de ser tenidas como demoníacas. En Europa esa posición la tenían las mujeres mayores con alguna perturbación. Enseguida eran tomadas por brujas. Esta conexión entre mujer y melancolía también tuvo su eco en Perú. Señala A. Flores Galindo que en Lima, llegaron a ser muy conocidas hechiceras como María de Córdoba. Estas mujeres invocaban a Satanás porque, en vez de identificarlo con el mal, se identificaba con el bien. El demonio era invocado junto con el Inca que para la Iglesia española tomó todos los rasgos del demonio, por lo tanto, del melancólico.

1.2.6. CICLOS DE EXTIRPACIÓN DE IDOLATRÍAS. MELANCOLÍA EN EL MANUSCRITO DE HUAROCHIRÍ

Las campañas de extirpación se dedicaron a perseguir las idolatrías que se escondían detrás de los ritos cristianos. En muchos casos eran los propios indios, más cristianizados, los que acusaban a los demás para ganarse la gracia de Dios. El cristianismo al impregnar de culpa las almas de los indios, aseguraba la esclavitud psicológica de éstos. Del sentimiento de culpa nació una honda sensación de profunda humillación. La batalla interna, en muchos casos, fue ganada por el dios cristiano, en otros, por el mantenimiento encubierto de los dioses andinos.

Las campañas tuvieron diferente fuerza a lo largo del tiempo. De ahí que haya que diferenciar tres ciclos de extirpación de idolatrías. Según M. Burga, el primero que transcurre de 1600 a 1620, el segundo, de 1645 a 1680, y el tercero, que va de 1720 a 1730. Del primero se va a hablar largamente y tiene como protagonista la figura de Francisco de Ávila y el libro *Mitos y tradiciones de Huarochirí*, una obra realizada con la información oral que sonsacaba a los indios para demostrar el mantenimiento de la

¹⁷⁹¹ Ávila *apud* A. Macavilca y A. Mazzi, Huaycucho, *Mito y racionalidad en el manuscrito quechua de Huarochirí*, introducción de A. Acosta, K'ollana Editores, Lima, 1995, p. 603.

devoción religiosa por sus mitos andinos. Fue en este primer ciclo, y como consecuencia de la denuncia de los indios al religioso, que comenzó a institucionalizarse la extirpación.

Respecto al primer ciclo hay que destacar que este ciclo se abre con la figura de Francisco de Ávila. Se supone que 1573 fue la fecha de su nacimiento. Sus padres eran desconocidos, por lo que se deduce que era expósito y mestizo, es decir, hombre con una mezcla racial (india y blanca). Francisco se educó en Cuzco y se relacionó con los habitantes de la ciudad que seguía siendo el alma del mundo indígena. De ahí que el muchacho aprendiera a hablar español y quechua, enseñanza que le fue muy útil en su futuro. Fue un estudiante muy aventajado en el Colegio de la Compañía de Jesús, por lo que es posible que los propios jesuitas le ayudaran a continuar sus estudios universitarios en Lima. En la capital siguió siendo un estudiante destacado. En 1596 era nombrado sacerdote por el obispo de Tucumán y siguiendo las directrices formuladas en el Concilio III de Lima, las cuales indicaban la ampliación de doctrineros, el año siguiente, en 1597, consiguió la doctrina de San Damián en el repartimiento de Huarochirí. De esta fecha hasta 1607 no se tiene noticia de que el doctrinero estuviera interesado en desvelar idolatrías indígenas. Este año de 1607, Ávila fue denunciado por algunos indios de su doctrina ante el Juez del Arzobispado. Las acusaciones eran diversas, muchas de ellas por cuestiones económicas: “Se apropiaba sin mediar excusa alguna –señala A. Acosta–, sino únicamente en razón de su posición de poder como cura del repartimiento, de enormes cantidades de productos agropecuarios.”¹⁷⁹² Ahí no quedaba el aprovechamiento irregular del doctrinero, Ávila utilizaba a los indios como fuerza de trabajo, sin que tuviera derecho a ello. Además existían quejas sobre la conducta sexual del sacerdote ya que tenía relaciones con varias mujeres indígenas, dos de ellas eran hermanas, otras dos eran mujeres casadas. Por último, se le acusaba de ausentarse de su lugar de adoctrinamiento, hecho que estaba penado por el Tercer Concilio de Lima. Posteriormente a la denuncia, Ávila fue llamado desde Lima y encarcelado. Salió de la cárcel y mientras esperaba la sentencia, comenzó de inmediato a reaccionar contra los indios: “El cura estimó –indica A. Acosta– que el procedimiento más oportuno para tomar la iniciativa en el caso era desvelar, o mejor recordar, a sectores de la sociedad colonial alejados de la realidad de la sierra las prácticas

¹⁷⁹² A. Macavilca y A. Mazzi, Huaycucho, *Mito y racionalidad en el manuscrito quechua de Huarochiri*, introducción de A. Acosta, K'ollana Editores, Lima, 1995, p. 572.

religiosas indígenas.”¹⁷⁹³ Al parecer, la iniciativa de Ávila se ve motivada por conseguir un escarmiento a los indios de Huarochirí. Y sus averiguaciones dieron fruto ya que, tras ciertos problemas con la autorización de la comisión, la cual comenzó considerando que detrás de todo aquello sólo existía la intención de vengarse, explica A. Acosta que “a fines de mayo de 1608, Ávila continuó en su compañía y dio comienzo a sus pesquisas sobre la idolatría indígena, descubriendo los ídolos Llacsayhuancupa, Macauiça y Qqellccascassu.”¹⁷⁹⁴ El clímax de este trabajo de extirpación de idolatrías llegó a su máximo esplendor cuando se realizó un auto de fe en la plaza de Armas de Lima al que asistieron el virrey, el arzobispo y una multitud de indios. Ávila se colocó en un tablado preparado para la ocasión y predicó desde allí a la multitud contra la religión indígena. A su lado, atado a un poste, se encontraba Hernando Paucar, sacerdote de la religión andina. Se le aplicó la sentencia al sacerdote andino que fueron doscientos azotes, cortarle el cabello y desterrarlo a Santiago de Chile.

Desde 1608 en adelante, Ávila se encargó de recopilar de boca de los indígenas sus mitos y tradiciones que fue escribiendo en quechua. Algunas confesiones, idolatrías para él, las consiguió sin coaccionar directamente al interlocutor. Conocía indios de su confianza que le ofrecían toda la información. Otras veces, utilizaba la retórica cristiana para llenarles de pavor y que le comunicaran lo que sabían. Con los testimonios recogidos y recopilados, Ávila compuso la obra que trata sobre los mitos de Huarochirí. María Rostworowki señala: “Su valor radica en ser el único documento en *ruma simi* referente a los mitos, creencias y leyendas de los habitantes de la región de Huarochirí.”¹⁷⁹⁵ La autora se refiere a que es un texto escrito en quechua que, aunque redactado en el siglo XVII, fue traducido directamente al español por J. M. Arguedas en 1966 por vez primera (Ricardo Espinosa realizó una traducción castellana pero de la versión latina de H. Galante en 1942). Esta obra es de carácter épico puesto que se cuentan los hechos míticos de un pasado remoto. Detrás del entramado narrativo de los mitos del pasado, se esconden también las ceremonias, tradiciones y las preocupaciones de la vida de sus habitantes: “Gracias a estos relatos –apunta M. Rostworowski– y a los documentos de archivos hemos logrado reconstruir la historia indígena del Señorío de

¹⁷⁹³ *Ibid.*, p. 584.

¹⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 585.

¹⁷⁹⁵ G. Taylor, *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos de siglo XVII*, introducción de María Rostworowki, IEP Ediciones, Lima, 1987, p. 9.

Lima y de parte de la costa central.”¹⁷⁹⁶ Por las aseveraciones es fácil imaginar la importancia de este documento: “El Manuscrito Quechua de Huarochirí es la obra más importante de cuantas existen, en lo que se refiere a la recopilación del pensamiento andino en el siglo XVI, ofrece un cuadro complejo y coherente de la mitología y religiosidad de una provincia del antiguo Perú.”¹⁷⁹⁷ Se comprende la magnitud de la relevancia de la obra al adentrarnos en ella. Gracias al texto podemos acceder al pensamiento del hombre andino, y a su relación con la naturaleza. Vemos como los principios andinos de los que se ha hablado anteriormente aparecen materializados. También se puede observar cómo se comporta el ser humano andino frente a su sociedad, y el papel que desempeñan los dioses (Pariacaca) en la comunidad y en los enfrentamientos con otros dioses (Huallallo) que pertenecen a otras comunidades. La religión andina de Huarochirí deja entrever su concepción del mundo y las explicaciones para el origen de los dioses y de los hombres. Respecto a la política expansionista, vemos a un pueblo guerrero que termina siendo anexionado al imperio incaico. Sobre las reglas sociales que siguen, podemos comprender cuál es la lógica de los lazos familiares, la unión marital andina, su actitud ante las enfermedades, etc.

En cuanto al tema de la melancolía se debe hacer mención a los primeros párrafos del Capítulo I. Son los siguientes:

1. /Dicen que/ en los tiempos muy antiguos había unos huacas llamados Yanañamca y Tutañamca.
2. A estos, en una época posterior, los venció otro huaca llamado Huallallo Carhuincho.
3. Después de haberlos vencido, era Huallallo quien animaba a los hombres a los cuales no consentía que engendrasen más de dos hijos.
4. Uno se lo comía¹⁷⁹⁸

Tras las luchas entre los dioses andinos, es Huallallo Carhuincho quien vence y quien “anima” a los hombres, es decir, les da un alma, y con ello, les lanza a la vida. Pero no permite que procreen más de dos hijos; a uno de ellos “se lo comía”. La similitud con el mito occidental de Saturno es muy notable. En primer lugar, la lucha

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*

¹⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 45.

entre huacas recuerda mucho a los enfrentamientos entre los dioses de la mitología griega. Cronos (Saturno en la mitología romana) castró y destronó a su padre Urano:

La monstruosa Gea en su interior se lamentaba oprimida –narra Hesíodo en su *Teogonía*– y tramó una malvada artimaña. Tras haber creado al punto una especie de blanco acero, fabricó una gran hoz y explicó el plan a sus hijos. Les habló valerosa pero afligida en su corazón: “Hijos míos y de orgulloso padre. Si queréis obedecerme, vengaremos el malvado ultraje de vuestro padre, pues él fue el que empezó a maquinar obras indignas”. Así dijo y, como es natural, de todos se apoderó el temor, de modo que ninguno se atrevió a contestar; pero el poderoso Crono, astuto, cobrando ánimo, al punto respondió a su respetable madre: “Madre, te prometo que puedo realizar ese trabajo, puesto que no siento preocupación alguno por nuestro odioso padre, ya que fue el primero en maquinar obras indignas.”¹⁷⁹⁹

Cronos ayuda a Rea y juntos consiguen librarse del odiado padre. Pero, una profecía predijo que alguno de sus hijos haría lo mismo con él, y por eso, cada vez que su mujer Rea traía un nuevo hijo al mundo, éste se lo comía. Huallallo debe luchar contra unas huacas anteriores a él, ya que dice el Manuscrito que “A estos [las huacas Yanañamca y Tutañanca], en una época posterior, los venció otro huaca llamado Huallallo”. Simbólicamente, existe similitud con el mito romano: al ser anteriores en el tiempo, se hace referencia a la paternidad, las huacas anteriores hacen el rol de padres y Huallallo, el de descendiente. En el mito romano, Saturno se come a sus propios hijos, en cambio, Huallallo se come a los hijos de los hombres. La ingestión se realiza con la misma intención que Saturno se come a los suyos propios, puesto que en la religión inca, a la que el pueblo de Huarochirí se había anexionado, el Inca, un ser humano, se convierte en una divinidad también. En la mitología romana, la profecía que decía que Saturno tendrá un hijo que lo destronará se cumple por el enfado de Rea al ver toda su descendencia desaparecida. Una noche, en vez de dar a su hijo recién nacido, le entrega una piedra y así consigue salvar a Zeus de una muerte segura. En el caso de la mitología andina de Huarochirí la solución es otra, la descendencia continuaba porque el hermano, hijo favorito, era cuidado y criado de forma adecuada.

Es interesante adentrarnos en la cultura andina y ver cómo ciertos mitos repiten algunas estructuras aunque no sea de idéntica manera. Lo esencial es que los hombres necesitan las mismas representaciones mitológicas que les ayuden a entender el mundo.

¹⁷⁹⁹ Hesíodo, *Teogonía*, cit., pp. 36-37.

En el caso griego y romano, el dios come a sus hijos, en el caso andino, el dios come a los hombres a los que ha donado el “ánima”, ciertamente existe una gran conexión entre el dios y sus criaturas; y también entre estos mitos que corresponden a culturas tan diferenciadas. El mito de Saturno, se instala en el mundo andino porque se encuentra fraguado por las inquietudes y necesidades humanas. Éstas son iguales para todos, y eso refleja el mito.

Respecto al segundo ciclo de extirpación de idolatrías (1645-1680), M. Burga pone de manifiesto un aumento en la severidad y dureza de la extirpación, y en relación a las acusaciones por brujería, señala: “Aparecen acusaciones a individuos, generalmente principales; también a maestros dogmatizadores; y la acusación contra mujeres por brujería inicia su ascenso.”¹⁸⁰⁰ En el tercer ciclo (1720-1730) los juicios por idolatría se extinguen pero los casos que se presentan durante estos años “tienen que ver más con acusaciones de brujería, curanderismo, venta de coca y de chicha.”¹⁸⁰¹ Resulta evidente que el aumento de este tipo de casos tiene que ver con el mantenimiento de ciertas necesidades. Respecto al curanderismo, hay que señalar que en el mundo andino la curación de enfermedades estaba muy ligada a la religión y al principio de reciprocidad. Por lo tanto, es normal que los indígenas siguieran recurriendo a sus prácticas ancestrales. Recordemos como Platón y Aristóteles señalaban el vínculo entre locura, una enfermedad, y el contacto con los dioses. La melancolía era una enfermedad divina para Platón y relacionada con los héroes griegos para Aristóteles. Las acusaciones de brujería se daban en muchos casos porque las curaciones, como consecuencia del principio de reciprocidad, debían ser paliadas con formas que a la Iglesia le parecían heréticas. Hace mención M. Burga de que había acusaciones por venta de coca y chicha, dos productos con capacidad de efectuar modificaciones en la conciencia mental de las personas que las ingieren. Pigeaud, en su estudio introductorio a la obra de Aristóteles que versa sobre el hombre de genio y la melancolía, ya pone de relieve la capacidad de estas sustancias para llevar a la mente humana a diversas formas de locura y la capacidad para desarrollar lazos con la divinidad. La coca y la chicha (bebida alcohólica) tenían para el mundo andino una importancia básica en el desarrollo de su cultura. La Iglesia, como se ve, la prohibió y castigó su venta y consumo. La coca y la chicha tenían multitud de significados a nivel cultural. Además, era necesaria, en muchos casos, por la altitud a la que se encontraban.

¹⁸⁰⁰ M. Burga, *Nacimiento de una utopía, cit.*, p. 197.

¹⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 201.

1.2.7. INICIO DE LA IDEALIZACIÓN INCAICA: LOS CRONISTAS

Los movimientos nativistas surgían espontáneamente del pueblo indígena y mantenían relación con la resistencia de la aristocracia inca. Ambos se encontraban impulsados por la misma motivación de rebeldía hacia los españoles y mantenimiento de la cultura anterior. Mientras todos estos acontecimientos se estaban dando, había comenzado la escritura de las crónicas por parte de diversos cronistas de tendencias muy variadas y con puntos de vista acordes con ellas. M. Burga señala una división de los cronistas siguiendo la de Raúl Porras. Se dividirían en torno a la figura del virrey Toledo. Por lo tanto, la primera etapa la formaría el grupo pretoledano y se desarrollaría de 1551 a 1568, el segundo, el toledano, de 1569 a 1581, y por último el postoledano, que transcurre de 1569 a 1581. En el primero, señala M. Burga que se percibe un cierto aire “lascaniano”, con sincera simpatía por las comunidades de indígenas. La situación cambia con el segundo, los cronistas toledanos “se caracterizan por tratar de justificar la conquista, legitimar la colonización y desprestigiar el gobierno de los incas.”¹⁸⁰² El tercer grupo de cronistas se caracteriza por reaccionar ante los toledanos; en los postoledanos prevalece un punto de vista favorable hacia lo indígena. El análisis que se va a realizar va a tomar los cronistas más importantes de este tercer período, entre ellos se va a estudiar a la luz de la melancolía a Juan de Santacruz Pachacuti, Guaman Poma de Ayala y a Garcilaso de la Vega. La razón lógica de esta selección es que en ellos encontramos ya rasgos de melancolía transformados en utopía. Teniendo en cuenta lo señalado por Vargas Llosa, se observa con gran claridad que los tres se hallan influidos tanto por la cultura occidental como por la andina. El Renacimiento les abre los ojos y el pensamiento hacia la utopía propulsando, gracias a elementos culturales andinos, una utopía propia, mezcla de ambas: “Estos tres autores fueron cautivos –afirma M. Burga– tanto de la tradición cultural europea como de una propensión utópica andina al mismo tiempo que expresan una toma de conciencia del significado trágico de la dominación colonial y se convierten en los intérpretes de esa creciente inclinación a mirar el pasado como una alternativa para el presente. Los tres transmiten esa necesidad de mirar referentemente hacia el Cusco e idealizar la sociedad de los incas.”¹⁸⁰³ Doble melancolía y doble utopía.

¹⁸⁰² *Ibid.*, p. 319.

¹⁸⁰³ *Ibid.*, p. 265.

1.2.7.1. PACHACUTI. HACIA LA UTOPIA DE MANOS DE LA MELANCOLIA

Juan de Santacruz Pachacuti fue miembro de un linaje de nobles indígenas denominados los Condorcanqui de Canchis. La crónica de Pachacuti está realizada desde el punto de vista de un indígena en el que se mezclan las dos culturas: occidental e indígena. La crónica da cuenta de la pertenencia de esta noble familia. Ser de ascendencia aristocrática era un valor tanto para el mundo andino como europeo, y por lo tanto, para el colonial. Por eso Pachacuti se esfuerza en presentar de manera elocuente su ascendencia noble hasta sus tatarabuelos. La voz de este cronista es muy valiosa porque la tradición oral familiar constituye la base nutricional informativa de sus escritos, con lo que se observa, de forma profunda, el punto de vista del pueblo que él representa: los Collagua. Por lo que se ve, la crónica engloba una serie de valores provenientes de ambas culturas, deja muy claro desde el comienzo su anexión, y la de sus ascendientes, a la religión cristiana, pero también analiza la tragedia andina. Según su percepción, las guerras fratricidas abocaron a los indios a la derrota contra los españoles. Huáscar sale muy mal parado en la crónica, y tal como se señaló, demuestra ser un gobernante nefasto debido a su enfermedad mental. Pachacuti señala las artimañas de Huáscar para hacerse soberano, y el episodio de la violación de las *acllas* de Pomacanche. Tampoco siente simpatía por Atahualpa, la descripción de su figura no es mucho más halagüeña: lo llama traidor, por ordenar la muerte de Huáscar, y termina ridiculizándolo frente a los gobernantes españoles. De todas estas consideraciones, lo interesante es percibir la desesperación y el dolor que le lleva a denunciar a los incas. Siente la pérdida del orgullo que su ascendencia Condorcanqui le brindaba y cierta ‘objetividad’ al hallarse dentro del pueblo Collagua, lo que le otorgaba cierta lejanía a la hora de juzgar las situaciones posteriores a la conquista. La esencia melancólica de Pachacuti se encuentra aquí. Tras la pérdida, la tristeza y la depresión de donde brota la utopía. En la parte final de su texto, se percibe una interpretación engañosamente defensora de España ya que se critica a los dos últimos gobernantes incas por descuidar la defensa de su imperio. Puede dar la impresión de que siendo así, los andinos quedaban por debajo de los españoles. Pero Pachacuti no dijo eso en su crónica: “Detrás del rechazo a los culpables de la desgracia –advierde M. Burga– hay un serio esfuerzo por recrear una verdad ficticia colocando a Manco en el

mismo status que el Papa y el rey español.”¹⁸⁰⁴ El imperio inca debía ser considerado en los mismos términos que el imperio español. Antes de la humillación determinada por las actuaciones concretas de dos gobernantes, se anclaba la verdadera consideración del orgullo imperial. Después de Huáscar y Atahualpa, y tras pasar la crisis, se tenía que mantener esta distinción. El elemento de la idealización del mundo anterior se percibe en este punto en Pachacuti: “La idealización de los incas ya estaba en marcha en el Collasuyo –señala M. Burga–, con el ingrediente de criticar a Huáscar y Atahualpa, pero enalteciendo a los que podrían ser legítimos y auténticos sucesores de los verdaderos reyes cusqueños.”¹⁸⁰⁵ Pachacuti critica el enfrentamiento entre los hermanos pero no renuncia al orgullo de pertenecer al pueblo inca. La gran frustración a la que es sometido, se transforma en tristeza y depresión, pero también en denuncia, aunque sea velada, de la expulsión del poder de los que deben ostentarlo, o por lo menos, estar al mismo nivel que los españoles. La melancolía de Pachacuti hace que el texto deje entrever la verdadera intención del cronista: poner de relieve el orgullo pertenecer al imperio inca.

1.2.7.2. GUAMAN POMA: DE LA MELANCOLÍA A LA PRIMERA UTOPIA

Guaman Poma nació sobre el año 1534 o 1535 en San Cristóbal de Sondondo, en la región de Lucanas. La obra por la que es conocido se titula *Carta al rey*, y fue descubierta por un investigador alemán en 1908 en la Biblioteca Real de Copenhague. Este cronista representa el punto de vista de los pueblos andinos dominados por los incas. De hecho, pertenece a un pueblo indígena que apoyó a los españoles contra los incas en cuanto estuvo en su mano. Es por este motivo que, como se observará un poco más adelante, el fondo ideológico en el que se basa a la hora de elaborar su crónica se encuentra profundamente enraizado con un sentimiento más preincaico y andino que incaico. Aunque hay que señalar que también tiene respeto por el Inca ya que, al final de cuentas, habían sido un imperio en el que ellos estuvieron incluidos.

Este escritor representa también a los cronistas que comprenden que deben utilizar el lenguaje retórico de las instituciones españolas si quieren comunicarse con ellas. Guaman Poma introdujo una argumentación retórica europea pero también participó en su discurso la visión de los principios andinos, incapaces de ser borrados

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 271.

¹⁸⁰⁵ *Ibid.*

de su esquema mental. Lo que movió a Guaman Poma a escribir una carta al rey español fue la intención de comunicar al soberano la situación depravada de los asuntos de las Indias del Perú. Tras tratar de convencer al monarca desde la reflexión cristiana, con el propósito de moralizar, predicando sobre el bien o el mal en el más genuino talante medieval, sigue señalando la existencia de malos gobernadores, que eran viles porque eran malos cristianos. También subrayaba la necesidad de enmendar la errónea administración del reino, cuestión que debía correr a cargo del soberano español. Desde un punto de vista cristiano y lascasiano, Guaman Poma se percató de la situación del indio y se quejó de la maldad de las instituciones españolas, las mismas que predicaban lo contrario en su religión. El cronista ataca los vicios de los españoles desde esta perspectiva de argumentación retórica que, ávidamente, había aprendido leyendo los textos de la época. Pero cuando debe enjuiciar los defectos del mundo andino, aparecen entonces los antiguos principios en los que están basados sus esquemas mentales: el principio del orden (Hurín y Hanan) y el principio del tiempo cíclico (el pachacuti).

Respecto al principio del orden, para Guaman Poma “está el mundo al rreves”, es decir que lo que debía estar arriba está abajo y viceversa. Recordemos que ya en la mitología se encontraba dividido el mundo entre el mundo de arriba (Hanan) y el de abajo (Hurín) y que nunca debían juntarse; el orden establecía que así fuera. Para el cronista desde la Conquista, el mundo está “al rreves”. Y está al revés porque se ha producido un ‘pachacuti’: “Para Guaman Poma –explica J. M. Ossio– la Conquista no fue un acontecimiento histórico, sino más bien un cataclismo cósmico, un ‘Pachacuti’, según el término andino, por el cual el mundo se había volteado y puesto al revés.”¹⁸⁰⁶ Como el ‘Pachacuti’ es un cataclismo cósmico que trae fuertes cambios a la sociedad, acepta la transformación de su religión y asume la cristiana. Pero, al aplicar la lógica cristiana y al no verla reflejada en la sociedad, desde su punto de vista andino, el caos se ha insertado en el mundo: critica a los españoles haraganes, a los encomenderos crueles, a los corregidores corruptos. El orden ha desaparecido no sólo por las actuaciones inadecuadas de los malos cristianos españoles, también han tenido que ver los indígenas que se hacen pasar por “altos caciques” sin serlo. En primer lugar, observa este hecho en la actitud de los *curacas* ya que no mantienen la religión cristiana si no que alimentan la religión andina a través del mantenimiento del culto a sus huacas. Guaman Poma ayudó a los españoles a acabar con el movimiento *Taqui Onqoy*.

¹⁸⁰⁶ J. M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, cit., p. 157.

L. Millones hace referencia a este hecho que se ha podido comprobar tras el estudio de la biografía del extirpador de idolatrías Cristóbal de Albornoz que fue uno de los mayores enemigos de este movimiento nativista: “La, hasta hoy, ignorada biografía de Cristóbal de Albornoz, nos habla del apoyo de dos indígenas que en calidad de fiscales realizaron la denuncia y destrucción de “guacas” y “hechiceros”. Tales fueron: Juan Cocha Quispe y Felipe Huaman Poma.”¹⁸⁰⁷ En segundo lugar, Guaman Poma observa que el orden ha desaparecido porque los propios indios que se encontraban en el escalafón último de la escala, se habían comenzado a multiplicar y a liberarse de las rígidas y cerradas organizaciones comunitarias ya establecidas. Esto para Guaman Poma era síntoma de caos que había que arreglar: “Contrario a la movilidad y a la sobrevaloración del individuo introducido por el orden colonial –aclara J. M. Ossio–, Guaman Poma propone un modelo estático de sociedad en el cual toda movilidad social queda completamente excluida y en el cual las personas quedan paralizadas en sus propios estamentos.”¹⁸⁰⁸ En tercer lugar, la ausencia de orden, para el cronista, se hallaba en la mezcla entre personas de distintas razas: “Y anci se derrama por todo el rreyno –dice Guaman Poma– y se hazen de yndio tributario don y doña y trae otro trage y todo dan a la borrachera, aci yndio como yndia. Ya no quiere al yndio, cino a los españoles y se hazen grandes putas y paren todos mestizos, mala casta de este rreino.”¹⁸⁰⁹ Resulta interesante colocar esta actitud a la luz de las nociones que el psiquiatra H. Tellenbach propone. Esta dualidad tan pertinaz remite a un sentido del orden muy estricto. H. Tellenbach señala el “afán de orden” como un rasgo constitutivo del tipo melancólico: “La personalidad melancólica –afirma el psiquiatra– está firmemente fijada a una actitud caracterizada por el orden.”¹⁸¹⁰ Estas personas caen en la enfermedad si no consiguen controlar el caos que para ellos es el mantenimiento del orden. Tellenbach señala el caso de una mujer melancólica que sufrió angustiosamente al cambiar de casa porque todo allí estaba en su lugar. Si una persona es melancólica, ¿puede serlo toda una sociedad? Suponiendo que así fuera, el caso andino indicaría que, ellos ya poseían un “endon”, como señala Tellenbach que propiciaba la melancolía. El caos de la conquista fue el detonante de la enfermedad. La historia demuestra que la sociedad incaica estaba estructurada de forma rígida, mucho más que la occidental. El resquebrajamiento del orden, lanzó a la confusión a los indígenas que no supieron

¹⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 158.

¹⁸⁰⁹ Guaman Poma *apud* M. Burga, *Nacimiento de una utopía*, p. 280.

¹⁸¹⁰ H. Tellenbach, *La melancolía*, *cit.*, p. 90.

reaccionar. Guaman Poma, con su testimonio, que todavía contiene los principios que organizaban la sociedad andina, muestra esa necesidad de orden que haga que nada se mezcle ni cambie (Hanan siempre estará arriba y Hurín, abajo y el mestizaje es reprobable), es una prueba del grado de confusión e irritación en el que se encontraba la sociedad andina en ese momento.

En relación al principio del tiempo cíclico, hay que señalar que Guaman Poma divide la historia andina en cinco edades, la primera, los *Huari Wira Cocha Runa*, la segunda los *Huari Runa*, la tercera, los *Purun Runa*, la cuarta, *Auca Pacha Runa* (una época idílica, la edad de oro andina) y la quinta y última, la del Inca, la *Inca Pacha Runa*. Cuando cada edad finalizaba aparecía el ‘Pachacuti’, el cambio de era, y se pasaba al siguiente. El mito de la edad de oro, tan relacionado con la utopía y la melancolía, aparece a lo largo de la historia andina, pero en Guaman Poma todavía con más claridad. La edad de oro no se encuentra en la última era, la *Inca Pacha Runa*, si no en la cuarta, en la *Auca Pacha Runa*:

La idílica época *Auca Runa* duró –señala M. Burga–, según Guaman Poma, 2100 años. Edad en que los hombres fueron a vivir en las tierras altas donde construyeron *pucarás* para guerrear mejor. Aparecen los grandes capitanes y los linajes nobles como el de Guaman Chaua. Todos bebían, comían, danzaban, se divertían sin excesos y no había adulterio, ni enfermedades.¹⁸¹¹

La relación de la melancolía con la edad de oro es evidente, esa edad de oro que se sitúa a nivel individual en la infancia y a nivel social retratada en mitos como éste. Resulta interesante observar cómo la melancolía es consustancial a los seres humanos y a las sociedades que forman. Guaman Poma, perteneciente a una cultura alejada de occidente, da ávida cuenta con este mito de la edad de oro en la era *Auca Pacha Runa*, de la existencia de un relato mítico con las mismas estructuras idealizadoras que las europeas. La idealización de la sociedad perfecta de la edad *Auca Pacha Runa* fue el motor espiritual creativo que le condujo a la materialización de sus ideas para una ciudad perfecta. Al igual que Tomas Moro en *Utopía*, Guaman Poma también construye una sociedad ideal utópica. Pero, el andino mantiene la perspectiva incaica y el principio de dualidad ya que habla de una ciudad con reinos: “quatro rreyes, cuatro

¹⁸¹¹ M. Burga, *op. cit.*, p. 286.

partes”¹⁸¹². El principio de orden, organiza la sociedad: cuatro reinos, cuatro reyes. En el territorio de los indios pertenecía a los indios: “solo los indios –dice Guaman Poma– son propietarios legítimos que dios planto en este rreyno.”¹⁸¹³ Con este ideal hizo Guaman Poma su proyecto sobre el modelo de organización perfecta de las sociedades en el virreinato del Perú. Como el cronista Pachacuti, el reino perfecto, dividido en cuatro reinos independientes, trataba de arruinar las bases teóricas de la dominación colonial. Y en lo más profundo de Guaman, como en Pachacuti, se intuye una severa necesidad de cambio de la situación melancólica en la que se hallaba la sociedad andina y una reestructuración de la sociedad, teniendo como base la edad de oro andina. Se observa que, con esta actitud de valorización de un período histórico anterior al imperio de los incas, se asemeja más en la idealización al movimiento nativista del *Taqvi Ongoy*.

1.2.7.3. GARCILASO DE LA VEGA: DE LA MELANCOLÍA A LA SEGUNDA UTOPIA

El cronista más conocido en la literatura es, sin duda, Garcilaso de la Vega. Fue mestizo, es decir, hijo de una princesa inca, sobrina de Huayna Cápac, Isabel Chimu Ocllo, casado con el conquistador español Sebastián Garcilaso de la Vega. De ahí que fuera testigo directo de la Conquista. Garcilaso es un cronista que representa el punto de vista de la aristocracia inca que asume su posición tras la Conquista, pero cuyo espíritu se haya impregnado de sentimientos encontrados como consecuencia de lo sucedido. De ahí que M. Burga señale: “En Garcilaso encontramos un elogio a lo indio y a lo español, a la conquista y al imperio inca, a Pizarro y a Huáscar. Es un momento intermedio en el desarrollo de las ideas andinas. En su crónica, es cierto, encontramos la versión oficial de la historia cusqueña, pero también hallamos su nostalgia y su melancolía por una sociedad y los territorios que había abandonado en su juventud. Todas estas fuerzas lo conducen a inventar una sociedad ideal.”¹⁸¹⁴ Esta melancolía a la que se refiere M. Burga va a ser nuestro tema de estudio. Se puede dividir para analizarla mejor en dos parte: la melancolía que nace de sus vivencias personales y la melancolía que se refleja en su obra trasformada en utopía.

¹⁸¹² J. M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo antiguo, cit.*, p. 170.

¹⁸¹³ *Ibid.*, p. 167.

¹⁸¹⁴ M. Burga, *op. cit.*, p. 261.

La primera etapa de su vida, de 1539 a 1560, la pasó en Perú. La melancolía comenzó entonces ya que él perteneció a la nobleza derrotada por el nuevo grupo dominante, y aunque su padre fue un capitán español, más tarde repudió a su madre por presiones políticas para casarse con Luisa Martel de los Ríos, una dama noble española. Garcilaso se sintió deshonrado y entristecido al pasar este acontecimiento, y comenzó la búsqueda de su propia identidad, cuestión que no sería fácil de hallar ya que, como vimos en la tradición andina, y Guaman Poma lo pone de manifiesto, el cruce racial se oponía al principio de orden, y por ello estaba mal considerado. El problema continuará en España, ya que si en Perú fue un español en América, en España será un indio en la Península. Garcilaso con veinte años se va de forma voluntaria a conocer el corazón del imperio con un dinero que su padre había dejado en la herencia para su educación en la metrópolis. De paso, intentará apropiarse de sus derechos de sucesión por ser hijo del capitán Sebastián Garcilaso de la Vega. Llegó a Montilla en 1561 y allí vivió hasta 1591 aproximadamente. El muchacho fue bien recibido por un tío bondadoso, don Alfonso de Vargas, aunque él sintió que su estatus de noble inca bajó convirtiéndose, simplemente, en el sobrino de este noble. La melancolía por la pérdida del estatus fue algo que experimentaron casi todos los miembros de la nobleza incaica que habían sido despojados de su lugar nobiliario por el virrey Toledo. Según Manuel Burga, la vida de Garcilaso contiene muchos elementos que le llevaron a una tristeza profunda. Pone como ejemplo que nada más llegar a Montilla, un pueblo relativamente pequeño, se percató de que sus apellidos eran también los de una familia local: “Esto hizo difícil, para un joven que dejaba su condición de relativo prestigio social en el Cusco, encontrar o descubrir que su nombre no correspondía a su rango.”¹⁸¹⁵ Ante esta situación, determinará cambiarse el nombre por Garcilaso de la Vega. Otra cuestión, señala Burga, que entristeció mucho al muchacho fue que “su solicitud al rey para lograr mercedes o privilegios por la actuación de su padre fue denegada en 1561.”¹⁸¹⁶ Ante el sombrío panorama, dice Carmelo Sáez, la “añoranza por el Perú y por el Cusco que llega a hacerse enfermiza” agota a Garcilaso de la Vega.¹⁸¹⁷ Y lo hace introducirse en un análisis introspectivo de su propia identidad. La melancolía aflora día a día ante la marginalidad social a la que se veía abocado, el cambio de posición social, y el fracaso para lograr los privilegios que honestamente consideraba que le pertenecían. La

¹⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 300.

¹⁸¹⁶ *Ibid.*

¹⁸¹⁷ *Ibid.*

toma de conciencia de sentirse un paria desarrolló su melancolía y, como consecuencia, el acrecentamiento progresivo de una intensa y solitaria vida intelectual: “Son los años de toma de conciencia –comenta M. Burga–, de trabajo invisible en el cuarto de lectura y de elaboración de grandes proyectos intelectuales que comienzan a formularse casi en el otoño de una larga existencia. Libros, curiosidades, frustraciones, lecturas y aislamiento serán sus acompañantes.”¹⁸¹⁸ Si esta etapa se caracteriza por el estudio y lectura de los clásicos, su última etapa en Córdoba, que llega hasta su muerte en 1616, se caracterizará por exponer por escrito sus obras. También por dar paso a su vocación religiosa. Ya señala J. Kristeva que los melancólicos son grandes místicos y esto parece darse en Garcilaso. Lo que más se va a incrementar es su sentido de la ambigüedad, la búsqueda de su perdida identidad, anclada en su condición de mestizo. Si ante la llegada a España, Garcilaso se sintió más español que indio, con el paso del tiempo, esto cambió y acabaría predominando el sentimiento indígena. En Córdoba realiza la traducción de *Diálogos de amor* de León Hebreo en 1586: “En la ancianidad –subraya A. Flores Galindo– solitario y frustrado [...] emprende una tarea diferente: escribir la historia de su país para entender sus desventuras personales. Convertir el fracaso en creación.”¹⁸¹⁹ Allí escribirá en 1609 sus *Comentarios reales*, en los que explica el pasado y costumbres, tradiciones, etc., del imperio incaico. Garcilaso fue impregnándose al pasar de los años de la enfermedad de la bilis negra, en sus escritos aparece “una sensación de pobreza, destierro y exilio”, según señala M. Burga, que tiene que ver con los sucesos que jalonan toda su existencia vital. Poco a poco fue tomando una actitud más nostálgica, y sumiéndose en una soledad más profunda. Comenta A. Flores Galindo: “El exilio y la proximidad de la muerte le conducen a la añoranza.”¹⁸²⁰ Al final de su vida, sólo le quedaban recuerdos de los tiempos de su niñez y juventud, y hacia allí fue su creatividad. La melancolía por la pérdida de su amado imperio incaico, empujó al cronista a describir minuciosamente todo el mundo andino.

Respecto a la melancolía en su obra, hay que señalar que Garcilaso escribe los *Comentarios reales* para colocar en el lugar en que se merecen a los nobles incas. El cronista siente en primera persona el abatimiento psicológico de la nobleza inca e intenta resarcirla a través de la escritura: “quería mostrar la excelencia del gobierno de

¹⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 301.

¹⁸¹⁹ A. Flores Galindo, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸²⁰ *Ibid.*

sus parientes incas –explica M. Burga– y lo decía para que lo lean los descendientes de sangre real que aún vivían en el Cusco.”¹⁸²¹ De hecho, no era raro que tras vivir estas experiencias tan traumáticas, los aristócratas incas murieran de melancolía. Fue el caso de don Melchor Carlos Inca. M. Burga señala: “El inca cautivo falleció en 1610 en Alcalá de Henares con un mal peculiar y propio de las noblezas indígenas desterradas y despojadas: la melancolía.”¹⁸²²

La división de los cronistas que señalaba Raúl Porras, como ya vimos, presenta una segmentación en tres períodos basándose en la persona del Virrey Toledo, pretoledanos, a mediados del siglo XVI, toledanos, mediados y finales de este siglo, y postoledanos, finales del XVI y comienzos del XVII. En el primero, se percibe un tono de simpatía por los indígenas derrotados, en el segundo, ya bajo la política “antiandina” del virrey Toledo, se distingue por la justificación de la conquista y el desprestigio del gobierno de los incas. La tercera, en la que se encuentra Garcilaso, queda patente una visión favorable a los indios y una crítica, manifiesta o velada, de la conquista y del sistema colonial. Como se puede observar en párrafos anteriores, el virrey Toledo acabó con el reducto del imperio inca escondido en Vilcabamba, y también con los privilegios de los nobles incas que habían apoyado la conquista española. Al describir Garcilaso los sentimientos de la aristocracia inca apela siempre a la palabra melancolía: “Melancolía será una palabra recurrente cuando el cronista describa la vida de sus parientes en desgracia.”¹⁸²³ Recordemos que el virrey Toledo hizo ejecutar públicamente al Inca delante de su pueblo. La impresión que causó fue mucho más grave de lo que cabía en la imaginación de los españoles: el Inca murió por segunda vez en pocos años de diferencia. El virrey Toledo no se conformó con este ataque, quitó privilegios a los nobles, e incluso se atrevió a desterrarlos a Lima, dejando Cuzco, la antigua capital del imperio. En Lima, la situación debió ser horrible:

Expuestos a las miradas –advierde M. Burga–, al menosprecio y, por qué no, a las burlas de los españoles, criollos, negros y probablemente de indios costeños, que pululaban en esa ciudad. De reyes, o nobles en el peor de los casos, en el Cusco, a sujetos en cautiverio, desterrados, desposeídos en Lima, debe haber sido un cambio de rango suficiente como para producir una melancolía mortal.¹⁸²⁴

¹⁸²¹ M. Burga, *op. cit.*, p. 313.

¹⁸²² *Ibid.*, p. 312.

¹⁸²³ *Ibid.*, p. 311.

¹⁸²⁴ *Ibid.*

Los nobles incas murieron de melancolía provocada por el sufrimiento y la humillación de su pueblo causados por el virrey Toledo. Garcilaso señala en sus *Comentarios reales*, que, como castigo divino, las desgracias no dejaron de sucederle al virrey a su llegada a España y que fue amonestado por Felipe II, y que, como merecido, “finalmente murió de melancolía”. El virrey tuvo su merecido. Es comprensible la amargura de Garcilaso al recordar las humillaciones sufridas a él y a los miembros de su extensa familia. La tristeza que Garcilaso fue experimentando por el fracaso personal que supuso su vida en España se enquistó:

En la península intenta por todos los medios integrarse al mundo de los vencedores – comenta A. Flores Galindo–. Quiere ser un europeo. Ensaya las armas y las letras. Pelea contra los moros en las Alpujarras y busca fama como historiador de la Florida. Reclama el reconocimiento de los servicios que su padre había prestado a la corona y la restitución de los bienes de su madre, una princesa incaica llamada Isabel Chimpu Ocllo. En todas estas empresas fracasa.¹⁸²⁵

La tristeza, unida a la amargura sufrida por los nobles incas que quedaron en Perú o incluso vinieron a España, aumentó su dolor. La melancolía por la pérdida de su lugar en la sociedad y de sus bienes, colocó a Garcilaso en una depresión, de la que salió con las fuerzas que le dio el saberse representante capacitado para señalar la verdadera posición del imperio en quiebra, y por su situación de mestizo, no faltó el agrado a los conquistadores. La fuerza creativa se vio motivada por la recreación de la historia y las tradiciones del Perú. Pero, aquí nos adentramos en el mundo de la melancolía utópica, es decir, en el campo en el que se describe un lugar maravilloso que jamás existió, existe ni existirá, más que nada porque se encuentra inserto en la fantasía y es imposible llevarlo a la realidad, ya que si se llevara, nunca funcionaría de la manera que lo imaginamos. Aun así el hombre de letras que es Garcilaso fantasea y disfruta soñando un mundo mejor: “El intelectual lamenta el estado del mundo –explica Wolf Lepenies–, y su lamento acaba conduciendo al pensamiento utópico al esbozo de un mundo mejor con objeto de expulsar la melancolía.”¹⁸²⁶ Se ve claramente la relación entre melancolía y utopía. Freud señaló la sensación de pérdida como síntoma de la melancolía: se siente la pérdida de algo en cierta manera indefinible. En la mente del melancólico, como dice Agamben, se tiene la sensación de desear algo que nunca has

¹⁸²⁵ A. Flores Galindo, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸²⁶ W. Lepenies, *Melancolía y utopía, cit.*, p. 25.

llegado a poseer. En este proceso interviene la imaginación, de hecho, todo queda en la imaginación. La creatividad se ve impulsada por un motor interior. En la Edad Media, como se vio en capítulos anteriores, Casiano describió las características de la acedia, la melancolía que ataca a los monjes. Una de las que señala es la *evagatio mentis*, que Agamben define como “la fuga del ánimo ante sí mismo y el inquieto discurrir de fantasía en fantasía.”¹⁸²⁷ La mente del acidioso vagaba dulcemente alejándose con la mente a lugares en los que le gustaría estar o complaciéndose con imágenes, en muchas ocasiones, prohibidas: “Imaginación y deseo eran para el clérigo y el monje medievales batalla cotidiana de su melancolía. Su pereza se complacía en idear deliciosas imágenes de placer inasequibles –afirma C. Gurméndez–, y por un duro ejercicio ascético debía vencer las tentaciones eróticas de su fantasía.”¹⁸²⁸ Garcilaso también se deja llevar por las imágenes que a su mente complacían. La fantasía exalta la imaginación de Garcilaso y su mente, ante la pérdida, comienza a crear: “La pérdida imaginaria –señala G. Agamben– que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia.”¹⁸²⁹ Garcilaso, se nutre de esta negra materia oscura. Conoce sus tradiciones y su cultura, pero, el amor y el entusiasmo que siente por su cultura perdida, hace que el conocimiento de la misma sea lo de menos. El yo humillado de Garcilaso deja introyectar de forma narcisista al objeto que, como señaló Freud, venció al yo. De esta forma, señala G. Agamben: “El fantasma recibe sin embargo de esa relación un principio de realidad y sale de la muda cripta interior para entrar en una nueva y fundamental dimensión.”¹⁸³⁰ Gracias a esa apertura que abre el objeto irreal de la introyección melancólica, la capacidad simbólica se engrandece originando la creación literaria. La siguiente disquisición que viene a la mente es ¿son entonces los *Comentarios reales* una obra histórica o una obra ficcional, es decir, de creación literaria? Los *Comentarios reales* están catalogados como creación literaria que se encuentra entre la historia y la ficción. Esa ficción proviene, en buena parte, de la melancolía que sintió Garcilaso. Embargado de este sentimiento, fue acordándose sólo de lo bueno de su sociedad y dejó a un lado, todo lo negativo, operación que, como advierte Vargas Llosa, siempre hay que realizar para dar cuerpo a la utopía. Señalan

¹⁸²⁷ G. Agamben, *Estancias*, cit., p. 27.

¹⁸²⁸ C. Gurméndez, *La melancolía*, cit., p. 46.

¹⁸²⁹ G. Agamben, *op. cit.*, pp. 62-63.

¹⁸³⁰ *Ibid.*, p. 63.

varios autores que las afirmaciones de José de la Riva Agüero sobre los mecanismos de idealización puestos en marcha por Garcilaso de la Vega son muy reveladoras:

La materia histórica contenida en la primera parte de los *Comentarios reales* –dice Riva Agüero–, ha recibido una triple idealización, o, lo que es lo mismo, una triple alteración: la primera de manos de los propios quipocamayos y oficiales reales, que no han podido consignar en los quipos y en los cantares los hechos desfavorables y dañosos al prestigio del trono y de los príncipes, que se han visto obligados a disfrazar las faltas y a ocultar las usurpaciones y las derrotas, que han formado, en suma, como ministros del más absoluto de los gobiernos, una perfecta historia cortesana. La segunda, del mano de los incas parientes de Garcilaso y de los indios en general, los cuales, después de la destrucción de la monarquía peruana, se han sentido inclinados, por muy explicable sentimiento, a amar sus leyes e instituciones mucho más desde que las habían perdido, y a imaginarlas todavía más suaves y bienhechoras de lo que en realidad fueron; y la tercera, de manos de Garcilaso, que inconscientemente ha embellecido también el cuadro, llevando del amor a su patria y a su sangre, y del encanto que en la senectud ejercen las memorias de la niñez.¹⁸³¹

De la primera de los mecanismos de idealización, José de la Riva Agüero señala a los quipucamayos. J. Alcina indica que los *kipucamayoc* eran personas entendidas en el empleo de la contabilidad que se manejaba en los quipus, y también de su lectura e interpretación. Tenían este nombre también los *amautas* y *arawikus*, pero éstos se dedicaban además a componer tragedias donde se representaban las nobles actuaciones de los soberanos incas.¹⁸³² Parece normal que, por motivos de política dirigidos al mantenimiento del imperio inca, los sabios compositores decidieran mostrar únicamente los acontecimientos favorables. Más relevancia tiene las motivaciones de los mecanismos segundo y tercero. Los parientes de Garcilaso fueron una de las fuentes primordiales de donde el cronista obtuvo una información considerada fidedigna. Pero la realidad es que, tras las consecuencias dramáticas de la conquista y la imposición de la colonia, los nobles incas cayeron en una profunda depresión, lo que les hizo añorar el tiempo en el que ellos eran monarcas y gobernantes de un gran imperio. La tercera es la idealización por parte de Garcilaso, tras una vida de frustraciones en España, por fin en sus textos podía expresar cómo era el mundo andino que abandonó. Sus recuerdos se fueron entrelazando con sus deseos hasta amalgamarse de tal forma que fue imposible

¹⁸³¹ J. de la Riva Agüero *apud* M. Burga, *Nacimiento de una utopía, cit.*, p. 322.

¹⁸³² J. Alcina, *Mitos y literatura quechua*, Alianza, Madrid, 1989, p. 12.

separarlos. La frustración y la melancolía se vieron transformadas en el impulso de generar una nueva historia del Perú, en esta ocasión, contada por un testigo directo. Esa pesadumbre negativa y de materia negra contiene, señala Steiner, una tristeza, una pesadumbre que es así mismo creativa. De la tristeza melancólica se pasa a la alegría de la superación. En palabras de Schelling:

Ésta es la tristeza que se adhiere a toda vida mortal, una tristeza que, sin embargo, nunca llega a la realidad, sino que sólo sirve a la perdurable alegría de la superación. De ahí el velo de la pesadumbre, el cual se extiende sobre la naturaleza entera, de ahí la profunda e indestructible melancolía de toda vida.¹⁸³³

La alegría de la superación se encuentra manifestada por Garcilaso en la realización idealizada de la historia de Perú en sus *Comentarios reales*. De ahí que se pueda decir que posee una base melancólica, pero también que se ciñe en cierta manera a la descripción de la historia de su tierra. Como se señaló, la crónica se mueve en un territorio escurridizo entre la realidad y la ficción. De hecho, el propio Garcilaso señala: “En el discurso de la historia protestamos la verdad de ella, y que no diremos cosa grande, que nos e autorizándola con los mismos historiadores españoles que la tocaron en parte o en todo.”¹⁸³⁴ Se observa como era de total importancia la exposición de datos fehacientemente comprobados. Pero, la línea que separa la realidad, con la intención de hacer un trabajo histórico, y la ficción, tan comprobada desde nuestra perspectiva actual, es muy difusa en los cronistas renacentistas y esta aseveración incluye a Garcilaso. La intención de llegar hasta la verdad es loable, pero Garcilaso se vio absorbido por la atmósfera y los conocimientos de su época, por lo que, también estuvo expuesto al influjo de los cánones renacentistas que se entronizaban el mundo clásico griego y latino y que tendían hacia la utopía. Son relevantes las palabras de Wolf Lepenies: “Así nació la utopía, el género literario que acompañó el impulso de Europa hacia la modernidad.”¹⁸³⁵ Lepenies viene a decir, al igual que Vargas Llosa, que la noción de utopía tiene su origen en Europa, y que, por tanto, Garcilaso toma esta concepción de sus lecturas hechas en España. Este cronista no sólo enlaza dos razas en un único ser convirtiéndose en mestizo, también amplía su visión del mundo enriqueciéndola con su saber andino y el saber occidental. La asunción de los

¹⁸³³ F. Schelling *apud* Steiner, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, *cit.*, p. 11.

¹⁸³⁴ G. de la Vega, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸³⁵ W. Lepenies, *op. cit.*, p. 24.

conocimientos de la época pone de relevancia el hilo conductor que lleva, junto a estos conocimientos, la melancolía y la utopía, tal y como se concebían en occidente, al nuevo mundo, en dirección a Hispanoamérica. Los renacentistas se dejaron llevar por el espíritu utópico cristiano, que unido a su apego científico y de ordenación racional, y a la sensación de degeneración que sentían embargaba a occidente, dio paso a utopías tan conocidas como las de Tomás Moro, escrita en 1516, la de Francis Bacon, titulada *Nueva Atlántida* escrita en 1614, y la *Citta de sole*, de Campanella, publicada en 1623. Impulsados por todas estas motivaciones, los renacentistas quieren ver en América aquel mundo maravilloso y utópico que sólo está en su imaginación. Así es, y hasta tal punto, que, por ejemplo Colón afirmaba ver seres maravillosos que tenía sólo en su mente, y encontrarse cerca del Paraíso creado por Dios. Ya señala Tzvetan Todorov respecto al descubridor: “En Colón coexisten dos personajes y en el momento en el que ya no está en juego el oficio de navegante, la estrategia finalista se vuelve primordial en sus sistemas de interpretación: esta ya no consiste en buscar la verdad, sino en encontrar confirmaciones para una verdad conocida de antemano.”¹⁸³⁶ De ahí que se propagaran leyendas como la de El Dorado, donde creían que se encontraba un lugar plagado de oro y de piedras preciosas, custodiado por las Amazonas que Orellana se empeñó en descubrir.

La influencia europea en Garcilaso no se quedó en el conocimiento, más directo o indirecto, de las utopías renacentistas,¹⁸³⁷ llegó también de la influencia del neoplatonismo. De hecho, M. Burga considera que “su neoplatonismo le permitió idealizar la historia inca.”¹⁸³⁸ El neoplatonismo garcilasiano se encuentra, señala A. Flores Galindo, “en el convencimiento de que la historia puede ofrecer modelos éticos.”¹⁸³⁹ Y en ello se basó su convencimiento de que sobre el pasado es posible realizar un discurso para el futuro: el esquema utópico estaba tomando forma. Y si queremos un futuro maravilloso y alentador, el pasado debe serlo también: “Ocurre que el afán por compenetrarse con la cultura europea llevó a que Garcilaso se entusiasmara con un autor –decisivo para el pensamiento utopista–, León Hebreo, un judío neoplatónico, autor de los *Diálogos del amor*, obra que Garcilaso traduce al

¹⁸³⁶ T. Todorov, *La conquista de América*, cit., p. 28.

¹⁸³⁷ Los críticos señalan que no hay datos de la lectura de estas utopías por Garcilaso, pero, como estaban en el ambiente intelectual de la época renacentista que le tocó vivir, es de suponer que las conoció si no fue de primera mano, a través de los comentarios de otros intelectuales. M. Burga, *Nacimiento de una utopía*, p. 325.

¹⁸³⁸ M. Burga, *op. cit.*, p. 325.

¹⁸³⁹ A. Flores Galindo, *op. cit.*, p. 49.

español.”¹⁸⁴⁰ Marcilio Ficino, renovador del concepto sobre la melancolía, que él unía a la genialidad, tal como lo hiciera Aristóteles y tomando como referencia los pensamientos de Platón, fue el modelo inmediato de León Hebreo. Se observa la línea que conexiona la atmósfera renacentista neoplatónica que reconsidera el concepto de melancolía, trasladado a Garcilaso por medio de la traducción hecha del libro de León Hebreo. La búsqueda del ideal neoplatónico se verá custodiada en el transcurso del escritor que más tarde realizará su obra *Comentarios reales*.

Centrándonos ya en los elementos idealizadores de Garcilaso en *Comentarios reales*, hay que señalar que si Guaman Poma representa la perspectiva de un pueblo oprimido por los incas, Garcilaso muestra la visión de la aristocracia inca. Por eso, mientras para Guaman Poma la edad de oro se encuentra en los tiempos preincaicos, para Garcilaso, antes de los incas todo era caos y prácticamente nada existía. Garcilaso anula de un plumazo la relevancia del desarrollo técnico y cultural anterior a los incas, y modifica el panorama, señalando que sólo los incas llevaron el desarrollo material, social y político. Dice en sus *Comentarios reales* que el Cuzco “fue otra Roma en aquel imperio.”¹⁸⁴¹ Si bien es verdad que el imperio fue capaz de construir una macroestructura en la que todo funcionaba y que se encontraba conducida por la nobleza Inca situada en el Cuzco, con lo que las infraestructuras funcionaron a un buen nivel y la organización también, no siempre se realizó una anexión de pueblos vecinos de forma pacífica, tal y como dice Garcilaso. Si habría sido así, no se habría llegado a un dominio tan fuerte y tan extenso. En el apartado de la historia de los incas, se pueden observar las duras luchas que tienen con los Chancas y por las cuales el soberano inca Viracocha sale con su hijo favorito del Cuzco ante el inminente ataque de los Chancas. Su otro hijo, Cusi Yupanqui, defenderá la ciudad y se erigirá como nuevo monarca con el nombre de Pachacútec, “el que transforma la tierra”.

Es verdad que para la organización del sistema inca se utilizaron los principios de reciprocidad y redistribución, pero, como se vio anteriormente, los incas utilizaron estos principios en su propio beneficio, y adornaron las anexiones con una reciprocidad a todas luces desequilibrada, es decir, los pueblos invadidos daban más de lo que les era devuelto en calidad de este principio. Si no fuera así, tampoco hubiera podido subsistir el fastuoso Cuzco, con toda su riqueza y su boato.

¹⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹⁸⁴¹ G. de la Vega, *op. cit.*, p. 139.

La igualdad social estaba representada para Garcilaso en la no existencia de grandes diferencias en cuanto a la riqueza entre todos los miembros pertenecientes a los *ayllu*, es decir, los *Hatun Runa*, el pueblo en general constituido por campesinos. Es verdad que los indígenas eran considerados todos iguales dentro de la misma clase social. Pero existían otras clases sociales minoritarias y elitistas, como fue la realeza inca, compuesta por el propio Inca y su mujer, la Coya, y su descendiente, el Auqui, y también una nobleza que podía ser considerada así por ser nobleza sanguínea (familiares más o menos próximos al Inca) o de privilegio (sacerdotes, altos jefes militares, etc.).

En la idealización construida por Garcilaso, y convertida en una apología del imperio incaico, se esconde una intención que lo acerca a Guaman Poma: la crítica a la época colonial. Porque, siempre, tras una utopía se encuentra una crítica. Si alguien inventa un mundo ideal es porque el presente es un lugar inhóspito. A lo largo de los *Comentarios reales* se habla de que fueron los incas los legítimos señores del imperio. Un ejemplo, como muchos de los que se pueden encontrar en los *Comentarios reales*, se observa en el orgullo que desprende la narración de la destrucción de la familia real tras el ajusticiamiento del Inca: “Luego le cortaron la cabeza al Inca –dice Garcilaso–, el cual recibió aquella pena y tormento con el valor y grandeza de ánimo que los Incas y todos los indios nobles suelen recibir cualquiera inhumanidad y crueldad que les hagan.”¹⁸⁴² A pesar de estar toda la obra plagada de referencias también loables para los españoles y con referencias innumerables a la religión cristiana, y a autores clásicos, deja entrever Garcilaso la crueldad a la que son capaces de llegar los españoles y mostrarles como seres inhumanos y desalmados, atroces seres cuestionados por la pericia literaria de Garcilaso.

1.2.8. JUAN SANTOS: RETORNO A LA UTOPIA

Mientras los cronistas describían en sus escritos su particular visión de lo incaico, los movimientos nativistas del tipo de *Taqui Oncoy* se siguieron produciendo más adelante y con intensidades diferentes. El movimiento encabezado por Juan Santos Atahualpa, denominado también con el nombre del fundador, fue uno de los de mayor calado. Se recordará que los movimientos nativistas surgieron como reacción a la

¹⁸⁴² *Ibid.*, p. 251.

angustia melancólica que sufrieron tras la conquista los indígenas. Eran, por lo tanto, repercusiones surgidas tras el sufrimiento. Por eso, M. Curatola los denomina “cultos de crisis.”¹⁸⁴³ La rebelión de Juan Santos también está precedida por las terribles consecuencias que dejó la conquista y legó la colonización como son la destrucción de sus dioses, la perturbación de su forma de vida, aniquilación del indígena, enfermedades víricas, etc.

Aunque la revuelta de Juan Santos se encuentre en la órbita de las anteriores, posee unas características propias que ponen de manifiesto el desarrollo del concepto de utopía andina. En el *Taqi Onqoy*, el líder fue Juan Chocne que si bien se dejaba acompañar de dos mujeres a las que llama María y María Magdalena, dando la imagen de ser Jesucristo, nunca dijo que era hijo de dios. En el *Muru Onqoy*, se habla de apariciones del Inca o de que aparecen enviados suyos, pero no de haberse encarnado en un ser humano. En el caso del movimiento *Yanahuara*, el líder creyó ser él mismo el enviado de los dioses andinos para restaurar el culto a las antiguas huacas. Este movimiento es, en cierto modo, un paso atrás en la dirección que había tomado la utopía incaica. Igualmente, Juan Santos se hace llamar “Cápac Inca hijo de Dios,”¹⁸⁴⁴ es decir, cree ser un dios en la tierra, pero ya no se inclina por la valoración del rito de las antiguas huacas, sino por la devoción religiosa construida con una amalgama del cristianismo y la religión inca. Otra diferencia relevante es la inclusión en este movimiento de hombres de origen nativo y no nativo como mestizos y negros.

La pregunta pertinente que se debe realizar es quién era realmente Juan Santos Atahualpa. Pudo ser un hombre que atrajo hacia sí la necesidad de representación de un pueblo enfermo y melancólico, o pudo ser él mismo un enfermo que creyó ser una deidad. Juan Lamberto, aliado a los rebeldes y apresado por los españoles, señala que “nadie podía tocar la comida del inca, ni pisar sus huellas” y que, como se ha dicho, se hacía llamar “Capac Inca hijo de Dios.”¹⁸⁴⁵ En su prédica se mezclaban concepciones de la religión cristiana y andina, siempre colocándose a sí mismo en el lugar de mayor relevancia. Señala M. Curatola que afirmaba tener el poder de “hacer temblar la tierra y hacer milagros como detener el sol para tomar venganza de los españoles.”¹⁸⁴⁶ De la religión inca toma las características de uno de los hermanos Ayar que es “hacer

¹⁸⁴³ M. Curatola: “Mito y milenarismo en los Andes: del Taki Onqoy a Inkari”. *Allpanchis*, n° 10 (1977), pp. 65-92.

¹⁸⁴⁴ A. Flores Galindo, *Buscanso un inca*, cit., p. 106.

¹⁸⁴⁵ *Ibid.*

¹⁸⁴⁶ M. Curatola: “Mito y milenarismo en los Andes: del Taki Onqoy a Inkari”. *Allpanchis*, n° 10 (1977), pp. 65-92.

temblar la tierra”. Menciona que ha dejado en Cuzco a sus hermanos, representando así al arquetipo del héroe de los hermanos Ayar. En cuanto a la herencia cristiana, dice que puede obrar milagros y que es el hijo de Dios. Además se observa una tendencia a crear ideas tripartitas: “Así, por ejemplo –comenta A. Flores Galindo–, se refiere a tres grupos formados por indios, negros y españoles, divide el espacio en tres reinos: el suyo, Angola y España, y distribuye en tiempo en tres edades, la última de las cuales, es la edad del Espíritu Santo: la suya.”¹⁸⁴⁷

Juan Santos logró anexionarse muchos partidarios e infundir verdadero miedo a los españoles que organizaron varias contraofensivas para mantener a raya a los rebeldes. Su punto de encuentro y foco central del movimiento fueron las tierras del Cerro de la Sal y los alrededores, así como la selva. Todo comenzó cuando Juan Santos llegó a este lugar en 1742. Tras dejar en jaque a los españoles en varias ocasiones, su apego a la religión cristiana comenzó a desaparecer y tomó una actitud de repulsa ante ésta, además señaló su propósito de establecer de nuevo el imperio de los incas y expulsar a los españoles, su intención era volver a un orden anterior.

En 1756 se produjo el internamiento de Juan Santos en la selva central peruana de la que nunca más saldría. Las huestes españolas nunca lograron atraparlo y condenarlo. Se barajan varias hipótesis, como la del envenenamiento, pero, la que parece más posible, es que murió en la selva amazónica de vejez.

1.2.9. TUPAC AMARU II: LA MELANCOLÍA TRANSFORMADA EN LOCURA COLECTIVA

El balance que ofrecen más de dos siglos de coloniaje respecto a la evolución del Perú es muy significativo. Durante todo este tiempo, se ha visto como, tras la conquista, se fueron dando varios movimientos de rebeldía incas, unas veces, enfundados en un talante aristocrático, y otras, más populista. Ambos utilizaban lo representativo del imperio inca para mostrar un mundo que se deseaba ver de nuevo en pie. El mundo de Lima con su corte virreinal aparecía como una isla de europeidad, mientras en el resto del territorio seguían formándose grupos que se enfrentaban al poder estatal español.

Se ha visto cómo los grupos y movimientos iban transformándose a lo largo del tiempo. Es así porque, aunque anquilosada por los mecanismos del sistema colonial, la

¹⁸⁴⁷ A. Flores Galindo, *Buscando un inca, cit.*, p. 108.

sociedad iba cambiando a nivel económico y político. De unos movimientos que reaccionaban contra la conquista pura y dura como fue el *Taqui Onqoy*, y que añoraban ya no el mundo de los incas sino el de las antiguas huacas preincas, se fue pasando a la formación de una utopía que tenía como raíz y fuerza el imperio incaico. La revolución de Tupac Amaru se desarrolló casi a finales del siglo XVIII, la antesala de la francesa. Y fue, sin duda, el intento más ambicioso de transformar la utopía andina en una realidad.

Este codicioso intento revolucionario contó con una organización en torno a él nunca antes vista. Dentro de esta organización estaban unos dirigentes muy concretos y un programa de lucha basado en un enfrentamiento contra lo español que conllevaba la expulsión de los españoles, la restitución del imperio incaico, es decir, de la monarquía cuzqueña, y por último, cambios en las estructuras económicas que traerían cambios sociales como la inclusión en el panorama nacional de todos los sectores sociales como los criollos, negros, mestizos o indios (nunca los españoles). En este último punto podemos ver ciertos rasgos de modernización, ya que se buscaba, por enfrentamiento con el orden colonial y monárquico medievalizante español, una supresión de ciertos privilegios que ostentaba la corona a modo de tributos como era la mita, o las aduanas y alcabalas, y a nivel social, “cierta ruptura” en los esquemas inamovibles de los estamentos españoles. Es interesante observar que la revolución estaba a favor de la libertad de comercio; en el trasfondo se ven motivos económicos además del empuje social de recuerdo a los utópicos tiempos incas que siempre se había mantenido.

José Gabriel Condorcanqui, miembro de una familia de noble linaje inca, sucesor legítimo del último gran soberano inca Túpac Amaru, pertenecía a una facción social dentro de los indios con una capacidad económica al nivel de la aristocracia española. Sin duda, esto hizo que se juzgaran a la par que los nobles limeños. Como todos los grandes hombres de la historia, Gabriel Condorcanqui, que se hizo llamar Túpac Amaru II, visionó su lugar en la historia y se colocó frente al destino. Había absorbido desde niño los avatares de su raza indígena menospreciada, y simultáneamente, crecía orgulloso, sabiéndose perteneciente a la gran rama de los soberanos incas. Su familia se fue enriqueciendo gracias al comercio, y llegado un punto, se consideró con fuerzas para constituir la revolución. Caldo de cultivo no le faltaba ya que los ecos de los movimientos locales nativistas seguían manteniéndose en los esquemas míticos del conjunto de indígenas peruanos que le rodeaban. Los indios siguieron a este líder porque, como señala A. Flores Galindo: “Las masas anhelaban la vuelta a ese

Tahuantinsuyo que la imaginación popular había recreado.”¹⁸⁴⁸ De hecho, advierte M. Curatola que, a pesar de las intenciones políticas de reivindicación nacionalista de Túpac Amaru, fueron los indios los que le apoyaron al ver un nuevo Inkarrí: “Las masas indígenas vieron en la figura de Túpac Amaru un verdadero “mesías”. El mismo se definió como *Inka Rey* del Perú.”¹⁸⁴⁹ Además del amparo indígena, también contó con el apoyo de criollos e indios nobles.

De hecho, fue tratado por sus súbditos como el Inca, es decir, como el monarca de la estirpe inca que había sido desplazada pero que volvería a reinar otra vez. Túpac Amaru II consolidó su posición de revolucionario basándose en la mezcla de las dos perspectivas que conocía, la andina, y la católica. Y a la unión de ambas perspectivas señala un principio primigenio de la cosmovisión andina: la fusión de los opuestos. La perspectiva andina había sido capaz de amalgamar conceptos que parecían contradictorios gracias a esta capacidad unitiva. Pero ahora, tras años de represión angustiosa, la revolución se convirtió en una explosión enfermiza de cruel violencia que era la respuesta irracional a motivaciones profundas. Se habla de actos crudelísimos contra los españoles: decapitaciones, descuartizamientos, violaciones públicas, degollaciones, niños arrojados desde torres de iglesias. ¿Qué sucedió en la mente indígena? ¿La irracionalidad lo invadió todo? ¿Fue una especie de locura colectiva? La melancolía atacó con una de sus formas más terribles e internas: el sufrimiento hacia sí mismo, que el indígena revierte hacia el otro. Ya dice Freud que la melancolía es peligrosa cuando es la propia persona la que se quiere dar muerte. Sólo pasando a considerarse el melancólico un objeto puede llegar a suicidarse. En este caso, la rabia empuja a esta misma lógica a la psique humana y lleva a los españoles a ser objetos para la muerte.

Veamos ahora la función que cumplió la mentalidad andina en todo el entramado de la revolución tupacamarista y también la función del principio de unión de opuestos por el que ciertos rasgos de la religión cristiana fueron tomados como modelo de actuación. Recordemos que el mundo indígena consideraba que el “mundo estaba al revés”, es decir que el principio básico por el que se dividía el mundo en dos, Hanan (arriba) y Hurín (abajo), se había volteado. Los indios se consideraban con el privilegio de posicionarse en el mundo Hanan, el de arriba, el del poder, pero los españoles habían

¹⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹⁸⁴⁹ M. Curatola: “Mito y milenarismo en los Andes: del Taki Onqoy a Inkarrí”. *Allpanchis*, n° 10 (1977), pp. 65-92.

tomado esta posición y habían colocado a los indios en una posición inferior. Ese orden había que trastocarlo, volverlo otra vez a su posición originaria. Para que esto sucediera debía darse un ‘pachacuti’, un apocalipsis, algo así como el fin del mundo. Recordemos también que el concepto andino del tiempo es cíclico, tras cierto número de años, se producía un cataclismo que cambiaba la situación de forma drástica. Para Tupac Amaru y sus acólitos había llegado ese momento. Tras años y años de espera, por fin se desencadenaba el enfrentamiento que debió darse en el momento de la conquista. La psique colectiva maceró las angustias sufridas en el tiempo y, cuando percibió una situación semejante a la de la conquista, se produjo un retorno a una etapa psíquica anterior donde se produjo el conflicto. Esta regresión constituyó la base de la fuerza revolucionaria. La irracionalidad andina se alimentó de la irracionalidad española, su gran maestra. Los mecanismos de destrucción, aplicados sin piedad por las instituciones españolas en los ciclos de extirpación de idolatrías, fueron administrados con doble fuerza sobre ellos. Y como se trataba de invertir conceptos, se dio una inversión también en el posicionamiento de los detentadores de la moral, ya no eran los españoles, eran los indígenas:

El discurso de la conquista invertido –aclara A. Flores Galindo–. En los textos de los rebeldes reciben calificativos tales como “impíos” y “excomulgados”. Son colocados en los límites de la humanidad. En otros textos aparece que incluso se les niega la condición de seres humanos: el español es la encarnación del demonio, son los anticristos y de manera más precisa parecen “pistacos”, es decir, esos seres infernales que vienen a absorber la grasa o la sangre de los hombres y que únicamente saben hacer el mal.¹⁸⁵⁰

La violencia manifestada por los tupacamaristas tuvo la misma crueldad, si no más, que la violencia exhibida en el ajusticiamiento realizado al Inca, líder de la revolución, en mayo de 1781. El ensañamiento en su muerte buscaba castigar y atemorizar a los indios. Su liquidación tuvo mucho de simbólico. Fue conducido a la Plaza de Armas de Cuzco, y allí un verdugo le cortó la lengua. Primer símbolo: le cortó la lengua, de esta forma ya no podría hablar más y propagar sus planes de revolución. Cada brazo y cada pierna fueron amarrados a una cuerda, de modo que éstas se ataron a las cinchas de cuatro caballos. El símbolo aquí es el número de caballos que destrozarían su cuerpo en cuatro partes, las partes que forman el *Tawantinsuyo*. A una

¹⁸⁵⁰ A. Flores Galindo, *Buscando un inca, cit.*, p. 147.

señal, los caballos tiraron cada uno por su lado, pero no consiguieron despiezar el cuerpo completamente a pesar de la fuerza animal, así que se debió recurrir a un verdugo. Prendieron una hoguera donde quemaron sus restos y los de su mujer. Lo simbólico aquí tiene que ver con la incineración. Tupac Amaru I consiguió que no lo incineraran porque si ocurría no podría volver a la tierra. A Tupac Amaru II no le consintieron esa voluntad porque querían mostrar a los indios que quemando a su líder ya no volvería jamás. Su mujer fue asesinada y quemada junto a él, tal y como los ritos incas indicaban. De 1780 en adelante, la corona española, ya borbónica, incrementó los gastos militares para mantener la coacción y el miedo. La aristocracia indígena se destruyó por completo, Tupac Amaru II fue realmente descendiente de los Incas. A partir de entonces se prohibieron los títulos de la nobleza incaica, se destruyeron las pinturas donde salían reflejados los monarcas incas y se impuso la vestimenta occidental. La aristocracia perdió todo su brillo: “La revolución de 1780 definió el destino de la aristocracia indígena –comenta A. Flores Galindo–. Aquellos cuyos bienes no fueron arrasados por los campesinos rebeldes, terminaron despojados de sus prerrogativas por los españoles, sin que existiera término medio.”¹⁸⁵¹ Sólo quedó el mundo del indígena. A partir de aquel momento, el indio fue sólo, única y exclusivamente visto como un campesino. Se estaba dando el ocaso y la agonía de estos linajes, los alardes de gloria de la aristocracia se perdieron tras la revolución de Túpac Amaru II.

1.2.10. GABRIEL AGUILAR: UN POETA LUNÁTICO Y UTÓPICO EN ÉPOCA PRERREPUBLICANA

La revolución de Túpac Amaru fue la antesala de la ruptura total con el orden colonial. De hecho, ha pasado a la historia como precursor del establecimiento de la República, aunque acordémonos de que Túpac Amaru siempre señaló el mantenimiento de la monarquía incaica. De todas formas, es cierto que la brecha social que dejó la revolución de 1780 abrió nuevas expectativas. Hay que sumar a este empuje, el impulso de los tiempos modernos: América se estaba formando gracias a una ruptura con la metrópolis y en Francia se percibían aires revolucionarios. En América, y más concretamente en Perú, un grupo social tomó mucha relevancia en estos años de

¹⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 188.

cambios: el criollo. Éste era el descendiente de españoles pero ya nacido en América. La corona española había tratado despectivamente a este grupo social al que no consideraba apto para acceder a ciertos puestos políticos que quedaban reservados a hombres españoles designados por la monarquía española. Además, con el cambio de dinastía, los Borbones, a través de cambios en las jurisdicciones, habían quitado mucho poder al virreinato de Perú, con lo que avocaron al país a la pobreza. Por otro lado, a parte de los españoles, los criollos eran los únicos que podían adquirir educación y estar al tanto de los pensamientos de la época. Su situación era terriblemente complicada, personas intelectualmente muy capaces, que solían dedicarse a oficios liberales como abogados, médicos, funcionarios, pero que, tras ciertas crisis económicas y políticas, se encontraban en una situación de extrema debilidad. Hay que aclarar que no era un grupo homogéneo, no pensaba igual un criollo de Lima, cuyas ideas posiblemente fueran más europeístas, que uno del sur, que seguramente, mantenía ideales monárquicos. Los criollos peruanos, humillados y hastiados, se revolvieron en contra de España. De un plumazo, trataron de borrar los años que el orden colonial había dejado, y buscaron en el pasado su propio pasado. El mito de la utopía andina se hizo inexcusable. Los criollos habían sentido la humillación, el abatimiento y la melancolía de la imposición colonial, pero antes que ellos y con mayor crudeza, la sintieron los indígenas. Fraguó un sentimiento de identificación con la amargura india que anexionaba sus fuerzas míticas al nuevo empeño de continuar con la utopía andina.

Tras la revolución de Tupac Amaru (recordemos que la aristocracia inca había entregado a la fuerza todo su poder), haciendas y riquezas fueron tomadas por la Corona española, sus títulos nobiliarios perdieron el poder que detentaban hasta entonces, se destruyeron los retratos pictóricos de las familias incas, etc. Pero, en vez de desaparecer por completo en la historia, lo que ocurrió es que se fue creando una atmósfera de perduración del inca en la cultura popular que se llenó de mitología. En estos años de dura crisis y de época convulsionada, se dieron las circunstancias apropiadas para que aparecieran personajes como Gabriel Aguilar, un hombre que impresionó a la población de Cuzco, que se debatía entre la locura y la cordura.

La muerte de este hombre fue muy parecida a la acaecida a Túpac Amaru I y Túpac Amaru II, es decir, murió ahorcado en la plaza de Armas de Cuzco por haber intentado, una vez más, organizar una revuelta en la que tras asaltar el cuartel, se debía alzar con el poder y expulsar a los españoles.

Gabriel Aguilar nació en Huánuco en 1773. Su padre fue Salvador Aguilar, nacido en Jerez, España, y su madre, María Narbarte, nacida en América. Era Gabriel, por lo tanto, un criollo de provincias, de clase media. Como se señalaba, Gabriel estuvo siempre al filo de la locura, en ese lugar onírico intermedio, lleno de irracionalidad, magia, supersticiones y sueños. Todo comenzó en la infancia: la violencia estuvo muy presente en su niñez. En aquella época llegaron a Huánuco noticias de la revuelta dirigida por Juan Santos, y en 1776, se dio un alzamiento popular en una localidad vecina en el que murieron el capitán y el teniente del corregidor. Al parecer, un pariente de la familia de Aguilar estuvo involucrado en el alzamiento. El virrey impuso el orden mandando una expedición que mató a trece insurgentes, mientras que cincuenta y dos fueron apresados y llevados a la capital. En este ambiente nació y creció Gabriel. Lo interesante de esta época, para entender el proceso melancólico sufrido por el rebelde, es el sueño que tuvo a los nueve años, que recordó durante toda su vida y que narraría en el proceso de 1805 que le llevará a la muerte. El sueño puede resumirse así: el niño se ve dentro de una Iglesia del lugar llena de luz donde iba a celebrarse un bautismo de una de las personas más importantes de Huánuco. Se esconde en un rincón “encogiéndose para ser menos visto de los que se presentaba habían de concurrir”.¹⁸⁵² Apareció la corte celestial con Jesús, María y los doce apóstoles. Entonces Jesucristo preguntó: “¿Dónde está Gabriel?”. No se identificó puesto que no creyó que se dirigieran a él y temía ser castigado por atreverse a hablar. Se acercaron dos santos al rincón y lo llevaron ante Jesucristo a cuya presencia se arrodilló temblando de miedo. Jesucristo le señaló como su propio hijo, y dijo que había oído sus oraciones y que ya no volvería a ser mortificado por su profesor. Tomó un libro, escribió el nombre de Gabriel y le dijo: “Mira aquí tu nombre puesto en el libro de los Escogidos [...] Tú serás uno de los más grandes de la tierra.”¹⁸⁵³ En ese momento le indicó Jesús que debía tener mucho cuidado con los mandamientos. Su cara cambió al señalar esto y se volvió tan grave que al niño le dio un ataque de pánico y comenzó a llorar mientras su cuerpo se convulsionaba.

No es difícil observar el complejo de inferioridad que atosigaba al niño Gabriel. Su infancia estaba siendo muy dura, y se sentía desamparado, mortificado y despreciado. El sentimiento de inferioridad se ve reflejado en que siente que no debe estar en la Iglesia, donde algo importante va a ocurrir, porque él no es merecedor de tal

¹⁸⁵² *Ibid.*, p. 211.

¹⁸⁵³ *Ibid.*, p. 212.

honor. Meterse en un rincón, encogiéndose cada vez más, representa de forma simbólica sus ganas de desaparecer, de dejar de ser. Adler señala que el complejo de inferioridad se origina en la infancia, cuando ésta es muy negativa para el niño. El psiquiatra advierte que puede ser origen de comportamientos esquizotípicos severos caracterizados por una percepción anormal y extraña, y por poseer un pensamiento mágico que conlleva apego por supersticiones e ilusiones recurrentes. Piensan que tienen poderes superiores y que han tenido experiencias paranormales que les han cambiado la vida. Estos datos se acercan a las vivencias y conductas de Gabriel Aguilar, en primer lugar, al conocimiento del origen del problema mental que es una infancia desgraciada, y también a sus comportamientos posteriores.

En cuanto al análisis del sueño, hay que señalar que es el propio Jesucristo quien le llama “hijo” y le informa de su posición de “escogido”. Para Gabriel este sueño fue una visión, una profecía de lo que el destino quería de él, no sólo un sueño para olvidar. Sócrates y Platón ya señalan la conexión entre locura y relación con lo divino. Los melancólicos son seres con una capacidad especial para ponerse en contacto con Dios. En la Biblia, los sueños son una vía hacia Dios. Aguilar lo tomó como una expresión de la providencia. Una forma de comunicarse con lo divino. En el mundo andino prehispánico, el sueño era una herramienta de conocimiento: “existían personas especializadas en su lectura –afirma A. Flores Galindo–, en los casos más frecuentes se trataba de mujeres que recibían apelativos como “sortilega” y soñadora.”¹⁸⁵⁴ Puede, por lo tanto, enmarcarse dentro de uno de los síntomas del comportamiento esquizotípico. No sólo Jesús habla con él sino que le llama “hijo”, con lo que se encuentra anexionado a lo divino, es el hijo de Dios y tiene un destino mesiánico de salvación para los desprotegidos. Señala A. Flores Galindo con mucho acierto que en la ceremonia bautismal, Gabriel Aguilar “ha sido bautizado. Tiene un nuevo padre. Ya no es el personaje desvalido, motivo de burla, siempre azotado por el maestro.”¹⁸⁵⁵ En efecto, se da el reverso del mito de Saturno, la infancia desgraciada de Aguilar hace reconsiderar su situación frente al núcleo familiar. La tristeza melancólica da paso a la aparición en su mente de unos padres idealizados que nunca tuvo. Ahora pertenecerá a la familia de Dios. A otro nivel, la lucha contra lo español se puede entender también así, es decir, el padre es el conquistador que llegó a América. Pero su comportamiento infame hace que

¹⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 206.

¹⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 213.

sea necesario expulsarle del hogar simbólico que es el virreinato y abrazar a la *Pachamama* que es la madre ectónica otorgadora de vida y felicidad.

Tras la experiencia del sueño se distancia de sus progenitores y se aleja para acercarse a los indios de la región de Marañón; más tarde viaja a Chile. A Alberto Flores Galindo le acomete la duda sobre estos viajes, reconociendo así indirectamente que Gabriel Aguilar poseía una personalidad dada a la fantasía: “¿Viajes reales o imaginarios?”, dice el escritor pasando a señalar la multitud de lugares por los que pasó. Flores Galindo considera que fue en estos viajes realizados por el sur de los Andes donde Aguilar, enaltecido por la consideración que tienen los indígenas sobre su persona, es confundido con una especie de enviado de Túpac Amaru. Viaja a Buenos Aires, de ahí a España, vuelve a Lima, y sigue viajando incansablemente. Es conocido como un rasgo de los melancólicos el no poder estar en un lugar por mucho tiempo (“*Fuir! là bas fuir*”, de Mallarmé). También, como señala J. Kristeva, la querencia por lo místico: Aguilar quiere dedicarse a la vida religiosa, y en ese momento tiene una visión en la que ve una imagen de Cristo Crucificado, imagen que volverá a ver en varias ocasiones. En su mente comienza a gestarse una idea que consiste en transformar la sociedad e instituir un nuevo orden. Flores Galindo señala que a lo largo de sus viajes siempre encontró oyentes convencidos de que era un ser especial:

Lo creían un sabio, un personaje llamado a un destino superior, raramente un hombre perturbado y loco. Según el minero cusqueño Juan Jiménez, Aguilar “...era un hombre cuya cabeza claudicaba o no estaba en su lugar y que no obstante había engañado a su asesor”. Pero en el Perú de entonces esta opinión no podía ser unánime, las fronteras entre imaginación y realidad eran muy laxas. Razón y locura no eran territorios separados.¹⁸⁵⁶

Razón y locura se mezclaban en un ambiente mítico que resumaba la utopía andina. Un campo fecundo donde anidaban los hombres que se creían elegidos para cambiar el mundo, y para colocar una piedra más en el edificio de los mesías andinos. En Cuzco, Gabriel Aguilar buscó la ayuda de otros conspiradores, entre los cuales sólo había un indio, entre el resto se encontraban mestizos, y criollos. Ellos partieron de la crítica al régimen colonial y del rechazo a España por el abuso del soberano. Aunque la revuelta aparezca como “precursora” de la guerra de independencia, sus ideas eran

¹⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 188.

bastante pasadistas y reaccionarias. Se trataba de restaurar la monarquía inca y de mantener la religión cristiana, la cual ejercía un papel eminente en el arma intelectual de la conspiración. El grupo conspirador busca a ese monarca inca al cual la historia reciente le ha quitado el poder para otorgarle de nuevo su poder legítimo. Las lecturas del grupo, en particular de Aguilar y su acólito más cercano, Ubalde, fueron los *Comentarios reales* de Garcilaso, donde estos dos personajes observaban el valor idealizado de la sociedad inca, y también, otra cosa más curiosa: Aguilar y Ubalde señalaban a Garcilaso como el profeta que anunció el fin del tiempo de los españoles, reservado ahora para los ingleses. Nada aparece en las hojas escritas por Garcilaso que remita o haga referencia a esta idea, las voces orales la crearon y la llevaron de un lugar a otro. La melancolía siempre ha estado unido a la creación poética, el melancólico José Gabriel Aguilar compuso dos poemas antes de su ejecución en 1805, que se inspiran, como señala Ricardo Silva-Santisteban, “en la fatalidad de la muerte”¹⁸⁵⁷ de los cuales se ha escogido el titulado “Ante la muerte”:

Alce el reloj su gatillo
y acábeme de matar.
¿Para que quiero la vida
en un continuo penar?

Empieza triste reloj
a dar aumento a mis penas,
pues paso la una en cadenas,
y entre prisiones las dos.
La cuerda hiere veloz
en el muelle del martillo.
Y que al susurro del grillo
dé las tres en la campana
ya que mi suerte tirana
alce el reloj su gatillo.

¡Funesto repetidor!
No me admira tu tardanza,
pues a las cuatro se cansa
tu principiado furor;
a las cinco con rigor

¹⁸⁵⁷ R. Silva Santisteban (compilador), *Antología general de la poesía peruana, cit.*, p. 233.

me atormenta mi pesar
y a las seis en suspirar
me llega mi fatal suerte,
diciendo: venga la muerte
y acábeme de matar.

A las siete ya fallece
mi vida en un calabozo,
y a las ocho tenebroso
mi mal más horrible crece,
porque a las nueve parece
que ha de llegar mi partida,
llorando la despedida
como el cisne a cada hora,
pues si no gozo la aurora,
¿Para qué quiero la vida?

Al fin reloj desgraciado
que das las diez con cautela,
ya a las once estando en vela
tus pesas habrás doblado,
y en mi cárcel encerrado
tus cuartos me han de pesar.
A las doce has de tocar
a exequias porque murió
aquel Gabriel que vivió
en un continuo pesar.

1.2.11. EL INDÍGENA: DE LA ÉPOCA DE INDEPENDENCIA A LA ÉPOCA MODERNISTA. LA UTOPIÍA SE ADENTRA EN EL FOLCLORE

Entre los años 1820 y 1824 se libra en Perú una batalla entre los realistas, de parte de la monarquía española, y los patriotas, republicanos que quieren la independencia. Si los miembros de la clase media veían como una única manera de solventar sus problemas el rechazo a España en los años anteriores a la contienda, una vez introducidos en ella, las posiciones se llevarán más al límite. Se omiten los tres siglos de coloniaje y se utiliza la imagen del indio como figura retórica. Necesitaban símbolos que ayudaran a formar la patria del futuro y por eso, se utilizan imágenes

representativas de la sociedad inca, como el sol, que aparece en documentos y sellos oficiales. Además, debían abrir puentes con el indígena para poder movilizarlo para la lucha armada. La unión fue muy frágil, las clases medias y altas no buscaban la revolución social, ya que no les era favorable, sólo la instrumentalización del indio. Por eso, una vez acabado el conflicto, el indio empieza a ser tan menospreciado como peligroso para los hombres y mujeres que configuran la otra parte de la sociedad peruana: “La cultura andina –apunta A. Flores Galindo– deja los espacios públicos y se torna clandestina.”¹⁸⁵⁸

Respecto a la detentación del poder tras la Guerra de Independencia, hay que señalar que los representantes del Primer Congreso Constituyente, compuesto por miembros de las capas medias provincianas, de profesiones liberales, no consiguen tener suficiente autoridad para sustituir a la antigua aristocracia colonial. El sistema se termina estableciendo de este modo: hay un acuerdo entre la aristocracia y la burguesía de la costa con los hacendados de las demás partes del país. Esto lleva a dos consecuencias sociopolíticas muy importantes. La primera, el empeoramiento de la situación del indígena ya que se encuentra totalmente desprotegido en tanto en cuanto los hacendados detentan el poder y desean conservar y mejorar sus condiciones frente a los indios; condiciones que no son enfrentadas por ningún otro sector del poder puesto que todos están conchabados y el indio es una herramienta para utilizarla. La segunda, puesto que se da un vacío de poder que antes detentaba el engranaje colonial, se debe conseguir la hegemonía política por medio de golpes militares que, conchabados en muchas ocasiones con la aristocracia y burguesía, dirigen el país a partir de aquel momento.

Mientras, las comunidades indígenas seguían manteniendo su cultura popular y conservando también los mitos de esa tradición utópica que pasaba de padres a hijos. Ellos convirtieron el sufrimiento en arte que mostraban todos los años en sus representaciones teatrales donde se mezclaba el canto y el baile en las plazas de casi todos los pueblos de Perú. Personajes como Pizarro y el Inca-rey (Incarrí) continuaban en el imaginario colectivo, y todavía se podía escuchar los lamentos de los indígenas al ver morir a los Tupac Amaru. Se va a realizar un poco más adelante un pequeño seguimiento de estos reductos que han acabado formando parte del arte andino y que se

¹⁸⁵⁸ A. Flores Galindo, *op. cit.*, p. 265.

pueden ver hoy en día en todas las regiones de Perú. La melancolía se ha transformado en la creatividad de las comunidades andinas.

1.2.12. EL INDIO EN EL MODERNISMO: POSTRACIÓN Y RESURGIMIENTO DE LA UTOPIA INCAICA

El menosprecio por el indio fue haciendo mella en la sociedad que, además, impulsada por un discurso racista, tomó, de forma negativa para el indígena, una visión completamente biológica, donde el blanco detentaba todas las virtudes y las demás razas, indios, negros y chinos, todos los defectos. La forma de ver al indio en la literatura romántica peruana había dejado una visión del indígena llena de tópicos los cuales no permitían profundizar en su auténtica vertiente humana. El realismo, sin embargo, comenzó una apertura gracias a Clorinda Matto de Turner, novelista que, con su obra *Aves sin nido*, muestra las injusticias y sus conflictos personales. El Modernismo mantuvo la dinámica romántica de ver al indio de forma frívola y vana: “Ciertos modernistas –afirma Camilo Fernández Cozman–, en general, tenían un acercamiento bastante externo y algo superficial al mundo indígena y no comprometían al yo poético con el referente.”¹⁸⁵⁹ Al no indagar en la esencia del alma indígena se seguía sin entender al indio, y como consecuencia, seguía siendo menospreciado. Incluso, tras la guerra contra Chile de 1879, muchos intelectuales echarán la culpa al indio el fracaso. Sólo algunos avanzados de la talla de González Prada se cuestionarán la responsabilidad de la población indígena dentro de un estado que no había reconocido su estatus de ciudadano. En 1894, Javier Prado indica la perniciosa influencia de los indios, y Francisco García Calderón señala que los indios son una “raza agotada”, en el sentido de su falta de valía, incluso Clemente Palma tiene esa opinión, al igual que uno de los introductores del arielismo en Perú, el filósofo y catedrático Alejandro Deustua el cual afirmaban la inferioridad del indio puesto que “la esclavitud de la conciencia en el indio es irremediable.”¹⁸⁶⁰ Los modernistas José de la Riva Agüero, Francisco y García Calderón, o José Gálvez, intelectuales analizados en la sección anterior, pertenecen a familias de raigambre española que mantienen unas posiciones políticas conservadoras y pasadistas, y que sienten una profunda nostalgia por los tiempos coloniales. Eran familias de alto poder adquisitivo, que podían

¹⁸⁵⁹ C. Fernández Cozman, *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, cit., p. 54.

¹⁸⁶⁰ A. Deustua apud L. Monguió, *Poesía postmodernista peruana*, cit., p. 105.

permitirse viajar a Europa y empaparse de las nuevas corrientes literarias, mientras vivían rodeados de ostentoso lujo. Estos modernistas se encontraban muy lejos del Perú real, algunos como los García Calderón, directamente emigraron a Francia y habitaron en París donde, durante muchos años, amenizaron la atmósfera literaria con sus exóticos relatos sobre las extrañas costumbres de los indígenas peruanos. Otros, como José de la Riva Agüero, pasaron temporadas en Perú y en Europa, pero aún cuando se encontraban en Perú, estaban muy lejos de la realidad social. El Modernismo les había envuelto en su halo de fantasía, lujo, exotismo, y les había alejado, colocándoles en una “torre de marfil”, desde donde eran incapaces de conseguir una perspectiva de realidad:

La visión que los modernistas –muchos de los cuales jamás estuvieron en la sierra ni tuvieron ocasión de ver a un indígena de carne y hueso– presentan del indio es más fantasiosa que fundada en la experiencia –explica Mario Vargas Llosa–, a menudo caricatural, a veces risible por lo estereotipada (como los incas “de soñadora frente y ojos siempre dormidos” de los poemas de José Santos Chocano) y, otras, tan negativa y deshumanizada que podría llamarse racista.¹⁸⁶¹

Su hispanismo tampoco ayudaba; desde la conquista, los indios habían sido vistos como seres inferiores a quienes adoctrinar y como puras herramientas de trabajo. El racismo se impregnó con facilidad en este grupo.

Pero el Modernismo, siempre tan proteico, y tan contradictorio, concibió y creó los fundamentos para una nueva etapa de revalorización indigenista. De esas mismas capas sociales salió González Prada, el premodernista más importante de Perú, y observando que el problema de los indígenas era un problema político, más que étnico, señaló en su famoso discurso del Politeama que había que tener introducidos a los indios en la sociedad peruana. Un ejemplo práctico de la proclama fue hacer referencia a ellos en los puntos en los que se basaba la ideología del partido que fundó. González Prada enarboló causas loables pero muy complicadas de resolver, como la situación del indio. Fue un hombre enérgico que protestó por las condiciones desfavorables de los más débiles. Esto le llevó a ser crítico con la sociedad a través del discurso político. La semilla que sembró González Prada germinó en muchos aspectos sociales, pero centrándonos en el indigenismo y en su corriente utópica, el mayor representante, nacido en el Modernismo, de esta corriente fue Mariátegui. Si hasta comienzos del siglo

¹⁸⁶¹ M. Vargas Llosa, *La utopía arcaica*, cit., p. 60.

XIX los movimientos andinos habían tenido como impulsores a los miembros de la aristocracia inca, y, un poco más tarde a los mestizos de clase media, ahora los impulsores van a ser intelectuales alimentados por los nuevos tiempos y las nuevas ideologías políticas, que se ven introducidos en un mundo que se globaliza cada vez más debido al desarrollo de los medios de comunicación de masas como los periódicos y las revistas, y al desarrollo económico del capitalismo que requiere nuevos campos para su extensión.

José Carlos Mariátegui (1895-1930) nació dentro de una familia de origen humilde. A los catorce años entró a trabajar en el diario *La prensa*. Tras formarse como periodista, empezó a escribir artículos en varias revistas y diarios bajo el pseudónimo de Juan Croniqueur. Al moverse en la atmósfera periodística limeña pronto conoció a Abraham Valdelomar con el que trabó una gran amistad. Juntos vivieron los años de alegre bohemia y vida dandy que ofrecía Lima a comienzo del siglo XX cuando el Café afrancesado denominado *Palais Concert* abría sus puertas a la intelectualidad peruana. Fueron años de alegría de vivir y despreocupación. Pero en 1918 comienza a interesarse por los problemas sociales. Posteriormente viajó a Europa con una beca del gobierno de Leguía donde conoció y se codeó con escritores y políticos de conocida reputación, llegando a formar parte de los círculos socialistas. Asumió políticamente el marxismo como base para los cambios políticos, económicos y sociales que, afirmaba, debían ser realizados en su país y en toda América.

En *Révolte et mélancolie* de los autores franceses M. Löwy y R. Sayre se pone de manifiesto la melancolía ante la sensación de pérdida de los valores del pasado que sentía el Romanticismo. Para estos autores visión utópica de Mariátegui tiene una clara inspiración romántica. Rosa de Luxemburg había subrayado el comunismo agrario como una etapa dentro del desarrollo de la sociedad humana y muestra su admiración por los Incas, capaces de mantener un reducto de comunismo agraria en los *ayllu* que persisten por todas las regiones del Perú. M. Löwy y R. Sayre señalan que Mariátegui da un paso más:

L'éminent penseur marxiste péruvien José Carlos Mariátegui, lui aussi d' inspiration romantique, va avancer un point de vue qui présente des convergences frappantes avec les idées de Rosa Luxemburg, dont très probablement il ignorait les remarques

sur le Pérou: les socialisme moderne doit s'appuyer sur les traditions indigènes qui remontent au communisme inca, pour gagner á son combat les masses paysannes.¹⁸⁶²

Efectivamente, la idea melancólica de retomar un pasado, que se considera la edad de oro, seguía siendo la base de las ideas de Mariátegui. La idea melancólica y romántica de la sociedad comunista primitiva integrada en la sociedad comunista del futuro establece unos lazos entre el pasado y el porvenir que son el alma de esta perspectiva utópica. Mariátegui descubre en Vallejo la primera voz verdadera del indígena: “En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado.”¹⁸⁶³ Del grupo del norte en el que se encontraba Vallejo, resalta la personalidad de otro modernista provinciano que se adhiere a las tesis marxistas propuestas por Mariátegui: Víctor Raúl Haya de la Torre. Recordemos que este intelectual coincide con Vallejo en la Universidad de Trujillo. Más tarde, continúa sus estudios en Lima donde es muy influido por González Prada y otros intelectuales del momento. Debe exiliarse debido a la dictadura de Augusto B. Leguía y desde 1923 hasta 1931 enfocó sus esfuerzos a la constitución de un gran movimiento de trabajadores a nivel de toda Hispanoamérica. Consigue fundar el APRA, partido que otorgará un lugar importante a resaltar los derechos de los indios, como trabajadores que son, e intentará conseguir la unidad de los países hispanoamericanos, tratando de abrir fronteras para luchar todas las naciones juntas contra el imperialismo norteamericano, como ya propusiera Martí años antes.

El intento de transformación social que Mariátegui y Haya de la Torre plantearon trató de implantarse durante el siglo XX. La atención sobre lo indígena fue anterior, y unido siempre a la utopía andina. Lo que en los siglos XVII y XVIII procede del corazón de los indígenas tanto, a nivel aristocrático como popular, y en el XIX de los criollos también, en el siglo XX viene de la mano de los intelectuales como Mariátegui. Se observa que cada época el proceso utópico se metamorfosea, pero la base sigue siendo la misma. De hecho, John Earl en su trabajo “La organización del poder en la mitología quechua” viene a señalar que en la actualidad se mantiene la visión andina y sus principios, a pesar también de las transformaciones acaecidas por los cambios sociales. Un ejemplo al que se refiere es al mito de Inkarrí, todavía vigente en Perú: “Un mito de un fuerte contenido mesiánico que está muy difundido, es el de Reinca o

¹⁸⁶² M. Löwy y R. Sayre, *Révolte et mélancolie*, cit., p. 140.

¹⁸⁶³ J. C. Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, cit., p. 308.

Inkarrí (rey Inca o Inca rey) quien es a veces identificado con Atahualpa, el último emperador independiente”¹⁸⁶⁴. Muestra de la transformación del mito es que, algunos indígenas creen que la cabeza de Inkarrí “está presa en el palacio del Presidente en Lima, en el Cuzco o en el palacio del rey de España.”¹⁸⁶⁵

1.2.13. MELANCOLÍA Y CREATIVIDAD EN EL FOLCLORE PERUANO

La creación del mito de Inkarrí se remonta históricamente al año 1572 cuando el virrey Toledo ejecuta a Túpac Amaru. Al reo se le corta la cabeza y clavada en una pica se exhibe en la plaza pública de Cuzco ante la muchedumbre de indios que van a adorarla. La cabeza en vez de corromperse va embelleciéndose día a día. La utopía cuenta que a la cabeza enterrada le está creciendo un cuerpo, y que cuando esté desarrollado del todo, volverá el Inca y restaurará el imperio. Su contenido mesiánico es una reacción a la opresión y se siguió manteniendo más adelante a través de enfrentamientos rebeldes de los incas hacia la corona española. Estos enfrentamientos son los que hemos ido analizando en estas páginas; recordemos al propio Túpac Amaru, a Juan Santos y a Tupac Amaru II. Como señala F. Pease: “Los movimientos mesiánicos están relacionados con una situación de crisis, y la dominación europea, con los cambios que provoca en la economía y en la organización de los Andes.”¹⁸⁶⁶ Ante una situación en crisis, la sociedad andina expresa su ansiedad a través de la creación, bien de mitos como el de Inkarrí, o de un folclore que inserta diferentes tipos de arte popular como el baile, el canto, las representaciones.

Vamos a observar, primero el punto en el que se encuentra el desarrollo del mito de Inkarrí en la actualidad a través de dos versiones del mito recogidas por el especialista Rosafat Roel Pineda. Son textos en quechua, traducido al castellano y recogidos en la década de los setenta en la provincia de Ayacucho. Después pasaremos a analizar la expresión creativa de las tragedias de la conquista en el folclore andino actual, recogidas por M. Burga en su obra *Nacimiento de una utopía*.

El primer texto es una versión de Mateo Garriaso, cabecilla del ayllu de Chaupi. Se trata de este texto:

¹⁸⁶⁴ J. M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, cit., p. 404.

¹⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 405.

¹⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 449.

Dicen que Inkarrí fue hijo de mujer salvaje. Su padre dicen que fue el Padre Sol. Aquella mujer salvaje parió a Inkarrí que fue engendrado por el Padre Sol. El Rey inka tuvo tres mujeres. La obra del Inka está en Aqnu. En la pampa de Qellqata está hirviendo, el vino, la chicha y el aguardiente. Inkarrí arreó a las piedras con un azote, ordenándolas. Las arreó hacia las alturas, con un azote, ordenándolas. Después fundó una ciudad.

Dicen que Qellqata pudo haber sido el Cuzco. Bueno. Después de cuanto he dicho, Inkarrí encerró al viento en el Osqonta, el grande. Y en el Osqonta pequeño amarró al Padre Sol, para que durara el tiempo, para que durara el día. A fin de que Inkarrí pudiera hacer lo que tenía que hacer. Después, cuando hubo amarrado el viento, arrojó una barreta de oro desde la cima de Osqonta, el grande, “Si podrá caber el Cuzco”, diciendo. No cupo en la pampa de Qellqata. La barreta se lanzó hacia adentro, “No quepo”, diciendo. Se mudó hasta donde está el Cuzco. ¿Cuál será la lejana distancia? Los de la generación, anterior a Atahualpa la conocía.

El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual. No sabemos donde. Dicen que sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia dentro: dicen que está creciendo hasta los pies.

Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver a nosotros, si Dios da su consentimiento. Pero no sabemos, dicen, si Dios ha de convenir en que vuelva.¹⁸⁶⁷

Este mito se narra en la región de Ayacucho en nuestros días. Se pueden resaltar varios puntos. Se dice que Inkarrí es el Padre Sol, con lo que se hace referencia a la religión impuesta por los incas en el reinado de Pachacuti. La impregnación de costumbres cristianas y occidentales, hace que se mezclen aspectos de ambas culturas. En este caso, recordemos que el Inca tenía muchas mujeres, aunque los legítimos descendientes eran los hijos procreados con su hermana. Aquí vemos que se habla de tres. Ellas preparan tres bebidas alcohólicas, la chicha, de origen andino, pero el vino y el aguardiente, de origen europeo. Sigue diciendo el mito que Inkarrí llevó unas piedras y después fundó una ciudad. Inkarrí es un rey-dios-sol (inkarrí, inca-rey), es el soberano inka que, como Pachacuti, es capaz de acciones majestuosas. Para la mitología andina, las piedras tienen un componente de divinidad por la esencia de su perdurabilidad: los dioses dan categoría divina a los elementos transformados en piedra. Inkarrí convierte en divinidad las piedras que serán transformadas en huacas por la población, convirtiéndose de esta forma en elemento de culto. Seguidamente, el mito trata de explicar el nacimiento del Cuzco, el centro físico y espiritual del imperio. Se observa el principio de dualidad andina en la disposición de los astros y los dioses: el inka encierra el viento en un lugar y al sol en otro. Es posible que sea la representación del Hanan y

¹⁸⁶⁷ J. M. Ossio, *Ideología mesiánica del mundo andino*, p. 221.

Hurín puesto que el Inca se sitúa en la cima del grande, en la parte de arriba de la montaña. Desde allí lanzó una “barreta de oro” y como no cabía, se marchó al Cuzco. Esta parte de la narración señala posiblemente el crecimiento del imperio o, por lo menos, los cambios de residencia que debieron realizar los habitantes a lo largo de los años para poder subsistir. Se deduce porque el mito cuenta que el origen de los cambios sólo los conoce “la antigua generación”, anterior a Atahualpa, es decir, anterior a la conquista. Y aparece la conquista cuando se señala que “el inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual”. El dios inca está al mismo nivel que el español, pero en la lucha entre los dos venció el segundo. Como resultado, “sólo la cabeza de Inkarrí existe”. Es una cabeza que está creciendo, está en proceso de desarrollo. Cuando esté completo volverá. Pero la lucha contra el dios cristiano será dura. El dios cristiano es el principio de orden ahora. Tras un “pachacuti”, es decir, tras un cambio de era, el inka es posible que vuelva. Por ahora el orden es el cristianismo.

Pasamos al segundo texto. Se trata de una versión de Viviano Wamancha, recogido por Josafat Roel Pineda también en la provincia de Ayacucho.

Los Wamanis existen, propiamente (como ser y como cosa original, nuestra). Ellos fueron puestos (creados) por el antiguo Señor, por Inkarrí. El Wamani es, pues, nuestro segundo Dios. Todas las montañas tienen Wamani. En todas las montañas está el Wamani. El Wamani da a los pastos para nuestros animales y para nosotros su vena, el Agua. Nuestro Dios puso (creó) la nube, la lluvia; nosotros lo recibimos como una bendición suya. Y de nuestros padres, los Wamanis, recibimos el Aguay unu, porque así Dios lo ha convenido y mandado. Pero, todo (lo que existe) fue puesto (creado) por nuestro antiguo Inkarrí. El creó todo lo que existe.

Entonces cuando él trabajaba, le dijo a su padre el sol: “Espérame”. Y con unos cinchos de hierro amarró al sol, en Osqonta, en la montaña, junto a Wanakupampa. Y el padre de Inkarrí fue el sol. Inkarrí tiene abundante oro. Dicen que ahora está en el Cuzco. Ignoramos quien lo había llevado al Cuzco. Dicen que llevaron su cabeza, solo su cabeza. Y así, dicen, que su cabeza está creciendo; su cuerpecito está creciendo hacia abajo. Cuando se haya reconstituido, habrá de realizarse, quizá, el Juicio.

Cuando iba morir Inkarrí, “Oy plata y oro” diciendo en toda la tierra desapareció la plata. “Ocultaos en los siete estados, oro y plata”, dicen que ordenó Inkarrí.

No sabemos quien lo mató, quizá el español lo mató. Y la cabeza la llevó al Cuzco. Y por eso los pájaros, en la costa, cantan: “En el Cuzco al rey” “al Cuzco id”, están cantando.¹⁸⁶⁸

De este segundo mito de Inkarrí es interesante percatarse de que la aculturación en este lugar ha sido menor que en el primero, puesto que no se menciona ni una sola

¹⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 223.

vez al dios cristiano. Los Wamani han sido creados por Inkarrí, no por Jesús. En cambio, queda patente la religiosidad andina, en la formación de las huacas a través de los elementos de la naturaleza. Inkarrí es el dios primordial, el Wamani es el segundo dios, y éste se encuentra en las montañas. Queda patente el principio de reciprocidad en la visión de la naturaleza: el “Wamani da los pastos para nuestros animales y para nosotros su vena, el Agua”. El dios les ofrece sus dones como una bendición, a cambio, los hombres deben respetar la naturaleza y celebrarla a través de ritos y sacrificios. En este punto de la narración se señala el reverso del mito Saturno. En este caso, el dios sol, que es el dios padre, pierde su poder y es amarrado por su propio hijo y colocado en Osqonta, en las montañas. El protagonismo es ahora de Inkarrí del que dicen que se llevaron su cabeza. De su cabeza está creciendo “su cuerpecito hacia abajo”. El cuerpo de Inkarrí está abajo, en Hurín, en lo ectónico y profundo. No está muerto, está creciendo, en tiempos pasados, Inkarrí se libró de la muerte. Al final del relato parece haber una clara referencia a la conquista ya que se señala que Inkarrí iba a morir, es decir, se iba a dar el cambio de era andina y entonces: “Oy plata y oro”. Es el momento de la conquista, el tiempo andino llevaba a uno de sus finales que se vería renovado por nuevos aires. Estos fueron los de la conquista. El oro y la plata representan la rapiña de los conquistadores, que acabaron con ellos. Inkarrí ordena al oro y plata que se oculte. Además de acabar con el oro y la plata, el mito sugiere que Inkarrí murió posiblemente a manos españolas. Poéticamente que como está en el Cuzco, los pájaros de la costa cantan: “al Cuzco id”.

La segunda forma de creatividad a nivel social que se quería poner de relevancia es el folclore con todas sus manifestaciones. El pueblo andino sigue recordando una tragedia que han convertido en arte popular como forma de exorcizarla. Recordemos que ya decía Freud que los mitos ponen de manifiesto ciertos conflictos latentes en la sociedad. Un ejemplo es la representación de la mitología andina. Hoy en día, el mito toma forma y cuerpo en las plazas y calles de los pueblos de los Andes. Es un ritual que se transforma en fiesta. Como explica M. Burga, muchas localidades del centro de Perú mantienen la representación de la conquista:

Podemos afirmar que en muchas provincias de los departamentos de Ancash, Lima, Junín, Pasco y Huánuco, esta representación tiene una gran vitalidad. En cientos de pueblos de esta región, durante sus fiestas patronales, es decir, en el momento ritual más importante de sus existencias, una comparsa llamada Inca-Capitán, siguiendo las

indicaciones de los “expertos”, los guardianes de la tradición, representa de manera incompleta y creativa los acontecimientos sucedidos en Cajamarca entre 1532 y 1533. Es decir, la llegada de los españoles a Cajamarca, el enfrentamiento con los indígenas, la captura y finalmente la muerte del inca Atahualpa.¹⁸⁶⁹

Se deben poner de relevancia dos aspectos: la pervivencia del rito y la creatividad en la realización. La pervivencia es muy interesante porque estamos hablando de sociedades actuales que expresan su identidad a través de estos ritos, y la creatividad, hace que se vayan diversificando estas tradiciones, enriqueciendo así la cultura popular de Perú. Ambos aspectos tienen relación con la melancolía y se encuentran en el mismo proceso creando un bucle infinito: la tragedia de siglos anteriores ha sido tan fuerte que las sociedades la guardan, para, como en el baile enfermo del *Taqui Onqoy*, buscar salida a una visión obsesiva de la historia más o menos reciente. El recuerdo de la tragedia que se reitera una y otra vez en la mente de un melancólico obsesivo es similar a la reiteración de los ritos peruanos sobre el acontecimiento de Cajamarca. Los acontecimientos, pertenecientes al pasado común andino, no se pueden modificar, pero se pueden repetir gracias a la tradición en la que se tratará de encontrar una salida diferente a los resultados ocurridos en el siglo XVI. La creatividad que consigue recuperar esos acontecimientos dándoles una nueva forma es la pieza que une la melancolía andina con su manifestación.

Tomando una de estas manifestaciones de las que M. Burga ofrece en su trabajo etnohistórico, vamos a poder observar la escenificación de la larga noche y la posterior guerra ritual entre andinos y españoles. Estas representaciones tienen lugar en las fiestas patronales de localidades del centro de Perú como la de Mangas que vamos a pasar a conocer.

Cronistas como Zárate hacen referencia a la larga noche que vivieron tanto unos como otros en Cajamarca antes del enfrentamiento. En la actualidad, esa “larga noche” en la localidad de Mangas se llama *Huilacuy*. Una persona representa al Inca y otra el Capitán (el español). Cada uno tiene su propia orquesta y sale de una parte del pueblo desplazándose con la música y los bailes de casa en casa. Las comitivas salen muy temprano, a las 2 a. m. y se pasan la noche con el baile y la música, tomando bebidas. De esta forma, representan la noche de angustia que antecedió a la lucha, pero modificándola y convirtiéndola en alegría y confraternización. Las comparsas

¹⁸⁶⁹ M. Burga, *op. cit.*, p. 50.

descansan un poco por la mañana, pero enseguida salen de nuevo. Por la tarde se produce “la entrada” es decir, el enfrentamiento. De ahí que a las 4 p. m. se inicie la representación del conflicto. En Mangas, señala M. Burga: “Se inicia la arremetida de los jinetes para llegar a la plaza de armas. Tienen que recorrer 500 metros y durante el trayecto encuentran la “tenaz” resistencia del grupo de parientes y amigos del Inca.”¹⁸⁷⁰ La comitiva del Inca se encuentra integrada por una serie de *pallas*, las acompañantes femeninas del soberano. En una plaza se produce el rapto del Inca. El Inca debe dar dos vueltas y tratar de escapar. En el desenlace de Mangas, tanto el Inca como el Capitán son capturados. Depende del lugar.

M. Burga pone de relieve que aunque con una base común, muchos elementos de esta tradición varían notablemente. La expresión de cada pueblo cambia dando a los rituales unas características particulares que definen la identidad colectiva de cada lugar. De ahí que se pueda afirmar que continúa la búsqueda de salidas expresivas a los sentimientos de los pueblos andinos.

POESÍA PERUANA Y MELANCOLÍA

Como se explicaba al comienzo, el trabajo trata de demostrar esta tesis: una parte importante de la esencia y la creatividad de la poesía modernista peruana está fundamentada en la melancolía andina. Ya se vio cómo se ha desarrollado en el folclore que llega hasta nuestros días, pero también se verá demostrada esta tesis en las líneas que unen las raíces de la esencia melancólica andina con la poesía posterior. De hecho se trata de probar que esta melancolía es la que insufla de verdadero talento creativo a la poesía modernista peruana.

Los aspectos melancólicos precolombinos estaban insertos en su sociedad y eran manifestados a través de la expresión poética. Tras la conquista, se incorporó la melancolía occidental, la española más concretamente, que en esos años vivía su gran apogeo de los siglos de Oro. De ahí, los humores de los que habla Garcilaso de la Vega el Inca y la persecución de brujas andinas, por poner sólo dos ejemplos. Estas dos melancolías realmente no convivieron (sólo en ciertos momentos) aunque existieron simultáneamente en el territorio virreinal. Mientras la poesía y su melancolía occidental se daban en la corte de Lima y centros urbanos, y tenía forma escrita, la poesía andina y

¹⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 95.

su melancolía, se dispersaba a lo largo y ancho de los territorios de la sierra y la montaña, tenía un carácter comunitario y popular y era de transmisión oral. Por el poder preeminente de la metrópolis en el virreinato del Perú, los modelos literarios se tomaron de Occidente, y por ello, supusieron una innovación mínima respecto a las posibilidades creativas de los peruanos. Mientras tanto, sin embargo, esta verdadera creatividad apegada a las raíces andinas perduró en el folclore, a pesar de que jerárquicamente se encontraba relegada al tratarse de la creatividad de los vencidos. Esta situación se mantuvo durante todo el período colonial, pero ya en el período de la Independencia, por influencia del Romanticismo y del *Volkgeist*, algunos autores como Melgar comienzan a destacar las raíces andinas en la literatura. A pesar de cierto acercamiento a lo andino se le trata de modo pintoresco y sin llegar a profundizar para nada en la realidad india.

Como señala José de la Riva Agüero, si el Romanticismo español fue una copia superficial del alemán, inglés y francés, el peruano fue “una copia de una copia”. Realmente, en España no se dieron las circunstancias que hicieron estallar en Centroeuropa el auténtico Romanticismo. En nuestro país no existió una revolución industrial, foco de las quejas románticas; más bien, España y obviamente, sus colonias, se habían mantenido en una etapa reactiva a los procesos modernizadores: “En España no podía producirse esta reacción contra la modernidad porque no tuvo propiamente modernidad: ni razón crítica ni revolución burguesa. Ni Kant ni Robespierre.”¹⁸⁷¹ Al no producirse esta reacción y no formar parte de la realidad activa, España no fue un foco de modernización sino de referente antimoderno que tanto gustaba a los Románticos. Por eso, debido al exotismo que irradiaban, la nación y sus excolonias, eran vistas por los centros románticos de la época como escenarios donde encuadrar y situar personajes en las obras románticas. *Carmen* de Merimée y *Don Carlos* de F. Schiller son sólo dos ejemplos de novelas que transcurren en España. También las colonias y su habitantes indígenas llamaban la atención de los románticos, tal es el caso de *René* de Chateaubriand, cuyo protagonista se encuentra en América habitando en una tribu de la Louisiana. Los indios eran vistos muy románticamente. Y esto significaba que sus sociedades eran ensalzadas y que, desde su melancolía, crearan su propia utopía donde estas comunidades eran vistas como modelos idealizados. Desde la íntima perspectiva romántica, los indígenas estaban mucho más cerca que los occidentales de una sociedad

¹⁸⁷¹ O. Paz, *Los hijos del limo*, cit., p. 100.

ideal. Los indígenas eran sabios-niños que mostraban su sabiduría acercándose a la naturaleza y relacionándose con ella de un modo natural, sin que mediara un acto racional, sino más bien, dejándose llevar por lo sensitivo, nunca por lo reflexivo. De todo ello surgía un modo de vida que gustaba al romántico, el cual veía hecho realidad su sueño de una sociedad perfecta y feliz. También de ahí, el mito del buen salvaje montaigniano primeramente, y posteriormente roussoniano.

Tras el Romanticismo y el Realismo (que se fue acercando un poco más a la realidad del indio), en el Modernismo se relaciona realmente la melancolía occidental y la andina que habían estado separadas. Por eso es un momento tan importante para la cultura y la poesía de Perú. Gracias al principio de inclusión, se pudo construir en Hispanoamérica un modelo literario totalmente novedoso: el Postmodernismo. En el Modernismo se insertaron multitud de tendencias de la época (Decadentismo, Parnasianismo, Simbolismo, etc.) y se mantuvo las estelas de las anteriores, como es el caso del Romanticismo que se observa tan claramente en Chocano, por poner sólo un ejemplo. El Modernismo se enriquecía atrapándolo todo en su tela de araña, la apertura del nuevo imperialismo, ya no español sino europeo, y también americano, abría posibilidades. Las clases altas se beneficiaron, y como eran las que instituían los patrones de conducta y los modelos culturales, se impuso el exotismo lujoso, característico de los tiempos modernistas. Sin embargo, debido al principio de dualidad andino, el propio Modernismo se atrevió a dudar incluso de sí mismo y a indagar en el desarrollo de la verdadera esencia poética peruana. Tanto Valdelomar como Vallejo no pudieron escapar de la época modernista e incluso se sintieron muy a gusto en ella. Pero también fueron dos genios capaces de intuir dónde estaba la esencia de la creatividad peruana, y se percataron de que no se encontraba en el desdén europeo, ni en el *spleen* melancólico de la modernidad. Si bien, estos elementos formaban parte de su realidad y no podían ser obviados, cuando estos poetas se sentaban y abrían su mente para crear, se percataban de que debían acogerse a un mundo más cercano, a un mundo arcaico que sin embargo seguía manteniéndose en la actualidad, lleno de magia y calor, y con una melancolía interna muy especial, tejida por hilos que se extendían desde tiempos inmemoriales hasta el presente de los modernistas.

1. LA MELANCOLÍA Y LA POESÍA ANDINA

El alma andina fue y es melancólica. Esta característica se expresó en los cantos y tradiciones heredadas de padres a hijos de forma oral. Es la base que forma y conforma la esencia de este pueblo: “Valcárcel a quien debemos tal vez la más cabal interpretación del alma autóctona –comenta Mariátegui–, dice que la tristeza del indio no es sino nostalgia.”¹⁸⁷² La tristeza indígena no es sino el síntoma del alma melancólica, y la nostalgia, no es sino ese alma melancólica retornando al ficticio pasado para regodearse en el recuerdo convertido en idealidad. Por muchos avatares que haya tenido la historia peruana, la cultura siempre está cimentada por la esencia del alma de lo autóctono. A pesar de la conquista, y de la imposición inhumana al indígena por parte de los españoles, y de la subyugación e infravaloración de lo andino, la esencia, la verdad, como dice Valdelomar, está en las raíces. Esa base que conforma el fondo está teñida, en el caso andino, de una melancolía esencial. Y ésta se une a la creatividad, sea escrita u oral. Por eso, se debe señalar que la literatura posterior tiene una gran deuda con al alma esencial y melancólica andina. Y esto es así porque la concepción de la vida y la expresión literaria se la deben a ella. Estas son las palabras de Luis Alberto Sánchez: “El trasfondo de nuestra alma popular –y también de la ciencia popular– se apoya en aquel misterioso pasado aborígen y que es de allí de donde nos viene, en forma de solecismos explícitos e implícitos, lo más auténtico y raigal de nuestra concepción de la vida y de nuestra expresión literaria.”¹⁸⁷³ Si la expresión literaria se une al alma popular andina, y el alma andina es melancólica, la expresión literaria será melancólica:

Eso, el *Ollanta*, los yaravíes y las leyendas que aún narran los viejos de la sierra; he allí la literatura incaica. Toda ella respira tristeza –afirma Luis Alberto Sánchez–. No es, como es como se ha dicho, la melancolía serrana causada por las exacciones de los conquistadores. Es más antigua. Desde sus orígenes la raza llora en la voz de las queñas. Voz de una raza acostumbrada al vasallaje. Voz de una raza que vive de añoranzas. Narra las hazañas de los Ayar, canta el viaje triunfante de Huiracocha y su trágica desaparición, la derrota de Kon y la victoria de Pachacámac; pero ninguna

¹⁸⁷² J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 311.

¹⁸⁷³ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana, cit.*, p. 22.

exaltación va mezclada al relato. Hay siempre en él un imborrable dejo de tristeza.”¹⁸⁷⁴

No solamente el crítico literario Luis Alberto Sánchez, de tendencia aperturista en cuanto a lo indígena, piensa así. José de la Riva Agüero, de profunda raigambre hispánica, que enaltece sin medida el período colonial, tiene en cuenta la melancolía andina a la hora de hablar sobre la influencia de la literatura indígena en el período republicano: “Los indios tuvieron antes de la conquista, si no una verdadera literatura, por lo menos condiciones literarias definidas que han podido influir sobre los literatos de la república, ya por herencia, ya al inspirarse éstos en las costumbres y cantos populares de los indígenas. Aquellas condiciones son: la imaginación soñadora y nebulosa, la melancolía, el dolor íntimo y silencioso, una poesía amorosa impregnada de tristeza.”¹⁸⁷⁵ Fijémonos por un momento en las características que otorga José de la Riva Agüero a la literatura andina. Señala la “imaginación soñadora”, es decir la creatividad, la “melancolía”, “el dolor íntimo y silencioso”, y por último, el amor impregnado de tristeza. ¿No son éstos los rasgos básicos de la melancolía? El propio José Gálvez, discípulo de José de la Riva Agüero, al analizar la posibilidad de la existencia de una genuina literatura nacional, considera que los poetas deben tener en cuenta: “La melancolía del yaraví, la tristeza del indio.”¹⁸⁷⁶ Como se puede observar, los críticos modernistas como José de la Riva Agüero y Gálvez, así como los que llegan más tarde como Sánchez y tantos otros, confirman la existencia de un ethos melancólico en el alma andina.

La melancolía que reflejan las composiciones poéticas andinas posee unos rasgos propios inherentes a su cultura. Durante muchos siglos, los andinos construyeron sociedades en las que se forjaron religiones y tradiciones muy particulares. Si se mira con perspectiva, el período de colonización fue muy corto en relación con el tiempo total de la vida del mundo andino. Es verdad que fue contundente, O. Paz, habla de una especie de brecha enorme. Pero, como la colonización fue más profunda en la capital y otros focos urbanos que en el resto de Perú, se siguieron manteniendo las costumbres, ritos y creencias arcaicas, incluso anteriores al imperio inca, en casi la totalidad del país. Otra cuestión fue que, a los ojos del poder económico y social, la literatura oral, es decir, el folclore andino, nunca se tuviera en cuenta debido al desprestigio social en el

¹⁸⁷⁴ L. A. Sánchez, *La literatura peruana*, Instituto Víctor Raúl Haya de la Torre, Lima, 2000, pp. 17-18.

¹⁸⁷⁵ J. de la Riva Agüero, *Literatura del Perú independiente*, cit., p. 71.

¹⁸⁷⁶ J. Gálvez, *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, cit., p. 75.

que se encontraba el indio. Esto no era óbice para que los andinos, no preocupados de cuestiones relacionadas con la aristocracia, primero virreinal y después republicana, dejaran de seguir produciendo su propia cultura. El arte producido durante milenios por los andinos es una muestra maravillosa de alto nivel estético. No podemos olvidarnos de Macchu Pichu y de las infraestructuras creadas por el incario, o de elementos más cotidianos como es el arte de los *huacos*. A nivel literario, el hecho de que no tuvieran escritura, no significa que poseyeran una literatura. Desde nuestra perspectiva occidental, tan apegada a lo inamovible de la letra, nos parece extraño que otras culturas no tengan ese “respeto” por la permanencia. Los andinos se sienten más libres, en la cultura oral se mantienen de forma más abierta las composiciones poéticas a través de los ritos y tradiciones.

En cuanto a las expresiones poéticas, hay que señalar que una vez analizadas queda patente que la fuerza creativa que las moviliza es diferente a la occidental. La andina se nutre de un paisaje muy diferente, y de una relación con ese paisaje nada similar a la nuestro. Además, las relaciones humanas, no basadas en nuestros mismos preceptos sociales ni económicos, también son distintas. La cultura de una sociedad hace integrar distintos elementos que remiten a su propio ethos. Pero hay una base común. La melancolía, que el ser humano occidental representó como una materia negra producida por él mismo, nunca fue imaginada de esta forma en el mundo andino, pero sabemos, que la melancolía es inherente a todo ser humano. Y también a todas las sociedades pasadas, presentes y futuras. En el mundo andino, existían poetas que expresaban este sentimiento. La expresión de esta melancolía es lo que caracteriza la “bilis negra” andina. Vamos a ver más de cerca las características más visibles de la melancolía andina.

En primer lugar, como señalaban los críticos peruanos, existe una profunda melancolía impregnada de tristeza en las expresiones poéticas andinas. Esta melancolía se esparce por el poema gracias a otros elementos. Pero, la sensación general de muchos de los poemas es la de profunda tristeza y honda melancolía. La fuerte subjetividad del yo poético muestra de forma sincera y existencial los sentimientos de angustia y tristeza por los que está pasando su espíritu. La expresión de sentimientos se realiza a partir de la conformación de una atmósfera íntima, en la que se manifiesta una emoción siempre ligada a la nostalgia, y a la ausencia. Así se expresa el alma andina, así expresa su dolor. No como los románticos o modernistas, a través de una expresión poética que muestra una “nervazón de angustia”; no, el sentimiento contiene la misma pesadumbre y

extrañamiento del mundo, pero se hace de una forma contraria, a través de una suave y tierna espiritualidad. Se puede pensar que esta forma de expresión restara poder de expresión, pero, el resultado es el contrario, adquiere mayor potencia emotiva. Esa suave atmósfera tierna e íntima es el canal por donde se cuele el receptor, pero a pesar de ser suave, la importancia de lo que el poeta expresa es tan esencial que nos sentimos abrumados. Quizás por la trayectoria oral que ha seguido la poesía andina, y más probablemente porque, al contrario que los poetas modernistas, los cuales daban mucha importancia a la estética de las palabras, el lenguaje andino es maravillosamente simple. Utiliza las palabras habituales, no rebusca, simplemente dice lo que quiere decir. Al canal abierto por la tierna espiritualidad, se le suma la eficacia de un lenguaje cotidiano. Ese lenguaje cotidiano, que llega directo a nuestra alma receptora, realza la apreciación de destellos sencillos que evocan sensaciones universales. Se pasa, de lo individual a lo universal a través de transformar el clima poético, no en algo exótico y extraño como los modernistas, sino en lo mágico pero de sabor local, sabor familiar. Este ambiente mágico tiene que ver con cierto panteísmo andino, es decir, con la importancia que los indígenas dan al respeto debido a la naturaleza. Recordemos que una de las bases de la sociedad incaica era el principio de reciprocidad, ley moral por el cual todos los andinos debían dar y recibir de modo solidario. De ahí el respeto entre miembros del ayllu y el respeto a la naturaleza puesto que ella les cuidaba, protegía y alimentaba desde el comienzo de los tiempos. Existe en el mundo andino un fuerte animismo, por eso es tan importante el contacto con la naturaleza ya que ésta poseía alma, vivía con los seres humanos, y más que eso, era la Madre tierra, que los andinos denominan *Pachamama*. Así que, cuando, al igual que en la melancolía occidental, los andinos, a través de la poesía, se lamentan de ciertas pérdidas amorosas, entre ellas la de la pérdida o la falta del amor materno, mostrando fuertes sentimientos orfandad, nostalgia o ausencia, siempre levantan sus ojos hacia la madre que nunca falla: la *Pachamama*. Otro sentimiento de pérdida amorosa se expresa en el lamento por la mujer ingrata a los ojos del amante. La pérdida trae la soledad de la que se lamenta el yo poético en muchos casos.

Pasamos a observar estas características, que no se darán simultáneamente, en los poemas siguientes que comprenden el período precolombino. Con el objetivo de dar coherencia al análisis se ha dividido esta sección en melancolía en la poesía inca hasta la destrucción del *Tawantinsuyo* y melancolía en la poesía sobre la destrucción del *Tawantinsuyo*.

1.1. MELANCOLÍA EN LA POESÍA INCA HASTA LA DESTRUCCIÓN DEL TAWANTINSUYO

La división en estos dos bloques tiene sentido, en tanto en cuanto, la poesía precolombina tiene matices diferentes que la posterior. El imperio del *Tawantinsuyo* brillaba con especial fulgor y los *arawikus* componían canciones en las que mostraban esa melancolía andina a la que se ha hecho referencia.

1.1.1. YARAVÍES

Los *arawikus* eran los poetas, los creadores de poesías cantadas de tipo amoroso popular. Éstos componían los *arawis*. Señala José Alcina Franch que los *arawis*, en castellano yaravíes, son “poemas amorosos líricos y espirituales” que se caracterizaban por ser una muestra de “melancólico dolor.”¹⁸⁷⁷ De hecho, J. Alcina pone de manifiesto que muchos autores afirman que el tema de los *arawis* es “la expresión de la tristeza del amor, del abandono y del dolor amoroso.”¹⁸⁷⁸ Veamos un ejemplo:

Fue de la tierra
que emergí
yo
para sin madre
para sin padre
ser.
A tierna amante
dicen que amé
yo
sin causa alguna
ella me deja
en la soledad.
De aquellos montes
las vastas nieves
la vieron,
que con palomas
hizo parvada

¹⁸⁷⁷ J. Alcina, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

y se fue.
Quien mientras vuela
sus alas canse
ahora,
y que sus días
lóbregas noches
se tornen.
Llanto que vierte
desde sus ojos
se seque,
que su alimento
piedra menuda
se vuelva.

Al analizar este yaraví queda muy patente la fuerte relación existente entre melancolía y naturaleza. Según se resaltó anteriormente, el principio de reciprocidad imperaba en la sociedad inca, y esto queda muy bien reflejado en esta poesía. De ahí que se manejen elementos relacionados con la naturaleza para la expresión de los sentimientos melancólicos. Esta es la característica andina. La orfandad y soledad están profundamente relacionadas con el medio natural. El yo poético muestra su orfandad señalando, en ágiles versos de cinco y cuatro sílabas, como entrecortados, que no tuvo padre, ni madre, sino que emergió de la tierra: “fue de la tierra /que emergí / yo”. El tercer verso, compuesto por el monosílabo subraya la soledad y subjetividad del yo poético. En el séptimo verso, sale a relucir los sentimientos de amor: “A tierna amante / dicen que amé / yo”. En estos versos se observa una despersonalización ya que el yo poético no es capaz de verse a sí mismo y son los demás los que le dicen que él amó a esa mujer. El monosílabo “yo” vuelve a reiterar la soledad del poeta y la afirmación de que no se daba el principio de reciprocidad, puesto que era él solamente el que amaba en esa relación. Sigue haciendo referencia a este principio cuando señala que: “sin causa alguna / ella me deja / en soledad”. La ingratitud de la mujer ha provocado la ruptura de la reciprocidad. A pesar de ser amada dulcemente, ella no corresponde con el mismo amor, sino que “sin causa” le abandona dejándolo en soledad. En ese momento, vuelven a hacer acto de presencia los elementos de la naturaleza que se colocan al mismo nivel que el ser humano. Aquí, las nieves toman atributos humanos y se personalizan ya que “ven” a la amada desde las alturas. La imagen observada por las nieves es muy bella: la amada rodeada de palomas se convierte en una de ellas, y tras los pasos de las demás

aves, echa a volar. Ante el abandono de la amada, al yo poético le embargan los peores deseos para la amada. Le desea un proceso de melancolización como el que él está sufriendo. Por eso, desea que se sienta cansada, tanto física como psicológicamente. El símbolo tomado es el vuelo de una paloma. Así que el yo poético quiere que sienta el cansancio y el agotamiento por la debilidad del cargo psíquico que significa hacer uso de su libertad. Igualmente, quiere que la luz que irradian los días se vean transformados en oscuridad cuyo significado es la tristeza de espíritu, y que sufra tanto que hasta sus ojos se sequen y que ni pueda alimentarse.

En líneas generales se observa a un yo poético, supuestamente masculino, con una fuerte subjetividad que acapara ciertos rasgos rígidos. Las características más palpables son el estatismo, ya que parece aproximarse al ámbito vegetal (“Fue de la tierra / que emergí / yo”), y la soledad. La mujer toma los rasgos contrarios, tiene rasgos animales (se convierte en paloma), es un ser en movimiento, libre y que no se encuentra solo sino acompañado. El hombre se ve reflejado como un ser melancólico, triste y huraño, mientras que ella vive feliz en libertad. Por eso, ante la pérdida amorosa, el hombre, víctima de la melancolía, viéndose en una situación de abandono continuado (no tuvo el amor paterno y materno, ni el amor de pareja) desea que sea ella quien sufra los mismos tormentos. Pese a la dureza de la situación, no se pierde de vista la atmósfera tierna y llena de intimidad desde la que habla el yo poético. La sencillez del lenguaje muestra que no hacen falta grandes abstracciones para expresar el sentimiento de melancolía.

1.1.2. CANCIÓN LACERANTE

Otra muestra de poesía y melancolía en relación al amor es “Canción lacerante”. El título ya indica el tema que va a tratar puesto que canción lacerante es una canción que lastima, hierre o golpea:

¿Es acaso el infortunio, reina, que nos separa?
¿Es acaso la desgracia, princesa, que nos aparta?
Cicllallay: mi hermosa flor azul;
si tú fueras el plumaje amarillo
de la flor de *chinchircoma*,
como prenda en la cabeza

y en el fruto de mi corazón
te llevaría de un lugar a otro.
Eres mentira como el claro espejo del agua,
eres una ilusión.
¿No ves que enamorado yo de ti no hallo descanso?
Esa tu madre, la engañadora, es la que nos ha separado
para morir.
Ese tu padre, el traidor, es el que nos ha dejado
en la orfandad.
Tal vez, reina, si el dios todopoderoso lo dispone,
los dos nos reuniremos.
Dios nos juntará.
Al recordar esos tus ojos reidores quedo maravillado.
Al recordar esos tus ojos juguetones caigo enfermo.
Basta ya señor.
Basta ya destino.
Ante el llanto de mi canción,
¿tienes corazón para quedarte así?
Llorando casi como agua,
en el andén de las clavelinas,
en la quebrada de las raíces,
te espero mi flor azul.

Este hermoso poema de amor parece ser un diálogo del yo poético angustiado por la separación que se cierne entre los dos amantes. Un infortunio les ha separado. Conocemos el nombre de ella: *Cicllallay*. El amante, que contempla a su amada representada en una flor azul, quisiera verla transformada en una hoja de la flor amarilla de *chinchircoma* para prenderla en el plumaje de su cabellera. De esa forma, podría llevarla de un lugar a otro y permanecer siempre a su lado. La ternura y el intimismo quedan patente en estos versos. En cuanto al tema amoroso, el diálogo interior cambia de rumbo totalmente: “Eres mentira como el claro espejo del agua / eres una ilusión”. Es muy interesante que el propio “yo poético” perciba la irrealidad de la amada. Y más, que coincida con la imagen mitológica occidental al hablar del amor enfermizo o melancólico. Nos referimos al mito de Narciso y su enamoramiento de su reflejo en el agua, y a la melancolía que surge del narcisismo, tal y como señala Julia Kristeva. El enamorado se encuentra en estado de tribulación, no halla descanso, una sensación de angustia melancólica le embarga. Los progenitores son los que anhelan la separación de

la pareja, una separación que les conduce hacia la muerte: “Esa tu madre, la engañadora, es la que nos ha separado / para morir”. El amor melancólico se une tenazmente al concepto de muerte. El amante no concibe la vida sin su objeto de amor, sólo tiene ante sí la perspectiva de la muerte: “desde la perspectiva de la muerte (si es que hay tal cosa) –asevera L. Földényi– no existe diferencia alguna, sólo existe la muerte, y hasta la vida ha de organizarse ateniéndose a ello. La muerte pasa a ser dueña y señora de la vida terrenal.”¹⁸⁷⁹ El padre es un traidor que no se comporta como un verdadero progenitor y por lo tanto, se encuentran en la orfandad, en el abandono. El elemento de pérdida familiar se pone de manifiesto. Los padres de la amada son dos seres abyectos, no son buenos progenitores que ansíen la felicidad de los amantes. Sólo el Dios, elemento paternal divino, puede concederles su deseo.

La mente del amado recuerda imágenes de la enamorada y percibe la idealidad del objeto amoroso. Queda maravillado ante la aparición en su mente de la belleza y la perfección de la amada. Recordando sus ojos, dice el “yo poético” que cae enfermo. Tras aproximarse en los primeros versos a la comprobación de la irrealidad de la amada, ahora se percata de su propio trastorno melancólico. Cae enfermo sólo con acordarse de su amada, pero se enfrenta a los dioses y al destino, señalando: “Basta ya señor / Basta ya destino”. No quiere saber nada de quejas y ruegos. El yo poético no entiende la incomprensión a la que está siendo sometido. Es necesario pasar a la acción. El llanto de la canción pretende movilizar a su amada que también está “llorando casi como agua”, (verso de gran intensidad emotiva). La tristeza y la angustia embarga los corazones de los amantes, la melancolía se cierne sobre ellos. Pero dan el paso de verse de nuevo; si no morirán de amor. No tienen otra opción. Por eso, el amante espera el encuentro con la amada, escondido por la madre naturaleza, la madre verdadera, la *Pachamama*. Escondido tras las criaturas florales que la naturaleza ofrece como el “andén de clavelinas” y “las quebradas de las raíces”, espera a la flor más hermosa, hija también de la *Pachamama*. Es *Cicllallay*, la hermosa flor azul.

1.1.3. HIMNO A MANKO KÁPAC

Del amor melancólico, pasamos a la melancolía mística, es decir, la que tiene por protagonista la relación entre el ser humano y la divinidad. Manko Kápac fue el primer

¹⁸⁷⁹ L. Földényi, *Melancolía, cit.*, p. 178.

soberano inca. Este poema se conservó por la tradición oral durante cuatro siglos hasta que fue registrado por el cronista indio Juan de Santacruz Pachacuti, estudiado en capítulos anteriores, quien lo recogió en su *Relación de las antigüedades deste Reyno del Perú*. Este es el “Himno de Manko Kapac”:

¡Ah Wiracocha, señor del origen!
Que esto sea hombre y esto mujer,
poderoso dueño del manantial sagrado,
maestro de sortilegios y misterios.
¿Dónde estás?
¿Es que no puedo verte?
¿Dónde está tu trono de gran señor?
¿Arriba, abajo, al través?
¡Respóndeme! Te lo ruego,
lago alto que se despliega,
lago bajo que se asienta.
Soberano de la tierra,
engendrador de gente.
¡Señor, he aquí tus servidores!
Quiero verte con mis ojos torcidos.
Cuando yo pueda ver y aprender,
cuando yo pueda comprender y conjeturar,
tú me verás y enseñarás.
El sol y la luna,
el día y la noche,
el tiempo de los frutos,
el tiempo de estío
no existen en vano,
se les ha mandado
y caminan a su destino señalado,
llegan a su término medido.
¿Dónde estás?
Tú me enviaste la aguja real.
¡Respóndeme! Te lo ruego.
¡Escúchame! Te lo pido,
antes de que me canse,
antes de que me muera.

Ante la pérdida de la comunicación entre ser humano y divinidad, Manko Kápac suplica oír a su Dios. Así es, en la composición se manifiesta un ser angustiado que llama anhelante, una y otra vez a Wiracocha. No entiende cómo puede abandonar un padre divino a su hijo mortal. La sensación de orfandad es total aquí, ya que falla el contacto con el creador, con el todopoderoso, motivo de postración y melancolía del gran Manko Kápac. Este monarca, el primer rey Inca, llevó a cabo, junto a su esposa Mama Ocllo, la misión de la fundación de la capital del Imperio en Cuzco. Tras surgir del lago Titicaca, Wiracocha les dio el báculo sagrado para elegir un lugar fértil. Ahora, muchos kilómetros han andado junto a su pueblo. Este es el contexto donde se sitúa el poema. Es el momento en el que Manko Kápac alza su mirada hacia Wiracocha para que le señale qué hacer, hacia dónde dirigirse con su pueblo para fundar el imperio inca. La atmósfera de tristeza y ansiedad queda expresada a través de versos de tierna emotividad, donde el soberano, implorante, se acerca con palabras sencillas pero llenas de angustia a su creador. Manko Kápac, ya anciano, trata de ponerse en contacto con el dios Wiracocha mediante la invocación. Todo el poema es una búsqueda de contacto que no tiene respuesta. El silencio de Wiracocha ante Manko Kápac deja al hombre-dios en un continuo aturdimiento. La melancolía por el desoír del Dios se instala en su espíritu. Vuelve a sentir una profunda soledad y una orfandad que le sume en la perplejidad ante el mundo. Wiracocha es la divinidad y una palabra que se divide en dos sustantivos: *wira*, que hace referencia a una sustancia primordial o fundamental, y *qocha*, que significa lago. Recordemos que Manko Kápac y su mujer Mama Ocllo surgieron del lago Titicaca. Wiracocha es un dios más abstracto que las antiguas huacas. Algunos autores han señalado el mito de Afrodita, comparando el origen de la diosa con el significado de la palabra completa ya que veían en esa sustancia fundamental, la espuma y en el lago, el lugar de surgimiento. Resulta más interesante que esta comparación, la doble imagen del lago que aparece en el poema. Se observa claramente el principio de dualidad en ese equilibrio cósmico de calma y agitación entre las aguas de arriba y las de abajo: “lago alto que se despliega, / lago bajo que se asienta”. También se produce otro ejemplo de dualidad al señalar Manko Kápac a Wiracocha como creador del hombre y de la mujer. Con armoniosa distribución, el Dios no da preponderancia al sexo masculino, colocando a los dos géneros en un mismo nivel y estableciendo la diferenciación fundamental entre lo masculino y lo femenino. El poder generativo, tan cercano a la melancolía, está en manos de Wiracocha: “la visión del dios es pues la de un ente altamente productivo –afirma E. Bendezú–, en constante

creatividad y germinación, y por eso es mirado por el poeta como maestro de todos los sortilegios y misterios.”¹⁸⁸⁰ La aseveración de E. Bendezú viene dada por la imagen del manantial que está conectada directamente con el agua que es un principio generador de vida, de hecho, es sagrado debido a ello. Encontramos la réplica del Dios Wiracocha, creador y generador, en la figura de Manko Kápac ya que, al igual que el Dios, tenía junto a su mujer Mama Ocllo, la tarea de crear de un futuro imperio, existiendo así un traspaso de poder de una divinidad mayor a una menor. Pero, como vimos en líneas anteriores, la religión andina e incaica requería realidades concretas como las huacas, es decir, realidades físicas, que se pudieran ver, tocar y oír. De ahí que el yo poético pregunte a Wiracocha dónde se encuentra físicamente: “¿Dónde estás? / ¿Es que no puedo verte? / ¿Dónde está tu trono de gran señor?”. Manko Kápac comprende que el contacto sólo se puede dar entrando en ese espacio abstracto, poético y sagrado, pero no puede pasar el límite que le impone lo físico. Vemos en este punto la expresión poética del principio de reciprocidad, puesto que: “El poeta que ha creado el espacio verbal del dios pide a su vez un signo verbal audible.”¹⁸⁸¹ Es decir, Manko Kápac ha creado una realidad a través de sus palabras y aguarda la plasmación material. Al aplicar el principio de reciprocidad, espera poder ver y oír al dios Wiracocha, pero este principio ha sido roto por el silencio. Ante la ruptura nace la melancolía, Manko Kápac, atónito, ruega e implora a Wiracocha. Sus palabras pasan a implorar al Dios engendrador de gente, colocándose él mismo como su servidor. La angustia, gradualmente, va elevándose hasta señalar que le mirará con “los ojos torcidos”, es decir, sin fijar la mirada directamente, tal y como hacían sus súbditos ante él. Tras la angustia, el Inca toma consciencia de la imposibilidad de contactar con el Dios. Sabe que a través de los sentidos como la vista o el oído no llegará a traspasar los límites que señalan el comienzo del misterio. Su mirada no está preparada todavía para enfrentarse a tal situación. Manko Kápac es capaz de percibir, lo que muchos melancólicos llaman, el sol negro de la melancolía, lo que Durero señala, la angustia por ver que es imposible la adquisición mental del conocimiento total del mundo visible e invisible. Es interesante percibir que Wiracocha, más que un Dios de carácter moral, es un maestro, “una fuente de conocimiento racional –señala E. Bendezú– y pragmático.”¹⁸⁸² Fijémonos en la diferencia con el Cristianismo. En el *Génesis* se señala que los seres humanos tenían

¹⁸⁸⁰ E. Bendezú, *La otra literatura peruana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 19.

¹⁸⁸¹ *Ibid.*

¹⁸⁸² *Ibid.*, p. 20.

prohibido comer del fruto del árbol de la sabiduría. En cambio, Wiracocha es la donación de la comprensión y del entendimiento del mundo. Sólo cuando Manko Kápac “pueda ver y aprender”, es decir, cuando la mente se abra de una forma especial, será capaz de percibir la gran sabiduría. Resulta muy sugestivo observar la inversión que se da en este momento. Tras la sensación de angustia melancólica por el silencio del Dios, el principio de reciprocidad roto se vuelve a rehacer. Ya que el hombre no puede ser cognoscente de lo divino, pide que sea Wiracocha que sea el Dios el que se acerque al ser humano: “tú me verás y enseñarás”, dice Manko Kápac. El soberano Inca será discípulo del Dios y maestro de los demás andinos. Wiracocha enseñará los misterios de los astros y del comienzo y finalización de los períodos. Resalta el principio de temporalidad cíclica puesto que el yo poético muestra distintas dualidades cíclicas como el día (sol) que da paso a la noche (luna) y así sucesivamente. Más representativos son los versos siguientes:

El sol y la luna,
el día y la noche,
el tiempo de los frutos,
el tiempo del estío
no existen en vano,
se les ha mandado
y caminan a un destino señalado.

Cada elemento temporal tiene su lugar, el día, el sol, la noche y la luna. Igualmente, existe un tiempo para los frutos, es decir, para que nazcan, crezcan y sean recogidos. El yo poético señala el tiempo del estío, cuando ya ha sido recolectada la cosecha. Un período dará lugar al otro, de la misma forma que el día dará paso a la noche. Los ciclos tienen un tiempo limitado, como dice el poeta: “caminan a un destino señalado”. Ese destino puede ser el Pachacuti, el momento en el que se cierran las edades o eras andinas que los cronistas diferenciaban por épocas más o menos benignas.

Manko Kápac, atónito de nuevo, al comprobar que ningún cambio se ha dado, todavía reitera la invocación: “¿Dónde estás?”. El principio de reciprocidad se ha vuelto a romper. El soberano Inca tiene una relación misteriosa con el dios, Wiracocha le entregó el báculo real como prueba de poder de mando del Inca y de su estrecha proximidad. El dios entregó algo físico, y Manko Kápac le implora que él también tome

forma física como correspondiente pago recíproco. El soberano inca parece desesperado, enloquecido:

¡Respóndeme! Te lo ruego.
¡Escúchame! Te lo pido,
antes que me canse,
antes que me muera.

Las palabras se quedan flotando en el vacío. Retorna el silencio. Según E. Bendezú, Wiracocha no habla porque en vez de querer mostrar una sola voz del dios único y verdadero, como el cristiano, quiere que se oigan otras voces. Aparece aquí el principio de inclusión: “Frente al vasto espacio del dios único y verdadero que no admite otras deidades, el descarnado Wiraqocha que nunca habla, acepta sin discusión todas las deidades que encuentra, las acoge en su espacio de formas frías, de abstracciones racionalistas, seguro que de las alturas y profundidades de sus lagos jamás será visto ni oído por el hombre ni podrá ser objeto de conflicto.”¹⁸⁸³ Como se ha señalado en epígrafes anteriores, la armonía era un fundamento básico en la cultura andina, y sus dioses así lo mostraban.

1.1.4. ORACIÓN PARA TODOS LOS INCAS

Si en el poema “Himno a Manko Kápac” mostraba la relación del Inca con la divinidad superior, con este poema titulado “Oración para todos los incas”, se muestra la relación del pueblo del imperio con la divinidad terrenal personificados en los soberanos incas:

¡Oh Sol Soberano!
¡Oh Sol, padre mío!
Creador providente
dijiste que el Cuzco
sea plaza militar
vencedora y sojuzgadora.

Tu augurio
sea la gloria inmensa.

¹⁸⁸³ *Ibid.*, p. 22.

El poderoso (el Inca)
que sólo para vencedor creaste
y colocaste (en este mundo)
no sea vencido ni sojuzgado.

Se trata de mostrar que los incas eran vistos como sojuzgadores, eran temidos y respetados, y además tomados por divinidades terrenales ya que siguiendo la línea de Manko Kápac, los reyes incas trataban de ser una réplica en la tierra de sus divinidades mayores, Wiracocha y el dios Inti, el sol: “Las tribus del imperio más que en la divinidad de una religión o un dogma –señala Mariátegui–, creían simplemente en la divinidad de los Inkas.”¹⁸⁸⁴ Como señala el gran pensador peruano, la religión del mundo incaico estaba fundada en la divinidad de la aristocracia inca. De ahí que la llegada de los españoles y la desaparición del Imperio, melancolizara en alto grado las composiciones poéticas.

1.2. MELANCOLÍA EN LA POESÍA SOBRE LA DESTRUCCIÓN DEL TAWANTINSUYO

Para muchos teóricos Ricardo Silva Santisteban es uno de los mejores críticos literarios del Perú. En torno a la injusta muerte de Atahualpa a manos de los españoles, señala: “La muerte de Atahualpa, el último Inca, marca, con tintes oscuros, la irreversible tragedia de una raza que nunca se ha repuesto de tener que soportar el yugo de una nueva cultura dominante.”¹⁸⁸⁵ Como vimos en el capítulo dedicado a la melancolía utópica andina, la llegada de los españoles supuso un duro golpe para su cultura. La melancolía característica, de procedencia andina, se vio recrudescida por la angustia que trajo la conquista. El siguiente poema señala los momentos posteriores al asesinato del monarca Atahualpa.

1.2.1. EL POEMA “AL SEÑOR INKA ATAWALLPA”

Este suceso amargo produjo una poesía exacerbada y profundamente melancólica a la par que genial. Vamos a analizar el poema titulado “Al señor Inka Atawallpa”. Nos encontramos ante la reacción por el impacto de la conquista. Comenta Ricardo Silva

¹⁸⁸⁴ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 166.

¹⁸⁸⁵ R. Silva-Santisteban (compilador), *Antología general de la poesía peruana, cit.*, p. 51.

Santisteban que esta pieza puede ser que “pertenezca a un momento que no sobrepase el medio siglo desde la muerte del Inca.”¹⁸⁸⁶ La muerte del Inca supuso una de las rupturas más importantes de los principios creados por la sociedad andina. Este hecho significó un acto de crueldad tan terrible a los ojos de los andinos, como para los cristianos creyentes hubiera supuesto ver morir a Jesucristo en la cruz. El inca era un pilar básico dentro de la estructura social andina. Si él era destruido a manos de los extranjeros, el símbolo de la supremacía inca, caía a continuación. Los españoles nunca fueron conscientes de la tragedia que supuso este asesinato para los indígenas.

En la composición se van a seguir viendo las características de la melancolía andina como son la tristeza profunda y la suave espiritualidad que embarga el ambiente poético, así como la sencillez en el lenguaje que se vuelve fuertemente directo y emotivo. La sensación de orfandad, expresada como pérdida melancólica, vuelve con energía renovada: el dios Inca, la deidad andina, deja este mundo, y a los indígenas sin la protección divina. Paso a paso, nos introducimos en las sensaciones de angustia que embargaron a los indios en esos días inciertos y de dolor de la conquista. Este poema es de gran extensión, de ahí que para facilitar el análisis se haya dividido. Toda la composición está formada por veintitrés estrofas, compuestas por versos de cuatro a catorce sílabas, internando siempre uno largo y uno corto, lo que le otorga un ritmo peculiar al poema. Se crea un ritmo que expresa angustia y nerviosismo debido al cambio brusco que se realiza de un verso a otro:

¿Qué arco iris es este negro arco iris
que se alza?
Para el enemigo del Cuzco horrible flecha
que amanece.
Por doquier granizada siniestra
golpea.

Mi corazón presentía
a cada instante,
aun en sueños, asaltándome,
en el letargo,
a la mosca azul anunciadora de la muerte;
dolor inacabable.

¹⁸⁸⁶ *Ibid.*

La voz poética relata el momento justamente anterior a la muerte de Atahualpa, cuando los españoles eran todavía seres especiales e incomprensibles. La naturaleza, siempre representada por el mundo andino como una madre benefactora y cuidadora de sus hijos, advierte por medio de elementos premonitorios, los malos presagios. En la cultura occidental, eran los melancólicos, los seres capaces de señalar estos presagios. El yo poético siente como su corazón presiente el advenimiento de la gran tragedia. No se trata de una naturaleza de rasgos románticos donde los sentimientos del protagonista quedan reflejados gracias al exterior, se trata de una naturaleza de carácter ectónico y maternal que avisa a sus criaturas y trata de protegerlas. El yo poético ha sido embargado por sueños que presagiaban lo peor. Occidente ya señalaba la conexión entre melancolía y la capacidad de relacionarse con lo divino. A través de los sueños y los furores, el melancólico conocía el futuro y predecía lo que iba a suceder. En la Biblia, los sueños son una vía hacia Dios. En el mundo andino prehispánico, el sueño era una herramienta de conocimiento: “existían personas especializadas en su lectura –afirma A. Flores Galindo–, en los casos más frecuentes se trataba de mujeres que recibían apelativos como “sortilega” y soñadora.”¹⁸⁸⁷ Se trataba del conocimiento de zonas invisibles para los demás seres humanos como predecir el futuro. También eran utilizados los animales como la llama o la araña. La voz poética señala una mosca azul (interesante el color) que anunciaba la muerte. J. Yáñez explica que ya en el manuscrito de Huarochirí, aparece la mosca como manifestación de la muerte: “Se entiende perfectamente la partida del alma, que en el texto de Huarochirí generalmente de llama *ánima*, en forma de una pequeña mosca que sale de la persona muerta como si saliera de una planta agonizante.”¹⁸⁸⁸ La mosca anuncia la muerte y un dolor inacabable. Presiente no sólo que se acerca la tragedia, también que nunca acabará el sufrimiento que llega. Si algo caracteriza plenamente la melancolía es la de ser un dolor que nunca se termina. Los mecanismos internos no permiten que la cicatriz del duelo se cure, al contrario, alimentan masoquistamente el espíritu del enfermo y le hacen sentir angustiado de forma crónica, olvidada ya la causa del sufrimiento. Por eso, años y siglos más tarde, todavía los indios seguían sufriendo por la muerte de su Inca Atahualpa.

¹⁸⁸⁷ A. Flores Galindo, *op. cit.*, p. 206.

¹⁸⁸⁸ J. Yáñez, *Yanantin: la filosofía dialógica intercultural del Manuscrito de Huarochirí, cit.*, p. 71.

El sol vuélvese amarillo, anochece,
misteriosamente;
amortaja a Atahualpa, su cadáver
y su nombre;
la muerte del Inca reduce
al tiempo que dura una pestañada.

Su amada cabeza ya la envuelve
el horrendo enemigo;
y un río de sangre camina, se extiende,
en dos corrientes.

En el momento de la muerte, el padre sol, al ver la muerte de su hijo, el Inca, se oscurece, deja de emanar luz, muere momentáneamente con su hijo. Es de resaltar la similitud de esta imagen con la que en occidente se tiene de la melancolía como un sol negro: “¿De dónde viene ese sol negro? –se pregunta J. Kristeva–, ¿De cuál galaxia insensata sus rayos invisibles y pesados me clavan al suelo, a la cama, al mutismo, a la renuncia.”¹⁸⁸⁹ El padre-dios-sol prepara a su hijo, amortajando no sólo su cuerpo, también su nombre. Es el tiempo del cambio de era, el Pachacuti se acerca, y con él un colapso que traerá una nueva etapa. Por eso, se dice que muere su cuerpo y su nombre, debido a que, tras cambio de era o Pachacuti, muere no solamente el Inca sino su nombre, es decir, su Imperio. La muerte del Inca hace surgir un nuevo Pachacuti, por lo tanto, se finaliza un período cronológico; como debe renacer otro, el tiempo en ese momento se queda paralizado. De ahí que la muerte del Inca reduzca el tiempo a “una pestañada”.

La cabeza fue seccionada del cuerpo y es envuelta por el cruel español. Al caminar, un reguero de sangre del Inca se derrama bifurcándose en dos corrientes. Las dos corrientes hacen referencia a las dos ramas imperiales: Hanan y Hurín. Recordemos que la leyenda cuenta que la cabeza seccionada por exhibida ante la multitud y que la tradición dice que fue embelleciéndose cada día, hasta el punto de que los españoles tuvieron que retirarla de la plaza mayor de Cuzco. Como el cuerpo no fue quemado, la religión inca señalaba que si el cuerpo era momificado seguiría existiendo entre los vivos. Por eso, se puede decir que aquí comenzó la utopía mesiánica incaica. La melancolía puede tener dos ciclos: uno de depresión y otro de exaltación. En el período

¹⁸⁸⁹ J. Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía, cit.*, p. 9.

depresivo, los melancólicos se entristecen y vuelven hacia sí y su sufrimiento sin querer saber nada del exterior, y en la fase de exaltación, gastan sus energías e imaginación de forma desordenada. En el caso de la construcción de la utopía, los andinos, en su fase depresiva, caían, sumiéndose en la tristeza. Sentían dolor por la pérdida de un pasado que ellos se imaginaron, nunca del todo real, siempre idealizado. En el período de exaltación, se construía la utopía incaica que llevaría al mundo andino al retorno paradisiaco de un mundo perfecto tan irreal como el primero.

Sus dientes crujidores ya están mordiendo
la bárbara tristeza;
se han vuelto de plomo sus ojos que eran como el sol,
ojos del Inca.

Se ha helado ya el gran corazón
de Atahualpa,
el llanto de los hombres de las Cuatro Regiones
ahogándole.

Es el momento del *postmortem* de Atahuallpa; esos dientes que crujieron al sentir el golpe de la decapitación, siguen crujiendo tras la muerte por el dolor interminable. La muerte se ha ceñido sobre el cuerpo del Inca, y por extensión, sobre el imperio. El español le ha arrebatado la vida y el poder; los ojos del hijo del dios Sol se han transformado en metal muerto, el gran corazón de Atahuallpa se ha congelado. Todo el pueblo que conforma el gran imperio del *Tawantinsuyo* llora hasta ahogar al Inca. Llora la región de *Chinchasuyo*, al norte, llora la región de *Antisuyo*, al noroeste, llora la región del *Contisuyo* al suroeste, y también llora, la región del *Collasuyo*, al sur. Lloran, regando las tierras y llenando los ríos que acaban por inundar simbólicamente Cuzco y a su soberano.

Las nubes de los cielos han bajado
ennegreciéndose;
la madre Luna, transida, con el rostro enfermo,
empequeñece.
Y todo y todos se esconden, desaparecen,
padeciendo.

La tierra se niega a sepultar
a su Señor,
como si se avergonzara del cadáver
de quien la amó,
como si temiera a su adalid
devorar.

Y los precipicios de rocas tiemblan por su amo,
canciones fúnebres entonando,
el río brama con el poder de su dolor,
su caudal levantando.

Las lágrimas en torrentes, juntas,
se recogen.

No sólo las regiones del *Tawantinsuyo* braman de tristeza, Hanan, el mundo de arriba, y Hurín, el de abajo, entonan canciones fúnebres a través del colapso de sus elementos. En el mundo de Hanan las nubes se ennegrecen como se ennegrece la bilis y hace enfermar al cuerpo y al alma. Si el dios Sol, padre del Inca, muere oscureciéndose y arrojando a su hijo, la madre Luna, dolorida, “con el rostro enfermo”, es decir, enferma de sufrimiento, muere, empequeñeciéndose hasta casi desaparecer. La soledad lo invade todo, el mundo andino quiere desaparecer, hacerse invisible, morir, por ello se esconden y desaparecen, cada uno con su dolor.

El mundo de abajo, Hurín, es el mundo subterráneo, donde quedará por siglos enclavado el mito de Incarrí, esperando su retorno a la vida. Pero ahora, la tierra no quiere sepultar a su Señor, se avergüenza de haber visto la humanidad del Dios, un Dios inca que creía sobrehumano, pero que no lo es. Ante la muerte, se desvanece igual que los demás. La tierra, aturdida y extraviada, como Saturno, sabe que si el cuerpo del soberano reposa en su seno, a pesar de su gran amor, acabará por devorar al rey sin poder evitarlo. El amor melancólico, simbolizado aquí en la madre tierra, ha internalizado el objeto de amor, ingiriéndolo en cierta manera, de ahí que se extraiga una similitud con el mito de Saturno. Señala Földényi: “Los melancólicos, inconscientemente, desean despedazar y devorar a las personas que aman.”¹⁸⁹⁰ La naturaleza, dolorida, mostrada con atributos humanos, siente también la melancolía de

¹⁸⁹⁰ L. Földényi, *Goya y el abismo del alma*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2008, p. 30.

haber perdido al Inca. Amante infatigable, llora sin cesar, y canta melodías fúnebres, entonando su música a través de movimientos sísmicos como el río que aumenta su caudal para expresar su dolor.

¿Qué hombre no caerá en el llanto
por quien le amó?
¿Qué hijo no ha de existir
para su padre?

Gimiente, doliente, corazón herido,
sin palmas.
¿Qué paloma amante no da sus ser
al amado?
¿Qué delirante e inquieto venado salvaje
a su instinto no obedece?

El yo poético alude al principio de reciprocidad en las preguntas que se plantea en los versos anteriores. Cómo no va a llorar la muerte de Atawallpa, del gran señor; acaso no lloraría el hombre que conociera el sufrimiento que alguien que tiernamente amó. ¿No es tan humano como saber que para un padre siempre el hijo existirá, o que una mujer enamorada daría su vida por su amado? Es cuestión de armonía y reciprocidad entre los hombres y los elementos de la naturaleza, es tan básico, como el instinto que conduce a los seres hacia un camino nunca aprendido.

Lágrimas de sangre arrancadas, arrancadas
de su alegría;
espejo vertiente de sus lágrimas
¡retratad su cadáver!
Bañad, todos, en su gran ternura
vuestro regazo.

Esta estrofa contiene una gran belleza estética. La simplicidad del lenguaje aumenta la emotividad del mensaje melancólico. El yo poético pide a las lágrimas de sangre, es decir, a la sangre que mana del cuerpo del Inca (que han sido extraídas de la vida y la alegría, y llevadas a la muerte y la tristeza), que se reflejen en el fluir de las últimas lágrimas del monarca y así, solidificarse para reproducir la efigie del soberano. Es una forma de momificar el cadáver. El sentimiento de angustia por la desaparición

que está vinculado a la muerte es atenuado en el mundo andino gracias a la momificación de los fallecidos. La veneración por las momias de los antepasados era enorme y estaban consideradas como elementos ligados a lo divino, con lo que se encontraban al mismo nivel religioso que las *huacas*.

Con sus múltiples, poderosas manos,
los acariciados;
con las alas de su corazón,
los protegidos;
con la delicada tela de su pecho,
los abrigados;
claman ahora,
con la doliente voz de las viudas tristes.

Con un lenguaje lleno de ternura y de intensa espiritualidad, vuelve el yo poético a hacer referencia a la reciprocidad. El pueblo constituido por los miembros de miles de *ayllus* ofrece al Inca sus tributos: los que antes fueron acariciados, abren sus manos ahora, lo que fueron protegidos, quiere auxiliar a su señor con las alas de su corazón, los que fueron abrigados, desean en este momento cubrirle con la tela delicada de su pecho. El principio de reciprocidad queda desarmado y ante ello, todos claman acompañando la voz de las viudas tristes. Una fuerte sensación de orfandad invade a los indígenas que ven desaparecer el símbolo de la unión entre los pueblos del *Tawantinsuyo*.

Las nobles escogidas se han inclinado, juntas,
todas de luto.
El Willaj Umu se ha vestido de su manto
para el sacrificio.
Todos los hombres han desfilado
a sus tumbas.

Mortalmente sufre su tristeza delirante,
la Madre Reina;
los ríos de sus lágrimas saltan
al amarillo cadáver.
Su rostro está yerto, inmóvil,
y su boca (dice):
“¿A dónde te fuiste, perdiéndote

de mis ojos,
abandonando este mundo
en mi duelo,
eternamente desgarrándote
de mi corazón?”

La tradición religiosa señalaba que al morir el Inca debía morir su séquito compuesto por sus mujeres, sirvientes y sumos sacerdotes. Era el último sacrificio. Ya E. Durheim en su obra *El suicidio*, señala este tipo de sacrificio humano en ciertas sociedades: “Cuando el hombre está desligado de la sociedad se mata fácilmente; también se mata cuando está integrado demasiado fuerte a ella.”¹⁸⁹¹ El poema señala que el sacerdote mayor se vestía con el manto para realizar el sacrificio. La muerte de la Coya, esposa del Inca, tiene un rasgo melancólico muy concreto, ya que los matrimonios eran entre hermanos. Por lo que se ha podido analizar gracias a J. Kristeva, el amor melancólico posee una base narcisista. El espejo en el que mira este amor melancólico es la Coya, la hermana. Por eso, además de lo dicho por Durheim respecto a la sociedad, se une la muerte por amor melancólico basado en el narcisismo.

Enriquecido con el oro del rescate
el español.
Su horrible corazón por el poder devorado;
empujándose unos a otros,
con ansias cada vez, cada vez más oscuras,
fiera enfurecida.
Les diste cuanto pidieron, los colmaste;
te asesinaron, sin embargo.

Sus deseos hasta donde clamaron los henchiste
tú sólo.
Y muriendo en Cajamarca
te extinguiste.

El despiadado español no acató ningún código andino, movido sólo por el ansia de riquezas, despreció la relación de amistad que le brindó el mismísimo Dios Inca en la tierra. Devorando todo a su paso y guiado por la codicia, no respetó ni siquiera a sus

¹⁸⁹¹ E. Durheim, *El suicidio*, Schapire, Buenos Aires, 1971, p. 171.

propios hermanos, convirtiéndose en un animal furioso. En cambio, el Inca entendió que debía mantener el principio de reciprocidad y colmarles de atenciones. La respuesta fue la muerte del Inca en Cajamarca. La apoteósica tragedia se cernió sobre los Andes. Los españoles no llegaron a imaginarse lo que podía suponer la muerte de Atahualpa. Con su desaparición, desaparecía a su vez la fuerza motriz que unía a los habitantes del Imperio. Como dice Mariátegui, los incas tenían por religión la creencia de la divinidad del Inca: “El estado y la iglesia se identificaban absolutamente; la religión y la política reconocían los mismos principios y la misma autoridad.”¹⁸⁹² Por lo tanto, la desaparición del Inca, trajo el desmoronamiento de la sociedad.

Se ha acabado ya en tus venas
la sangre;
se ha apagado en tus ojos
la luz;
en el fondo de la más intensa estrella ha caído
tu mirar.

Gime, sufre, camina, vuela enloquecida,
tu alma, paloma amada;
delirante, delirante, llora, padece
tu corazón amado.
Con el martirio de la separación infinita
el corazón se rompe.

Ya ha dejado de fluir la sangre, el Inca se ha secado, la luz de su mirada ha dejado de brillar. El yo poético empieza a ser consciente, tras el golpe psicológico que supuso ver el asesinato de Atahualpa, de la muerte del soberano. El alma, transformada en paloma, por las terribles circunstancias de la tragedia, aparece como enloquecida, “delirante, delirante”. El alma se ha separado del cuerpo: la paloma vuela dejando al corazón roto “con el martirio de la separación infinita”. Es interesante observar la concepción de la muerte inca. José Yáñez del Pozo señala: “La muerte andina es diferente de la occidental. Mientras que para la cultura occidental, la muerte es el punto exacto de dejar la vida, para la cultura andina es una transición lenta entre el estado de agonía y el estado aquel en que el muerto se encuentra con otros difuntos muertos

¹⁸⁹² J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 164.

recientemente.”¹⁸⁹³ De ahí que la muerte no fuera el fin, sino que tuviera un carácter de no muerte, y que se tratara del comienzo de un nuevo ciclo a través de una transición realizada gracias a rituales.

El límpido, resplandeciente trono de oro,
y tu cuna;
los vasos de oro, todo,
se repartieron.

El oro que en el mundo inca era símbolo de majestad, representación del sol en la tierra, es para los españoles un objeto de rapiña, sin interesarse por cual era la función ritual ni representativa; es para ellos un mero “valor de cambio”. El trono de oro, es decir, el imperio del sol, y su “cuna”, su stirpe, fueron tomados por simples objetos para la venta. Detrás de esta concepción ridícula, a ojos de los incas, existía toda una cultura en la que eran mucho más importantes otros valores. Hace hincapié el yo poético en el egoísmo del robo, no dejaron nada, “todo, se repartieron”. Resultaría extraño, a los ojos de los indígenas, conocer los valores teóricos cristianos como la generosidad, el ayudar al pobre, etc., y ver cómo se contradecían con las acciones de los españoles.

Bajo extraño imperio, aglomerados los martirios,
y destruidos;
perplejos, extraviados, negada la memoria,
solos;
muerta la sombra que protege;
lloramos;

sin tener a quién o a dónde volver,
estamos delirando.

Esta estrofa es la más relevante respecto a la melancolía ya que muestra la situación angustiada en la que se encontraban los indios tras la muerte de Atahualpa. Se saben dominados por extrañas y crueles manos, donde los martirios se agolpan y se aglomeran, se multiplican. El indio se siente destruido, perplejo y extraviado. El yo se ha hundido. El yo no ha sido capaz de enfrentarse y padece entre terribles sufrimientos. La soledad cósmica se cierne sobre él. La sombra que les protegía, es decir, sus dioses,

¹⁸⁹³ J. Yáñez, *Yanantin: la filosofía dialógica intercultural del Manuscrito de Huarochirí*, cit., p. 163.

sus huacas también han desaparecido. Ante las adversas y terribles circunstancias, simplemente los indios lloran. Sin pasado, ya que ha sido negada la memoria, sin poder acudir a nadie ni tener un lugar a dónde ir, el mundo andino enloquece: “estamos delirando”. Están conmocionados, bajo la presión, se sienten enfermos, enajenados, trastornados.

¿Soportará tu corazón,
Inca,
nuestra errabunda vida
dispersada,
por el peligro sin cuento cercada, en manos ajenas,
pisoteada?

El yo poético, por medio de una pregunta retórica, pide al Inca que no permita que los extraños subyuguen de tan cruel forma a sus hijos. El gran Imperio debe retomar su orgullo, no debe permitir que las “manos ajenas” golpeen a los milenarios miembros de miles de *ayllus*.

Tus ojos que como flechas de ventura herían,
ábrelos;
tus magnánimas manos,
extiéndelas;
y con esa visión fortalecidos,
despídenos.

Atahuallpa es requerido por el poeta para que resucite, aunque sólo sea un momento, que vuelva a abrir de nuevo sus ojos llenos de majestuosidad y sus manos generosas se abran de nuevo por última vez. De esta forma les dé fuerzas en el terrible camino que les espera, fortaleciendo así al pueblo del que se despide para siempre.

Respecto a la poesía mostrada perteneciente a la cultura andina, hay que señalar que a nivel formal es una poesía ágil, de estructura rápida, pero que también rezuma desasosiego. Sobre la melancolía andina, se debe poner de manifiesto que se mantienen las características en la poesía, pero los rasgos melancólicos que se expresaban en la fase anterior a la destrucción del *Tawantinsuyo* se hayan recrudescidos por un sentimiento mayor de melancolía en la poesía posterior a la destrucción del Imperio Inca: “Los yaravíes y las leyendas que aún narran los viejos de la sierra –dice Luis

Alberto Sánchez–; he allí la literatura incaica. Toda ella respira tristeza. No es, como es como se ha dicho, la melancolía serrana causada por las exacciones de los conquistadores. Es más antigua. Desde sus orígenes la raza llora en la voz de las quenas. Voz de una raza acostumbrada al vasallaje. Voz de una raza que vive de añoranzas. Narra las hazañas de los Ayar, canta el viaje triunfante de Huiracocha y su trágica desaparición, la derrota de Kon y la victoria de Pachacámac; pero ninguna exaltación va mezclada al relato. Hay siempre en él un imborrable dejo de tristeza.”¹⁸⁹⁴ Así es, la melancolía es un rasgo inherente, recrudescido más si cabe por efecto de la conquista y sus consecuencias negativas para el andino.

1.3. MELANCOLÍA EN LA POESÍA DE LA COLONIA: RENACIMIENTO Y BARROCO

1.3.1. MELANCOLÍA EN LA POESÍA DEL RENACIMIENTO PERUANO

Tras la conquista, el pueblo indígena fue sometido ideológica y culturalmente pero mantuvo su tradición oral. En el panorama literario se impuso la literatura proveniente de la colonia española. Por lo tanto, se puede observar la existencia de dos literaturas diferentes en el período colonial. La primera, la perteneciente a los indígenas, se reproducía oralmente de padres a hijos en las diversas lenguas (quechua, aimara, etc.). Esta literatura oral pertenecía a toda el área del virreinato, excluyendo a Lima y era de carácter popular. La segunda, era la literatura impuesta por la metrópolis, una literatura culta, escrita, que se circunscribía a la ciudad de Lima donde se encontraba la corte del virreinato del Perú y la universidad de San Marcos, así como algunas otras urbes coloniales. La segunda tomó carácter de preeminente y se impuso como la “verdadera literatura del Perú” por obedecer a los modelos asignados por los conquistadores: “La primera etapa de la literatura peruana no podía eludir la suerte que le imponía su origen –afirma Mariátegui–. La literatura de los españoles de la Colonia no es peruana; es española. Claro está que no por estar escrita en idioma español, sino por haber sido concebida con espíritu y sentimiento españoles.”¹⁸⁹⁵ Así fue, se impuso como literatura de la Colonia, la literatura proveniente de España y Europa. La literatura oral peruana se relegó, pero continuó formando parte del folclore de las tierras andinas.

¹⁸⁹⁴ L. A. Sánchez, *La literatura peruana, cit.*, pp. 17-18.

¹⁸⁹⁵ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 236.

En cuanto a la melancolía, se debe señalar dos cuestiones importantes: en el caso de la literatura indígena, a pesar de las influencias, se va a mantener su talante autóctono, con las características melancólicas vistas en líneas anteriores. En cuanto a la virreinal, al tomar los modelos de la literatura española, y por lo tanto, de sus influjos, se va a introducir la melancolía en literatura colonial de carácter europeo. Esto significó la aparición de una novedosa forma de concebir la poesía que ya tenía una larga tradición en Occidente. Pero fue una introducción que se realizó de forma abrupta; en el Renacimiento, en pocos años, la colonia ya estaba dando poetas que trataban de temas totalmente ajenos al Perú, que eran una copia de formas poéticas que se estaban componiendo en España por influencia de Italia.

El segundo punto importante es que, teniendo en cuenta la diferenciación de literaturas peruanas, se dio una divergencia en el concepto de melancolía. Es conocido que desde la Antigüedad clásica se han tomado dos puntos de vista respecto a la melancolía: el melancólico crítico que lloraba al ver la imperfección del mundo, representado en Heráclito, y el melancólico crítico que reía al observar la estulticia humana, representado por Demócrito. Huarte de San Juan, el gran médico del siglo de Oro español relata lo acontecido entre Hipócrates y la melancolía de Demócrito:

Demócrito abderita fue uno de los mayores filósofos naturales y morales que hubo en su tiempo, aunque Platón dice que supo más de lo natural que de lo divino; el cual vino a tanta pujanza de entedimiento allá a la vejez, que se le perdió la imaginativa, por la cual razón comenzó a hacer y a decir dichos y sentencias tan fuera de términos que toda la ciudad de Abderas le tuvo por loco. Para cuyo remedio despacharon apriesa un correo a la isla de Coy, donde Hipócrates habitaba, pidiéndole con gran instacia, y ofreciéndole muchos dones, viniese con gran brevedad a curar a Demócrito, que había perdido el juicio. Lo cual hizo Hipócrates de muy buena gana, porque tenía deseo de ver y comunicar un hombre de cuya sabiduría tantas grandezas se contaban. Y, así, se partió luego; y llegando al lugar donde habitaba, que era un yermo debajo de un plátano, comenzó a razonar con él. Y haciéndole las preguntas que convenían para descubrir la falta que tenía en la parte racional, halló que era el hombre más sabio que había en el mundo.¹⁸⁹⁶

Esta descripción del melancólico Demócrito que se reía al observar la imperfección del mundo se reproduce en gran número de contextos literarios posteriores. Pues bien, en la literatura peruana se dio esta visión divergente de la

¹⁸⁹⁶ J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, cit. p. 208.

melancolía. Por una parte, la melancolía de pensamiento serio, profundo e intensamente triste, se puede observar en gran parte de la poesía andina y en la poesía colonial de rasgos occidentales, mientras que tenemos la melancolía democritiana que se ríe de los vicios de la corte virreinal y de todo su entorno, que comienza en Caviedes y se desarrolla intensamente en el período costumbrista. Es relevante hacer esta mención, porque aquí se encuentra el alma de la literatura peruana: lo indígena y lo criollo.

Vamos a pasar a comprobar cómo el virreinato creó una literatura imitadora de la literatura europea y cómo la melancolía fue plagiada a través de la creación poética. Ya J. Gálvez en su *Posibilidad de una genuina literatura nacional* señala: “La época de la Colonia no produjo sino imitadores serviles e inferiores de la literatura española.”¹⁸⁹⁷ Parece demasiado dura la consideración de J. Gálvez, aunque hay que señalar que coincide con otros autores, como la de Mariátegui que se ha visto en líneas anteriores. No es tan negativa la opinión que tiene R. Silva-Santisteban de uno de los poetas renacentistas más reconocidos como fue Enrique Garcés, artista lusitano que habitó en el virreinato casi toda su vida e introdujo la poesía petrarquista: “La calidad de las versiones de la poesía de Petrarca, cuyo cancionero tradujo en su integridad, al igual que la de *Los Lusíadas* –el espléndido poema de Camoens, homenaje a su lengua materna– es sostenida y fiel y está realizada en el sabroso español del Renacimiento.”¹⁸⁹⁸ Petrarca fue el gran poeta del “*dolce stil nuovo*”. Este nuevo estilo se tornó hondamente melancólico.

Pero, pasemos a hacer un rápido repaso de la transformación de la melancolía en el Renacimiento. Recordemos que el Humanismo del Renacimiento italiano redescubrió la relación entre el genio y la melancolía que percibiera Aristóteles muchos años antes. Ocurrió básicamente porque los hombres renacentistas fueron más conscientes que los medievales del desconocimiento de los verdaderos límites humanos. El renacentista se encuentra, al igual que Belerofonte o Heracles, entre lo finito y lo infinito. “Un poder maravilloso –señala Ficino– convierte lo infinito en uno y lo uno en infinito; sus escalas no sólo están en la naturaleza, sino que atraviesan todas las escalas de arriba abajo.”¹⁸⁹⁹ Pero este anhelo de infinitud no es accesible al hombre. Aun así, la lucha por alcanzarlo sí lo era. De esta forma, nacía el hombre de genio, loco al no ser capaz de descubrir lo absoluto por mucho que tratara de acercarse a ello, y genial, puesto que se acercaba a lo

¹⁸⁹⁷ J. Gálvez, *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, cit., p. 236.

¹⁸⁹⁸ R. Silva-Santisteban, *Antología general de la poesía peruana*, cit., p. 62.

¹⁸⁹⁹ M. Ficino apud L. Földényi, *Melancolía*, p. 125.

innombrable más que cualquier otro hombre, y además era capaz de plasmarlo, o por lo menos, de esbozarlo sutilmente entre la luz melancólica del sol negro. Petrarca, según Klibansky, Panofsky y Salx, fue uno de los primeros en ser consciente de su propia genialidad, dice: “Reconozco que la emoción del alma permite enloquecer; noble es su canto cuando se eleva más allá de sí misma... No hay espíritu grande que no tenga algo de locura.”¹⁹⁰⁰ Petrarca supo expresarlo en su poesía y el poeta lusitano Enrique Garcés, ubicado en el virreinato del Perú y admirador incondicional del poeta italiano quiso mostrarlo en la colonia. Recordemos que el teórico que reformuló e instauró la relación entre genialidad y melancolía fue Marcilio Ficino. Él fue quien realmente dio forma a la idea de genio melancólico y la reveló al resto de Europa. Se encargó de unir la genialidad aristotélica con la melancolía y el furor platónico. La genialidad no sólo era una característica exclusiva de los hombres de letras, la genialidad melancólica incluía a grandes pintores, escultores y toda clase de artistas. Miguel Ángel, decía de sí mismo: “La mia allegrez`è la malinconia.”¹⁹⁰¹ Y también Rafael fue descrito por un contemporáneo como inclinado a la melancolía, como todos los que poseen tan excepcionales dotes. De hecho, ser melancólico era señal de tener impreso en el carácter el sol negro de la melancolía y de la genialidad.

Este cambio en positivo de la melancolía (en la melancolía en la Edad Media poseía unos atributos tan marcadamente funestos), se debe, como se ha comentado, a Marcilio Ficino. No sólo vuelve a mostrar la idea aristotélica de la genialidad sino que también opera cambios importantes en las teorías platónicas del arte ya que transforma el carácter negativo de estas teorías, otorgándoles carácter positivo. El arte ya no es una copia de una copia de las Ideas, ahora el arte imita lo que hay de divino en el mundo, mejorando y corrigiendo la naturaleza. Por lo tanto, Ficino invierte el orden platónico señalando que el arte no es una doble ilusión sino un espejo del mundo ideal. En el esquema ficiniano el alma del artista puede contactar con la parte divina y ésta le lleva a unirse con la divinidad por medio del furor poético. En el momento de la creación, el artista se conecta con la divinidad y, a través de ella, puede observar lo que existe tras las apariencias. Por eso, el artista se convierte en un “*deus in natura*”: “A finales del siglo XVI –señala L. Földényi– León Battista Alberti califica al artista de *alter*

¹⁹⁰⁰ Petrarca, *Epístola métrica a Zoilo*, I, verso 167 (*Poemata minora*), ed. D. de Rosetti, vol.II, Milán 1831, pág. 230, *apud* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, *cit.*, p. 244.

¹⁹⁰¹ Schlosser, *La letteratura artistica*, 1935, pág. 387, *apud* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *Saturno y la melancolía*, *cit.*, p. 231.

deus.”¹⁹⁰² Por lo tanto, pasamos de la Edad Media, y de una poesía trobadoresca y cortés, a una poesía provenzal que se deshace de toda carnalidad y pasa a convertirse en un elemento vinculante entre el poeta y lo divino. De ahí que irradie idealidad. Las amadas del *dolce stil nuovo*, son seres angelicales, perfectos en belleza y en lo tocante a la moral. El neoplatonismo hace que sean mujeres con tintes fantasmagóricos, como evanescentes, dignos conectores con el lado divino y perfecto del ser humano. A su vez, la melancolía se ve expresada en el dolor de un amante que suspira por esa mujer angelical, ya no de carne y hueso, por una mujer que nunca tuvo, pero que echa profundamente de menos. De ahí el nexo entre melancolía y amor neoplatónico: “La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real –afirma G. Agamben–, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia. El objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma, y la introyección de la libido es sólo una de las facetas de un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real.”¹⁹⁰³ Este concepto de la melancolía es el que vemos en Enrique Garcés. De su obra *Versiones de Francesco Petrarca*, se va a analizar el soneto CCXCII:

Los ojos de tu luz resplandeciente,
las manos, brazos, pies y el dulce viso
por el cual de mí mismo fui diviso
y vuelto singular entre la gente;

Aquel áureo cabello refulgente,
aquel reír del cielo y cuello liso
que volvían la tierra paraíso
son poco ya que nada siente.

E yo vivo con pena y despechado
en verme sin la lumbre que amé tanto,
con gran fortuna en barco, destrozado.

Fenezca aquí de hoy más mi dulce canto,
que el curso del ingenio es agotado
y mi cítara ha vuelto en triste llanto.

¹⁹⁰² L. Földényi, *Melancolía, cit.*, p. 159.

¹⁹⁰³ G. Agamben, *Estancias, cit.*, pp. 62-63.

Formalmente sigue los dictados italianos ya que E. Garcés realiza un soneto, (existe cierta irregularidad en el número de sílabas, pero mantiene la forma de dos cuartetos y dos tercetos rimando consonantemente ABBA, ABBA, CDC, DCD) la forma poética más importante del Renacimiento que comenzará en Italia y se verá extendido por el resto de Europa. Respecto a la melancolía se observa ya en el primer cuarteto como el yo poético hace mención a la “luz resplandeciente” que nos va acercando a un ser lleno de luz, casi luminoso e evanescente. (“vuelto singular entre la gente”). Sigue en el segundo cuarteto la descripción de la “*donna angelicata*”, es una mujer con cabellos de oro y hermoso cuello. Los tintes divinos vienen cuando se dice que tiene un “reír de cielo”, y que la tierra se volvía “el paraíso”. El poeta toma lo celestial de la hermosa dama, sólo la parte etérea, que le recuerda lo divino de la persona amada. Necesita vislumbrar lo ideal gracias al cuerpo de la mujer idealizada. Sin embargo, es una mujer que nunca puede llegar a ser poseída. Esto rompería el encanto divino. Por eso, el último verso del segundo cuarteto dice que todos los atributos de perfección de la amada “son poco”, pero no porque él la desprecie, sino lo contrario, porque es ella la “que nada siente”. La dama es desdeñosa con el profundo amor del poeta del *dolce stil nuovo*. De estos amores imposibles, que nunca se tuvieron pero que tanto se echan de menos surge la melancolía, el dolor profundo que llega a la enfermedad y la muerte: “E yo vivo con pena y despechado / en verme sin la lumbre que amé tanto”. Amó a una mujer ideal que nunca tuvo y por la que sigue sufriendo. Entonces es cuando, ante este hecho, el yo poético desea la muerte. La preocupación sobre el anhelo de muerte y la propia muerte, conducen al hombre renacentista a la melancolía. Como señalan Klibansky, Panofsky y Salx, ya existían autores en el siglo XV que habían rebelado “el nexo que unía las ideas de muerte, melancolía y conciencia de sí mismo.”¹⁹⁰⁴ Muera mi canto, con lo que muero yo: “Fenezca aquí de hoy más mi dulce canto”. En este punto es donde se muestra la relación entre genialidad y melancolía. Dice que el curso del “ingenio” está acabado, es decir, la creatividad genial se ha acabado, agotado por el esfuerzo realizado y ya se ha convertido en “triste llanto”, en melancolía.

Otro ejemplo interesante es el de Diego Davalos y Figueroa. Con este poeta se consolida la influencia italiana en el virreinato del Perú, sintiéndose hondamente el tono de Garcilaso. Veámoslo en este poema titulado “Belleza de la amada”:

¹⁹⁰⁴ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Salx, *op. cit.*, p. 230.

Hermosa cumbre, cuyas hebras de oro
envidia el padre de la luz ardiente,
sereno cielo que es la bella frente
do vive la belleza un gran tesoro;

ojos o estrellas a quien siempre adoro,
que sois luceros del tranquilo Oriente,
boca y mejillas de rubí excelente,
donde la nieve esmalta con decoro;

sumo valor y angélico semblante,
discreción que penetra a tierra y cielo,
conoce del incendio de mi pecho.

Cabellos, boca y frente rutilante,
ojos, mejilla sin eclipse velo,
por vos perezco en lágrimas deshecho.

La melancolía amorosa con influjo de Garcilaso es muy patente en esta composición poética. La mujer a la que se alude está totalmente teñida de idealidad. La *donna angelicata* aparece como una mujer que se queda en lo fantasmagórico. Un ejemplo es la descripción, tomada de una mujer para nada representativa de la mujer del Perú, ni siquiera virreinal. Se trata de una mujer de cabellos de oro (“cuyas hebras de oro”), y las mejillas y labios rojos como el rubí. Su cara, blanca como la nieve “esmaltada de decoro”. Es una mujer convertida en un ser idealizado y cristianizado, ha dejado de ser material, para convertirse en un ser angelical e inmaterial que posee “sumo valor y angélico semblante”. La melancolía del yo poético se deshace en la infravaloración del yo, como señala Freud, muriendo por ello de amor (“por vos perezco en lágrimas deshecho”).

1.3.2. MELANCOLÍA EN LA POESÍA BARROCA PERUANA

La melancolía en el Renacimiento queda explicada a través de la teoría de los temperamentos y humores. Ficino recuperó el problema de Aristóteles, y por lo tanto, ofreció una explicación debida a causas físicas y naturales. Recordemos que sólo una

parte de la población tenía el temperamento melancólico y era saturniano. En cambio, para el Barroco, el melancólico ya no es una persona apegada a un astro y a un temperamento. La melancolía barroca se amplía y se transforma en un sentimiento de tristeza derivado de un planteamiento metafísico ante la vida que llega a convertirse en una moda de hombres cultos y refinados. De hecho, ahora se trata, como señala Sebastián de Covarrubias, de cualquiera que “esté triste y pensativo de alguna cosa que de le da pesadumbre” y ya no de humores y bilis negra.¹⁹⁰⁵ Consecuentemente, ya no es prerrogativa o inconveniente de unos pocos sino una actitud ante la vida y un modo de entender el mundo abierto a todas las personas: “Lo cierto es que el aura exterior y elitista que la melancolía mantuvo en el XVI –señala J. García– se interiorizó en el tejido social del XVII.”¹⁹⁰⁶ Aún así la melancolía del período barroco se encuentra con las mismas premisas que la melancolía renacentista: “La personalidad relaciona el mundo única y exclusivamente con uno mismo –afirma L. Földényi refiriéndose al Renacimiento– y cae de manera irremediable en una trampa desconocida para la Edad Media y la Antigüedad: en la contradicción entre infinitud indeterminable y la individualidad concreta.”¹⁹⁰⁷ Esta contradicción llevó al melancólico renacentista a una muerte o a un suicidio simbólico. De ahí que sea muy característico de la melancolía de la época, su relación con la muerte. Si la muerte en el Renacimiento era un “fuego abrasador, como dice L. Földényi, la época barroca se esfuerza en “convertir el fuego en brasas, la tristeza en algo socialmente presentable, de domesticar, en definitiva, la melancolía.”¹⁹⁰⁸ Por eso, en el mundo posterior al Renacimiento, el melancólico, pese a su tristeza, es capaz de vivir. Ha de conformarse en su desconsuelo: “Un siglo antes –señala L. Földényi–, la melancolía significaba la conciencia de que la vida carecía de toda esperanza; ahora, ya es fuente de virtud, de la virtud que en el mundo burgués equivale sobre todo a conformismo.”¹⁹⁰⁹ En el Barroco, el melancólico es un ser triste y metafísico, pero también la forma de ser enlaza con la virtud y el conformismo. En su conformismo mira hacia delante y asume la muerte como horizonte: “desde la perspectiva de la muerte (si es que hay tal cosa) –asevera L. Földényi– no existe diferencia alguna, sólo existe la muerte, y hasta la vida ha de organizarse ateniéndose a

¹⁹⁰⁵ J. García, *Cervantes y la melancolía*, Alfons el Magnánim, Valencia, 1997, p. 73.

¹⁹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁹⁰⁷ L. Földényi, *op. cit.*, p. 163.

¹⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 166.

ello. La muerte pasa a ser dueño y señor de la vida terrenal.”¹⁹¹⁰ En el Renacimiento, el melancólico, a pesar de todo, se asentaba en el mundo, tenía la fuerza positiva de una melancolía activadora, pero el Barroco desvela otra faceta del drama vital: “Lo que en el Renacimiento había sido la exhibición impúdica de una melancolía movilizadora de índole casi “juvenil” –remarca J. García–, en el Barroco fue más bien un drama oculto, que puede no obstante rastrearse detrás de cada gesto de su universal “desengaño”. La brillante aureola del melancólico renacentista se convierte así en un estigma del hombre barroco.”¹⁹¹¹ La tensión medieval entre el hombre y el cielo, y luego entre el hombre y la nada durante el Renacimiento, comenta L. Földényi, se traslada al mundo sensible en el barroco: se hace tensión ente el hombre y el mundo, un mundo que aparece despedazado, hecho ruinas. La melancolía hace que el universo se torne saturnino, misterioso y sombrío.

La poesía barroca del virreinato toma todas estas características de la melancolía barroca española puesto que se implanta esta corriente a través de la influencia ideológica y cultural de la metrópolis sobre la colonia. Juan de Espinosa Medrano es según el crítico peruano R. Silva Santisteban “nuestro más alto escritor barroco”¹⁹¹². Y se va a tomar un fragmento de su obra *Amar su propia muerte*, titulado “Invocación de Cineo”:

Ven, muerte, tan escondida
que no te sienta venir.
Déjame, vida, morir
que está en tanto mal mi suerte
que solicito la muerte,
por menos mal que el vivir.
Bien sé yo que me ha de huir
por ser muerte apetecida,
mas, si se esconde, impedida
de una vida que me enfada,
¡vete vida tan cansada!,
ven, muerte, tan escondida.
Acuchillada, halcón gallardo,
la garza blanca y hermosa
que con su sangre hecha rosa

¹⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 178.

¹⁹¹¹ J. García, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹¹² R. Silva-Santisteban, *Antología general de la poesía peruana, cit.*, p. 182.

le tiñó el ropaje pardo,
más tan veloz, que aún no es tardo
entre el matar y el herir,
imítale el embestir
y porque te logre ¡oh muerte!
procura venir de suerte,
que no te sienta venir.

Todo es reflexión sobre la muerte en el Barroco. En este poema, vemos como la muerte es deseada. Y es anhelada porque el mundo que rodea al yo poético está teñido de decepción, y se convierte en una “muerte apetecida”. Hay que señalar que Juan Espinosa Medrano era de padres indios, y hablaba perfectamente tanto el quechua como el español. Por lo que se puede subrayar, que su esencia poética tenía como base la melancolía andina, aunque las formas fueran occidentales. “El más alto escritor barroco”, como comenta R. Silva Santisteban, tuvo un precursor en el que se daba una circunstancia parecida. Es el caso de Garcilaso de la Vega el Inca, en cuya creatividad se mezcló desde niño las dos culturas: española e indígena. No se le trata en este capítulo porque nos centramos más en la poesía y Garcilaso es conocido por su obra en prosa. Pero merece la pena señalar este punto esencial: la creatividad india se encontraba en la colonia en dos terrenos: el primero, como Garcilaso y Espinosa, interiorizado por los poetas, que sólo podían ponerla de manifiesto a través de las formas occidentales barrocas, y el segundo, a través de la tradición oral que se desarrollaba en el resto del Perú, que en esos momentos era desoída por la literatura culta y escrita de la corte de Lima. En este centro, donde imperaba las formas occidentales y la melancolía adherida a esta esencia europea, también se pudo expresar una melancolía demócriteana, es decir, esa lucidez mental del poeta o filósofo que siendo crítico con su entorno, se ríe de todo. La melancolía heracliteana, la del filósofo que llora al ver la decepción del mundo estaba manifestada en los demás poetas barrocos peruanos, que por otra parte tendieron al misticismo. Pero comenzaba una veta demócriteana muy interesante que dará grandes frutos en el Romanticismo y que quedará como un sello de identidad de la personalidad peruana: el criollo. Vamos a ver esta melancolía demócriteana en la figura de Juan del Valle Caviedes. A pesar de tener poesía barroca de corte reflexivo y serio, es realmente conocido por su incipiente criollismo: “Su criollismo –afirma R. Silva Santisteban– continúa la veta iniciada más tímidamente por Pedro Espinosa de los Monteros y son un retrato descarnado, aunque

deformado bajo la lente de la sátira, de la sociedad limeña de la época.”¹⁹¹³ Veamos un ejemplo de esta visión crítica en el poema “Lo que son riquezas del Perú” que se encuentra en *Obras de Don Juan del Valle Caviedes*:

La plata de estos Reinos anhelada,
adquirida con logros y con daños,
a polvo se reduce en pocos años,
en seda rota y lana apolillada.

Ya tan grande tesoro paró en nada,
los cambrayes, las telas y los paños,
anzuelos de enemigos y de extraños,
muladares aumentan, que son nada.

En muladar pararon los desvelos
de los logros, insultos y avaricias,
¿qué habrá en ellos de infamias y de anhelos
de robos, tiranías y injusticias,
de que claman los pobres a los cielos,
mártires de miserias y codicias?

El yo poético lanza sus flechas de ironía, criticando de esta forma la avaricia colonial que ha sacado las riquezas del Perú para adornar rancias aristocracias. La plata no trajo prosperidad, sino que “paró en nada”, la abundancia sólo se encargó de engalanar la corte virreinal. La crítica se condensa en la última estrofa: la avaricia y las injusticias cometidas sólo beneficiaron a algunos y los pobres, la mayoría, claman a los cielos ya que son “mártires de miserias y codicias”. Veamos otra poesía titulada “Los privilegios de los pobres” donde saca a relucir su vena más festiva, pero igual de crítica e irónica:

El pobre es tonto, si calla;
Y si habla es un majadero;
Si sabe, un hablador;
Y si afable, es embustero;
Si es cortés, entrometido;

¹⁹¹³ *Ibid.*, p. 200.

Cuando no sufre, soberbio;
Cobarde, cuando es humilde;
Y loco, cuando es resuelto;
Si valiente, es temerario;
Presumido, si es discreto;
Adulador, si obedece;
Y si se excusa, grosero;
Si pretende, es atrevido;
Si merece, es sin aprecio;
Su nobleza es nada vista,
Y su gala, sin aseo;
Si trabaja es codicioso,
Y por el contrario extremo
Un perdido, si descansa...
¡Miren si son privilegios!

Luis Alberto Sánchez señala: “Con Caviades asistimos al entronizamiento de dos formas expresivas: la quevedesca y la criollista. Volvemos a lo dicho: este criollismo (en su apariencia, pícaro; en su contenido, crítico; en su riqueza y facilidad, descriptivo; en su intención, a veces salaz), no brota sólo de lo peruano, sino que da asilo a una forma hispánica.”¹⁹¹⁴ Pero esta forma hispánica se encuentra minimizada por el criollismo más peruano.

1.3.3. MELANCOLÍA EN LA POESÍA ANDINA DURANTE EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO VIRREINAL

Respecto a la poesía andina, se debe poner de manifiesto que se seguía componiendo en todas las regiones de Perú, descontando Lima y otras urbes virreinales. Estas poesías fueron creadas por autores anónimos y mantuvieron la esencia andina y aunque con cierto grado de influencia occidental, cosa irremediable, conservaron el espíritu de lo tradicional que le otorgaba la esencia melancólica. Como ya señalaban los críticos peruanos, el alma indígena fue fundamentalmente melancólica. Por lo tanto, su poesía también. Las características que la melancolía andina expresaban el ser testimonio de la soledad del alma humana, de la orfandad, y la importancia de la naturaleza como fuente universal de vida y creatividad, además de la ternura triste que

¹⁹¹⁴ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 51.

emanan muchas de las poesías incaicas, y ese apego especial por la melancolía y la sencillez de la expresión que tanto chocaba en el Barroco, pleno de un lenguaje y de unas estructuras muy rebuscadas, tanto en el culteranismo como en el conceptismo, implantado por España desde Occidente. Este es el poema “Tierno pajarillo”:

Tierno pajarillo que en la puna vives,
sufriendo este frío eres como yo...
¡Palomita mía! ¡Mi corazoncito!
Tenaz es el frío, bravío es el viento.

Roja flor de llaulli, espina de zarza...
Tus ojos y mis ojos
con cuánta ternura se miran,
¡palomita mía! ¡Mi corazoncito!

Tenaz es el frío, bravío es el viento.
Roja flor de Yauli, espina de zarza...
Cuando yo me vaya, cuando yo me aleje
como llueve el cielo así llorarás,
¡palomita mía! ¡Mi corazoncito!

Tenaz es el frío, bravío es el viento.
¡Sin razón alguna eres como yo!...
Roja flor de Yauli, espiga de zarza...
Tu corazoncito y mi corazón
con cuánta ternura se quieren,
¡palomita mía! ¡Mi corazoncito!

Desde los primeros versos el yo poético se enroca en el subjetivismo de la expresión en primera persona. Y también en la manifestación de una atmósfera sencilla y tierna que abre las puertas de una sensibilidad muy especial: “¡Palomita mía! ¡Mi corazoncito!” La mujer, en muchísimas ocasiones, es comparada con una paloma. Aquí la compara con este animal y con flores de llaulli. La naturaleza es el escenario donde los amantes se miran “con cuánta ternura”. El yo poético denomina a su amada “espina de zarza”. Ese acercarse a lo nimio, evoca, sin embargo, un sentimiento poderoso de revitalización del recuerdo, apoyado por los diminutivos que impregnan los versos de dulzura. Los adjetivos, apegados a este dulce animismo, donde la caricia de la

naturaleza se traspasa a la ternura de los amantes, mostrando su cercanía a la *Pachamama*, son colocados delicadamente en la sencilla estructura, lo que otorga más dulzura si cabe a la expresión poética. El yo poético, a pesar de mostrarse tierno y dulce, señala que va a abandonar a su amada con lo que ella, sintiendo la pérdida, caerá en la melancolía y su llanto será tan abundante como cuando “llueve el cielo”. El yo melancólico conoce el elemento narcisista del amor en el que se encuentran los dos amantes, ya que asegura que “¡Sin razón alguna eres como yo!”. La melancolía tanto de uno como del otro hace que en el momento que no se vean los amantes pierdan su otro “yo”, tal y como ocurre con el amor narcisista del que habla Julia Kristeva.

Resulta interesante este otro poema titulado “Acuérdate paloma” traducido por Jesús Lara y publicado en *La literatura de los quechuas*:

Acuérdate, paloma,
que juntos anduvimos;
no olvides que vivimos
por el amor unidos.

Ahora me voy quedando
solo a sufrir;
tengo atadas las alas
y no puedo volar.

Amigos míos,
venid a donde estoy,
venid a desatadme
las ligaduras.

Si no lográis salvarme,
tenedme compasión
y aquí a mi lado
llorad conmigo.

Me he de ir, con todo,
hasta perderme,
hasta encontrar
un nuevo amor.

Mi nueva amada
me ha de mimar;

como a su compañero
me ha de querer.

Y si ya no he de hallar
el nuevo amor,
caminando sin rumbo
me voy a consumir.

La amada es vista como una paloma como en muchos de los poemas andinos. Es un pájaro de gran hermosura y que puede ser libre gracias a sus alas. El yo poético insta a la amada a recordar los momentos de amor anteriormente vividos. Ahora, tras la separación, se ha quedado en una amarga soledad. La melancolía le invade y siente su soledad sólo acompañada por el sufrimiento: “Ahora me voy quedando solo a sufrir”. El también se ha transformado en pájaro, pero no puede volar; la melancolía ha “atado” sus alas y pide ayuda: “venid a desatarme las ligaduras”. Solo deshaciéndose de la enfermedad, podrá salvarse. Si eso no llega a ocurrir, el yo poético pide que le compadezcan y sufran a su lado: “aquí a mi lado llorad conmigo”. Se da cuenta que la única forma de sanar es evitar pensar obsesivamente en su antiguo amor y buscar uno nuevo. Para ello debe huir, marcharse de lugar. No pierde la esperanza y confía en el futuro amor, sin darse cuenta de que simplemente está desviando la atención para no sufrir más. Coloca como última esperanza la aparición de una nueva amada. El yo poético parece investirse de cierto donjuanismo andino. Ese ser incapaz de amar realmente a las mujeres, aunque las desee y las consiga, y sólo capaz de amarse a sí mismo.

Este es un fragmento del poema titulado “La huérfana”, donde hay elementos como la melancolía y la orfandad en la poesía andina:

No puede haber
en todo el mundo
ni en el universo,
tanta desdicha

como la mía,
en mi orfandad.

Mujer ninguna
en su congoja
más infausta,
medir no puede
ni hollar siquiera
mi desventura.

.....
Tórnese en nada,
desde nacida,
mi vida toda,
que ésta se eclipse
y sea maldita
perennemente.

Viéndome en cuna
de tosca piedra,
mi pobre madre
me daba el seno
ya emponzoñado
de amarga pena.

.....
Venga la muerte,
mate mis penas,
en este instante,
que ya no tengo

en este mundo
más esperanza

La melancolía originada por la pérdida de los progenitores es muy habitual en la poesía andina. Como se ha mostrado en poemas anteriores, puede ser una pérdida real o simbólica, es decir, que los padres son mencionados pero no tienen un papel de protectores sino de maltratadores. En este poema la ausencia de los padres es real. La melancolía es total y absoluta y ha tomado dimensiones cósmicas: “No puede haber / en todo el mundo / ni en el universo, / tanta desdicha/como la mía, /en mi orfandad”. Freud ya señalaba que las dos características de la melancolía son el sentimiento de pérdida de

un amor y el menosprecio por la propia persona. El sentimiento de pérdida de un huérfano debe ser inmenso, ya que la madre es el primer objeto de amor y uno de los más importantes. Los psicólogos señalan que la importancia de la madre para el bebé en los tres primeros años de vida es fundamental. En cuanto al segundo síntoma, la depreciación del yo, vemos que el yo poético se califica de ser la mujer más “infausta” del mundo. Hasta ahora, se habían analizado subjetividades masculinas, pero es interesante observar que en esta ocasión es femenina, y que no se lamenta de la pérdida de un amor masculino, sino de la ausencia maternal y paternal. El yo poético sigue denigrándose y quiere que su vida se transforme en “Nada”. Parece, con esta palabra, querer decir que anhela la muerte, vivir en la nada. Le queda algún recuerdo de la infancia, pero se ha tornado negativo, su pobre madre la alimentó pero ese seno estaba ya “emponzoñado de amarga pena”. El yo poético sólo espera que venga la muerte y acaben sus penas. La melancolía ha hecho mella tan profundamente que la mujer no ve ninguna salida excepto la muerte.

El fragmento siguiente pertenece a un poema titulado “Manchay Puitu”. En él se puede oír el lamento de un hombre ante el fallecimiento de su amada:

Con el calor más tierno de mi aliento
conseguiré devolverle la vida.
La abrazaré, la besaré, y mis besos
despertándola irán suavemente.
Mas, si así no ha de ser,
ven, no tardes, ciclón,
que tus hondas tinieblas me devoren
Y en ellas para siempre desaparezca mi vida.

Tú, tierra humedecida por mis lágrimas,
tú, tierra generosa, albérganos.
Una sola unidad formamos en este mundo;
quiero que así quedemos para la eternidad.
Yo soy la noche misma,
busco la soledad.
Yo soy la propia carne de la angustia
y quiero huir aún de mi pensamiento.

Más, no. Le arrancaré siquiera un hueso
y lo tendré en mi seno tal si fuera ella misma.

Se convertirá en quena entre mis manos
y llorará mis propias lágrimas;
desde la eternidad,
desde el origen de la luz,
¿es tal vez ella quien me está llamando?
¡No!... ¡Es tan sólo el lamento de mi quena!

El amante, con palabras tiernas y dulces, quiere devolver la vida a su amada. Como si estuviera dormida, el yo poético sueña que está sumida en un profundo sueño del que va a ser despertada. El yo ha caído en una fase en la que se desliza entre la realidad y la irrealidad. De ahí la sensación de imaginar el devolver la vida a su mujer. Señala que si no vuelve a la vida, quiere que llegue un ciclón y que sus tinieblas “le devoren”, y de esa manera, desaparecer. Como comprueba la incapacidad de llevar a cabo su deseo, quiere que la tierra sea el lugar en el que sus cuerpos se queden. Tan fuerte es el anhelo que siente, que el yo poético unifica su persona y la de su amada muerta en un solo corazón. Cuando ella sea enterrada, él también lo será. La melancolía es tan profunda que el yo poético se considera ser “la noche misma”. En esa tristeza que mueve su enfermedad quiere estar en soledad (“busco la soledad”) y se califica como la propia carne de la angustia, es decir, la propia esencia de la angustia. Tanto es así, que quiere huir incluso de su pensamiento que sólo le ofrece una ansiedad sin límites. El yo poético ha decidido tomar un hueso del cadáver para tenerla cerca de sí y convertirlo en un instrumento musical, parecido a una flauta (una quena). Así desde el más allá le llamará a través del lamento de la música.

En cuanto a la poesía en teatro, vamos a señalar una de las obras más emblemáticas ya no de Perú, sino de Hispanoamérica. Se trata de *Ollantay*. Es una obra dramática en quechua y en verso, dividida en tres actos. Es sabido que es un texto anónimo y señala Luis Alberto Sánchez que aparece por vez primera en la crónica de Miguel Cabello de Balboa, en su obra *Miscelánea Antártica* (1585) en la que recoge la historia de *Ollantay* que es el relato que versa sobre los amores prohibidos de un general inca, Ollantay, y una princesa inca, Cory Coyllur.¹⁹¹⁵ Otros autores, la mayoría, señalan que Antonio Valdés la copió, aunque no fue el autor de la obra. El período donde se originó también es un misterio, la primera tendencia teórica señala que fue en el período precolonial y lo argumenta señalando que la historia y todos los elementos son de origen incaico, además de la forma estética, más acorde con el mundo incaico. La

¹⁹¹⁵ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., p. 20.

segunda, asegura que es de origen postcolonial. Existe una postura tercera que une la primera y segunda y considera que fue creada en tiempos precoloniales pero que se fue transformando posteriormente.

La historia se sitúa en el reinado de Pachacútec, soberano que impulsó la gran expansión incaica. Cory Coyllur y Ollantay se enamoran. Ollantay sabe que las relaciones amorosas entre miembros de distinto estrato son imposibles. Como él es un militar y plebeyo no puede desposarse con su amada, una princesa inca. Pero la unión furtiva ya se dio y fruto de ello la venida al mundo de una niña. Cory Coyllur es enviada a la casa de mujeres escogidas, el *acllahuasi* y Ollantay piensa que su amada ha sido asesinada y abandona Cuzco. Este general crea en la ciudad de Ollantaytambo su propio reino. Al morir Pachacutec, nombra a su hijo Tupac Yupanqui como heredero del Imperio. El nuevo Inca consigue capturar a Ollantay que es apresado y llevado a Cuzco para ser juzgado. Se exige la pena de muerte pero al final es perdonado por Tupac Yupanqui y nombrado general mayor de los ejércitos. La hija de los dos amantes, Ima Súmac, una vez que ha descubierto a su madre encerrada en el *acllahuasi*, pide clemencia para ella al Inca. Ollantay y el Inca son llevados delante de Cory Coyllur que es reconocida por su hermano Tupac Yupanqui, el cual la desposa con Ollantay en ese mismo momento.

Respecto al tema de la melancolía, se pueden señalar muchos rasgos que sintonizan con este concepto. El más visible es el del amor imposible y melancólico que llega a enfermar a los amantes. La madre de Cusi Coyllur al ver la profunda y melancólica tristeza de su hija le pregunta porqué se encuentra en ese estado si Ollanta le ama. Pero la joven ve signos de desdicha que le predicen que Ollanta no va a volver:

¡Ay, Princesa! ¡ay, madre mía!
cuando a esta morada entré,
la Luna estaba sombría,
al Sol ceniza cubría:
todo negro lo miré.
Una nube tempestuosa
vino a aumentar mi dolor;
y de verme tan llorosa
El lucero del amor.
¡Ay! La creación entera
pertinaz guerra me da;
mi corazón solo espera

el feliz día en que muera...

Para mí no hay mundo ya.

Ollanta pensaba que su amada había desaparecido y por ello, no fue a por ella. La princesa Cosy Coillur cae presa de la melancolía al comprobar que su amante, el cual debía ir a buscarla, le ha abandonado. La princesa vio en la naturaleza serios signos de malas noticias; todo había oscurecido, la luna, el sol, las nubes trajeron la tempestad, lo cual no hizo sino acrecentar su dolor. La melancolía ha llegado a tal grado que la princesa cree que sólo la muerte podrá darle paz y felicidad: “el feliz día en que muera...”. La tristeza ha cegado su voluntad y para ella “no hay mundo ya”.

En este período colonial, la poesía andina seguía produciéndose y transmitiéndose de forma oral. La melancolía se produce, como vemos, por la pérdida de seres queridos como progenitores o amantes. La tristeza envuelve el ambiente, las palabras fluyen de forma sencilla, llevándonos a mundos llenos de ternura y, a la vez, desesperación. La naturaleza siempre está ahí para mostrar el futuro o para proteger en el presente. Se aprecian siempre destellos de lo sencillo que evocan sensaciones de una suave espiritualidad. Luis Alberto Sánchez, uno de los más reputados críticos literarios de Perú, confirma que es la tristeza y la melancolía, la mayor característica de la poesía andina refiriéndose en concreto al *Ollanta*: “Eso, el *Ollanta*, los yaravíes y las leyendas que aún narran los viejos de la sierra; he allí la literatura incaica. Toda ella respira tristeza. No es, como es como se ha dicho, la melancolía serrana causada por las exacciones de los conquistadores. Es más antigua. Desde sus orígenes la raza llora en la voz de las quenás”¹⁹¹⁶.

1.4. LA MELANCOLÍA EN LA POESÍA ROMÁNTICA DE PERÚ

Si bien los siglos XVI y XVII fueron siglos de esplendor para la poesía española, no ocurrió lo mismo durante el Romanticismo. Recordemos que el Romanticismo implicaba una reacción de crítica ante la sociedad que se había formado durante el siglo ilustrado. La Ilustración imaginaba una sociedad en desarrollo racional donde todo tenía que ser revelado y aclarado, donde no había lugar para el misterio: “La existencia humana no es básicamente misteriosa –subraya L. Földényi refiriéndose al siglo XVIII–, sino analizable y expresable; y si la cultura cristiana redujo los misterios de la

¹⁹¹⁶ L. A. Sánchez, *La literatura peruana*, pp. 17-18.

Antigüedad a uno solo, el mundo burgués elimina este único misterio que ha quedado.”¹⁹¹⁷ Los románticos son seres melancólicos que conciben la situación social como una pérdida: “Car dans l’optique romantique cette critique est liée à l’expérience d’une perte –señalan M. Löwy y R. Sayre–; dans le reel moderne quelque chose de précieux a été perdu, á la fois au niveau de l’individu et de l’humanité. La visión romantique se caractérise par la conviction douloureuse et mélancolique que le présent manque de certain valeurs humaines essentielles qui ont été aliénées.”¹⁹¹⁸ La melancolización se sostiene porque sienten que han perdido algo que no tuvieron jamás, se aferran al pasado en busca de una emoción que creen se encuentra lejos de su sociedad, pero el sentimiento de pérdida es irreal: “La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica –señala G. Agamben– no tiene ningún objeto real.”¹⁹¹⁹ Los románticos han perdido una sociedad en la que nunca vivieron. Consideran que el mundo ha sido desencantado por el mundo de la razón y por eso reclaman el retorno de la religión, de la magia, la hechicería, la alquimia, redescubriendo mitos tanto paganos como cristianos y las leyendas o cuentos, así como los relatos góticos. Esta vuelta al misterio es conseguida por los románticos europeos al acercarse a todo lo que les supone acercamiento a mundos exteriores que les permitan conseguir ese misterio irracional o ver confirmada la existencia de la utopía que ellos sienten como pérdida. España, en ese momento, era un país todavía apegado a costumbres medievalizantes; se había quedado al margen de la modernidad y por eso resultaba exótica para el resto de los románticos europeos. De esta forma, España no gozó de un Romanticismo de altas miras como fue el alemán o el inglés, incluso el francés. Dado que la sensibilidad romántica representa un enfrentamiento contra la civilización creada por el capitalismo, y que España, debido a su atraso, no entró en el grupo de países de corte protestante (exceptuando Francia, aunque esta consiguió adentrarse en la modernidad) que habían accedido a esta sociedad industrializada, ésta no pudo desarrollar un romanticismo auténtico. España tuvo que copiar las formas e integrarlas en su literatura. Las colonias copiaron a la literatura española, por lo tanto, eran copia de una copia, como señalaba José de la Riva Agüero. En cuanto a la visión romántica europea, sedienta de misterio y de utopía, España y sus colonias dieron mucha tinta a los poetas románticos. Esta nación fue escogida por ser un lugar lleno de

¹⁹¹⁷ L. Földényi, *op. cit.*, p. 200.

¹⁹¹⁸ M. Löwy y R. Sayre, *Révolte et mélancolie, cit.*, p. 36.

¹⁹¹⁹ G. Agamben, *Estancias*, pp. 62-63.

misteriosa irracionalidad que subyugaba a los poetas europeos. España y sus colonias fueron un objeto de interés literario para otros romanticismos. De hecho, fue un referente temático. Lo que nos interesa más en este punto es analizar cómo el Romanticismo veía al indio y a su sociedad. Recordemos que la melancolía romántica mostraba nostalgia por tiempos pasados idealizados que nunca llegaron a ser reales. Los románticos encontraron una sociedad para ellos de perfecta sintonía entre las necesidades del ser humano y su entorno que fue la sociedad india, tanto de Hispanoamérica como de otros lugares. Un caso muy relevante, ya que con esta obra comienza el concepto de melancolía moderna, es la obra *René* de Chateaubriand. Recordemos que la historia trata sobre un joven que se encuentra en América dentro de la tribu de los Natched situada en los amplios campos de Louisiana. Allí René termina por contarles sus penas a dos confidentes, el ciego sabio de la tribu, Chactas, y un misionero, el padre Souël. La melancolía de René, señala M. Gregorio González, es “la melancolía del errante, del expatriado, la atroz melancolía en la que arde y se consume el solitario.”¹⁹²⁰

René es una obra en la que se puede observar la perspectiva romántica del momento y la melancolía que siente por la utopía que ella misma construyó. El indio es, sin duda, el modelo utópico que la sociedad capitalista e industrializada debería tener en cuenta, según los cánones románticos. Dice Gullón en *Direcciones del modernismo*: “Idealización del pasado, supervivencia del romanticismo. Rousseau no inventó al buen salvaje; se limitó a revivir un mito latente en el corazón humano. En una hora distante el hombre fue bueno; vivió en comunicación con la naturaleza, ignorante del bien y del mal. La civilización, hidra de mil cabezas, destruyó su inocencia, y con ella la Arcadia posible. Las Casas y Ercilla anticiparon el indigenismo, y cuando después Chateaubriand descubrió América, el mito encarnó en figuras de ficción y Europa entera lloró.”¹⁹²¹ De forma material y real, el indígena era subyugado o, peor aún, agredido constantemente, pero la visión romántica hacía despertar la consciencia del “buen salvaje”, hombre y mujer pertenecientes a una sociedad que mantenía muchos de los valores que los románticos añoraban. Pudimos observar en capítulos anteriores las quejas más habituales que los románticos tenían hacia la sociedad capitalista gracias a las aportaciones de M. Löwy y R. Sayre y a su obra *Révolte et mélancolie* en la que aclaraban muchas cuestiones. Los románticos se quejaban de las consecuencias que el

¹⁹²⁰ R. Chateaubriand, *René, cit.*, prólogo de M. Gregorio González, p. 11.

¹⁹²¹ R. Gullón, *Direcciones del modernismo, cit.*, p. 65.

capitalismo y la industrialización habían traído y señalaban como modelo de nueva sociedad a las sociedades indígenas. El mito roussoniano del “buen salvaje” se fortaleció y por eso, se puede ver en autores como Chateaubriand esta mirada romántica y utópica que vamos a desarrollar. Veamos como cada una de las quejas al sistema tiene su respuesta en la sociedad indígena.

La primera crítica realizada, señalan los autores franceses, se enfoca en la falta de valores humanos fundamentales en la sociedad capitalista, por ello, hacen hincapié en esta cuestión al señalar que el capitalismo conlleva grandes efectos negativos como la deshumanización. La visión romántica creyó fehacientemente que al presente le faltaban valores esenciales que se vieron alterados por el “valor de cambio”, y transformados en lugares inadecuados para el cultivo del alma. En *René* se puede observar una tribu, los Natchez, que permiten el acoplamiento de un nuevo miembro porque el valor de lo humano tiene una importancia radical y los Natchez consideran que deben ayudar en lo que puedan al recién llegado. A pesar de tratarse de un europeo solitario y melancólico, ellos lo acogen con ternura y cariño. Respecto a estos puntos referidos en la sociedad inca, hay que señalar que no existía el “valor de cambio” en el sentido europeo ya que no existía siquiera el dinero. La producción de bienes y alimentos era procurada por el pueblo inca y en el mercado se hacía el intercambio de ciertas mercancías. De ahí que para los románticos este tipo de sociedades despertara tanta admiración.

Respecto a la segunda crítica, que versa sobre el desencantamiento del mundo por parte de la época utilitarista, se debe señalar que tanto Löwy como Sayre afirman que los románticos sentían cómo el mundo había sido desencantado por el frío cálculo materialista; y en relación con el punto anterior sobre la idealización del pasado, también percibían que ya no existían los entusiasmos y exaltamientos caballerescos y religiosos del pasado. El ser humano se había convertido en un ser chato, sin ideales que lo hicieran sobrepasar la humilde vivencia terrenal. El racionalismo se había encargado, por medio del intelecto, de desencantar el mundo y los románticos creían ser los encargados de volverlo a llenar de magia y embrujo, a sustraerlo de su mediocridad y a dotarlo de nueva fascinación. Estas ideas se ven muy bien en *René*. Chateaubriand, cuando señala el encuentro entre el sabio ciego, el misionero y el propio René al amanecer. La descripción del amanecer muestra un mundo dotado de magia y de encanto muy especial. En ese marco grandioso se realiza el encuentro y la sabiduría del viejo ciego tiene misterio y secreto arcano que llega a convertirse en celestial: “El ciego Saquem sonrió; y esa sonrisa de los labios, que no se enlazaba ya con la de los ojos,

tenía algo de misterioso y celestial.”¹⁹²² Este sabio es el *amauta* en el mundo inca, el filósofo reconocido por la sociedad inca por su inteligencia y sabiduría. Para finalizar este punto hay que hablar sobre el reencantamiento de la naturaleza. Este es un tema muy importante para la *Weltanschauung* romántica, asunto muy tratado en la pintura y en la poesía de este período. Los artistas no dejan de buscar los lazos mágicos y analogías que unen al ser humano con la naturaleza. En *René* hay un episodio que muestra esta faceta del Romanticismo muy claramente. En el encuentro que tiene el joven con Chactas y el misionero, René observa que la naturaleza está en conexión con el espíritu de ambos hombres, así se encuentra este lazo que une a hombres y mujeres a la naturaleza y al universo. Dice René a los dos ancianos: “La paz de vuestros corazones, respetables ancianos, y la calma solemne de que nos rodea la naturaleza, hacen que la vana agitación de mi alma me cause un vivo rubor”¹⁹²³ y con el universo por medio de filosofías como la de Swedenborg. Para el mundo inca esta cuestión es muy notoria. La naturaleza es un ente que rodea al ser humano y tiene elementos divinos. De hecho, debido al principio de reciprocidad, los hombres debían respeto a la madre naturaleza; no sólo eso, para ellos, la conexión con la naturaleza tenía una función religiosa debido al animismo que profesaban. La *Pachamama* o madre tierra era un ente con el que los andinos estaban en total comunicación, era la representación de la generosidad materna que buscaba la protección de todas sus criaturas.

Otra queja significativa que tanto M. Löwy y R. Sayre indican, trata sobre la cuantificación del mundo, es decir, la actitud utilitarista por la cual, todo debe ser cuantificado y valorado. Muchos románticos consideran que lo negativo de la sociedad moderna tiene que ver con la cuantificación de todos y cada uno de los elementos que la componen, y se muestran entristecidos por el establecimiento del mundo capitalista que ha creado la religión del dinero y ha hecho declinar todos los valores positivos sociales: “la dissolution de tous les liens humains quaitatifs, la morte de l’imagination et du romanesque, l’ennuyeuse uniformation de la vie, le rapport purement “utilitaire” des êtres humains entre eux et avec la nature-découlent de cette source de corruption: la quantification marchande.”¹⁹²⁴ René es acogido por los indígenas. Es querido por el hecho de ser un hombre necesitado que ha escogido vivir con ellos. Los Natchez no cuentan ni contabilizan el dinero ni el tiempo como sí ocurre en la sociedad burguesa.

¹⁹²² R. Chateaubriand, *René, cit.*, p. 159.

¹⁹²³ *Ibid.*, p. 132.

¹⁹²⁴ M. Löwy y R. Sayre, *Révolte et mélancolie*, p. 54.

De ahí que René dirigiéndose a los indígenas les enuncie: “Mientras yo recorría con tan escaso fruto tantas regiones, vosotros, sentados tranquilamente en vuestras encinas, veáis deslizarse vuestros días sin contarlos.”¹⁹²⁵ Los días se deslizan, el tiempo pasa sin necesidad de ser contabilizado. En el mundo andino, el dinero no existía, la producción era comunitaria y, por el principio de reciprocidad, los andinos debían ayudarse los unos a los otros sin tener en cuenta otra cosa que no fuera el bien común. Por lo tanto, esta visión del mundo estaba muy lejos del capitalismo occidental, y por ello, los románticos la envidiaban tanto.

La mecanización del mundo es una de las críticas más habituales de los románticos. Éstos muestran una total animadversión hacia todo lo mecánico, artificial que observan a su alrededor. Las enormes ciudades rodeadas de grandes fábricas, con distintas formas de mecanización, son un alejamiento de las formas naturales que se dan entre el hombre y la pura naturaleza. Lo construido es algo que se encuentra en medio y estorba las relaciones mutuas entre ellos. De ahí que los artistas de la época no soportaran mirar por su ventana y ver las moles de ladrillo y cemento que iban creciendo en las ciudades, y que amenazaban con tapiar o amurallar el ingenio y la poesía, y que representan la mediocre vida burguesa. Chateaubriand encuadra su obra en la Louisiana, una colonia francesa de Norteamérica, un escenario lleno de naturaleza salvaje donde no existe más edificaciones que las de las viviendas de los Natchez, siempre en consonancia con la naturaleza. En el mundo andino era similar, los indígenas llevaban una vida en unión con la naturaleza, muy apegada al campo y a medios de producción básicos. No tenían grandes construcciones, salvo las que correspondían a la aristocracia inca. El resto de mujeres y hombres vivían en sus ayllus y no tenían grandes casas, ni elementos mecánicos o artificiales de gran relieve.

Los románticos están en contra de la revalorización de los elementos racionales por parte de capitalismo. De hecho, René ve como los Natchez tiene paz y felicidad, cosa que él tanto anhela, porque es una sociedad que se sustenta, no en la racionalidad sino en la irracionalidad: “¡Bienhadados salvajes! ¡Ah! ¿Por qué no me es dado gozar de la paz que siempre os acompaña? [...]. Vuestra razón se ajustaba a vuestras necesidades, y llegabais con más seguridad que yo al resultado de la sabiduría, bien así como el niño entre los juegos y el sueño.”¹⁹²⁶ Así es, los románticos, como señala René de los indígenas, aprecian la sabiduría irracional, exaltando, como dice Paz “los poderes

¹⁹²⁵ R. Chateaubriand, *op. cit.*, p. 139.

¹⁹²⁶ *Ibid.*

y facultades del niño, el loco, la mujer, el *otro* no-racional, pero los exalta *desde* la modernidad.”¹⁹²⁷ Una modalidad de oposición a la racionalidad es el amor como manera de actuar libre y espontáneamente sin la sujeción de la razón; ese amor que será casi siempre un más allá, un acercamiento a la divinidad o a la fatalidad, pero siempre, al mundo oculto de la irracionalidad. En el caso de René, se trata de los amores incestuosos de los hermanos, cosa que en el mundo andino sólo era permitido entre los soberanos incas.

Por último, la crítica de la disolución de los lazos sociales. M. Löwy y R. Sayre advierten que en esta sociedad capitalista las personas pasan unas al lado de otras sin mostrar ningún interés en los demás, preocupándose exclusivamente de sus propios intereses y necesidades. Los románticos echan de menos viejas relaciones sociales en las que se tenía en cuenta la vida en comunidad y están en contra de la soledad del individuo obligado por la presión de las relaciones sociales que se dan en la sociedad moderna. El romántico se halla en soledad, incapaz de comunicarse con los demás, y observa que en esa soledad se va construyendo su propia vida. Al tomar consciencia de la realidad nace una fuerte angustia vital de la que tratan de escapar por medio de viajar de un lugar a otro. En cambio, en la tribu de los Natchez, la comunidad tiene muchos lazos y debe siempre convivir y compartir responsabilidades. René ha viajado mucho, pero donde más adaptado se siente es el poblado indígena de los Natchez. Allí creó un nuevo hogar rodeado de una cultura exótica pero benevolente, siempre querido y escuchado por el sabio indígena y el catequizador. En cuanto a viajar, el imperio inca no facilitaba el trasvase de personas por su territorio, de hecho, estaba prohibido sin autorización, así que los andinos, nacían y morían, normalmente, en su ayllu.

Esta era la forma utópica en que los románticos occidentales veían a los indígenas, a los “buenos salvajes”. Pero la literatura occidental era la exportada por Europa e importada por las colonias. En el caso de España, el Romanticismo, como se venía señalando, fue un Romanticismo que copió las características del europeo. Se impuso en las excolonias por el idioma y por la ascendencia cultural que todavía poseía España en estos territorios. José de la Riva Agüero, como otros teóricos de principios de siglo XX lo afirma con estas palabras:

En el movimiento romántico de España entró por mucho la imitación de las literaturas francesa e inglesa. Zorrilla, Arolas, Espronceda, Enrique Gil, el duque de

¹⁹²⁷ O. Paz, *Los hijos del limo*, p. 100.

Rivas, repiten y copian a Chateaubriand, Víctor Hugo, Byron, Lamartine, Walter Scott y Tomás Moore. De suerte que los románticos peruanos se hicieron reflejos de reflejos, ecos de ecos; y ha de confesarse que su predilección por los poetas españoles, por lo demás muy natural y explicable, los perjudicó porque los distrajo de beber en fuentes más frescas y puras.¹⁹²⁸

Como es de preveer, el sentimiento melancólico, tan grato al Romanticismo, fue también copiado por los poetas peruanos. Todas las características, que señalan la melancolía moderna nacida en este período, se encuentran trasuntadas en las letras peruanas: el sentimiento de abismo entre lo finito y lo infinito proveniente del Renacimiento, la individualidad que trae la soledad y el sentimiento de estar expatriado en todo lugar, de ser un ser maldito. Románticos melancólicos cuya reflexión sobre la vida lleva inexorablemente al deseo de muerte. Sólo las grandes pasiones, las grandes búsquedas y los grandes encuentros hacen vibrar al poeta, y éstas siempre son traídas por el instinto enfrentado tercamente a la racionalidad. La tristeza y el dolor son compañeros de viaje, de un viaje que no acaba nunca puesto que el corazón siempre inquieto, siempre ensimismado se alimenta de una permanente insatisfacción. No existe nada en la vida, salvo brillantes momentos de esplendor que llene al romántico, por eso, el tedio, el aburrimiento y la desgana vital embisten al poeta. No queda si no alimentarse de esa tristeza cósmica y expresar los anhelos en la noche de luna llena, momento del día más acorde con su alma atormentada y oscura, en la que se puede percibir la sensación de libertad absoluta.

De los románticos peruanos vamos a tomar a Carlos Augusto Salaverry y a Clemente Althaus. Según R. Silva-Santisteban: “Salaverry es el mejor de nuestros románticos tanto por su espontaneidad y sinceridad como por su oficio.”¹⁹²⁹ Este es el poema “Acuérdate de mí”:

¡Oh! Cuánto tiempo silenciosa el alma
mira en redor su soledad que aumenta:
como un péndulo inmóvil, ya no cuenta
las horas que se van!

¹⁹²⁸ J. de la Riva Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, cit., p. 136.

¹⁹²⁹ R. Silva-Santisteban, *Antología general de la poesía peruana*, cit., p. 303.

¡Ni siento los minutos cadenciosos
al golpe igual del corazón que adora,
aspirando la magia embriagadora
de tu amoroso afán!

Ya no late, ni siente, ni aún respira
petrificada el alma en lo interno:
¡tu cifra en mármol con buril eterno
queda grabada en mí!

Ni hay queja al labio ni a los ojos llanto;
¡Muerto para el amor y la ventura,
está en tu corazón mi sepultura
y el cadáver aquí!

En este corazón y enmudecido
cual la ruina de un templo silencioso,
vacío, abandonado, pavoroso,
sin luz y sin rumor;

embalsamadas ondas de armonía
elévase un tiempo en sus altares,
y vibraban melódicos cantares
los ecos de tu amor.

¡Parece ayer!... De nuestros labios mudos
el suspiro de “¡Adiós!” volaba al cielo,
y escondías la faz en tu pañuelo
para mejor llorar!

¡Hoy!... nos apartan los profundos senos
de dos inmensidades que has querido,
y es más triste y más hondo el de tu olvido
que el abismo del mar!

La melancolía en el Romanticismo, como Földényi señala, está llena de una profunda individualidad y subjetividad. El yo poético expresa sus lamentos a través de los versos. En este caso, el alma se halla en una soledad inmensa y silenciosa, que significa la falta de sentimientos amorosos que en ese momento embarga al corazón del

poeta. Se trata de la pérdida del amor anteriormente sentido y de la ausencia, ésta vez, del deseo amoroso. La pérdida es señalada como un camino hacia la creación poética. Del signo melancólico por antonomasia (el desamor) se pasa a la creación. Las metáforas indican que para el alma solitaria, después de haber sufrido los embates de la pasión, el tiempo se ha detenido, y el amor ha muerto: “como un péndulo inmóvil, ya no cuenta / las horas que se van!” Señalaba también L. Földényi que el anhelo de muerte nacido en el Renacimiento y “sobornado” en el Barroco, ahora en el Romanticismo emerge con fuerza. Las metáforas elegidas por el yo poético están totalmente vinculadas a la muerte. Se habla de “sepultura”, “cadáver”, etc. En la tercera estrofa, podemos distinguir un elemento melancólico que proviene del Barroco y se mantiene en el Romanticismo. Se trata de la reflexión debida a la visión de un paraje en ruinas: “En este corazón enmudecido / cual la ruina de un templo silencioso”. Añade el yo poético, la vacuidad y el abandono pavoroso. Ya René, el protagonista de la obra de Chateaubriand, tenía la misma sensación al observar las ruinas de antiguas ciudades muy brillantes en el pasado. Igualmente, el poeta quiere señalar que el amor, antes tan valioso, ha muerto y se ha transformado en algo en ruinas. En la última estrofa, se señala el rápido y fatídico paso del tiempo ya que “¡Parece ayer!” que los amantes sintonizaban. Pero hoy, a ellos, les “apartan profundos senos”. Los amores románticos tienen casi siempre la peculiaridad de ser imposibles, tal como René, o Werther, aquí los amantes se hallan separados por dos elementos que son el olvido y el abismo del mar. Una característica de la melancolía romántica, se encuentra en la sensación de abismo que sienten los protagonistas. La sensación de abismo romántica es descrita por L. Földényi gracias a un cuadro de Friedrich titulado *Los acantilados de la isla de Rügen*. En él se pueden observar tres personas asomadas a un acantilado: “Pero quien se ha encontrado al borde de esas rocas cretáceas sabe perfectamente que la escena pintada por Friedrich no puede calificarse de ideal –dice L. Földényi–; el propio pintor, que permaneció mucho tiempo en la isla, sabe que resulta difícil y atrevido acercarse al borde de esas rocas quebradizas y que el más mínimo peso, una ligera sacudida, hace que las piedras se desmoronen y se precipiten abajo.”¹⁹³⁰ Igualmente, el yo poético romántico y melancólico siente este mismo abismo que se cierne sobre él y su antigua amada.

¹⁹³⁰ L. Földényi, *cit.*, p. 225.

Pasamos a Clemente Althaus. R. Silva-Santisteban: “Nació en Lima en 1835 y falleció en París ‘completamente loco’, según Palma en 1881.”¹⁹³¹ La melancolía estuvo muy presente en forma de locura en el artista Clemente Althaus que, como señaló Aristóteles le llevó a la creación de una obra poética muy relevante. Dice R. Silva-Santisteban: “Por la calidad de unas pocas piezas es –por su verso elegante, diáfano y refinado– uno de nuestros mejores románticos”¹⁹³². Este es un fragmento del poema “Yaraví”:

Cuando doblen las campanas,
no preguntes quien murió:
¿Quién, de tus brazos distante,
quien puede ser sino yo?

Harto tiempo, bellísima ingrata,
sin deberte ni en sombra favores,
padecí tus crueles rigores
y lloré como débil mujer;
ya me rinde el dolor y me mata,
acabárseme siento la vida;
ya te doy mi final despedida,
y ya escuchas mi queja postrar.

Si el anterior poema de Salaverry podíamos observar la pérdida de deseo que acaba en muerte, aquí se da el elemento más habitual de la melancolía romántica, que es la pérdida del objeto amoroso. Ella es una mujer bella pero “ingrata” que hace sufrir cruelmente al poeta a quien desprecia. El amante se siente minúsculo ante ella. Una mujer que también aparece ensalzada, simbolizando la idealidad de la belleza y el amor. También este amor acaba en anhelo de muerte por parte del yo poético: “acabárseme siento la vida”. La pérdida amorosa de la mujer idealizada es para el yo melancólico el motivo de su desesperanza. Ante el dolor y la melancolía, sólo cabe el abismo de la muerte.

Señalábamos anteriormente que se había dado en la literatura peruana dos vías relacionadas directamente con la melancolía, una representada por Heráclito y otra por Demócrito. David Pujante en “¿Es mejor reír que llorar? Demócrito y Heráclito, dos

¹⁹³¹ R. Silva- Santisteban, *op. cit.*, p. 311.

¹⁹³² *Ibid.*

caras del melancólico sentir” pone en evidencia estas dos actitudes melancólicas y su desarrollo a lo largo de la historia:

Las actitudes que adopta el hombre ante esta experiencia común del vivir parecen claras, si miramos a la tradición cultural de nuestros mayores. Son dos. Los hombres que suelen (solemos) afrontar el mundo con una risa irónica, ¡qué remedio!, o bien nos ponemos lamentarnos y a llorar ante semejante panorama tan poco halagüeño. En la tradición literaria y plástica, estas dos actitudes (que parecen mostrar caracteres totalmente opuestos) han estado representadas muy habitualmente por dos filósofos presocráticos: Demócrito de Abdera (ca.460 a. de C.) y Heráclito de Éfeso (s. VI a. de C.). La risa democrítea y el llanto heracliteano.¹⁹³³

La vía heracliteana es la del melancólico triste que ve sólo pesadumbre en su interior y en el exterior y opta por llorar, y la vía democrítea, representada por el melancólico que ante la estupidez humana y el caos, decide criticar, pero reírse del mundo. El romántico peruano Althaus recoge este mito y lo expresa en el siguiente poema titulado “Demócrito y Heráclito”, haciendo uso de los filósofos para reflexionar sobre la actitud a tener ante la vida:

Preguntarme te plugo, amiga mía,
cuál es el que mi verso más alaba,
Demócrito que todo lo reía
o Heráclito que todo lo lloraba.

Parecerá contestación precisa
en mí que sufro y me querello tanto,
y en quien más que los labios a la risa,
se abren los ojos al caudal del llanto,

el que con labio siempre jembundo
te diga, bella Amalia, que prefiero
el doloroso llanto del segundo
a la burlona risa del primero.

¹⁹³³ David Pujante: “¿Es mejor reír que llorar? Demócrito y Heráclito, dos caras del melancólico sentir”. *Antaria*, nº10, (mayo, 2010), pp. 54-83.

Mas la respuesta que me dicta ahora
la razón, no mi ingenio tan doliente,
al par condena al que de todo llora
como aquel que se ríe eternamente.

Que como el tiempo en sucesión eterna
componen negra noche y blanco día,
así en el mundo para el hombre alterna
también con la tristeza la alegría.

Quien siempre ríe es porque siente poco,
quien siempre llora demasiado siente;
si el risueño Demócrito era un loco,
era otro loco Heráclito doliente.

Y sólo aprobará mi poesía
al que, siempre guardando el justo modo,
algunas veces llore y otras ría,
que hay lugar en la vida para todo.

Ni toda es farsa que a reír convida
nuestra vida, ni lúgubre tragedia;
si damos a la risa media vida,
damos también al llanto la otra media.

La melancolía risueña de Demócrito se puede enmarcar en la poesía criolla que nace en la sátira de Caviedes y sigue una línea hasta llegar al costumbrismo. Señala José de la Riva Agüero: “Ese carácter criollo (cuyo más fiel representante es el limeño) predomina en toda la literatura peruana, lo mismo en la Colonia que en la República; lo mismo en Caviedes que en Segura, Palma.”¹⁹³⁴ De esta forma, se observa cómo el crítico enlaza esta línea democrítea de la literatura peruana, mostrando a Caviedes como fundador y a Segura, Palma y como escritores que mantienen esta vena satírica. En el caso de Pardo, José Gálvez también señala el rasgo burlesco y crítico de sus creaciones: “Culto, sumamente talentoso, hombre selectísimo entre los más selectos que hemos tenido, no se inspiró sino por espíritu de la crítica, y en este sentido hizo literatura nacional de costumbres y de burla.”¹⁹³⁵ En cuanto a Palma, con sus “tradiciones”

¹⁹³⁴ J. de la Riva Agüero, *op. cit.*, 17.

¹⁹³⁵ J. Gálvez, *Posibilidad de una genuina literatura nacional, cit.*, p. 8.

instauró un modelo de relato en el que, con gracia y con talante festivo, se quedaban al descubierto muchos defectos de la época colonial. Mariátegui ya pone de manifiesto que Palma hace crítica social cuando reelabora la Colonia por medio de sus narraciones: “Felipe Pardo y Don José Antonio Lavalle, conservadores convictos y confesos, evocaban la Colonia con nostalgia y con unción. Ricardo Palma, en tanto, la reconstruía con realismo burlón y una fantasía irreverente y satírica.”¹⁹³⁶ José Gálvez alarga la línea de literatura democrática de la literatura peruana y la inserta en el Modernismo gracias al escritor Paz Soldán y Unanue, y muestra la importancia del “género satírico” para este autor. Esta vena dedicada a la visión crítica desde posturas melancólicas que no se centran en la tristeza sino que se postulan desde “el otro lado” que diría Földényi, está cubierto por este grupo de autores que dejan al descubierto los defectos y las injusticias de la sociedad por medio de su literatura.

Pasando de Demócrito a Heráclito, nos encontramos con un momento muy relevante en la literatura peruana. Y es importante porque, como pone de manifiesto esta tesis, se va a observar cómo el autor romántico más destacado de este período, y uno de los poetas más importantes de toda la literatura peruana: Melgar. Este poeta retoma la melancolía andina para crear sus poesías:

Los indios tuvieron antes de la Conquista –comenta José de la Riva Agüero–, si no una verdadera literatura, por lo menos condiciones literarias definidas que han podido influir sobre los literatos de la República, ya por herencia, ya al inspirarse éstos en las costumbres y cantos populares de los indígenas. Aquellas condiciones son: la imaginación soñadora y nebulosa, la melancolía, el dolor íntimo y silencioso, una poesía amatoria impregnada de tristeza. Y en efecto, todo ello ha obrado visiblemente en Melgar.”¹⁹³⁷

Los literatos de la Colonia eran un grupo de autores que pertenecían a la “pesada e indigesta rapsodia de la literatura española”, como señala Mariátegui.¹⁹³⁸ Es cierto que Melgar poseyó una educación clásica pero, debido a su especial sensibilidad, se percató de que la verdadera esencia de la poesía se encontraba en el espíritu andino y “llegó hasta el alma india –apunta Gálvez–, y le pidió sus acentos más dolorosos.”¹⁹³⁹ Pasamos a analizar un fragmento del yaraví “Sin ver tus ojos” de Melgar:

¹⁹³⁶ J. C. Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, cit., p. 245.

¹⁹³⁷ J. de la Riva Agüero, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹³⁸ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 244.

¹⁹³⁹ J. Gálvez, *op. cit.*, p. 8.

Sin ver tus ojos
mandas que viva
mi pecho triste;
pero el no verte
y tener vida
es imposible.

Las largas horas
que sin ti paso
son insufribles,
vivo violento,
nada me gusta,
todo me aflige.

El Sol me envía
para alegrarme
luz apacible;
mas sin no trae
tu imagen bella,
¿de qué me sirve?

En mi retiro
aguardo solo
hasta que viste
de negro luto
el orbe entero
la noche horrible.

Mientras los astros
van silenciosos
al mar, a hundirse,
yo revolviendo
estoy las penas
que el pecho oprimen.

El yo poético se encuentra en un estado de total melancolía, su pecho triste no puede vivir sin tener a su lado a la amada. El amor romántico de Melgar y su inspiración fue Silvia. Esta tristeza interior profunda está, sin embargo, diluida en una suave

espiritualidad. Con una sencillez inaudita para la época en la que Melgar se movía, sin abstracciones complejas, como ya vimos en la poesía andina, el yo poético describe su estado de dolor. El tiempo se le hace insufrible sin su amada. Se siente nervioso, angustiado, “todo le aflige”. Señala un síntoma de la depresión que los médicos denominan “anhedonia”, es decir, la incapacidad de disfrutar de la vida, al decir “vivo violento / nada me gusta”. La naturaleza, la representación de la madre-tierra, ve triste a su hijo y le manda rayos de luz para alegrarle, pero el amante no desea otra cosa que estar con la amada. He aquí la melancolía que se desarrolla por la sensación de pérdida. Pérdida que hace caer en la desesperación al amante desdeñado. En la ternura de la naturaleza, vemos otro rasgo característico de la melancolía andina, y también en la apreciación de detalles sencillos como el mandar rayos de sol para alegrar al dolorido joven. El yo poético se encuentra en su “retiro”, es decir, en su soledad. La *Pachamama* descansa y anochece cuando “los astros van silenciosos al mar, a hundirse”. Es el momento en el que sale el amante a dispersar “las penas / que el pecho oprimen”.

El yaraví de Melgar es un poema impregnado de una “inédita melancolía india,”¹⁹⁴⁰ dice Luis Alberto Sánchez. Así es, como se ha podido observar, a pesar de enclavarse en el Romanticismo, y poseer también características de este movimiento, lo más interesante de Melgar se encuentra en el impulso que dio al yaraví, forma de expresión totalmente indígena, en la literatura peruana: “El poeta que para nosotros perdura –afirma Ricardo Silva Santisteban– es sobre todo aquel de los yaravíes en los que revive un sentimiento nostálgico de la vida, una visión fatalista y un canto de ausencia.”¹⁹⁴¹ Esa visión fatalista y la sensación de orfandad o ausencia, como dice Silva Santisteban, muestran que Melgar, como poeta sutil y sensible a las verdaderas fuentes que irradiaban la energía creadora esencial, se vio empujado a tomar la sensibilidad andina para mostrar con sinceridad los sentimientos que le embargaban. Ante la retórica rimbombante que se daba en esos momentos postreros de la colonia, emerge la poesía sencilla, melancólica y hermosamente sincera de Melgar. La línea oral que el folclore andino había mantenido, es absorbida por el poeta y puesta de relieve ante el desdén de la sociedad acartonada en modelos ya marchitos y decrépidos. Muchos de los autores de la época no sobrevivieron, pero, Melgar, por su canto andino de evocación melancólica y por su naturalidad y honestidad sobrevivirá, porque como

¹⁹⁴⁰ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana, cit.*, pp. 80-81.

¹⁹⁴¹ R. Silva-Santisteban, *Antología general de la poesía peruana, cit.*, p. 282.

señala Mariátegui: “En sus yaravíes encontrará siempre el pueblo un vislumbre de su auténtica tradición sentimental y de su genuino pasado literario.”¹⁹⁴²

1.5. EL MODERNISMO PERUANO Y LA MELANCOLÍA

El Modernismo era un movimiento del que emergían dos fuerzas contrarias, una que añoraba todo lo exótico, cosmopolita, dandy y decadente, y otra que se internaba en la aristocracia de los pueblos indígenas. La fuerza de lo exótico trajo el influjo de la melancolía de la poesía de origen europeo, sobre todo francés, y la fuerza de lo interno, hacía aclamar a los poetas los tiempos heroicos del *Tawantinsuyo*. Lo cierto es que entre la adopción de influencias de uno y otro calibre, se creó un espacio estético novedoso en Hispanoamérica en el que se construyó el Modernismo. Este es el momento en el que la melancolía occidental, apegada a ciertos elementos ya vistos, vino a unirse con la melancolía andina en el postmodernismo peruano. De esta mezcla germinará una tercera postura, la que recoja en primer lugar la tradición europea, pero que, posteriormente, terminará sintiendo la necesidad de acercarse con mayor intensidad al sentimiento melancólico andino.

1.5.1. EL PREMODERNISMO PERUANO: MANUEL GONZÁLEZ PRADA

Muchos críticos como González Vigil dividen el Modernismo en tres etapas: Premodernismo, Modernismo y Postmodernismo. Ya F. Onís colocaba a Manuel González Prada como premodernista, apoyando la idea de que a partir de este poeta se dieron una serie de cambios que alejaban la poesía hispanoamericana de las amarras de la española. Mariátegui considera que Prada es el precursor de la transición de la literatura de la colonia a la literatura del cosmopolitismo: “Por ser la menos española, por no ser colonial, su literatura anuncia precisamente la posibilidad de una literatura peruana. Es la liberación de la metrópoli. Es, finalmente, la ruptura con el Virreinato.”¹⁹⁴³

¹⁹⁴² J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 244.

¹⁹⁴³ *Ibid.*, p. 255.

1.5.1.1. LA MELANCOLÍA EN LA VIDA DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA

Manuel González Prada fue un insigne político y poeta. Vivió en una época en la que, si se pertenecía a la clase pudiente, lo más cómodo y sencillo era, a pesar de ver las injusticias que poblaban el entorno, mirar para otro lado y continuar llevando una vida de lujo y ostentación. Además, la deriva política de Perú había llevado a las grandes familias acomodadas a mantener conexiones con el poder militar y con su pasado hispanista, ya que muchas debían sus riquezas al desarrollo de la economía y la política republicana, riquezas ancladas en estructuras coloniales. Por lo tanto, hubiera sido lo más normal, y así lo fue con sus demás hermanos, que Manuel González Prada viviera una pacífica vida, llena de tranquilidad económica, debida a los beneficios que las haciendas con sus yanaconas generaban para la familia, y de un fructuoso y ventajoso matrimonio. Ideológicamente, Prada debía haber apoyado las medidas reaccionarias para el mantenimiento de sus prebendas y privilegios, como hizo su padre, defendiendo a Echenique que secundaba la esclavitud y se enfrentaba a los abolicionistas. Pero, como señala Földényi, todo sistema contiene una semilla de destrucción, y esa semilla esta germinada por la melancolía. Prada, por su talante melancólico, ya manifestado desde su infancia, veía el reverso de las situaciones, como gran político, intuía, preveía, e impulsaba los cambios sociales. La gran visión que poseía le hacía sentirse incapaz de dejar pasar injusticias y desigualdades que parecían crónicas e imposibles de romper. Prada fue un hombre angustiado, con una enorme desesperación vital. No pudo soportar los abusos. Esa capacidad que los melancólicos tienen para ver más allá, incluso del presente, como ya señalaba Aristóteles, le pudo. No olvidemos que dentro del grupo de personas con tendencia melancólica, el filósofo griego señalaba el de los políticos. Prada dedicó toda su vida a manifestarse en contra de lo que era deleznable a sus ojos. Y pocas veces se equivocó. Para analizar mejor la evolución vital y la melancolía en Prada es necesario dividir en etapas su existencia. La primera va de su nacimiento hasta la irrupción de la guerra, el segundo de la postguerra a su viaje a Europa, y la última etapa que comienza en la llegada a Perú y finaliza con su defunción.

La familia González Prada se afincó en Lima ya bien entrado el siglo diecinueve. Allí nació Manuel en 1844, y sus dos hermanas, Cristina e Isabel. Al caer Echenique, la familia tuvo que exiliarse en Chile pero volvieron poco tiempo después. Los Prada, muy reaccionarios e hispanistas, vieron con malos ojos la promulgación de la Constitución liberal de 1856 en Perú. Para que su hijo Manuel no se contaminara con los nuevos aires

lo internaron en el Seminario de Santo Toribio. Allí el muchacho coincidió con Nicolás de Piérola, futuro “caudillo demócrata” del país. Con el espíritu creativo y pensador, y poco llamado a la religión, no pudo Manuel si no aguantar tres años en aquella institución. Sin decir absolutamente nada a su familia se inscribió en el Covictorio Carolino, lugar mucho más adecuado, donde los temas candentes eran discutidos por los alumnos en vez de ser acatados como en el Seminario. Posteriormente Prada se unió al grupo de la “bohemia romántica”. Se empapó de lecturas de la época. Estos literatos románticos, aunque mantenían una posición anticlerical, antihispanista y antimonárquica, en las letras todavía tenían una gran influencia de los autores españoles como Bécquer, Mesonero Romanos, Larra, Espronceda y Zorrilla. Aunque también es verdad que lo conjugaban con otros autores europeos como el francés Musset y Víctor Hugo, el alemán Heine, o el inglés Lord Byron. De ellos, tomó, en esta primera instancia, la melancolía. También de los simbolistas y decadentistas. Absorbió las características melancólicas que enarbolaban aquellos movimientos, pero de una forma superficial y externa. Era un período de aprendizaje y de autoconocimiento. Fruto de la absorción de influencias francesas, señala Luis Alberto Sánchez: “Baudelaire había muerto en 1867; Mallarmé sobreviviría hasta 1880. En alguna composición poética de Prada, figura como título la palabra “Esplín” (*Spleen*) tan usual en Baudelaire y Mallarmé.”¹⁹⁴⁴ Y es que, como señala Luis Alberto Sánchez, Prada tenía “un invencible prurito de dandy”¹⁹⁴⁵. Que se quedaba en eso, en un amago de dandismo. Esta palabra, junto a la de “esplín”, estaba en boca de los melancólicos modernos. “Esplín” era un concepto que tenía un rasgo de aristocrática decadencia. Prada, se vio influenciado por estas ideas que llegaban de París.

Lo que sí sentía Prada, tal vez por su talante melancólico, fue la necesidad de estar solo con sus pensamientos. En ese momento, Prada decidió autoexiliarse a la hacienda familiar en Tútume, un lugar apartado de la capital. Pasó varios años entre lecturas y reflexiones, de 1872 a 1875, según señala Luis Alberto Sánchez. En este período de formación Prada comenzó a entender mejor la situación de su país. Alejado de la vida en Lima donde tomo transcurría apaciblemente, se enfrentó al conocimiento de la dura realidad: la situación del indio en el Perú. Además, tuvo en sus manos las obras importadas de mayor relevancia del momento, de gran calado literario y científico como Comte, filósofo clave del positivismo que fue introducido por F. Bilbao,

¹⁹⁴⁴ L. A. Sánchez, *Nuestras vidas son los ríos*, cit., p. 57.

¹⁹⁴⁵ *Ibid.*

refugiado en Perú en tiempos de Echenique. De esta forma, pudo analizarlas desde su autoexilio plagado de soledad. Una soledad tan querida y buscada como todos los melancólicos a lo largo de la historia. El último cuarteto del poema “Tiempos pasados”, publicado en enero de 1872 en *El Correo del Perú*, dice así:

¡Dadme el albergue rústico y secreto,
el sauce de la fuente regalada,
y el ruiseñor que, en no aprendeos cantos,
mi favorita soledad poblaba...”

Esta soledad que Prada añora, tiene en el poema un toque de Fray Luis de León y su “Oda a la vida retirada” (*beatus ille*), donde se pone de manifiesto la necesidad de soledad de las mentes melancólicas y el alejamiento del bullicio y de la ciudad al campo. Eso hizo Prada, en Tútume pasaría un largo período en el que se iban gestando todas las ideas que más tarde pondría en marcha. Pasados los años de soledad volvió a Lima con la intención de poner en marcha sus anhelos de reforma social. Fue el momento en el que Perú se enfrentó bélicamente contra Chile. Prada luchó en la guerra pero sus esfuerzos fueron inútiles porque se perdió la batalla. Fue en ese momento cuando se produjo un fuerte cambio de mentalidad en el poeta. La guerra significó para Prada el fin de un período del Perú del cual debía comenzar otra nueva era. Prada, hombre tan melancólico como sensible continuó escribiendo poemas, algunos delicados, pero ahora otros se volvieron hirientes por la necesidad de denunciar los vicios de la sociedad peruana. Aún así, Carlos García Prada señala que Manuel González Prada estaba dotado de una sensibilidad muy especial: “Sólo los hombres sensitivos y finos saben captar e interpretar los aspectos esenciales del ambiente en que viven, y sólo los grandes temperamentos creadores, al observar las realidades sociales, tienen capacidad para condenarlas virilmente si son enojosas y adversas, y para intentar modificarlas, si las estiman dúctiles y prometedoras. González Prada fue tal hombre y tal temperamento.”¹⁹⁴⁶ Así es, sólo los hombre de genio, con temperamento creador puede tiene la sensibilidad y capacidad suficiente para comprender los mecanismos sociales que debe poner en marcha si quiere un cambio para la nación. Tras la guerra, Manuel González Prada hizo uso del poder creativo que el temperamento le había donado y se dedicó a criticar actitudes negativas de políticos peruanos. Como señala Vargas Llosa,

¹⁹⁴⁶ M. González Prada, *Antología poética*, introducción de C. García, pp. 15-16.

fue un panfletista del que aprendería mucho Alberto Hidalgo. Pero siempre impulsado por la intención de descubrir injusticias y abusos, y por un dolor interno que le empujaba a revelar toda esta clase de asuntos: “En su dolor inmenso –señala Carlos García Prada –, disparó sus dardos certeros contra las ideas y los hombres, contra las instituciones y las costumbres, contra los poderosos y los humildes, contra la mentira y la verdad... ¡Hombre más libre no ha tenido la América jamás!”¹⁹⁴⁷ Ya señala Kant que uno de los rasgos del melancólico es su afán de libertad. Tras una lucha sin cuartel en su país y sintiéndose más y más angustiado, tomó la decisión de viajar a Europa con Adriana, su mujer, que a la sazón era francesa. La huida fue necesaria para el corazón indómito de Manuel González Prada. Algunos críticos, como Luis Alberto Sánchez, se cuestionan el motivo de esta huida a Europa, justo en un momento de gran importancia política para Perú. La respuesta puede estar en esa fuerza que hace a los melancólicos desear alejarse de su entorno, e ir a encontrar otros que contienen el sueño de la felicidad. Fueron siete años en los que pasó grandes períodos en París impregnándose de grandes ilusiones y autores: Renan, Verlaine en Francia, y Valera, Campoamor, Menéndez y Pelayo, Unamuno, en España. En 1898 llegaron de nuevo a Perú. Continuó la lucha: “Para 1904 –afirma Carlos García Prada–, don Manuel estaba solo ¡tan solo!, por no admitir la política de la transacción, el cuchicheo y la zancadilla, y retirado de todos, en medio de su querida soledad orientó su espíritu hacia un socialismo humanitario, generoso y abstracto.”¹⁹⁴⁸ Prada gozó de su “querida soledad”, una soledad que le había acompañado a lo largo de su existencia, a pesar de tener siempre gente a su alrededor, como señala W. Benjamin, la melancolía en el mundo moderno se nutre de estar rodeado de multitud de gente, pero a la vez de estar y sentirse profundamente solo.

1.5.1.2. MELANCOLÍA EN LA OBRA DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA

Como ya se vio los comienzos de la carrera poética de Manuel González Prada están unidos a los principales románticos españoles, ingleses y alemanes. De esa confluencia de influjos románticos se alimentó su poesía y se cargó de idealidad. No sólo de idealidad, sino que, siguiendo ciertos modos de la época, mantuvo ese espíritu melancólico tan querido por los románticos. Los influjos venidos de otras literaturas siempre han existido, claro está. Prada fue un hombre peruano cosmopolita muy de su

¹⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

tiempo, conoció desde joven todas las novedades literarias y científicas, y un poco más adelante, visitó Europa, y permaneció en Francia durante un tiempo. Como en la vida, la melancolía genuina de Prada, no radica en el seguimiento de los pasos espirituales de la melancolía al uso, se encuentra en la actitud de rebeldía que, profundamente suya, y en consonancia con la época, mantuvo el poeta. Esta actitud también le proporcionó una forma de poetizar caracterizada por un individualismo muy original que dotó a sus composiciones de características muy personales. Aunque siempre pesaron los poetas castellanos, Prada fue considerado por F. de Onís como un premodernista porque ya no se trataba de una copia adaptada al uso, como se realizaba en tiempos inmediatamente anteriores. Gracias a la actitud de rebeldía tan unida al espíritu melancólico, como ya vimos en Lepenies, Prada se transformó en el azote de los literatos y políticos de Perú. Era temido y admirado. Prada fue siempre un inconformista, un rebelde y en el terreno poético, esta manera de ver la vida hizo que no se mantuviera fiel a las formas de la poética española. Abrigado por una sólida perspectiva de lo que debía ser la autonomía cultural peruana, el poeta se rebeló y, aunque sin poder evitar las reminiscencias españolas, conscientemente introdujo las novedades formales observadas en otros autores europeos. Triolets, rondeles, estornelos, rispettos, etc., llenan su poesía de nueva sabia y dan vida a las letras peruanas: “Vengas de Londres, de Roma o París / sé bienvenida, oh exótica voz, / si amplio reguero derramas de luz. / ¡Guerra al vetusto lenguaje clásico!” (“Ritmo sin rima”, *Minúsculas*).

Respecto al análisis de la melancolía en la obra poética de Prada, hay que señalar que nos encontramos en un terreno de transición entre las letras románticas y el Modernismo peruano, y que nos vamos a encontrar con la melancolía estudiada en los primeros capítulos de la tesis en la que se trabajó esta cuestión. Recordemos, pues, que vamos a tratar de las características de la melancolía moderna que se pudieron apreciar gracias a las aportaciones de L. Földényi y la aplicación de estas características a la poesía moderna de Baudelaire y al Decadentismo de Huysmans.

Los dos poemarios más importantes de Manuel González Prada son *Minúsculas* publicado en 1901, y *Exóticas* en 1911, ambos realizados tras su viaje a Europa de 1891; aparecen los tópicos de la melancolía romántica, como se observa en este “Rispetto”, poema ya con cierto sabor decadentista:

Era la noche: en lóbrega laguna
agonizaba el resplandor de Sirio,

mientras rayaba en el zenit la Luna,
con enfermiza palidez de un cirio.
Pensé mirar de lejos tu belleza,
y suspiré de amor y de tristeza.

¿Por qué no respondiste a mi llamada,
en esa noche triste y desolada?
¿Por qué a brindarme amparo no viniste,
en esa noche desolada y triste?

La individualidad y la relevancia del yo se ven reflejados en esta composición mediante el punto de vista que toma el “yo poético”. Se trata de un yo en singular que expresa sus sentimientos, en este caso, de tristeza y melancolía debida a la debilidad y a la necesidad de apoyo de la amada que, desconocedora del sufrimiento, se pasea noctámbulamente. Los elementos románticos anexionados a la melancolía son muy conocidos. El escenario es una “lóbrega laguna” que se sitúa en la noche cerrada. La noche inspira al espíritu torturado. Se decía que los seres melancólicos amaban la noche y detestaban el día, porque todo lo oscuro y maldito les atraía. Se encuentra también la luna, cuyo resplandor suele iluminar frágilmente la noche oscura, y es otro elemento muy común en el Romanticismo. Sin embargo, se divisa ya cierto Decadentismo en el verso que habla sobre la luna, cuando señala que tenía la “enfermiza palidez de un cirio”. La luna que simboliza en muchas ocasiones a la mujer, posee como las féminas del Decadentismo, tomadas de las mujeres moribundas de Poe, una belleza enferma, pero a la vez, misteriosamente hermosa. El “yo poético”, empequeñecido por el desdén de una mujer que no está pendiente de sus tristezas, e idealizando su belleza, se queda observándola a lo lejos. Suspira de “amor y tristeza”. El amor que trae tristeza es un amor melancólico. Lo es porque no hay respuesta ante la pregunta que se cuestiona la voz poética: ¿Por qué no vino su amada en esa noche de tristeza que le asolaba? La pregunta se queda así, lanzada al aire, concluyendo en la duda de saber qué relación puede unir al “yo poético” con esa mujer.

En el mismo poemario que estamos revisando se encuentra el poema “Vivir y morir” que como su nombre indica versa sobre la reflexión tan barroca del paso del tiempo o *tempus fugit*:

Humo y nada el soplo del ser:
mueren hombre, pájaro y flor,
corre a mar de olvido el amor,
huye a breve tumba el placer.

¿Dónde están las luces del ayer?
Tiene ocaso todo esplendor,
hiel esconde todo licor,
todo expía el mal de nacer.

¿Quién rió sin nunca gemir,
siendo el goce un dulce penar?
¡Loco y vano ardor el sentir!

¡Vano y loco anhelo el pensar!
¿Qué es vivir? Soñar sin dormir,
¿Qué es morir? Dormir sin soñar.

La sensación melancólica trae consigo la necesidad de reflexionar sobre la degeneración, la tristeza y la muerte en que todo acaba. Esta visión percibe la vida, tal vemos en el poema, como una trama efímera en la que, aunque aparentemente alegre o vital, esconde la realidad de una tristeza letal y una muerte segura. Mueren los seres humanos, los animales, las plantas, y el amor. Al melancólico le atrae la sensación de abismo ante la infinitud de la muerte, ante la destrucción inevitable de todo lo que nos rodea. El melancólico piensa que tarde o temprano todo llega a su momento final. El ocaso espera detrás de las formas más vitales, lo malo es preeminente sobre lo bueno. Nada merece demasiado la pena porque será destruido por el tiempo al llegar la muerte. Pero si la vida no es considerada gran cosa por el “yo poético” tampoco la muerte lo es, ya que, al más puro estilo calderoniano, si la vida es sueño, la muerte no deja de ser un eterno dormir sin soñar.

Las siguientes estrofas pertenecen a un fragmento de la composición titulada “Romance” que se encuentra también en el poemario *Minúsculas*:

No arrastres, oh poeta
la púrpura de tu alma
en el lodo y las miserias
de las calles y las plazas:

no des tu noble corazón de pasto
al pico de los buitres y los grajos.

Respira el sano viento
de cimas invioladas,
y en olímpico silencio
ve pasar a la distancia,
como un torrente de ponzoña y fango,
el escuadrón siniestro de los malos.

La actitud aristocrática fue muy típica en los poetas finiseculares con rasgos dandis. Ventura García Calderón señala sobre Prada: “Su aristocrático dandysmo quiere expresarse en un lenguaje exclusivo.”¹⁹⁴⁹ Esta forma de pensar y actuar ponía de relieve que el creador era algo así como un *alter deus*, un ser especial, para lo bueno y para lo malo. Para lo bueno porque estaba dotado de la capacidad sensitiva que le proporcionaba la capacidad de apreciar lo bello y de crear arte, y para lo malo porque esta misma capacidad le enfermaba, es decir, la hipersensibilidad aturdió su cerebro, haciéndole caer en enfermedades mentales. El aristocrático melancólico se veía como Belerofonte o los demás héroes nombrados por Aristóteles, entre el cielo y el suelo, entre lo divino y lo terrenal. De ahí que Prada otorgue al poeta el color “púrpura” de los reyes que tenían vinculación con lo divino. En torno a la melancolía se puede señalar que este aristocratismo no deja de mostrar la necesidad de soledad que atenaza al melancólico. En el caso de los dandis, está unido a una fuerte individualidad y a un talante creativo, así como un esteticismo, llevado hasta el mayor extremo. De hecho, la melancolía se cuela en este aspecto ya que el esteticismo a ultranza no busca otra cosa que reformular el mundo en el que vive el melancólico. Como el que habita no es de su agrado, por ser un mundo burgués de rasgos grises y anodinos, los poetas modernistas modifican su entorno transformando todo en belleza y arte, tal como el personaje Des Esseintes de Huysmans. De la misma forma, el poeta, abatido por la melancolía de una realidad insoportable, se escuda en la búsqueda de la belleza por medio de la poesía.

En Prada esta actitud sólo se puede achacar a los tiempos en los que vivió, no a su talante personal. Si bien es verdad que él nació de una familia de ascendencia noble española y que pudo haber tenido esta forma de pensar, más teniendo en cuenta la situación social de Perú, los actos contradicen estas palabras. En nuestra opinión, Prada

¹⁹⁴⁹ V. García Calderón, *Del romanticismo al modernismo, cit.*, p. 396.

se ve influido por las tendencias europeas que arrastraban al poeta a cierta “pose”, tal como ocurrió con Valdelomar y Mariátegui. Pero la realidad es que Prada tuvo una visión social muy generosa. Vivió cerca de los indios y siempre los respetó, como veremos más adelante, escribiría orgullosos poemas a cerca de su historia y sus mitos. Bien es verdad que se queda en la parte más “aristocrática” inca ya que muestra en su poesía, mayoritariamente, a príncipes y princesas. Pero, en su vida política, siempre tuvo en cuenta al pueblo llano y a los desfavorecidos socialmente que no eran sino la masa de gente compuesta por obreros y campesinos, eslabón social compuesto básicamente por indios.

En la misma tónica estética, se desarrolla el siguiente poema titulado “Cosmopolitismo”. En aquella época sólo las familias pudientes o los muy aventureros podían viajar a Europa y convertirse en cosmopolitas, es decir, ciudadanos del mundo.

¡Como fatiga y cansa, cómo abruma,
el suspirar mirando eternamente
los mismos campos y la misma gente,
los mismos cielos y la misma bruma!

Huir quisiera por la blanca espuma
y al sol lejano calentar mi frente.
¡Oh, si me diera el río su corriente!
¡Oh, si me diera el águila su pluma!

Yo seré viajero arrepentido
que al arribar a playas extranjeras
exhale de sus labios un gemido.

Donde estrechen generosas manos
donde me arrullen tibias Primaveras,
ahí veré mi patria y mis hermanos.

Los tiempos de fin de siglo fueron momentos de gran crisis ideológica que debían tener su expresión artística. El Modernismo se hizo cargo de dar forma a esta atmósfera social. Muchos poetas hablan del *spleen*, por ejemplo Baudelaire (Prada también lo incluyó). Ya L. Földényi, señala el aburrimiento como una de las características de la melancolía moderna. El melancólico se aburre enormemente. Esto se ve reflejado en la primera estrofa cuando el “yo poético” dice: “Como fatiga y cansa, cómo abruma, / el

suspirar mirando eternamente / los mismos campos y la misma gente”. El melancólico moderno siente un fuerte abatimiento y la indolencia le puede. Siente una inquietud interior que no le permite estar en paz. Por ello, está constantemente pensando en huir a otros lugares. Ya Mallarmé señala en “Brise marine”: “La chair est triste, hélas! Et j’ai lu tous les livres. / Fuir !là-bas fuir! Je sens que des oiseaux son ivres”. De la misma forma comienza la segunda estrofa del poema de Prada: “Huir quisiera por la blanca espuma / y al sol lejano calentar mi frente”. La melancolía de esta actitud evasiva se encuentra en que tienen la certeza de que cualquier sitio que les espere será mejor. No deja de tener el mismo sentido evasivo que la melancolía por tiempos pasados idealizados. En un caso, cualquier tiempo pasado fue mejor que el presente, y en el otro, cualquier tiempo futuro será mejor que éste. Pero en ambos, se sostiene en una irrealidad, puesto que el tiempo idealizado que se encuadra en el pasado ha sido transformado por la imaginación del melancólico. Caer en la melancolía futurista es más fácil todavía, el futuro está por construir y todas las posibilidades caben en él. El melancólico castiga el presente decepcionante por otro ideal que no va a fallar. Pero la realidad está conformada de decepciones continuadas. El melancólico no soporta esta idea y prefiere soñar con lugares remotos que serán maravillosos y en los que permanecerá feliz para siempre.

Pasamos al análisis de la melancolía en *Exóticas*. Se ha impregnado en mayor grado la influencia francesa de Baudelaire. De hecho, reniega de sus raíces poéticas hispanistas: “Atronadora y rimbombante Poesía castellana, / tambor mayor en la orquesta de Píndaro y Homero, / si poco arrullas a las almas, mucho asordas los oídos” (“Musa helénica”). Manuel González Prada, tras sus viajes por Europa, quiso asimilar la poesía simbolista y decadentista de la época. Trató de llenar de musicalidad y matices a su poesía, pero la *nuance* no llegó a convertirse en una realidad total. Hay que poner de relevancia esa búsqueda y pensar en el ansia de perfeccionamiento y de apertura estética, así como de renovación artística que impulsaba al poeta peruano.

Comenzamos por el poema “Las mimosas”. La mimosa es una planta muy especial, hay una especie de mimosa llamada “mimosa púdica” la cual es llamada también “mimosa sensitiva” porque al tocarla sus hojas se pliegan automáticamente:

En el alma están enfermas
las mimosas del jardín;

lloren cigarras, mirlos y abejas,
que las mimosas van a morir.

En su plácida agonía,
hay éxtasis de amor;

su muerte, dulce como su vida,
no es una queja sino un perdón.

Los canelos fraganciosos
den la cuja funeral,
den el sudario silfos y gnomos,
ayes y dobles se la torcaz.
Mas no dé la sepultura
mármol yerto y sin calor.
¡Pobres mimosas! Quieren por tumba
un ardoroso, fiel corazón.

El poeta juega con el término “mimosa” porque es ambiguo y puede hacer referencia a la mujer, a la planta o a otra cosa, ambigüedad que nos introduce en el simbolismo pradiano. Además como hemos subrayado, la planta se comporta como una mujer tímida ya que al ser tocada, se repliega sobre sí misma. Es remarcable el Decadentismo en esta composición. Los habitantes del jardín saben de la muerte próxima de “las mimosas”, al igual que las mujeres bellas y enfermizas de los retratos prerrafaelistas de Rossetti. El Decadentismo melancólico lo encontramos en que la muerte adquiere aquí plena belleza, unida al éxtasis amoroso. El final de la existencia se transforma en la última oportunidad para experimentar en la vida. De esta postura melancólica se nutren muchos poetas al considerar que la vida es necesario vivirla de forma plena e incluso, desesperada, aunque conlleve la autodestrucción de la persona. Las mimosas moribundas están rodeadas por una corte de amigos y admiradores de un mundo fantástico compuesto de duendes y gnomos. El misterioso séquito rodea a las bellas que sienten el frío de la muerte. Sólo desean que en vez del mármol, un corazón ardiente y caluroso les cobijara para la eternidad.

Y siguiendo en la estela del simbolismo ensayado por Prada, tenemos este poema titulado “Los cuervos”:

Bajo dosel de gualda,
nubarrones de cuervos
aparecen y graznan.

Hidrofóbicos luchan
y en el campo destilan
cálida, roja lluvia.

Con los picos de acero,
no se hieren los ojos,
se taladran los pechos.

Por azuladas cumbres,
al desmayo del Sol,
desaparecen, huyen...
Se van sin corazón.

Esta composición es simbolista pues trata de ofrecer un escenario en el que los símbolos no tengan un único significado. Muy al contrario, se busca un entorno con un halo de misterio en el que se sumerjan elementos ambiguos en los que cuadren varios significados, cuantos más, mejor. ¿Qué simbolizan estos pájaros? ¿El destino? ¿La lucha cruel por la vida? ¿El desgarramiento amoroso? Podríamos seguir dando otras significaciones. Si nos centramos en nuestro campo de la melancolía, se puede comentar que el alma simbolista del poeta trataba de expresar la angustia existencial que le corroía en esos momentos de crisis finisecular. Fue un período de confusión, donde, tras el materialismo y cientificismo, nada continuaba en pie y todo, como Marx decía, “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Al desaparecer la seguridad que traía la tradición, todo queda en entredicho. Los diferentes puntos de vista se multiplican y en el arte esta idea se ve expresada en la posibilidad de la existencia de multitud de interpretaciones que trae la modernidad. La expresión artística de este estado de ánimo es el Simbolismo. A través de la ambigüedad en la significación se manifiesta la angustia existencial.

Por otra parte, aunque no se distinga una interpretación como mejor que otra, hay que señalar que todas no sirven. Por lo tanto, debe haber un común acuerdo en lo más básico. En este caso, y uniéndolo a la melancolía, los pájaros a los que se refiere el “yo poético” son cuervos, lo que trae a colación lo oscuro, lo negativo y la premonición de un destino fatal. Más que nada, porque los cuervos son aves carroñeras, y se alimentan de lo muerto, no matan sino que esperan que la vida acabe. De ahí que representen a la muerte, ya que actúa igual. Los pájaros luchan con sus picos de acero y forman una lluvia roja compuesta por su misma sangre. Batallan y batallan hasta arrancarse el corazón.

El siguiente poema que se va a analizar es “Buscando lo inefable”:

Yo he perdido un bien, que nunca tuve,
y camino tras un algo que no existe ni existió.

“-¿Hacia dónde vas?” preguntan vanas gentes.
¡Hacia dónde voy! ¿Acaso lo podría yo saber?

Siempre andando fui, vagando fui sin rumbo,
por lo incierto y vaporoso de fantástico país.

Quiero vivir con ojos siempre fijos
en la estrella que ha milenios apagó su tenue luz.

Nunca diera yo, por bien tangible y fácil
el anhelo de ir buscando lo que nunca se ha de hallar.

Este poema resulta muy interesante por lo que tiene de sinceridad interior del “yo poético” con él mismo. El propio Freud mostraba, en su ensayo dedicado a la melancolía y el duelo, que el melancólico tiene sentimiento de haber perdido algo pero no sabe con certeza qué. Aquí, se ha llegado a la misma conclusión: el poeta es consciente de que ha perdido un bien que nunca tuvo. Recuerda a los poemas dedicados a la *donna angelicata* en los que el apenado amante de corte petrarquista echa de menos el amor de una mujer con la que nunca tuvo relación. Tan sólo en su imaginación: “La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real –afirma G. Agamben–, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia.”¹⁹⁵⁰ En este caso, la voz poética, no sólo es consciente de estar conducida por la melancolía sino que ve como va a seguir siendo guiando por la misma senda. La cuestión es que sabe que se encuentra en un mundo imaginario, cercano a la locura, basado en la fantasía, pero se siente seguro dentro de él y no desea salir de esa enajenación.

El último poema que se va a analizar, perteneciente a *Exóticas* lleva por título “Lluvia del norte”. Como tiene bastante extensión se va a dividir en cuatro partes, manejando criterios temáticos; comenzamos por la primera:

¹⁹⁵⁰ G. Agamben, *op. cit.*, pp. 62-63.

A través de mis persianas, busco azul y atisbo día.
¡Ni un jirón de firmamento! ¡Sólo lluvia, sólo nubes!

¿Es que océanos y mares, suspendidos a la Luna,
de la Luna se despeñan en furiosas cataratas?

Se diría que celestes muchedumbres de gigantes
lloran hoy el desamparo de la Tierra y de los hombres.

Fuera, nubes grises, nubes gestadoras de la lluvia.
Dentro, exangüe luz filtrada por los glaucos transparentes.

El poema comienza colocando al receptor en una situación de profunda melancolía, se busca un pedacito de azul celeste, pero no se halla sino nubes que no permiten ver la luz. Recordemos que en el Romanticismo se efectuaba una similitud entre la naturaleza externa y el espíritu del “yo poético”. Éste último sufre la sensación de abismo al mostrarse como un ser minúsculo al compararse frente a la enormidad de una naturaleza inmensa (el escenario recuerda *El coloso* de Francisco de Goya). De ahí que compare la lluvia con el llanto de conmiseración de bonachones gigantes. La nubes impiden que la luz y son se propaguen a los humanos, y los cristales, (“los glaucos transparentes”), la filtran todavía más. Así se encuentra el alma de la melancólica voz poética: la luz se va filtrando y filtrando hasta sumirla en una perenne oscuridad formada por una tristeza sin retorno.

En mi estancia repercuten, como adioses a la vida.
Los monótonos vaivenes de un reloj infatigable:

y en un búcaro de China dos ardientes flores sangran,
como rojos corazones arrancados de los pechos.

Los objetos que observa el yo poético irradian tristeza y muerte (“como adioses a la vida”). El agobio monótono de los segundos del reloj recuerda el paso del tiempo, su inutilidad y su finalización, el jarrón de China, con su dibujo de flores sangrantes, puede recordarle el suicidio corporal o sentimental, corporal porque la sangre se derrama y sentimental por que son “ardientes” las flores y le recuerda al dolor sufrido

por desamor, un dolor parecido a sentir que el corazón es arrancado del pecho de forma violenta.

Dadme un Éter sin nublados, dadme un Sol de luz sanguínea;
no me deis un Sol enfermo de clorosis y de anemia.

Yo los párpados entorno y en visión despierta, sueño
con la púrpura y la gualda de los días tropicales.

Siempre amé los cielos rojos, la mordiente luz de Estío;
no las brumas cimerianas, los crepúsculos polares.

Oh Mignon entristecida, yo comprendo tu nostalgia,
tu nostalgia por la tierra donde crece el limonero.

Ante la angustia de la muerte, el poeta pide un cielo por el que entre la luz, que le traiga alegría y vigorosidad. Ya no quiere sentir la enfermedad y la muerte de lo que le rodea. Una enfermedad que llega hasta el astro rey, el dios solar. Por eso, y ante lo gris del entorno, entorna los ojos para concentrarse y hace uso de la imaginación y la fantasía que le lleva a mundos irreales e ilusorios, pero placenteros. Se adentra en los mundos tropicales donde la luz y el calor todo lo inunda. El “yo poético” mira a su amada entristecida también, la melancolía habita con ellos, y supone que ella también soñará con su dulce tierra y en paisajes repletos de limoneros.

Como en lluvia se deshacen los espesos nubarrones
¡quien pudiera en mar de llanto deshacerse y disiparse!

Sin el lloro en las pupilas, sin las quejas en los labios,
en silencio te devoras, corazón entumecido.

El peor de los dolores, el dolor sin el lamento;
la peor de las congojas, la congoja sin el llanto.

Mas la lluvia que en las tejas va cayendo tristemente,
tristemente va llorando mi tristeza de vivir.

En esta última parte, la voz poética se da cuenta de que las nubes que entristecen su espíritu y lo llenan de melancolía no se disipan tan fácilmente como las del cielo. El

cielo tras el llanto, que es la lluvia, queda limpio, pero el alma de este melancólico no se atreve a curar su alma a través de la expiación del lloro y se encierra más en su dolor, devorándose más y más, y como Belerofonte “royéndose el corazón”. Pero el dolor se hace más palpable para el melancólico cuando siente caer las lágrimas del cielo en las tejas de su hogar; entonces se da cuenta de que reflejan la tristeza en la que él vive.

Esta composición propone una melancolía muy del gusto decadentista y modernista. El lujo y el exotismo se reflejan en el búcaro de China, y en la unión de belleza, enfermedad y muerte, que respira todo el poema: el cielo está enfermo, el sol anémico, los objetos cotidianos recuerdan a la muerte. Aunque esto no deja de ser el símbolo de la enfermedad interna que siente el yo poético.

Bien, el análisis poético sobre la melancolía en Prada señala que este precursor del Modernismo, aun formado en la escuela poética española, intenta alejarse tomando como referencia otras más exitosas en ese momento. Al verse inmerso en los nuevos modos, tomó la melancolía que exhalaban. Como fue un hombre cosmopolita que viajó a Europa, sintió la melancolía decadentista y modernista profundamente, y vivió dentro de esa corriente literaria que movilizaba los espíritus artísticos finiseculares. Pero, como consecuencia, su poesía no desarrolló una melancolía más allá de la expuesta. Se quedó incluida en los cánones europeos. Aun así, no hay que olvidar poner de relevancia, que este hecho, introdujo el gran cambio en la literatura hispanoamericana. Onís señaló a Prada como un precursor del Modernismo, y el Modernismo fue la primera estética que surgió de Hispanoamérica. De ahí el gran mérito de Manuel González Prada.

1.5.1.3. LA POESÍA DE GONZÁLEZ PRADA Y SU RELACIÓN CON LA MELANCOLÍA ANDINA

Manuel González Prada fue un gran poeta y un político sagaz. No podía olvidar a la raza desolada y perdedora de los indígenas del Perú. Como político, defendió siempre sus derechos como ciudadanos que eran, y señaló, antes que Mariátegui, que el problema real de éstos era que debían ser tratados como personas poseedoras de todos los derechos y obligaciones, tanto económicas como sociales, que les pusieran a la altura de los demás peruanos y peruanas. Como poeta, y perteneciente a un Romanticismo tardío (él dio paso al Premodernismo en Hispanoamérica), reflexionó sobre el *Volkgeist* peruano, y no pudo sino remitirse a lo andino, conformado por su

épica histórica. De esta querencia hacia todo lo que atañía al pueblo nace su libro *Baladas peruanas*. Según Carlos García Prada:

Las *Baladas peruanas* –libro “peruanísimo” según el decir de Luis Alberto Sánchez–, las compuso el autor en su retiro a Mala y cuando, bajo la influencia de los *lieds* nórdicos, buscaba la sencillez trascendente y el sentido íntimo del alma indígena y su paisaje andino... Con ellas se inicia en el Perú la poesía indigenista propiamente dicha. González Prada sintió lo vernacular, lo indio, mucho más que Chocano, y muchísimo más que los poetas anteriores para quienes el “motivo” indio era tan sólo un elemento decorativo, sin raíces en la tierra ni en el espíritu.”¹⁹⁵¹

Es cierto que, desde nuestra perspectiva, González Prada no consiguió llegar al alma andina de la misma manera que lo haría Arguedas, y que nos parece que todavía no consigue expresar la verdad indígena; pero González Prada tiene el mérito de ser un aperturista, de abrir nuevos caminos de pensamiento. La figura del indio aparece todavía de forma exterior, muy modernista, por otra parte, pero, como señalaba Vargas Llosa, el indio en la época de Prada era un ser humillado, que alguien redescubriera su figura y le colocara en su lugar, tanto a nivel político como cultural, es de una relevancia extrema. Por otra parte, Prada era una persona muy sensitiva, como buen melancólico, con una gran capacidad para sentir (hipersensibilidad) y para expresar lo sentido, de ahí que intuyera que en aquella tristeza melancólica de la raza aprisionada estaba el tesoro lírico más importante para la literatura peruana. En sus viajes por la costa y la sierra peruana pudo observar la sensibilidad andina e impregnarse de ella: “El autor de las *Baladas peruanas* escuchó los lamentos de la quena en las tardes andinas –comenta Carlos García Prada–; vio la callada miseria de los campesinos desposeídos y conoció la honda ternura de las madres; y para expresarlo todo, empleó en sus versos la asonancia que le quita sonoridad pegajosa al poema, y quiso presentar el dramatismo del alma española en contraste con la tristeza y la suave espiritualidad indígena.”¹⁹⁵²

Las *Baladas peruanas* es un poemario que inicia con el origen mitológico del Perú y finaliza con versos dirigidos a Bolívar y a la liberación debida a las huestes victoriosas. El título de “Baladas” hace referencia a las baladas que el propio González Prada tradujo del alemán. Fueron escritas por el Maestro antes de la guerra con Chile,

¹⁹⁵¹ M. González Prada, *Antología poética*, cit., p. 69.

¹⁹⁵² *Ibid.*, p. 45.

en ese período de bonanza y alegría que llenaba la atmósfera peruana, previo al conflicto. La utilización de la modalidad alemana muestra las influencias de corte europeo que inspiraron al poeta, aunque tampoco olvidó las españolas provenientes de Espronceda, Zorrilla y Bécquer. Era la época del Romanticismo y de la bohemia peruana. Prada, en búsqueda de la soledad, se autoexilió a la hacienda de su familia y fue entonces cuando se dedicó exclusivamente al estudio literario y a realizar experimentos científicos. Allí fue donde escribió esas baladas mientras a su alrededor los campesinos y yanaconas le llamaban “el brujo” porque veían que pertrechado de alambiques y morteros, Prada intentaba conseguir sacar una fórmula para explotar la riqueza del país y conseguir su progreso económico y social. Siguiendo la estela de Melgar y sus yaravíes, Prada, que nunca pudo olvidar el impacto que le provocó las experiencias y vivencias con el mundo indígena, plantea el problema indígena. En medio de un europeísmo formalista, el poeta se aparta un tiempo para hablar de lo próximo, de lo cercano, del mundo que le rodea: del indio, su historia y su tragedia. Pasamos a ver alguno de los poemas de *Baladas peruanas*. Comenzamos por “Origen de los incas”:

Lejos de los montes y ríos,
sobre tapices de brumas,
con las alas del deseo,
vuela el sol tras la luna.

La coge, al seno la estrecha,
y en luminosas alturas,
a la faz de Pachakámak,
el divino amor consuma.

Los suspiros y los besos
de polo a polo retumban,
a cielo y Tierra estremecen
los espasmos de ternura.

Y el atónito Universo
en voz de triunfo saluda
al virgen seno rasgado
por la simiente fecunda.

.....

II

Es Manco Cápac –el héroe
de alma benéfica y justa;
es Mama Ocllo –la virgen
toda pureza y dulzura.

Retoma Prada el mito, ya explicado anteriormente de Manko Kápac y Mama Ocllo, cuando salen del lago Titicaca y se dirigen hacia el Cuzco. Es un poema formalmente muy cuidado. El poeta elige este episodio mítico porque es de gran trascendencia ya que trata de explicar el origen de los primeros y legendarios pobladores del Perú. Mostrando las raíces, indica que los comienzos de la nacionalidad peruana hay que anteponerlos muchos siglos a la conquista y a la colonia. Vemos como el poema muestra a seres que se encuentran entre la humanidad y la deidad. Son seres de los que procede el hombre y la mujer andina, pero a la vez son dioses por sus atributos sobrenaturales. Recuerda a Aristóteles y a al papel que otorgaba a algunos de sus melancólicos más destacados en su obra *El hombre de genio y la melancolía*. Eran seres especiales, algunos históricos, pero muchos de ellos son mitológicos como Belerofonte o Ajax, seres que se encontraban entre lo divino y lo humano. Se debe subrayar el principio de inclusión de contrarios en la mitología, que vemos aquí reflejado en la unión del sol, representado por Manko Kápac y la luna, simbolizada por Mama Ocllo y su relación con el principio de relación, ya que gracias a esta unión y a la unión del sol y la luna, el día y la noche, el bien y el mal, es posible la existencia. Garcilaso señala en los *Comentarios reales* el origen de *Pachakamak*: “Es nombre compuesto de Pacha, que es mundo universo, y de Cámac, que significa “animar”, viene a significar que “da ánima al mundo universo.”¹⁹⁵³ *Pachakamak* es la gran deidad que observa a los amantes, Mancko y Ocllo.

Los episodios de los que habla Prada sobre el origen del imperio incaico son de talante épico donde no cabe la melancolía. Pero un poco más adelante, el poeta comienza a señalar esta característica del alma y de la poesía andina. Veamos el poema “El llora-muerto”:

¹⁹⁵³ Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Lib.II, c. II.

I

Pierde a su Amada el Inca,
y ya, de aquel momento,
no hay en su alma reposo,
en sus párpados sueño.

-“No cantes, oh Poeta:
voces lúgubres quiero
que de pena y angustia
despedacen mi pecho”.

-“Hay, Rey, en tus dominios
un pájaro siniestro:
su voz quebranta peñas,
se llama Lloro-muerto”.

-“A volad, oh mis vasallos,
por llanuras y cerros,
por valles y montañas:
coged el Lloro-muerto”.

En esta primera parte, de las dos que tiene el poema, se ve la melancolía por la pérdida de la amada. En la primera estrofa se hace referencia al fallecimiento de la esposa del Inca. Tras la muerte, el Inca no tiene descanso ni reposo, característica típica de la enfermedad melancólica. El ser sufriente no puede descansar, ni dormir, un fuerte insomnio se apodera del ser humano afligido. La mente no deja de dar vueltas, trayendo imágenes una y otra vez, sin que haya consuelo y reposo. La angustia embarga al melancólico y las ganas de vivir se tiñen de gran tristeza. “No cantes”, dice el poeta. Para el depresivo, el mundo deja de existir, y se encuentra él sólo con su sufrimiento. No hay nada más. Sólo puede sintonizar con la tristeza, por eso dice el “yo poético” que quiere escuchar “voces lúgubres” que de angustia “destroquen su pecho”. Es conocido que uno de los síntomas de la melancolía es el dolor en la parte del pecho o del estómago. Parece ser que, como el protagonista de *René* de Chateaubriand, el “yo poético” necesita un motivo real que le haga sufrir para tener, por lo menos el descanso de conocer la razón de su dolor. Un vasallo del Inca le indica que existe un pájaro que puede ser el causante del dolor porque posee tal poder que “quebranta las peñas”. El monarca, ante la angustia, manda cazar el pájaro “Lloro-muertos”.

I

Fieles indios recorren
los ámbitos del reino,
y cazan en las selvas
el pájaro siniestro.

El pájaro se queja,
y a su primer acento,
lanza el Rey de los Incas
un grito lastimero.

El pájaro se queja,
y, a su segundo acento,
llora el Rey de los Incas
dos lágrimas de fuego.

El pájaro se queja,
y, a su tercer acento,
queda el Rey de los Incas
mudo, inmóvil y muerto.

En la segunda parte del poema, los indios vasallos del Inca, buscan al pájaro “siniestro”. El pájaro es muy poderoso porque representa el dolor de la pérdida del ser querido. De ahí que pueda hasta “quebrantar las peñas”. Lo más interesante del poema es que el pájaro “Llora-muerto” se identifica con el Inca. Una vez cazado, el animal se queja en tres ocasiones, la gradación del dolor va de menos a más. La primera queja, hace exhalar un grito al Inca, la segunda, dos lágrimas de fuego, y en la tercera, el animal muere. El Inca, enfermo de melancolía, y simbolizado en el pájaro, muere por el sufrimiento de la pérdida amorosa. La cura, es decir, la caza del pájaro, animal que expresaba la necesidad de expresar el dolor, es lo que propicia la muerte del Inca. El poema de Prada se remite a la melancolía amorosa romántica muy al gusto alemán o inglés, y a la muerte por el amor imposible entre amantes. En este caso, imposible por la desaparición de la esposa. El espíritu modernista aristocrático se vislumbra en que ha tomado dos personajes nobles, lo que le otorga cierto elitismo aristocrático al escenario. Aún así, se percibe el intento por parte de Prada de acercarse al mundo indígena, aunque sea de forma un poco artificiosa.

Seguimos con el análisis melancólico del poema “La aparición del coraquenque”:

Es la fiesta Intip-Raymi.
No luce aún el Oriente,
y ya el Inca se apercibe
al holocausto solemne.

En pompa regia, descalzo,
con su estirpe y sus mujeres,
deja el regalo del sueño,
deja la paz del albergue;

Y, en la antigua, extensa plaza
bajo emplumados doseles,
aguarda mudo y contrito
la luz del Padre celeste.

Adelgázanse las sombras,
y un albor dudoso y tenue
nace, vacila y se ensancha
del Oriente al Occidente.

Asoma el Sol, y sus rayos
en hilos de oro descienden
a inflamar los hondos valles,
a fundir las altas nieves.

Todos gritan fervorosos,
todos las manos suspenden,
y a la región de las nubes
lanzan ósculos ardientes.

Todos dilatan los ojos,
y la luz primera beben,
como un sediento devora
el humor de viva fuente.

Y, entre músicos acordes,
consagran himnos y preces

al Padre eterno y fecundo,
al dador de inmensos bienes.

Coge el Monarca en la diestra
un vaso de oro luciente, y,
de ofrenda al Sol divino,
la espumosa chicha vierte.

Coge a par en la siniestra
un vaso de oro luciente,
y el licor sabroso escancia
a sus hijos y mujeres.

Todos liban; y retumba,
a son de música alegre,
el lejano clamoreo
de los nobles y la plebe.

Mas, de súbito, al bullicio
quietud profunda sucede
y al regocijo y contento,
el espanto de la muerte.

Es que asoma por las nubes
y en vuelo tácito y leve
gira en torno de la plaza
un hermoso Coraquenque.

Hacia el Príncipe heredero
vuela el pájaro tres veces,
y con dos pintadas plumas
adorna al mozo la frente.

Triste fue la magna fiesta,
que, a la luz del Sol poniente,
el Monarca ya dormía
en los brazos de la muerte.

El poema relata la premonición del Inca sobre un holocausto que va a tener lugar. El Inca, hombre deificado y poderoso, es un melancólico con capacidad para ver el

futuro. Aristóteles, en *El hombre de genio y la melancolía*, señalaba a las sibilas como seres melancólicos que no están regidos por las leyes normales, son, como dice Földényi, personas que están fuera del tiempo. Por eso pueden conocer lo que el destino depara. En todas las culturas han existido mujeres y hombres con facultades como ésta o similares, en el mundo andino también fue así. Prada rememora poéticamente al Inca y estos poderes. Para darle mayor fuerza trágica hace aparecer la señal de la tragedia, es decir el coraquenque, en medio de una fiesta popular. Arguedas señala que el pueblo andino expresa tanto su pena y su alegría gracias al canto y el baile. El poema expresa cómo el alma andina necesita exteriorizar sus emociones y bailando de pena o alegría, expone sus sentimientos. Recordemos el *Taqui Onqoy*, que no era sino un baile “enfermo” para expresar los sentimientos de angustia. El coraquenque, se posa tres veces en el príncipe y le coloca dos plumas con lo que señala que el heredero va a morir, así es, al finalizar el día, al ponerse el sol, también acaba la vida del joven soberano.

Este poema, formalmente muy cuidado, se ajusta métrica y rítmicamente a los poemas románticos de la época, por el número de sílabas de cada verso y la consonancia de la rima. Las figuras de lo andino se vuelven a ver expresadas de forma tópica, donde los príncipes Incas aparecen con su lujoso boato, rodeados de servidores y suntuosidad. Pero, tiene mérito en el intento de dar a conocer ciertos mitos que enmarcaban algunas de las formas de vida de este período. Se centra mucho, eso sí, como premodernista que es Prada, en descubrir los eventos de la aristocracia inca.

El último poema a analizar es “El pájaro ciego”. Tiene ciertas concomitancias con el poema anterior “El Lloro-muertos”. Veamos:

I

Era un Pájaro de nieve:
con su inefable cantar,
derramaba en tristes pechos
alegría sin igual.

-“Pájaro, el Inca murmura,
tu canción me atedia ya:
siempre cantas alegrías,
nunca lloras el pesar.

Lanza quejas doloridas,
porque sufro negro afán,
porque siento una amargura
melancólica y mortal.

Canta canciones que aumenten
mi congoja más y más,
que yo gozo en mi tristeza,
que yo gozo en mi penar.

Mas el Pájaro de nieve,
sordo al mandato real,
canta siempre la ventura,
pero tristeza jamás.

Como el poema anterior, “El Lloro-muerto” se divide en dos partes. En esta primera, el Inca, angustiado por la melancolía le pide al blanco pájaro que deje de cantar alegrías. El Inca prefiere escuchar tristezas más acordes con sus sentimientos de dolor. El Inca murmura al pájaro: “tu canción me atedia ya”. Como se puede observar hace referencia al tedio, el mal de fin de siglo. Prada está inmerso en las corrientes de su tiempo. Sigue aplicando la melancolía de fin de siglo cuando el “yo poético”, pide al pájaro que deje de cantar alegrías y cante tristezas porque sufre “negro afán”. El color negro siempre se ha aplicado a lo melancólico y a lo malo. Y el “negro” afán proviene de una “amargura melancólica y mortal”. No dice la causa de tal tristeza, simplemente expresa el sufrimiento que le produce. Lo cual hace presagiar que ni siquiera conoce el motivo de tal desgracia. Sí sabe, el “yo poético” que en esa angustia melancólica, se encuentra a gusto, en una plácida tristeza que todo lo invade: “que yo gozo en mi tristeza / que yo gozo en mi penar”. El melancólico se encuentra en un océano de mansa paz, de fatalidad, en la que la experiencia humana ha llegado al límite de la tragedia y el hundimiento de la vida en la muerte. Pero la sensación desde el abismo es contradictoria: por una parte, la angustia se apodera del sujeto, y por otra, vive en la sensación de plenitud que le otorga la condensación de dolor y tristeza profunda. El pájaro, que nada quiere saber de la melancolía, desoye al monarca Inca y sigue cantando alegremente.

II

Murmura un viejo Cacique:

-“Rey, al Pájaro cegad,
y con lánguida tristeza
su canción exhalará.

Ciego, el Pájaro de nieve
siente y sufre pena tal,
que, si fue de blancas plumas,
es de negras plumas ya.

Canta dolor y amarguras
con tan lúgubre cantar
que, a su voz, las fieras lloran
y se quiebra el pedernal.

Todos cierran los oídos,
todos huyen y se van:
el oír los tristes cantos
es gemir y agonizar.

La hija tierna del Monarca
oye el canto sin igual,
y solloza, y se adormece,
y no despierta jamás.

Prorrumpe el Inca, estallando
con la voz del huracán:
-“Pronto el Pájaro la muerte,
pronto al Cacique cegaz”.

El Cacique, servidor del soberano, sugiere que cieguen al blanco pájaro como solución, y así lo hacen. A partir de aquel momento, su canto se hace desgarrador. La melancolía hace que el animal enferme de tal modo que sus blancas plumas se vuelven negras. Parece que la bilis negra ha teñido su plumaje. Nadie puede aguantar la agonía, todo el mundo huye al oír el canto. La consecuencia es todavía más trágica: el pájaro melancolizado transmite la enfermedad por medio de su melodía. La tierna hija del Inca escucha el agónico canto y muere de pena. El conocer su equivocación, el Inca loco de

odio, manda matar al asesino de su hija, es decir al negro pájaro. Como castigo, el Cacique recibe el mismo mal que ocasionó al pájaro, de ahí que el Inca ordenara que lo cegaran.

Tras la guerra contra Chile en 1879 las cosas cambiaron para Manuel González Prada. Si hasta este momento dio muestras de ser un hombre que no se dejaba seducir por las facilidades que la vida le brindó, a partir de entonces se inició una etapa todavía más agitada. El apoyo a la lucha indígena dejó de observarse en los versos de Prada, pero dio paso a la tarea más práctica en el campo político. Fue en ese momento, cuando el político unido al escritor dedicó su vida a la lucha contra los desfavorecidos.

Prada es un gran poeta, catalogado como premodernista, que se encontraba en la transición entre el Romanticismo y el Modernismo. Tiene el gran mérito de ser, como señala Mariátegui, el primero que se dejó influenciar por las corrientes no sólo españolas sino europeas, y sobretodo alemanas y francesas. Aquí comenzó el cambio hacia una nueva poética en Hispanoamérica. Pero, respecto a la utilización de la melancolía andina a la hora de componer sus poemas, hay que decir que no llega a percatarse de su existencia. Sí que vemos intención de ponderar y manifestar la figura del indio y su épica, pero no llega a las raíces de esta raza. Se queda en una representación externa, modernista, en el sentido de que busca el boato y el aristocratismo, así como la belleza de las imágenes y su delicadeza, puesto que, como hemos podido comprobar, se mantiene dentro de los cánones de la melancolía romántica europea. Tomó también del Romanticismo europeo la preocupación por la exaltación de lo nacional, del pueblo, emprendiendo la expresión de la historia mitológica y de los símbolos andinos ligados a la construcción de la nación peruana. Pero, la melancolía andina, que veremos cómo se desarrolla sobre todo en el postmodernismo con Valdelomar y Vallejo, no está todavía impregnada en su poesía. Por eso, a pesar de ser una poesía de calidad no posee la relevancia creativa de la postmodernista. No hay que quitarle ningún mérito a Prada, era un poeta y político aperturista que abrió grandes sendas para posteriores artistas e intelectuales. Siempre es recordado por su proteica labor de sembrador de ideas que más tarde tuvieron su germinación y crecimiento en la labor de otros pensadores.

1.5.2. EL MODERNISMO: JOSÉ SANTOS CHOCANO

Si la construcción de cierto nacionalismo proveniente del *Volkgeist* alemán utilizado por Prada fue un hecho, también lo fue que tras el conflicto con Chile, Perú necesitaba un credo civil, una poesía de arenga que construyera de nuevo a la nación. Al igual que Víctor Hugo, se trataba de movilizar a la multitud, de levantar el ánimo. Chocano deseaba convertirse en el poeta de América del sur (“Whitman tiene el norte yo tengo el sur”). Rodó ya había señalado en su ensayo *Rubén Darío* publicado en 1899 que el nicaragüense era el mejor poeta nacido en Hispanoamérica, pero no era el “poeta de América” de la misma forma que Whitman lo era del América del Norte. Darío no utilizaba, como sí hacía el poeta de Norteamérica, la expresión de una unidad geográfica, una historia, unos valores. Para Rodó, no podía ser el poeta de América porque su influencia francesa tenía demasiada fuerza y no dejaba oír los sonidos del nuevo continente. Conociendo la opinión de Rodó a cerca de la poesía de Darío, Chocano se propuso ser ese cantor de América del Sur. En Perú, el Modernismo de Darío cuajó un poco tarde y no con demasiada fuerza debido al afrancesamiento del que habla Rodó, y también, porque el nicaragüense se puso de parte de los chilenos tras el conflicto. Así que Chocano, enfrentándose a la estética rubendariana, quiso definir una nueva estética, más retórica y rimbombante, de influencia más hispánica que francesa. De hecho, las raíces hispánicas de su poesía se perciben con facilidad: “Los antecedentes de la técnica y los modelos de la elocuencia de Chocano están en la literatura española –afirma Mariátegui–. Todos reconocen en su manera la influencia de Quintana, en su espíritu la de Espronceda. Chocano se reclama de Byron y de Hugo. Pero las influencias más directas que se constatan en su arte son siempre las de poetas de idioma español.”¹⁹⁵⁴ Con raíces españolas que favorecían la energía épica de sus versos, Chocano se propuso ser el cantor de Hispanoamérica y para ello señaló las maravillas, no ya de Francia sino del continente americano.

1.5.2.1. MELANCOLÍA EN LA VIDA DE JOSÉ SANTOS CHOCANO

Hablar de seres melancólicos es señalar aquellas personas que tuvieron unas peculiaridades en la forma de vivir y sentir la vida. Chocano, se inscribe dentro de este grupo de hombres y mujeres que a lo largo de la historia han despuntado por su

¹⁹⁵⁴ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 272.

creatividad y por su arte. Pero hay que inscribirlo en la época modernista y esta época también tiene ciertas características melancólicas propias. Se vivía una época de crisis, donde muchos valores se estaban poniendo en tela de juicio. De ahí la definición de modernismo de F. Onís: “El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.”¹⁹⁵⁵

José Santos Chocano nació en Lima en 1875, cuatro años antes del comienzo de la guerra contra Chile, así que tuvo una infancia triste y llena de angustia y de desgracia. La melancolía de Chocano comenzó aquí, siempre añoró una infancia idealizada que nunca tuvo: “y yo, que no fui niño, me decidí a ser hombre. / Antes de tiempo supe del calabozo obscuro / y el pan amargo y duro” (“Íntima”). La infancia no vivida, le hizo añorar e idealizar este período de la existencia hasta tal punto que, según Escajadillo”, nunca dejó de tener algo de niño: “me queda algo de niño todavía...”, dice en su poema “Epístola a don Juan”. El poeta fue una de las miles de víctimas de la guerra, todos perdieron en ella, a Chocano, le arrebató su niñez. El conflicto bélico trajo un sentimiento de pérdida y de melancolía, en cierta manera, similar a la tristeza que oprimió a la sociedad española tras el desastre del noventa y ocho. La pérdida de las colonias se tradujo en Perú en la pérdida de territorio, y en ambos países se produjo una pérdida en el sentimiento de orgullo nacional. Los dos países sufrieron los síntomas de la enfermedad de la bilis negra. Primero, el sentimiento de pérdida, que se alimentaba de un orgullo herido, no de algo real. Segundo, la infravaloración nacional tras el combate; tanto en Perú como España surgieron voces intelectuales que señalaban la decadencia de ambos países. La melancolía cayó de lleno con su gran sombra negra.

El Modernismo, como se vio en capítulos anteriores, fue un movimiento de enfrentamiento al mundo burgués. La melancolía interna agobiaba al poeta que se enfrentaba al mundo alejándose de él o buscando ideales contrarios a todo lo comedido de la sociedad burguesa. El Modernismo surgió como reacción a una sociedad en crisis. El propio Chocano pone esto de manifiesto en su poema “Frivolidad” cuando señala: “Es demasiado densa la vida en esta Edad / para que los artistas no amen la soledad / o busquen el refugio de la frivolidad” (*Oro de las Indias*). De hecho, esa búsqueda de la

¹⁹⁵⁵ F. de Onís *apud* H. Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, cit., p. 37.

soledad y de lo superficial está impulsada por la angustia existencial que padecían muchos modernistas. Chocano estuvo unido al arielismo. Muchas de sus afirmaciones surgieron a partir de la situación precaria del artista en Hispanoamérica. De Europa se tomaban las ideologías que tenían sentido en América, y el superhombre de Nietzsche, adaptado a la situación social europea, fue tomado en Hispanoamérica por políticos y militares apoyados por las familias ricas que no querían perder su poder. El apoyo de los artistas también, en muchos casos, fue incondicional. O pertenecían a dichas familias, tal fue el caso de José Asunción Silva, o se acercaban a ellas, como Chocano. Sí que existía una “superficial” crítica al mundo burgués, tomada de Europa (recordemos el cuento “El rey burgués” de Darío), pero a la hora de la verdad, la situación del poeta modernista era muy precaria. Tanto, que este hecho les hacía vivir en una perenne ansiedad. La melancolía de Chocano y de los modernistas, por extensión, se encuentra en este choque al que deben enfrentarse. Pero, si el contexto social fue duro, y debía ser encarado día a día, la batalla a la que debían enfrentarse más tenazmente fue la propia e intrínseca sensación melancólica y ese carácter especial con el que debían convivir. Algunos de los rasgos melancólicos de los que hablamos son tomados y copiados de la actitud moderna de los grandes poetas que llegan desde el Romanticismo como son los dandis y el decadentismo. En parte, es normal, porque el mundo se había globalizado lo suficiente para que, sólo en las grandes capitales, una persona pudiera llevar, más o menos, la misma vida lujosa, tanto fuera en Madrid o en Lima. En el caso de ésta última, se podía vivir en una preciosa mansión, rodeado de sirvientes, e ir al café Palais Concert. Ellos sentían, en gran medida, los mismos sentimientos que sus homólogos en Europa. Además hay que contar con “la moda”. París era el centro del mundo cultural y el referente. Todos los poetas hispanoamericanos soñaban con visitar París. Existió también cierta querencia a seguir los dictados, ya no de los modelos españoles, sino de los franceses. Y la melancolía fue aprendida también por Chocano. El aristocratismo, de corte antidemocrático, que se tiñó de misantropía hacia las masas, fue tomado por muchos de los poetas, Baudelaire es un ejemplo. Gracias a esta ideología se comenzaba a sustentar la defensa de la burguesía en torno a lo que ellos veían como un peligro: el ascenso del poder del pueblo. La misantropía y el culto al ego, son dos características puramente melancólicas que, en este período histórico, recogen las ansiedades políticas. Centrándonos en Hispanoamérica y en Chocano, su aristocratismo arielista y la exaltación egotista del yo, expresan esta característica melancólica y la situación social.

Chocano (sin contar su más tierna juventud en la cual tuvo “veleidades” democráticas), defendió siempre a tiranos como Manuel Estrada Cabrera, dictador de Guatemala. También a las familias de oligarcas, aunque, a veces las señale acusadoramente: “Siempre preferiré la dictadura de un solo hombre responsable, siquiera sea ante la Historia, que no la de unas cuantas familias adineradas que irresponsablemente pretenden repartirse la vida de la República.”¹⁹⁵⁶ La verdad es que no debe pensarse en una postura antiburguesa, sino en una “pose” antiburguesa, ya que se llevó muy bien con esas “familias adineradas” de las que habla. De todas formas, este afán nietzscheano que Chocano exhibe, acorde con su espíritu melancólico le llevó a emular, de alguna manera, a Díaz Mirón, el cual mató a F. Wólter en 1892. Chocano acabó con la vida de una joven promesa: Edwin Elmore. Tras conocer que iba a publicar ciertas opiniones que no eran del gusto de Chocano, se cree que éste sufrió un ataque de locura que le llevó a matar al muchacho. La ansiedad acumulada en poco tiempo turbó la racionalidad de Chocano quien entró en cólera, y como consecuencia a esta enajenación, un joven falleció. La reversión de los valores hasta entonces tomados como positivos, se tradujo en el malditismo típico de la época, aunque, hay que señalar, que como Chocano no se adscribió pasivamente a los modelos franceses, maneja en alguna de sus poesías “cierto malditismo”, pero no es un rasgo predominante. En Chocano, tiene mayor repercusión la idea egotista del superhombre. La actitud nietzscheana sólo tuvo repercusiones negativas, debido a ella, Chocano encontró la energía para crear el mundonovismo. Creía que él era el hombre que debía describir y exaltar a América, pero no desde las influencias francesas como hiciera Darío, sino desde las propias raíces incas y españolas. Dirá Chocano: “Soy el cantor de América autóctono y salvaje” (“Blasón”). Toda una declaración de intenciones frente a la poética de Darío, que a los ojos de Chocano era un cantor de tierras europeas, y siempre hacía alarde de delicadeza personal y poética.

La ansiedad perenne de todos los modernistas hacía necesario el desplazamiento de un lugar a otro para tratar de encontrar cierta paz, de aplacar la angustia y la pesadumbre le lleva a viajar por todo el mundo. De ahí que Chocano se pasara toda su vida huyendo de un lugar a otro: “Hace ya diez años / que recorro el mundo. / ¡He vivido poco! ¡Me he cansado mucho!” (“Nostalgia”). Otro tipo de escapismo, de desplazamiento, pero no en el espacio, por medio de viajes, ni en el tiempo, por medio

¹⁹⁵⁶ J. Santos Chocano, *Idearium Tropical apud* Escajadillo, introducción a *José Santos Chocano. Antología poética*, cit., p. 6.

de la literatura, sino en la vida, es un escapismo rebelde de no aceptación de las normas burguesas. Chocano, en este punto, muy cercano a Darío y a tantos modernistas, quiso vivir con gran intensidad la existencia, placeres sensuales, lujo, etc. Pero esta vida nunca le dio la felicidad, en muchos poemas se observa la sensación de sinsentido angustioso que embarga al poeta al acordarse de su tumultuoso y febril pasado. En esos momentos de reflexión, de absoluta depresión, entiende que se ha pasado la vida buscando un ideal que no nunca existió.

La poesía de Chocano es enérgica e incluso rimbombante, sobre todo en su período de juventud y primera madurez. Pero, la vida se fue llevando esas energías a pesar de ser tan potentes y entonces afloró una melancolía mucho más genuina, una melancolía que, alejada de los modelos extranjeros, se aferró a una profundidad sentida plenamente.

1.5.2.2. LA MELANCOLÍA EN LA OBRA DE JOSÉ SANTOS CHOCANO

Para analizar la melancolía en la obra de Chocano debemos tener en cuenta tres etapas en su recorrido poético que señala Escajadillo. Estas etapas son la fase épica, la descriptiva y la melancólica. La épica estaba dedicada a exaltar los momentos históricos relevantes como el de la guerra contra Chile, la descriptiva a exaltar la grandeza del continente americano (mundonovismo), y la tercera, tal como ocurrió con Rubén Darío, es la etapa de madurez donde la poesía se vuelve más profunda y melancólica. Toda la poesía de Chocano, en especial la épica y descriptiva, tiene fuertes influencias españolas ya que, intentándose alejar de la poética afrancesada de Darío, Chocano se aproximó a las raíces románticas y rimbombantes hispanas, tal como señalaba Mariátegui. El propio Chocano pone de relevancia esta influencia en sus “Sonetos necrológicos”, dedicando uno al romántico español José de Espronceda donde señala el “yo poético”:

Y, por eso, es que ahora, sentada en los escombros
del pasado, mi Musa cuelga sobre sus hombros
un verso de Espronceda como una noble capa...

(Fiat Lux)

Cierto es que se cataloga a Chocano como el mayor exponente del Modernismo peruano por sus innovaciones métricas y por su postulación personal y poético hacia esta corriente. Así lo afirma F. Onís. Pero no hay que olvidar que el Modernismo en Perú tuvo sus propias características fundamentadas, basadas en principio por la guerra contra Chile y también en la propia idiosincrasia del país. En este recorrido sobre la melancolía en la poesía de Chocano, vamos a ver cómo se va pergeñando y modificando el concepto a lo largo de su carrera.

El poeta peruano publica sus dos primeros poemarios en 1895. Muy al gusto modernista, el primero de ellos, *Iras santas*, se imprimiría en tinta de color rojo, y el segundo, *En la aldea*, en tinta azul. Como se ha venido explicando, forman parte de la poesía épica de Chocano. En *Iras santas*, se siente como Víctor Hugo, adalid de la voz del pueblo: “Mientras no se alce el Pueblo soberano, / yo, hecho Job de este inmundo estercolero, / he de cantar las rabias que el acero / siente al hallarse entre la puerca mano...”. Fue en su tierna juventud, el único momento en el que luchó por el pueblo, posteriormente, como se ha comentado, sería un gran defensor de los dictadores. Pero en estos momentos, Chocano rebosa de energía, la guerra ha dejado un país agarrotado, y él siente que debe ser la voz que despierte a sus conciudadanos. En el siguiente poemario *En la aldea*, vemos al poeta descriptivo. Chocano recibió muchas influencias, la de mayor calado es la altisonante retórica hispánica, pero, también se debe señalar que supo adaptarse a las corrientes francesas. Estas influencias engrandecían su poesía. Por eso, vemos en este poemario, composiciones de corte impresionista y parnasiano. Un ejemplo es “El poema de las frutas”:

Simbólico festín. Amplia y espesa
enramada de vides forma el techo;
y de la yerba húmeda en el lecho
tendida se halla la silvestre mesa...

Sobre los hombros de un gran Atlas pesa
un recipiente, para tanto estrecho,
en donde saltan del montón deshecho
la piña enorme y la menuda fresa...

Corona la lata torre una partida
manzana de oro, que a gustar provoca
frescas corrientes de ignorada vida;

y empinándose así, la torre ufana
se hace una torre de Babel que toca
¡el cielo del amor con la manzana!

Este poema en forma de soneto describe un bodegón haciendo uso del estilo parnasiano. El yo poético observa el cuadro y va describiendo lo observado. El escenario está compuesto por un lugar, a parecer exterior, donde el techo está compuesto por vides trepadoras y del suelo cubierto por hierba surge una mesa. De una escultura que reproduce al dios Atlas, el mismo que debía llevar el peso del universo sobre su cabeza. En vez del universo, lleva encima un gran frutero de donde “saltan del montón deshecho la piña enorme y la menuda fresa”. El corte parnasiano aparece en la exteriorización del yo poético a la hora de describir las imágenes, también su referencia a la deidad griega, muy del gusto de esta corriente, así como su atención a la forma. La fría descripción se ve sopesada por ciertos rasgos impresionistas como la exposición de un escenario lleno de referencias a la fruta y al frescor, que llegan hasta el lector, provocando con las imágenes un mundo de sabores, olores y colores.

Mucho más modernista es el siguiente poema “En la alcoba” que se va a analizar desde el punto de vista de la melancolía:

Olor de nido. Sonrosada lumbre;
tras la pantalla, esplende en la cortina,
entre la cual a Venus se adivina
llena de placidez y mansedumbre...

Como el pálido copo de la cumbre,
yace Venus helada y cristalina,
mientras que afuera el campo desafina
con su rumor de ronca mansedumbre...

Duerme ella al fondo de su cuja blanca,
luciendo un brazo, que torneado arranca,
y el alabastro de su seno combo,

sin más testigos en la paz nocturna
que el Cristo agonizante entre la urna
y los chinos bordados sobre el biombo...

Se observa aquí más claramente el rastro impresionista por medio de los adjetivos que dan color y textura y el uso de las sinestesias que otorgan al poema una gran brillantez. Del Parnasianismo retoma la exterioridad del “yo poético”, el cual se aleja de la imagen para ser un mero descriptor. Respecto a la melancolía en esta poesía hay que señalar que la angustia vital de Chocano y de los demás modernistas, enfrentados a una sociedad burguesa que les negaba todo uso de magia y libertad creativa, les empuja a un escapismo total. El escapismo que vemos en el poema es el del placer sensual (la mujer en la cama), el del goce de amar y de vivir sin medida y a todo lujo (despilfarro). Las japerías (bordados en el biombo) les recordaban que existían otros mundos misteriosos (escapismo). La apreciación y la creación de arte significaban un enfrentamiento al decoro y la continencia de la sociedad burguesa. El misticismo decadente (Cristo entre voluptuosidad) una provocación igualmente. Recordemos que se dio una subversión de valores debido a la introducción de las ideas de la filosofía nietzscheana. El Decadentismo impulsaba la revalorización del mal y la mezcla del erotismo con la religiosidad que vemos aquí en Chocano. El problema es que esta desmesura de libertad, provocada por un ansia melancólica, llevaba a la autodestrucción del poeta. Vida licenciosa, drogas, alcohol, viajes, se sucedían para aplacar la ansiedad, pero todo ello llevaba al poeta a un lento suicidio, como ocurrió con Rubén Darío y otros muchos. De ahí el malditismo, se consideran seres malditos que no pueden adaptarse a la sociedad burguesa, de ahí también su misantropía y soledad personal. Y también la expresión de su dolor o su placer por medio de la poesía.

En el siguiente poemario *Selva virgen* publicado en 1896, mantiene su Modernismo, y su faceta descriptiva parnasiana, pero, Chocano ya no intenta tanto mantenerse en los cánones establecidos por el Modernismo de Darío. La delicadeza, la “*nuance*” poética se deja un poco de lado, y se observa una poética más rimbombante, hispánica, retórica y altisonante. Veamos el segundo cuarteto de “El amor de las selvas”:

Yo quiero ser gusano, hacer encaje;
dar mi capullo a las dentadas ruedas;
y así poder, en la prisión de un traje,
sentirte palpar bajo mis sedas...

Recordemos que las poesías de Chocano eran leídas en voz alta, por eso, Chocano era consciente de que debían ser comprensibles al ser declamadas (no cabía hacer una poesía simbolista que debe ser analizada tranquilamente por el receptor) y debían “sonar”, es decir, poseer un acento fuerte y apasionado. Si esta energía se expresaba así en la poesía descriptiva y de amor, con mucha mayor potencia sonaba cuando era épica y recordaba los hechos de la guerra contra Chile, tema principal de su siguiente poemario *La epopeya del morro* de 1899, *El derrumbamiento*, de 1899 y en *Cantos del Pacífico* de 1904. Esta poesía es una poesía enérgica, llena de referencias al valor y a la guerra, y por tanto, no muy cercana a la expresión melancólica, aunque surja de ella. Igual ocurre en *Alma América* (1906). Chocano se encontraba en España cuando terminó y publicó este libro. Es uno de los poemarios más importantes del peruano y en él, pone de manifiesto la declaración de intenciones:

Soy el cantor de América autóctono y salvaje:
mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
Mi verso no se mece colgado en el ramaje
con un vaivén pausado de hamaca tropical...

Cuando me siento Inca, le rindo vasallaje
al Sol, que me da el cetro de su poder real:
cuando me siento hispano y evoco el Coloniaje,
parecen mis estrofas trompetas de cristal.

Mi fantasía viene de abolengo moro:
los Andes son de plata, pero el León de oro;
y las dos castas fundo con épico fragor.

La sangre es española e incaico es el latido;
¡y de no ser Poeta, quizás yo hubiese sido
un blanco Aventurero o un indio Emperador!

Es un poema con el que explica los motivos de su poesía. Y también la misión que ese encomendó Chocano a sí mismo. Contraponiendo su poesía a la de Darío, se siente poseedor de la capacidad de condensar en sus composiciones lo esencial del continente sureño. Hay que poner de relevancia el orgullo con el que habla de la mezcla

racial. Muchos de los grandes escritores peruanos fueron mestizos: Garcilaso de la Vega, Valdelomar, Vallejo. En el caso de Chocano, es un sentimiento de orgullo. En ese afán de acaparar lo esencial de la poesía, se encuentra la necesidad de retener lo esencial de lo peruano, que para el cantor de América se halla en la unión de todos los períodos y las razas. Recuerda a Garcilaso cuando en sus *Comentarios reales* se muestra igual de orgulloso de pertenecer a ambas sangres. Y como a Garcilaso, le embarga la sensación melancólica de sentir que los tiempos pasados fueron los mejores. Dejando a un lado las cuestiones de calado crítico, que pronto llegarían, Chocano disfruta de poder dar color y sabor, por medio de su poesía, a los épicos y estelares momentos históricos del Perú.

En 1908 se produce el cambio hacia la tercera etapa, la fase donde Chocano expresaba una poesía de un calado más profundo y más melancólico. Con el significativo título de *Fiat Lux*, el poemario propone, sin renunciar a sus influencias, a su retórica y a cierto toque altisonante, unos versos que nos acercan a Chocano como poeta doliente y reflexivo. Atrás queda el poeta que muestra lo externo, la vegetación, la América salvaje, los colores del bello paisaje andino o los cuadros impresionistas y parnasianos unidos a las características ofrecidas por el Modernismo con sus goces y placeres, y lujos exóticos. De una poesía externa, el poeta pasa a otra más interna donde el “yo” está más marcado, en el sentido de que ahora, puede utilizar imágenes pero siempre las pone en contacto con alguna tristeza o reflexión profunda, y en que es más intenso el protagonismo del “yo” íntimo. Esta es la etapa más interesante para el trabajo.

Comenzaremos este análisis por el fragmento que sigue de un poema que lleva por título “El viaje”:

Ave de paso,
fugaz viajera desconocida:
fue sólo un sueño, sólo un capricho, solo una acaso;
duró un instante, de los que llenan toda la vida.

No era la gloria del paganismo,
no era el encanto de la hermosura plástica y recia.
Era algo suave, nube de incienso, luz de idealismo.
¡No era la Grecia:
era la Roma del Cristianismo!

Resulta interesante observar cómo el Modernismo (Chocano también obviamente), ha entendido a la mujer. La fémina era vista en dos aspectos contrapuestos, o bien, se demonizaba y se hacía ver su estampa como un ser sensual y cruel, y a menudo animalizado, o bien era la imagen de la idealidad y la perfección sin límites. Estas actitudes provenían, en primer lugar, de la tradición literaria comenzada en el Renacimiento con la *donna angelicata* petrarquista, y que continúa a partir de entonces a lo largo de la historia cultural de Occidente, y en segundo lugar, de la aparición de una mujer que reclamaba sus derechos como ser humano igual al hombre. Los poetas modernistas llenaron su poesía, unas veces de mujeres idealizadas, como envueltas en una neblina celestial, y otras veces, sus versos exhalaban los gemidos sensuales de una dama que gozaba plenamente de su sexualidad, pero que actuaba con una crueldad, a medias entre la consciencia y la inconsciencia. El artista llegaba a atribuir actitudes animalizadas como la de perseguir siempre la obtención de placer por medio de los instintos. La mujer decadente modernista era una mujer irracional, llevada por los impulsos más primarios; Palma, en sus *Cuentos malévolos* la compara asiduamente con una gata. Bien, para ser justos con la representación de la mujer en Chocano, hay que decir, que el poeta no tiene esta visión prototípica decadentista de la mujer. Para Chocano la mujer es un ser sensual, que atrae sus sentidos, pero nunca es vista como una mujer dañina o cruel, tal como se refleja en la poesía de Darío (recordemos sus maléficas princesas) o en Eguren. Se ha escogido este poema en el que muestra a una mujer idealizada. Se trata de un fragmento del poema “De viaje” del poemario *Fiat Lux*:

Ave de paso
fugaz viajera desconocida:
fue sólo un sueño, sólo un capricho, solo una acaso;
duró un instante, de los que llenan toda la vida.

No era la gloria del paganismo,
no era el encanto de la hermosura plástica y recia.
Era algo suave, nube de incienso, luz de idealismo.

En el poema, el “yo poético” tiene un solo encuentro casual con una mujer que queda grabado en su mente para siempre. La mujer se transforma en algo irreal y etéreo,

sin carnalidad, en “nube de incienso”, en algo incorpóreo e inmaterial, con tintes de fuertes idealismo.

Pasamos analizar otro tipo de melancolía, la que se refiere a la “Edad de oro”. Los siguientes versos pertenecen a un fragmento del poema titulado “Íntima”:

Cuando nací, la guerra
llegaba hasta la sierra
más alta de mi tierra;
y al poner de repente
mi pie dentro de un charco de sangre, el charco hirviendo
con una de sus gotas me salpicó la frente.

.....
Yo no jugué de niño; por eso siempre escondo
ardores que estímulo con paternal cariño.
Nadie comprende, nadie, lo viejo que en el fondo
tiene que ser un hombre que no jugó de niño...

.....
Después, mis dieciocho años corrieron como río
sinfónico por entre cañaveral bravío,
bebí en el tosco vaso de las revoluciones,
me retorcí entre hierros, erré por las prisiones;
y yo, que no fui niño, me decidí a ser hombre.

Desde el título, el yo poético nos sitúa en un lugar entrañable, cuenta algo íntimo que siente muy hondamente. Ese sentido sufrimiento es la sensación por parte de la voz poética de la falta fundamental de una parte de su vida: la guerra hizo que perdiera la niñez. Y con la niñez todos los valores añadidos a esta edad, sobre todo la inocencia. La sensación de pérdida le acompañó toda la vida. La nostalgia, acompañada de la melancolía hizo que, en algún lugar de su alma, la niñez se quedara de forma perenne sin desarrollar. Al no haber sido niño, lo fue siempre. Tras la máscara de hombre de mundo y guía estético de la América latina, se escondía un niño azorado y nervioso. Ya se ha comentado anteriormente que uno de los grandes temas de la melancolía es la Edad de Oro. Ésta se ve representada en la idealización de tiempos históricos pasados, o, si nos adentramos en la vida de una persona, en el comienzo de la vida, un tiempo extraño para el ser humano, ya que cuando crece, la niñez se difumina, se transforma, se modifica, se idealiza. Es un juego de la mente. Nunca llegaremos a conocer la realidad dentro de nuestros recuerdos ya modificados por la energía creadora. Chocano

es consciente de que no tuvo la posibilidad de ser lo que debió ser, y quizá eso le hizo desarrollarse de forma diferente. Quizá siguió siendo un niño que en vez de dedicarse a la creatividad del juego, pasó a la creatividad del arte. Hay algunos filósofos que ponen en contacto estas dos acciones. El niño-adulto Chocano mantuvo la fantasía que sólo los niños tienen, y se sumergió en ella. No sólo eso, gracias a ella, visionó los espectaculares escenarios selváticos, las amplias sierras y los animales que poblaban la inmensa Latinoamérica. Gracias a la misma pasión que empuja al niño a ser el primero y el mejor, Chocano, adulto en todas sus facetas, pero niño en dejarse invadir por la fuerza de la ilusión, llegó a desplegar una fuerza en las imágenes que no tendrá parangón. Puede ser que haya habido muchos otros poetas peruanos que superen en calidad artística a Chocano, pero puede decirse que la maravillosa imaginación que utiliza para describir el paisaje americano actual y los momentos épicos de su querida tierra, es de tal grandeza, que se merece, y mucho, encontrarse en el Parnaso peruano.

Seguimos en el poemario *Fiat lux* y vamos a examinar a la luz de la melancolía el siguiente fragmento del poema “Nostalgia”:

Hace ya diez años
que recorro el mundo.
¡He vivido poco!
¡Me he cansado mucho!

Quien vive de prisa no vive de veras:
quien no echa raíces no puede dar frutos.

Ser río que corre, ser nube que pasa,
sin dejar recuerdos ni rastro ninguno,
es triste; y más triste para quien se siente
nube en lo elevado, río en lo profundo.

Como veíamos en la melancolía moderna mostrada por Chateaubriand en *René*, el melancólico se siente invadido por una inquietud permanente que le obliga a viajar constantemente. Huysmans creó un melancólico paradigmático: Des Esseintes. Éste viajaba con la imaginación sin necesidad siquiera de desplazarse. Aquí, la voz poética, ha recorrido mundo, ha viajado de un lugar a otro, y siente que necesita un lugar donde alcanzar la estabilidad y la paz. Pero se engaña a sí mismo. Una vez que haya disfrutado de cierta calma, de cierta paz, su corazón de melancólico comenzará de

nuevo a angustiarse, como le pasaba a Belerofonte. La voz poética siente la decepción al percatarse de que la vida en vez de viajar, ver otros lugares, conocer otras tierras, tal vez consista en crear algo consistente en un solo lugar. Se percata de que las relaciones son como las plantas, hay que cuidarlas, alimentarlas, dedicarles tiempo y empeño, pero si está en lugar hoy y en otro mañana, siempre se encontrará solo, no tendrá relaciones valiosas surgidas del esfuerzo, de la comprensión y del cariño. De todas formas, el sello melancólico lo pone el hecho de que el “yo poético” se siente decepcionado incluso de la vida que el mismo ha elegido.

Pasamos a ver varios fragmentos del poema titulado “Anacronismo” en el que se van a observar otros aspectos melancólicos:

Debí yo haber nacido no en esta edad sin gloria,
sino en un tiempo heroico que nunca volverá.
Mi espíritu es como una página de la Historia.
Los que me ven se dicen acaso: –¿Adónde va?
Oír fábulas viejas
y cuentos y consejas
es mi único placer.
Soy como un peregrino
que ha extraviado el camino;
y llega adonde nadie le puede conocer...

¿Por qué quien me dio la vida no completó su obra?
¡Me aflige lo que falta! ¡Me aburre lo que sobra!
Mi patria no es la tierra que yo soñase mía:
la amo no como ahora sino como fue un día,
o bajo el gran imperio del Sol, con el tesoro
de los incas, ¡oh tiempos brillantes como el oro!
O bajo de la insignia de los virreyes, cuando
se vivía riendo, se moría matando...
Los incas, los virreyes,
las pretéritas leyes,
las pompas extinguidas,
las fábulas vividas,
me imprimen su prestigio dentro del corazón
y me siento hoy tan fuera
de lugar en mi patria como hombre de otra era
que contemplar pudiera

esas cosas que fueron y estas cosas que son...
Nadie, nadie conoce
todo el íntimo goce
con que repaso a veces las memorias de ayer.

Ya se vio como los autores de *Révolte et mélancolie*, Sayre y Löwy, mostraban cómo el Romanticismo era un movimiento de rebeldía hacia el capitalismo y el industrialismo de la época moderna. Esta visión de mundo romántica tiene una sensación de pérdida. Por ello los sociólogos franceses han titulado “revuelta y melancolía” a su obra, porque consideran que el punto de vista romántico echa de menos los tiempos pasados y de ahí el título compuesto de la palabra “melancolía”. Estos períodos históricos son idealizados y se les otorgan valores y características que sólo pertenece a la necesidad de encontrar la perfección del idealismo. Pertenecen a un lugar en la historia donde los hombres poseían verdaderos valores como la dignidad, el orgullo o la valentía. De ahí que la voz poética exclame: “Debí yo haber nacido no en esta edad sin gloria, / sino en un tiempo heroico que nunca volverá”. Algunos románticos transportaban sus ansias idealizadoras hasta tiempos como la Edad Media, otros modernistas como Chocano, las llevaba hasta los tiempos incaicos o el período colonial. La cuestión es que como ese lugar nunca se verá desarrollado en la realidad, se habla de melancolía para el pasado o de utopía si se trata de un futuro por venir. Se quiere huir a otros lugares porque el momento presente es anodino y gris, y determinado por la época burguesa. Si Sayre y Löwy señalaron la melancolía en el Romanticismo, Földényi apuntó el aburrimiento y la indolencia como características de la melancolía moderna: “¿Por qué quien me dio la vida no completó su obra? / ¡Me aflige lo que falta! ¡Me aburre lo que sobra!”. El momento actual se presenta de forma insípida e insubstancial. La voz poética añora los tiempos pasados y esta añoranza hace que se encuentre fuera de lugar en el presente.

Chocano publicó en 1934 *Primicias de Oro de las Indias*. En este poemario sigue la línea modernista, pero también impregnada de profunda melancolía. Estuardo Núñez dice sobre este libro: “Mostraban sus últimos poemas un ritmo más sosegado, honda nostalgia y contenida melancolía.”¹⁹⁵⁷ Pasamos a ver un fragmento del poema “Elegía epicúrea” dedicado a Francisco Gálvez Portocarrero:

¹⁹⁵⁷ E. Núñez, “La literatura peruana en el siglo XX”, José Pareja Paz Soldán (ed.), *Visión del Perú en el siglo XX*, Stadium, Lima, 1963, volumen II, p. 254.

Jinete en un relámpago, escapó a la carrera...
Estaba aquí de tránsito: ¡era un alma extranjera!

¿Dilapidó su vida? Tal vez... Fue un gran suicida
que empleó sus treinta años en quitarse la vida...
Se sentía él tan fuera de lugar y de momento,
que en su epicureísmo guiaba el pensamiento
hacia la Edad Antigua o hacia el Renacimiento.

Yo no sé si fue alumno de Alcibíades, cuando
se vivía riendo, se moría cantando,
en la Atenas marmórea, cuya clara alegría
él lo mismo en sus labios que en sus ojos lucía;

.....

Tal vivió prodigándose en alegres desvíos;
porque, ajeno a la triste falsedad de las cosas,
en vez él de un manojo de laureles sombríos,
prefirió amablemente cien puñados de rosas...

En esta composición, Chocano habla de un hombre con características de dandy. Recordemos que desde el Romanticismo se había expandido la figura del hombre ambiguo, con una alta dosis de melancolía, que rezumaba estilo y originalidad. Estos dandis, ya comentados en el capítulo sobre la melancolía en la literatura de fin de siglo, fueron Brummell, Wilde, Baudelaire, y tenían un concepto de la vida muy parecido. Lo importante no era vivir, sino cómo vivir. Chocano nombra Alcibíades, uno de los primeros dandis de la historia, también lo nombra Baudelaire en su ensayo sobre la pintura en la época moderna. Los dandis consideraban que la vida era puro goce, y su finalidad proveerse de él en la mayor proporción posible. Pero, como Ícaro, al acercarse demasiado a la plenitud y a la vivencia íntegra, compuesta de todos los placeres posibles, las alas se derretían y el poeta caía al vacío. Aun así esta forma de autodestrucción era preferida a una vida anodina donde la existencia se transformaba en muerte por la falta de emoción y de sorpresa. Ante la disyuntiva de vivir intensamente pero poco tiempo o extensamente pero no vivir, el dandy melancólico decide vivir desmesuradamente. La melancolía sobreviene porque en realidad, y como señala el propio Chocano, se trata de un lento suicidio. La realidad es que la vida no se admite tal y como es, y por lo tanto, en la ansiedad de transformarla en vivencias extremas que

hagan sentir plenamente lo vital, el melancólico se empuja hacia la muerte prematura. Desmanes, sexo, alcohol, drogas, nocturnidad, estrés creativo, ansiedad, todo se une para provocar una sensación de irrealidad, cercana a la locura, para el dandy y para el melancólico.

El poema “El velero encallado” se encuentra en el poemario *Primicias de oro de la Indias*. Este es un fragmento de esta composición:

Este viejo navío de tres palos dio vuelta
al Cabo de Hornos, cuando la romántica Edad;
y paseó la osadía de su figura esbelta
a través de las brumas y de la tempestad.

Hoy me ofrece su imagen en un fino grabado
de madera, que luce la antigua “Ilustración”.
Al ver cómo entre rocas aparece encallado,
¿por qué se me ha llenado de angustia el corazón?

Se deben resaltar dos cuestiones sobre estos versos. La primera es la capacidad del melancólico de saborear el arte gracias a la hipersensibilidad de la que está dotado. Como ocurría con Des Esseintes, el protagonista de *Au rebours*, el artista percibe sensaciones provenientes de la naturaleza, de la cotidianeidad o del arte, como en este caso, que le sugieren grandes reflexiones y de grandes poemas, puesto que, tras la hipersensibilidad que le permite una mayor amplitud a la hora de percibir el arte y la vida, se encuentra la respuesta creativa como en este caso. El yo poético observa un grabado en el que se ha representado un bravío barco con las velas izadas al viento. Pero es un velero viejo y desgastado, y aquí hay que señalar la segunda cuestión: la sensación de irresoluble finitud de todo lo que nos rodea, no sólo de seres humanos, llevados por la muerte en no demasiados años, sino de objetos que se suponen casi indestructibles. Nunca es así, tanto los hombres como lo construido por los hombres, y lo no construido por ellos, como la naturaleza, tiene fecha de caducidad, año de finalización, momento de muerte. El barco, que en sus buenos tiempos, bregaba con el mar, haciendo sentir a sus marineros que se encontraban en lugar seguro, es hoy en día un barco en decrepitud. El abismo se abre para el reflexivo melancólico que ve angustiosamente cómo la cárcel de la vida se acaba en la muerte segura.

El siguiente poema que pasamos a ver es “Profesión de fe”:

Seamos los artistas fuertes como el arcano.
El Arte es en la vida como un cruel tirano,
que hace una noche sólo para hacer una estrella...
¿Qué vulgo es atractivo, ni qué ruindad es bella?

Los harapos no pueden llegar a los altares
en donde la Belleza desgrana sus collares
en la copa en que el vino beben los labios rojos:
la sordidez no es grata para los lindos ojos.

Reposará la mano del Cristo en la cabeza
que no sabe de rosas; pero el Bien no es Belleza.
Bella es siempre la mano que, entre el mórbido guante,
empuña la áurea copa o esgrime con destreza
el florete que vibra nervioso y resonante...

¿El mal no es bello, a veces, en la Naturaleza?
Tal haré de mi vida como un estuche fino
de puñal toledano o estoque florentino:
blando, en sus apariencias de manso terciopelo;
y fuerte, en su tesoro de imposición y duelo.

Fluye a la empuñadura de mi arma cuando late
dentro de mí: yo rifo todo en cada Combate;
y es porque, al fin, seguro de mi propia conquista,
no aspiro a ser ni bueno ni malo, sino artista.

Y es así cómo el diálogo entre Dios y yo empieza:
– ¿Hiciste el bien?
– No siempre; ¡pero sí la Belleza! ...

El aristocratismo fue un rasgo tomado primero por los románticos, y más tarde por simbolistas y decadentes, y también por los modernistas. Ya lo vimos en Prada, y aquí se repite: “¿Qué vulgo es atractivo, ni qué ruindad es bella?” se pregunta la voz poética. Además de esta característica, los modernistas tomaron, sobretodo de Baudelaire, la apreciación de lo feo y lo maligno como valor subvertido y convertido en hermoso. Vemos en esta composición de Chocano que el “yo” se pregunta: “¿El mal no es bello, a veces, en la Naturaleza?” El mal representado por el demonio deja de ser

valorado negativamente y se transforma en algo que mueve la estética de la época. Toma los atributos que antes no le pertenecían y se apropia de ellos. El ser decadente sigue la senda marcada por la oscuridad y la melancolía, es un dandy solitario y aristócrata o bohemio, trata de hacer su vida una obra de arte; pero este hombre no se sujeta sólo a la belleza atribuida al bien, amplía los límites, subvierte los valores y goza de una mayor libertad a la hora de identificar la belleza. Esta rara belleza, ahora puede estar escondida en lugares nauseabundos o en delicadas crueldades, en sadismos perniciosos, o en enfermedades malditas.

El siguiente fragmento del poema “La orgullosa piedad” se ha seleccionado porque refleja el mundo de Chocano y su lucha con los sentimientos misántropos que le empujan a separarse de los demás seres humanos:

Hermana, hermana buena: yo tengo el alma llena
de algo que empieza en odio, pero que acaba en pena...
Yo que he sentido el mundo redondo, tal como es,
porque incesantemente giró bajo mis pies;
yo que heredé el caballo de algún Conquistador
o alguna móvil tienda de un Indio cazador;
yo que debí en un tiempo de ser monje o soldado;
yo que soy melancólico y fuerte como el Ande,
pienso en que la infamia de los demás me ha dado,
con tantas pequeñeces, el derecho a ser grande.
Como estoy satisfecho de las persecuciones
y el laurel de la frente me ha brotado del pecho,
¡hermana mía, hermana, dale en tus oraciones
gracias a Dios por todos los que sufrir me han hecho...!

El yo poético comienza señalando el odio que invade su alma que acaba transformándose en pena. Siente que es un alma grande, creativa, genial: si se hubiera transmigrado su alma a otro cuerpo, sería el cuerpo de un ser salvaje como un indio cazador o solitario como un monje. Seguidamente señala: “Soy melancólico y fuerte como el Ande”. Aquí muestra su adhesión a la profundidad de lo andino. El hecho de que se proclame melancólico tiene mucha importancia. Coloca esta frase justo después de pensar en el monje solitario. Parece unir, de alguna forma, la soledad y acidia del monje, con la soledad y melancolía del ser andino. Su espíritu genial, tocado por los dioses, es grande, y desprecia a los demás seres humanos que con sus actitudes

intimidantes, en vez de empequeñecerle, le engrandecen más aún. Embriagado de misantropía, da gracias a Dios porque las acciones miserables de otros, le han impulsado a él hacia una mayor grandeza.

Chocano falleció en 1934 en Chile, así que tanto su anterior poemario *Primicias de Oro de las Indias* (1934) como *Oro de las Indias* (1940) son publicaciones posteriores a su muerte. Éste último mantiene el espíritu profundo que guió la poesía de Chocano en los últimos años. Pasemos a estudiar bajo la perspectiva melancólica un fragmento del poema “Prólogo lírico” perteneciente a su último libro:

Conozco una caverna donde hay un personaje,
una mitad artista y otra mitad salvaje,
que ve la vida humana como el que ve un paisaje.

Esta caverna es una caverna luminosa
que tengo yo en el alma: cuenca de azul y rosa
en que cada arco-iris es una mariposa.

Y el personaje de esta caverna es un demente
calderoniano, un nuevo Segismundo, que siente
cómo la vida es hecha de sueños solamente;

En este poema, se puede comprobar una verdadera introspección a la que se somete la voz poética. En el examen constata que siente, en algún sentido, seccionado en dos fuerzas, la de un artista que dirige sus fuerzas a crear belleza, y la de un salvaje que suele hacer caso omiso a las costumbres y reacciona de forma brutal. El yo poético se encuentra escindido en dos seres contrapuestos que se unen en la misma persona. El ser bifaz, es decir, de dos caras, habita en una caverna, que lejos de ser oscura, posee mucha luz. La caverna se encuentra en el alma del poeta. En la tercera estrofa, el yo poético confiesa que “el personaje de esta caverna es un demente”. El concepto de la melancolía trata de explicar también el concepto de locura. En este caso, es el propio Chocano el que se percató de que le poseía algunas veces la sensación de locura y de vivir en una realidad no común. Se identifica con Segismundo, el protagonista de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, obra en la que el autor juega con la realidad y el sueño, la locura y la cordura de manera magistral. El yo poético, dirigido por Chocano, siente como la realidad se escapa y se convierte en algo parecido a un estado de sueño o de locura, ya que el habitante de la caverna es un demente.

Los autores románticos fueron muy dados a escribir nocturnos, que eran poemas que se escribían tras el día, donde expresaban las angustias existenciales que les atenazaban. Luis Alberto Sánchez señala que los *Nocturnos* de Chocano poseen “una veta lírica, melancólica, desgarradora.”¹⁹⁵⁸ Pasamos a ver el “Nocturno nº 1:

Medianoche. En mi lecho. Miro el reló que late
sobre la chimenea: marca las dos. La luz
tiene con las tinieblas silencioso combate...
Hago sobre mi frente la señal de la cruz;
y abro, bajo mis ojos, el libro de oraciones,
que mi hermana algún día deslizó suavemente
entre los graves libros de mis profanaciones
y rezo... rezo... rezo como el mejor creyente.
¡Qué sólo estoy! ¡Qué lejos del amor y de la vida! ...
Esta hora de calma me hace sentir la herida
que recibí en la lucha: cuando lucho no siento;
sólo en la paz es cuando percibo mi tormento.
Tal medito en la inestable vanidad de las cosas;
y a persuadirme llego de que, en la humana inquina,
todo el perfume inútil de un centenar de rosas
es menos que la breve punzada de una espina.
Al pensar en el triunfo de las bajas pasiones,
se hace en mi alma el vacío de las desolaciones;
y, recordando cosas de mi nativo lar,
siento ganas a veces de hacer más oraciones;
de volver a ser niño, de ponerme a llorar...

Medianoche. En mi lecho. Tengo el afán suicida
de suspender un punto la marcha de la vida;
y, como si quisiera sentirme a solas yo,
salto del lecho, entonces, a parar el reló.

Es de noche, el insomnio atenaza al poeta. Ya desde la Antigüedad clásica los médicos señalaron este problema como un síntoma de la enfermedad melancólica. Así es, en muchos casos, el enfermo se siente angustiado y no puede conciliar el sueño porque no consigue la calma interior necesaria. En el poema, el yo poético se siente angustiado y frágil. Necesita parar la angustia, y reza como remedio espiritual. Pero al

¹⁹⁵⁸ L. A. Sánchez, *José Santos Chocano, cit.*, p. 24.

orar se da cuenta de los excesos de la vida pasada, y como un bucle maléfico, vuelve a atormentarse. Ante el dolor y la fragilidad, Chocano desearía volver a ser niño, volver a un estado de inconsciencia y pureza que dejó atrás. El dolor, lejos de disminuir, se va haciendo más penetrante y llevando al yo poético a pensar en la muerte como un lugar deseado y placentero. No se da una muerte física, pero sí simbólica porque se levanta del lecho sólo para dejar de oír el tic-tac del reloj que le pone en contacto con la existencia temporal: “y, como si quisiera sentirme a solas yo, / salto del lecho, entonces, a parar el reló”.

El siguiente fragmento pertenece al “Nocturno nº 2” en el que sigue la misma estela melancólica que en el anterior:

Desvelado en mi lecho, rememoro las cosas
del día. Estoy a oscuras. Tinieblas silenciosas
pesan como cortinas, que entreabren manos finas
para dar paso a algunas siluetas femeninas.
Esta rubia es a modo de aquellas heroínas
de Edgardo Poe: en sus ojos hay unas cristalinas
humedades que me hablan de ajenjos y morfina.
Esta... Sigue la ronda de mujeres galantes,
cuyos ojos no irradian menos que sus diamantes.
El champaña. La orgía. Los sonoros instantes.
Los violines de Hungría de los cafés cantantes...
Es un tropel que zumba dentro de mi cabeza.
¡Qué cansancio! ¡Qué hastío! ¡Qué angustia! ¡Qué tristeza! ...

En el fragmento de este nocturno se expresa a la perfección la melancolía moderna de la que habla L. Földényi. En la noche, el yo poético desea dormir pero el insomnio no se lo permite, y es en el intervalo entre la consciencia y la inconsciencia en el que aparecen retazos de imágenes vividas durante el día. Aparecen las mujeres decadentistas de belleza enfermiza dibujadas por Poe, y la querencia por las drogas de los bohemios de la época. Todo es exceso, mujeres galantes, sexo, orgía, el retumbar del descorche del champán y las risas posteriores. La mente del yo poético se encuentra aturullada por una multitud de imágenes que le acribillan, pero a la vez está echado en su cama intentando poner orden y descansar. Muy típico de la melancolía moderna, y ya señalado por Baudelaire en algunos de sus poemas, es el hastío, la angustia, tras los momentos de éxtasis. Es como si la decepción no abandonara jamás al melancólico. La

paz es imposible de alcanzar. Anteriormente se hablaba de la necesidad que tenía los melancólicos de vivir la vida de forma extrema para paliar su angustia interna; el problema es que, pasado el éxtasis momentáneo, las propias vivencias extáticas aumentan el dolor interno, creándose un círculo vicioso del que es muy difícil salir. Por eso está tan unido el decadentismo con la melancolía, ya que aquel es una consecuencia de ésta última.

Como reflexión total sobre la melancolía en la obra poética de Chocano, hay que señalar que, al pertenecer al Modernismo, se queda anclado en ciertas características que tomó de las corrientes artísticas francesas de la época. Como recordaremos, no abandonó del todo la retórica hispana muy ligada al Romanticismo, así que éstas fueron las influencias que de forma mayoritaria movieron su poder creativo. La melancolía fue tomada por lo tanto de estas literaturas. La poesía épica, y mundonovista que trata de mostrar las grandezas del continente, y que es peculiar de Chocano, no adquirió tintes melancólicos ya que se trataba de una poesía maravillosa pero externa; a veces, encontramos un pasadismo idealizado que nos acerca a la melancolía, pero en líneas generales no es una poesía intimista y profunda. Hay que recalcar, como se vio en el estudio, que la melancolía de Chocano también tiene su desarrollo, a pesar de no alejarse nunca de cierto Romanticismo y del Modernismo pleno. Los comienzos son más estruendosos y retóricos, es donde se da la poesía dedicada a exaltar la guerra y el mundonovismo, pero ya en su madurez, su poesía se vuelve mucho más profunda, y reflexiva.

1.5.2.3. LA POESÍA DE JOSÉ SANTOS CHOCANO Y SU RELACIÓN CON LA MELANCOLÍA ANDINA

Ya señaló Vargas Llosa que los modernistas, y más todavía los de tendencias hispanistas, fueron bastante racistas. Por eso, el trato hacia el indio siempre fue el trato hacia alguien inferior. Poco más tarde, todo esto cambiaría, ya comenzó a resquebrarse este racismo con Manuel González Prada, seguidamente lo haría con Mariátegui, autor que empezó siendo modernista pero acabó convirtiéndose en uno de los padres del indigenismo político y cultural. No es de extrañar esta postura racista e injusta, ya que una de las bases del Modernismo es el aristocratismo, de ahí que no quisieran relacionarse con los indios, pero es que tampoco deseaban hacerlo con las clases populares. Lo que ocurría es que, en gran medida, en Perú coincidían ambas en la raza

india o mestiza. Sólo estaban permitidos en la poesía, según sus cánones modernistas, los nobles andinos, es decir, la aristocracia inca, pues también la hubo. A pesar de todo esto, hay que señalar que Chocano tiene un gran mérito respecto a este tema; sí es verdad que, en su primer período poético, cuando realiza su escapismo idílico al pasado incaico, sólo se acuerda de llevar a sus poemas a nobles incas. Pero hay que resaltar dos cuestiones: la primera es que Chocano exteriorizó un orgullo hacia la raza inca que no había sido visto antes, y la segunda, en su segundo período, y al parecer llevado también por los cambios en los nuevos tiempos hacia posturas más aperturistas sobre el indio, pasó a componer una poesía con cierto toque social muy interesante, como vamos a poder comprobar. Vamos a pasar a ver el desarrollo de la figura del indio en su poesía y más tarde podremos analizar si las características melancólicas andinas son observables en sus composiciones o si tenemos que esperar al Postmodernismo de Valdelomar y Vallejo. Esta composición lleva por título “Avatar” que se encuentra en *Alma América*:

¡Cuántas veces he nacido! ¡Cuántas veces me he encarnado!

Soy de América dos veces y dos veces español.

Si poeta soy ahora, fui Virrey en el pasado,
capitán por las conquistas y Monarca por el Sol.

Fui Yupanqui. Nuestros Andes me brindaban con su nieve,
los cóndores con sus plumas, las alpacas con su piel.
Viví siempre como el rayo, deslumbrante pero breve,
con tu imagen estampada contra el cuero del broquel.

Y fui Soto. No llegará la victoria resonante
de Pizarro sobre el Inca, si no fuera mi bridón.
Me parece ver al potro galopando por delante,
me parece oír tu nombre resonando en el cañón.

Fui el Virrey-Poeta luego. Mi palabra tuvo flores:
dicté rimas, hice glosas y compuse un madrigal.
Los jardines del Palacio celebraban tus amores
y hasta el río te brindaba con su copa de cristal.

Ya no soy aquel gran Inca, ni aquel épico Soldado,
ni el Virrey de aquel Alcázar con que sueles soñar tú...

Pero, ahora, soy Poeta: soy divino, soy sagrado;
¡y más vale ser tu dueño que ser dueño del Perú!

La composición sigue una línea cronológica donde se muestra los momentos épicos estelares de la nación. El yo poético (que se siente formado por todos ellos mediante una metempsicosis ficcional), sueña que ha ido encarnándose en cada héroe, símbolo del período histórico al que hace referencia. Fue Yupanqui, un soberano Inca, Soto, un bravo soldado español, y un virrey poeta. Las tres épocas son representadas con el mismo brillo y esplendor. El rey Inca era fino y deslumbrante, desbordaba lujo y grandiosidad. El soldado español rebosaba orgullo, arrojo y valentía, por último, el virrey poeta, al igual que el Inca, se encontraba henchido de ostentación, boato, y de aristocrática solemnidad. El propio poeta, se siente poseedor del mismo corte aristocrático, y el mismo derecho a la pompa, el lujo, el orgullo y la valentía, que los héroes del pasado, colocando estos valores en su propia persona. Este es un rasgo muy característico del Modernismo: la visión del poeta como un pequeño Dios en la tierra, muy ligado, como se ha visto, al carácter melancólico de los artistas de fin de siglo.

Por otra parte, no se percibe ninguna crítica al sistema incaico, ni a la forma de realizar la conquista y sus consecuencias sociales respecto a los indígenas, o el período colonial y el aposentamiento de los valores antimodernos que anquilosaron Perú. No, todo fue maravilloso, brillante, y lujoso. Los personajes están colocados de forma tópica. El Inca, que nada tiene que ver con el indio real, está descrito de forma superficial, sin matices o revelaciones que ayuden a saborear más profundamente la esencia andina. Al conservar un fuerte carácter escénico, el poema se queda en una vacía exterioridad.

Al final de su vida (Chocano muere en 1934) en *Oro de Indias* (1940) cambia su postura. Como vamos a ver, Chocano se acerca a las nuevas influencias y comienza a realizar una crítica social que favorece al indio y acusa a las instituciones republicanas. Vamos a ver esta transformación ideológica gracias al poema “¡Quién sabe!”:

Indio que asomas a la puerta
de esa tu rústica mansión:
¿Para mi sed no tienes agua?
¿Para mi frío, cobertor?
¿Parco maíz para mi hambre?
¿Para mi sueño, mal rincón?

¿Breve quietud para mi andanza? ...

- ¡Quién sabe, señor!

Indio que labras con fatiga

Tierras que de otros dueños son:

¿Ignoras tú que deben tuyas

ser, por tu sangre y tu sudor?

¿Ignoras tú que audaz codicia,

siglos atrás, siglos atrás te las quitó?

¿Ignoras tú que eres el Amo? ...

- ¡Quién sabe, señor!

Indio de frente taciturna

y de pupilas sin fulgor:

¿qué pensamiento es el que escondes

en tu enigmática expresión?

¿Qué es lo que buscas en tu vida?

¿Qué es lo que imploras a Dios?

¿Qué es lo que sueña tu silencio? ...

- ¡Quién sabe, señor!

¡Oh raza antigua y misteriosa

de impenetrable corazón,

que sin gozar ves la alegría

y sin sufrir ves el dolor:

eres Augusta como el Ande,

el Grande Océano y el Sol!

Ese tu gesto que parece

como de vil resignación

es de una sabia indiferencia

y de un orgullo sin rencor ...

Corre en mis venas sangre tuya,

y, por tal sangre, si mi Dios

me interrogase qué prefiero

– cruz o laurel, espina o flor,

beso que apague mis suspiros

o hiel que colme mi canción –

responderíale dudando:

- ¡Quién sabe, Señor!

En primer lugar, se trata de un indio campesino con una “rústica mansión”, es decir, con una casa pobre en la que nada hay. En vez de lamentarse de su pobreza, el indio responde con una contestación ambigua y misteriosa: “¡Quién sabe, señor!”. En la segunda estrofa, el yo poético quiere despertar la conciencia del indio, haciéndole ver las injusticias que se han cometido con él desde siglos pasados. Pero el indio, con una sabiduría que parece estar por encima de injusticias sociales, vuelve a responder el mismo verso. Es el momento en el que el yo poético percibe que sus pensamientos no son compartidos por su oyente, que en su mirada guarda misterios que jamás comprenderá. Y ve a los indios como una raza impenetrable e impasible a la que nada afecta demasiado. Parece como si esta raza se encontrara por encima del bien y del mal, con una sabiduría que le alejara de los sufrimientos más habituales y normales de la vida. En cierta manera, se observa la misma actitud de René respecto a los indígenas de la Lousiana: ellos poseían el secreto de la felicidad a través de la comunicación con la naturaleza. En el caso de Chocano, el yo poético ansía poseer esta forma de ser del indio que le otorga esa dureza ante los golpes de la vida, esa impasibilidad ante lo bueno y lo malo. El yo poético señala que él también es andino y que tiene esos mismos valores. La diferencia entre la visión a cerca del indígena del poema que pertenecía a la primera etapa y ésta su segunda, es palpable. Chocano pasa de remarcar un indio aristocrático a otro perteneciente al pueblo llano, al mundo de lo popular. Además en este último poema se habla de las injusticias sociales que el indígena ha sufrido a lo largo de la historia colonial y republicana. También de cuestiones relacionadas con sus sentimientos. Pero se siente muy lejana la esencia de lo indígena, Chocano, a pesar de estas transformaciones, sigue sin hacer un retrato demasiado profundo del mundo andino, pero por lo menos, hay cierta crítica y denuncia social.

Como conclusión en torno a los aspectos melancólicos andinos en la poesía de Chocano, hay que señalar que, a pesar de los cambios de los que acabamos de hablar, Chocano está impregnado de Modernismo y no ha tomado los rasgos que caracterizan la melancolía andina: “El arte indio, lo inkaico, es fundamentalmente sobrio. El arte indio es la antítesis, la contradicción del arte de Chocano.”¹⁹⁵⁹ A pesar de las acertadas palabras de Mariátegui, sí comparten algunos elementos como cierta tristeza espiritual, (interiorizada y expresada de forma diferente), pero en líneas generales, no hace si no

¹⁹⁵⁹ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 271.

seguir las pautas melancólicas ofrecidas por el Modernismo de influencias europeas. Esto es así, a pesar de que Chocano intentara expresar una nueva estética con el novomundismo, ya que si el Modernismo rubendariano estaba influenciado por las corrientes francesas, el mundonovismo chocanesco, lo estaba de las retumbancias románticas españolas. Y también hay que recalcar su evolución respecto al indígena, del cual Chocano, como afirma Luis Alberto Sánchez, “aprendió a valorar las virtudes de paciencia, estoicismo y creadora melancolía del indio.”¹⁹⁶⁰ Luis Alberto une aquí dos conceptos muy importantes: la creación y la melancolía indígena. La melancolía indígena fue la fuerza nutricia, impulso de la creación poética que, por el hecho de ser auténtica y esencial, pasará a través de los tiempos y por encima de corrientes y movimientos artísticos foráneos y llegará hasta el Postmodernismo donde la sensibilidad de artistas de verdadero calibre estético vuelvan a aprovecharse de esta esencia sustanciosa que es la melancolía andina.

1.5.3. EL POSTMODERNISMO: ABRAHAM VALDELOMAR Y CÉSAR VALLEJO

Hasta este momento, los logros de la poesía peruana fueron interesantes. Tenemos a González Prada como uno de los precursores más importantes del Modernismo, y a Chocano, muy famoso en su época, recitando brillantemente sus poesías por medio mundo. Vendrían los arielistas e hispanistas, que si bien no dieron unos frutos tan remarcables como los poetas que les siguieron, fueron buenos críticos literarios y analizaron muy profundamente el problema de la posibilidad de la existencia de una literatura peruana. Se está hablando de José de la Riva Agüero, Gálvez, etc. Pero el período modernista, cuyos frutos iban a ser geniales, estaba por llegar; se trataba del Postmodernismo. Este momento especial y culminante de las letras peruanas, formaba parte del Modernismo y fue la última etapa de esta corriente. Hay grandes postmodernistas pero se ha seleccionado a los dos considerados los más relevantes para el tema tratado. El primero, Abraham Valdelomar por ser el que abre la puerta hacia el nuevo horizonte del Modernismo y trae consigo el Postmodernismo, cuyos elementos van a ser muy diferentes y van a traer cambios de gran calado; el otro poeta elegido ha sido César Vallejo, por ser de mayor relevancia a nivel nacional e internacional, y donde se observa plenamente la melancolía en el postmodernismo peruano.

¹⁹⁶⁰ L. A. Sánchez, *José Santos Chocano, cit.*, p. 58.

1.5.3.1. MELANCOLÍA EN LA VIDA DE ABRAHAM VALDELOMAR

Valdelomar fue un poeta que realizó un viaje vital, no muy largo, ya que falleció a la edad de treinta y un años (1919), pero muy intenso, que le llevó desde su más tierna niñez y juventud, donde se impregnó de lo andino, hasta lugares transoceánicos como Europa donde se empapó de las novedades literarias más interesantes. Además pudo internarse en los ambientes dandis y decadentes al más puro estilo de la época de fin de siglo. Quizás este fue el motivo por el que el poeta se encontrara siempre escindido entre el dandy elegante, por un lado, y el joven aldeano, por otro, que solitario paseaba melancólicamente por el terrenito que el núcleo familiar poseía al lado de su casa en Pisco, donde los gallos cantaban bien alto, y podía respirar la tristeza que emanaba de la dura vida del campo, y de las dificultades para una familia de ocho miembros embargados, como dice en sus versos, de una dulce, pero, a la vez, triste melancolía: “Yo, el sexto de mis hermanos, nacía algunos años después de la guerra. Mi padre no tenía trabajo, y para buscarlo se había alejado a otros pueblos. Tendría yo seis años, y el mayor de mis hermanos dieciocho, y vivíamos en una casita donde el único objeto extraño a las paredes y a los techos, el único mueble, el único menaje, era un ñorbo que se enredaba en el corral, y a donde se reunían al amanecer para cantar los gorriones.”¹⁹⁶¹ El hogar de Valdelomar parece haber sido un cúmulo de circunstancias, unas adversas, como la pobreza, pero otras positivas como la fuerza del vínculo familiar:

Yo recuerdo con espanto y con ternura aquellos días de mi infancia. Imaginad a mi madre rodeada de seis niños despertando a la vida y dándose cuenta de tan terrible drama. Formábamos unidos un grupo contra el destino, y como para defendernos de él, nos abrazábamos más estrechamente. Más tarde jamás nos hemos separado, y creo que esta solidaridad que nos ha unido toda la vida, no es sino la continuación de aquel sentimiento que nos hizo comprender entonces, la necesidad de ampararnos unos a otros, mientras mi madre pálida, insomne, desgarrada, lloraba en silencio por ella, por nosotros, por nuestro porvenir, por nuestra niñez infortunada y sin risas.¹⁹⁶²

¹⁹⁶¹ A. Valdelomar, *Valdelomar por él mismo*, cit., p. 4.

¹⁹⁶² *Ibid.*

Estos sentimientos tan profundos acompañarán a Abraham Valdelomar toda su vida y formarán parte del cuerpo nutricional de su poesía: “La persistente imagen de la infancia reaparecerá una y otra vez en la obra literaria de Valdelomar. Como su tierra, ella será dulce, luminosa, tierna, sencilla, hecha de campo, mar, sol y de melancolía.”¹⁹⁶³ Luis Alberto Sánchez habla de la influencia de la melancolía andina en el poeta. Este niño melancólico, apegado a las costumbres de su aldea, será uno de los poetas más influyente del Perú: “Ese mismo niño, moreno y melancólico –afirma Augusto Tamayo Vargas–, asombraría, después en la capital, ya adolescente o adulto, con sus poses extravagantes, sus gestos de rebeldía, su aparente ensimismamiento, su petulante vestir, que ocultaba a ese mismo ser triste y provinciano que aún latía bajo el atrabiliario gesto.”¹⁹⁶⁴ Así fue, Valdelomar, tras su llegada a Lima para realizar sus estudios universitarios, se empapó de la estética modernista y dandy del momento, y creó una ficción de sí mismo. El verse convertido en dandy le hacía fantasear incluso con lo más interno que era su propia persona. Pero así pudo viajar por el mundo de la ficción y parapetarse detrás de la realización de sus sueños. Valdelomar se autoproclamó “Conde de Lemos”, otorgando a su origen una aristocracia inexistente. Su atuendo, con monóculo incluido, llamaba la atención pasara por donde pasara en la ciudad de Lima. Era una pose, un disfraz, un lugar donde resguardarse del frío y el hambre que había dejado una dura infancia. A su aristocratismo obligado de dandy, se unió la rebeldía antiburguesa (“*épater les bourgeois*”), en consonancia con la moda europea del fin de siglo. Siguiendo sus dictados se entregó a una vida de decadente y aristócrata melancólica:

En esa época parecía como que la gordura y la felicidad se complementaban, y que ambas poseían un sello de incoercible vulgaridad. En cambio, esbeltez o magrura, y melancolía o tristeza irradiaban, como en los tiempos románticos, cierta aureola insoslayable de aristocracia.¹⁹⁶⁵

La vida decadente le apartaba de las normas reguladoras de la sociedad limeña, y de la “ciudad letrada” compuesta por los “hispanistas”, y mantenía un peligroso acercamiento con los estupefacientes: “El dandismo de Valdelomar –señala M. Bernabé– es asimilable a lo que Hans Hinterhäuser caracteriza como “dandismo

¹⁹⁶³ L. A. Sánchez, *Valdelomar o la Belle époque*, cit., p. 26.

¹⁹⁶⁴ A. Tamayo Vargas, *Abraham Valdelomar*, cit., p. 6.

¹⁹⁶⁵ L. A. Sánchez, *Valdelomar o la Belle époque*, cit., p. 297.

clásico” y cuyos representantes más acabados son Baudelaire y Barbey d’Aurevilly.”¹⁹⁶⁶ Vimos como L. Földényi señalaba la rebeldía como carácter general del melancólico y el aburrimiento como una de las peculiaridades de la melancolía moderna. Respecto a ello sigue diciendo M. Bernabé: “Como aprendiz de dandy, Valdelomar a los veintidós años, apasionado por el costado bizarro de las cosas, decide golpear a la mediocridad limeña con la sorpresa y la ambigüedad. Renunciar a los puntos fijos, camuflarse para despistar, es la forma que eligió para luchar contra el tedio y el aburrimiento.”¹⁹⁶⁷ Pero, el dandismo de Valdelomar, por bien imitado que estuviera era una pose, de ahí que en su fuero interno, cuestiones de mayor calado estarían ocurriendo. La aristocracia dandy antipopularista tuvo su contrapartida con el apoyo que el poeta ofreció a un líder democrático. M. Bernabé señala la aparente contradicción entre el Valdelomar decadente y el populista: “De ahí que, en el término de dos años (1910 y 1912) despliegue, con sorprendente pasión, actividades que a primera vista parecen incompatibles: por un lado, practica un dandismo clásico y escribe novelas decadentes; por el otro, despliega una fervorosa actividad política como agitador y militante del populismo billinghursta que promovió la democratización de la sociedad a partir de 1912.”¹⁹⁶⁸ Es en este punto donde la figura de Valdelomar toma plena relevancia. Entre las facetas de modernista decadente y dandy aristocrático, resurge otra enfrentada a las anteriores, la de político que interviene en apoyo de un partido democrático: “Malgrado su aristocratismo –afirma Mariátegui–, Valdelomar se sentía atraído por la gente humilde y sencilla.”¹⁹⁶⁹ Como una bisagra personal, tenemos al Valdelomar periodista, que escribiendo desde una posición erudita llega, a través de un medio de difusión de masas, el periódico, a todo aquel que lo lea. M. Bernabé señala: “vivió en carne propia la contradicción rubendariana si bien no fue un poeta para las multitudes, supo que indefectiblemente tenía que ir hacia ellas.”¹⁹⁷⁰ La contradicción entre alejamiento hacia pueblo y cercanía, fue la misma que aconteció con su poesía. Tras el éxito de la campaña de Billinghurst, el poeta pudo conseguir un puesto en la embajada de Italia, así que se alejó de Lima y tomó rumbo a Europa, vía Estados Unidos. M. Bernabé: “Europa, que desde Perú había sido imaginada en el ideal y la ensoñación del arte, termina siendo un territorio ajeno y hostil. La distancia lo

¹⁹⁶⁶ M. Bernabé, *Vidas de artista, cit.*, p. 123.

¹⁹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁹⁶⁹ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 285.

¹⁹⁷⁰ M. Bernabé, *op. cit.*, p. 122.

envuelve en un estado de soledad y angustia que se patentiza en las cartas del hijo.”¹⁹⁷¹ Esta experiencia hace caer a Valdelomar en la melancolía. La tristeza le embarga totalmente y sufre de insomnio. En una carta a Genaro Moreno dice: “No te digo nada de los días que paso y de las noches de insomnio, solo abandonado en Europa.”¹⁹⁷² Por lo que se observa en las cartas que Valdelomar manda a Perú, su querida madre es el mayor apoyo y la que mantiene a su hijo en conexión con su vida en Lima y con sus recuerdos. Sobre el contenido de las cartas, señala M. Bernabé: “En los detalles y nimiedades que irán tramando el vínculo ente el hijo viajero y la madre, los objetos se vuelven solicitudes de un pasado que tiene el regusto de la melancolía.”¹⁹⁷³ En una carta escrita desde Roma el nueve de diciembre de 1913, señala el peruano a su madre: “Tú no dejes de mandarme tu retrato que sea bueno, yo traje escondido, uno de los que te hizo Héctor pero quiero uno bueno.”¹⁹⁷⁴ El recuerdo de su madre parece suavizar las angustias de Valdelomar.

Derribado Billingham por una revolución en 1914, Valdelomar firmó la renuncia a su cargo en Italia y volvió a Perú. Vuelve a trabajar como periodista de *La Prensa*, y tras ciertos problemas se va a vivir en soledad a Barranco, esa soledad tan querida y necesitada por los melancólicos. Funda la revista *Colónida* y lleva a cabo la dirección de esta publicación: “Colónida representó una insurrección –decir una revolución sería exagerar su importancia– contra el academicismo y sus oligarquías, su énfasis retórico, su gusto conservador, su galantería dieciochesca y su melancolía mediocre y ojerosa.”¹⁹⁷⁵ Fue una lucha realizada en muchos ámbitos y sobre todo en el ámbito de la literatura. El enfrentamiento era contra los literatos de la “Ciudad letrada”, intelectuales establecidos en instituciones cercanas a la universidad y que tenían posiciones muy retrógradas respecto a lo que debía ser el sistema y el lenguaje: “*Colónida* inicia la batalla –señala M. Bernabé– contra lo que hasta ese momento constituía la cultura oficial.”¹⁹⁷⁶ El conflicto tenía dos bandos, uno al que pertenecían “la oficialidad” y el otro, el grupo de rebeldes antisistema, a los cuales se asimilaba el grupo *Colónida*: “Solitario y rebelde la figura del crítico que propician los jóvenes de *Colónida* –afirma M. Bernabé– se opone a la figura del intelectual que indistintamente cumplía funciones en el gobierno, dictaba clases en la universidad o se dedicaba al

¹⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹⁷² A. Valdelomar, *Valdelomar por él mismo*, cit., p. 151.

¹⁹⁷³ M. Bernabé, *op. cit.*, p. 131.

¹⁹⁷⁴ A. Valdelomar, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹⁷⁵ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 282.

¹⁹⁷⁶ M. Bernabé, *op. cit.*, p.150.

estudio erudito.”¹⁹⁷⁷ El dandismo, la bohemia con su rebeldía hacia la sociedad, no permitían al intelectual amparado por estas corrientes, la adaptación a la “ciudad letrada”. Su trabajo se queda al margen de todos ellos. Pero Valdelomar, proteico y excepcional, sigue su trayectoria intelectual y se lanza hacia las masas de forma individual, como conferenciante. Eso sí, sin perder la pose de dandy.

1.5.3.2. POESÍA Y MELANCOLÍA EN ABRAHAM VALDELOMAR

Abraham Valdelomar fue un hombre de su tiempo y que representó maravillosamente las contradicciones de aquel modernismo de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Comentábamos en el capítulo dedicado al Modernismo que éste se veía arrastrado por dos fuerzas contrapuestas que estiraban del artista imponiéndole un vertiginoso viaje vital. Una línea se dirigía hacia lo exótico, lo cosmopolita, lo moderno, y otra hacia lo íntimo, lo indígena, lo propio. Estas fuerzas contrarias hacen que a la hora de estudiar la melancolía en Valdelomar tengamos que dividirla en dos etapas muy diferentes, la primera, anexionada totalmente a los principios estéticos de más puro Modernismo rubendariano, que transcurre entre los años 1909 y 1912, y otra, de tendencia postmodernista por los cambios que se observan en su poesía, que discurre del año 1913 al 1919. Comenzamos por el poema que lleva por título “Los violines húngaros” y que pertenece a la primera etapa modernista:

Los violines húngaros con notas lejanas,
marcaban el paso de las princesitas
que el rústico templo, todas las mañanas
llevaban aromas de cosas marchitas.

Las dos princesitas, rubias encantadas
soñaban la vida de un cuento de hadas
en cuyo prefacio reía Merlín;
cuando iban cantando bajo de los tilos
y arrancando flores en los peristilos
que hay en el palacio del viejo jardín.

Las dos princesitas de rostro mugiente
entraron al templo silenciosamente

¹⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 151.

a orar la plegaria triste y lastimera
ante la divina virgen sonriente
delicadamente modelada en cera.

El viento que siempre baladas lejanas
silentes y tristes como caravanas
lleva a los palacios de los soñadores
cantó a las princesas sus notas tranquilas
al llorar doliente de viejas esquilas
cuando ya en el templo morían las flores.

El Sol. Las princesas ropadas en sedas
como las tanagras de un rito pagano
vuelven tristemente por las alamedas
mientras en las vegas del jardín lejano
los violines húngaros suenan...piano...

Esta composición es formal y temáticamente modernista, y más concretamente, de un estilo rubendariano. El escenario se sitúa en Hungría donde la música se expande por desde la lejanía. El ambiente es misterioso y aristocrático y se centra en dos princesitas que van a rezar por la mañana, conscientes de que son atacadas por la enfermedad. El rasgo decadente lo pone la unión de la enfermedad con las jóvenes y cuando se señala que “aromas de cosas marchitas”, es decir, que desprenden enfermedad allí a donde vayan. Sigue mostrando un mundo ilusorio e irreal donde las jóvenes sueñan con cuentos de hadas en los cuales estuviera el mago Merlín, y se pasean dulcemente arrancando flores del jardín. Se mezcla lo decadente con lo ideal. El yo poético describe a las dos nobles con un rostro “mugiente”. Parece extraño este adjetivo calificativo ya que hace referencia a lo vacuno, y en la atmosfera de delicadeza que el Modernismo quiere conseguir, no todas las palabras están aceptadas, tal y como señalaba Eguren. Entran al templo y allí rezan tristemente ante la virgen. El Modernismo utilizó imágenes religiosas en bastantes ocasiones. Aquí vemos la dicotomía que se da en la mujer del Modernismo, por una parte, se encuentran las jóvenes aristocráticas enfermas que piden ayuda, y representan a la mujer decadente del Modernismo, y por otra, la virgen sonriente, que simboliza la mujer pura casta e idealizada. El relato de las princesas se torna más triste y melancólico en la cuarta estrofa. Incluso el viento lejano se acerca a traer tristes canciones; ese viento, cargado

de notas melancólicas, cantó a las princesas impregnándolas más todavía de tristeza y llevando la muerte a las flores del jardín. Es un viento musical cargado de oscuridad. El escenario se llena de lujo y exquisitez, las princesas, ataviadas con sus más queridas sedas, vuelven tristemente, arrastradas todavía por las notas malignas y melancólicas de los violines de Hungría. Como se observa, el Decadentismo subvertido a la manera de Baudelaire se encuentra presente a lo largo de todo el poema. Un halo melancólico recorre el ambiente extraño y raro de la composición, la música empuja a adentrarse en la *nuance* verlainiana.

Las siguientes estrofas pertenecen a un fragmento del poema “Las últimas tardes”:

ALMA ¿estás afligida
porque esta tarde que a soñar convida
con el sol morirá, pálida y breve?...
Deja... no pienses más... ¡Deja y olvida!...
Deja que el sol se lleve
las tardes que nos quedan en la vida...

Fue al compás de las horas
pasadas entre pálidas auroras
que el sol, por el cristal de la ventana,
bañó nuestras cabezas soñadoras
e iluminó el jardín y la fontana!...

Con las horas se ha ido
lo que se ha amado y lo que se ha sentido...
Y de aquellas que van hacia la Nada,
sólo queda un vencido
y una alma inconsolada!...

Esta composición es de un tono menos apegado a las características esperables del Modernismo, aunque hay que señalar que si algo caracteriza a este movimiento es la condensación de diferentes corrientes. Como se decía, el yo poético reflexiona melancólicamente sobre la aflicción que siente, al ver pasar los días velozmente, la brevedad de la vida. El yo poético insta a su propia alma a que deje de pensar en lo que le causa tristeza y melancolía, le sugiere que se deje llevar por el tiempo como si en una corriente se adentrara. Toma protagonismo el sol, símbolo cronológico que acompaña a

los receptores. El ambiente del poema se vuelve mágico: nos imaginamos un paisaje pleno de sol donde sus rayos calientan las cabezas soñadoras del yo poético y su acompañante. La nostalgia irrumpe cuando se dice que el tiempo ha pasado y que todo lo amado y lo sentido se ha convertido en nada. Y más que en nada, en una sensación de pérdida y en el dolor del alma sin consuelo.

El resto de poemas de este período modernista se ajustan, igual que los dos vistos, a la estética más paradigmática de este movimiento. La melancolía recorre los mismos lugares que la melancolía europea, y los creados por los modernistas ciñéndose al exotismo, el escapismo y el sensualismo. Los versos rebosan de princesas enfermas y a la espera de la muerte, mujeres malignas que buscan el placer de generar dolor, ambientes cargados de una intensa tristeza melancólica que se introducen en los versos con el halo de una neblina tristonera. La melancolía que tenemos en esta primera parte no es original, es un ensayo, un acercamiento del joven poeta a los modelos expuestos por la *Weltanschauung* social en la que Valdelomar vivía. Pero pronto cambiarán las cosas.

Este es uno de los momentos cruciales en la poesía de Perú. No es que Valdelomar cambiara totalmente su estilo, sin duda, mantiene ciertas pautas modernistas, pero sí se observa un cambio importantísimo. Valdelomar es un artista de primer orden, un descubridor de nuevos talentos, y un gran talento él mismo. Esta perspicacia sensitiva para distinguir la buena poesía, hace que Valdelomar sienta que la verdadera esencia poética peruana no se encuentre en princesas perdidas por Versalles, ni en cisnes que nunca vieron en Perú. Al contrario, su intuición le indica que la raíz poética que posee un peso nutricional suficiente para constituir la nueva poesía se encuentra en lo más antiguo. No en el Inca principesco que mostraban sus compañeros modernistas, no, este espíritu fundador de la nueva poesía se encontraba en la esencia que todavía podía percibirse en los yaravíes. El tiempo se había quedado como paralizado en las regiones de la sierra y la montaña, y todavía el amanecer tenía el mismo regusto que el de siglos atrás. Los hombres y mujeres indígenas tocaban las mismas canciones donde repetían una y otra vez que volvería el Inkarrí después de crecerle un cuerpo a la cabeza enterrada, y pasaban oralmente los poemas de suave dulzura melancólica manteniendo el folclore peruano vivo. La nostalgia por los tiempos pasados, o las penas de amor se veían mezcladas con los cantos que exorcizaban las desdichas de la vida cotidiana. Valdelomar, artista dotado de una gran personalidad y sensible a todo esto, decidió que se debía dar el primer paso hacia una nueva poesía. Y esa nueva poesía debía estar conformada por la temática de lo andino, lo cotidiano, lo

entrañable, todo lo proveniente de la cantera del pasado autóctono: “Buscó sus temas en lo cotidiano y lo humilde –resalta Mariátegui–. Revivió su infancia en una aldea de pescadores, descubrió, inexperto pero clarividente, la cantera de nuestro pasado autóctono.”¹⁹⁷⁸ Su camino será continuado con otros postmodernistas, entre ellos, el genial Vallejo. El período postmodernista transcurre del año 1913 al 1919; de este momento poético se ha elegido para comenzar un fragmento del poema “Nocturno”:

Ya la ciudad está dormida,
yo solo cruzo su silencio
y tengo miedo que despierte
al suave roce de mis pasos lentos...

.....
Pasa un borracho hinchado el rostro,
echa hacia mí su aliento fétido,
alza los brazos y gritando:
-¡Viva el Perú!- se cae al suelo.

.....
Duerme un cansado caminante
en el dintel amplio del templo
y allí en la esquina, junto a un poste,
con gravedad se mea un perro.

La actitud de rebeldía que caracteriza a los modernistas queda expresada en este poema; en primer lugar porque los nocturnos, como los realizados por Chocano, tienen un lenguaje muy cuidado. Aquí, el “yo poético” utiliza palabras, incluso malsonantes, como “aliento fétido” y “se mea un perro”; en segundo lugar, los nocturnos suelen referirse a temas trascendentales de la vida y la muerte. En este se describe un paseo mientras un borracho cae al suelo y un perro orina en un poste. El Modernismo exigía un vocabulario elitista y preciosista que aquí no aparece. Parece ser que Valdelomar, guiado por su espíritu Colónida, se reía de la melancolía tradicional europea e hispanoamericana que llena los versos modernistas. Valdelomar ha despertado y se ha percatado de lo irrisorio de la melancolía postiza, aplicando estas sensaciones al “Nocturno”.

¹⁹⁷⁸ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 285.

Veamos el poema “Tristitia” en el que ya vamos a ver las transformaciones a las que se hacía referencia:

Mi infancia que fue dulce, serena triste y sola
se deslizó en la paz de una aldea lejana,
entre el manso rumor con que se muere una ola
y el tañer doloroso de una vieja campana.

Dábame el mar la nota de su melancolía,
el cielo la serena quietud de su belleza,
los besos de mi madre una dulce alegría
y la muerte del sol una vaga tristeza.

En la mañana azul, al despertar, sentía
el canto de las olas como una melodía
y luego el soplo denso, perfumado del mar,

Y lo que él me dijera aun en mi alma persiste;
mi padre era callado y mi madre era triste
y la alegría nadie me la supo enseñar...

Formalmente, hay que decir que se trata de un soneto muy empleado por los modernistas ya que en vez de ser endecasílabo, es alejandrino. Pero lo que interesa es mostrar los cambios respecto al anterior período y su relación con la melancolía. Recordemos que la melancolía andina englobaba una serie de elementos, que todos unidos daban un “aire” singular a la poesía. En este poema todo lo envuelve una tierna melancolía, una profunda tristeza, pero no es la de las angustias finiseculares, aquí la melancolía la da la naturaleza ancestral: “Dábame el mar la nota de su melancolía”. La melancólica tristeza está teñida de una suave espiritualidad. Es una tristeza sin aspavientos, impasible, es la tristeza de quien al observar lo que le rodea, siente la necesidad de expresar que el sufrimiento es el estado natural del ser humano, que los recuerdos están siempre unidos a la nostalgia, y la nostalgia a ese velo melancólico que los tiñe de amargura. Es una melancolía profundamente triste, pero impregnada de serenidad, de normalidad, de cotidianeidad: “Mi infancia que fue dulce, serena, triste y sola”. Es una tristeza que dulcemente se desliza en lo cotidiano, en lo local, en la paz de una aldea que parece lejana. Todo refleja desconsuelo: el rumor de las olas, el tañer

doloroso de la campana, la muerte del sol. La tristeza que sintió el “yo poético” se mantiene en su alma junto al soplo creativo que inspira su poesía. Puesto que la melancolía tiñó su niñez y no hubo espacio para la felicidad, su alma se quedó constituida por la melancolía: “mi padre era callado y mi madre triste, / y la alegría nadie me la supo enseñar”.

Además de la suave espiritualidad y la ternura natural que caracteriza a la melancolía andina y en la creación poética podemos observar, hay que añadir la sencillez en la estructura que hace que la melancolía se impregne directamente en el receptor, atrapándolo de una forma contundente. La tristeza ya no requiebra en lugares exóticos y en moradas fantásticas, se une directamente al alma del lector. Y asombrosamente, por ser una poesía esencial, es decir, trabajada con lo esencial de la vida que se esconde en lo pequeño, en lo nimio, ejerce en cualquier lector un sentimiento poderoso de revitalización del recuerdo. La referencia localista como “el tañer doloroso de una vieja campana”, posee el contenido trascendente de una esencia universal. La tristeza se expresa así de forma magistral.

Otra característica de la melancolía andina es la de la existencia de una fuerte sensación de orfandad. Incluso pueden aparecer los progenitores, pero siempre con un halo de negatividad. Ya se vio en la poesía inca, y aquí lo vemos en los dos últimos versos. El “yo poético” reprocha dulcemente a sus progenitores que se sintió solo y tuvo una niñez desgraciada. El sentimiento de orfandad va creciendo a lo largo del poema, llevando al lector a imaginarse un niño solitario y triste vagando por la playa y paseando por la aldea. La naturaleza hace las veces de madre y padre y le acompaña con sus cantos y sus melodías de la mañana a la noche. En la poesía andina también ocurría, la madre naturaleza abraza a los andinos proveyéndoles a todos los niveles de lo necesario, es la *Pachamama*, la divinidad que representa a la tierra-madre, protectora y proveedora.

1.5.3.3. VALDELOMAR Y LA MELANCOLÍA ANDINA

La transformación Valdelomariana hacia la nueva poesía del Perú atrapó los rasgos de la melancolía andina y los adaptó a la poesía que se estaba dando en ese momento cultural. De ahí que este epígrafe se dedique a profundizar en lo anteriormente esbozado. Valdelomar siempre mantuvo una escisión en su persona, por una parte se encontraba la figura del dandy provocador y aristocrático, alejado de las

masas, que tanto atraía al escritor, y por otro, el humilde provinciano que tuvo que ganarse el respeto a fuerza de talento pero que no olvida sus raíces, y es más, sabe que en esas raíces se encuentra la verdadera esencia poética. Ya M. Bernabé comenta: “De este modo, primero recorta una mascarada de escritor frívolo, ingenuo, profesor de dandismo, personaje dannunziano para ver y oír, autor de una literatura decorativa que es leída como mero ejercicio de imitación cosmopolita. Luego, detrás de la máscara, emerge el otro, el verdadero, el que se encuentra a sí mismo cuando su escritura logra dar con una veta criollista y melancólica.”¹⁹⁷⁹ Así es, en la veta melancólica Valdelomar se siente poéticamente a gusto. La auténtica poesía debe estar impregnada de “verdad” y la verdad debe estar unida a la tierra y la tierra al pasado. La realidad peruana pudo cambiar mucho en ciertas ciudades pero el resto de Perú quedó como anclado en el tiempo, las circunstancias hicieron que se mantuviera ese ambiente cultural andino que persistió durante siglos. Los paisajes, los olores, los cantos y festividades, el trato amable con los animales, y ese sentimiento de suave, dulce pero de triste melancolía fueron traspasando el tiempo. No murió, porque el folclore andino, ese que se quedó relegado tras la conquista, siguió viviendo en cada aldea y en cada región de Perú, al heredarse de forma oral. Y de él se alimenta Valdelomar. Son las mismas características melancólicas que pudimos observar en la poesía incaica, que Melgar tomó en el Romanticismo en sus yaravíes y que continúa este postmodernista. La línea no para aquí, muy al contrario, se continúa en varios autores, entre ellos, el gran Vallejo.

Vamos a comenzar por una introducción poética a un libro de cuentos titulado *Los hijos del Sol*. En este poema se percibe el cambio en la forma de ver al indígena respecto a otros modernistas como Chocano. Está compuesto de cuatro estrofas. Esta introducción poética da paso al cuento titulado “La aldea encantada”:

AL LECTOR:

Ven a pasear mi aldea, peregrino lector...
Ni armas ni escudos tuvo del señor de Castilla,
ni hubiera menester tan señalado honor,
que en ella una mañana detuvo su áurea silla
-decorada con pumas y picos de cóndor-

¹⁹⁷⁹ M. Bernabé, *op. cit.*, p. 122.

el Inca Pachacútec, nuestro Rey y Señor,
y miró al Sol, su padre, desde la curva orilla.
Una nube de aves levantose de un risco
y voló con la rauda rapidez de una idea;
el Inca en un impulso juvenil, gritó: -¡Pisscco!
Y así fue bautizada, lector, esta mi aldea...

Esta primera estrofa es una presentación en la que explica el origen mitológico del nombre de su aldea denominada Pisco. Hasta aquí todo parece una representación modernista principesca del Inca, el rey y señor, y de los castellanos conquistadores. Como Chocano en su primera etapa, describe exteriormente, sin acercarse al indígena de a pie, a los lugareños de la sierra. Pero enseguida advierte al lector de que abandone la ciudad y se adentre en los recovecos de la aldea encantada:

Tu ciudad deja un punto, inquieta y señorial
y penetra en la grata placidez aldeana
donde el mar sollozante se duerme en la neblina,
donde extienden en el ángelus, por la extensión lejana.
La pescadora barca, bajo un cielo de grana,
melancólicamente su alba vela latina...
Preparan a la aurora todos los menesteres
los aldeanos y emprenden la labor cotidiana;
aportan, los arreos, cantando, las mujeres
y despliega la brisa sus vestidos de grana
y ellos van a perderse detrás de la lejana
isla, hogar de las aves, en los atardeceres.

En esta segunda estrofa percibimos el cambio. Del Inca aristocrático y del señor castellano, se pasa a la atmósfera de la aldea. Ahora, ya envuelve al lector con el ambiente cotidiano donde la placidez aldeana “llora en las tardes”, y una barca “melancólicamente” leva su vela blanca. Los aldeanos comienzan su día, la referencia a lo local trasmite la transcendencia de lo universal, como vamos a ver en los próximos versos donde dice que los “jumencos apacibles, con una gravedad resignada”, hace ver en la humanización del animal, la animalización de la persona, dotando al verso de un panteísmo que inscribe de lleno el poema en la influencia de la melancolía indígena.

Por la sinuosa calle desfilan los jumencos
apacibles, con una gravedad resignada
¡y hay en sus ojos grandes tan hondos sufrimientos
y tan tristes reproches en su dulce mirada!
Florecida la alfalfa sobre sus lomos es
una torturadora y divina esperanza
y la triste ringlera de los asnos avanza...
Tras ellos va la moza de ancha cara angulosa
y cabellera suelta sobre la bruna tez
con sus móviles senos y su cuerpo bronceado
y su traje de listas y su esbelto cayado
y su olor de dehesa y sus desnudos pies...

Una triste ternura embarga al “yo poético” cuando señala que los asnos tienen en su ojos “tan hondos sufrimientos”, hondos sufrimientos de los que son conscientes y de ahí “los tristes reproches en su mirada”. Los animales están dotados de vida y alma, e incluso de inteligencia, y de una cruda melancolía. El animal trabaja sin descanso, y conoce la injusticia de su posición como animal de carga que sólo sirve como instrumento de labor y nada por sí mismo. La alfalfa que cargan es torturadora por el peso, pero también fruto de “divina esperanza”. La verdadera madre, la *Pachamama*, recogerá a sus hijos y los alimentará con las espigas que darán fruto más adelante. Tras la hilera de jumentos, va una hermosa mujer, de larga cabellera y cuerpo bronceado. Una hermosa descripción de la andina, vista como un ser sensual, pero real a la vez, mucho más real que las mujeres maléficas y extrañamente exóticas que recorrían las poesías modernistas.

¡Ah! Lector, si no amas la placidez aldeana
si el bíblico perfume no es para tu alma un bien
si prefieres la vida, frágil, inquieta y vana
de la ciudad magnífica, tu mirada profana
no pongas en las páginas de este libro. Detén
tu mano aristocrática y metropolitana;
pero si buscas algo de verdad y de amor
si vibras con la pura sencillez campesina;
al lento arrullo fresco de la brisa marina,
ven a pasear mi aldea, peregrino lector...
Y si al fin, terminada la peregrinación
gustas de los paisajes de la Aldea Encantada

musita, peregrino, una breve oración
por las amables horas de mi niñez pasada,
por todos los alegres días que ya no son,
muertos y sepultados bajo mi corazón...
Amor, recuerdos, fechas, infancia, polvo, nada...

El propio Valdelomar es consciente de que el lector moderno está inscrito a la ciudad, con sus cafés y el teatro donde ver a bailarinas extranjeras, y conoce el extrañamiento que puede sentir al coger un libro del dandy Valdelomar y leer que está dedicado a su pequeña aldea, lejos de todo el boato cosmopolita. Pero Valdelomar ha escrito esta poesía y el libro de cuentos porque busca la “verdad” poética, y comprueba que es así. Es muy interesante ver la confrontación que realiza entre la vida moderna y la aldea. Son dos lugares contrapuestos, y que explican también lo que sentían los modernistas. Dice que la vida en la ciudad es “frágil, inquieta y vana”. Estos tres adjetivos concuerdan con el horizonte decadente de dandy. La de la aldea está llena de “verdad”, “sencillez”, “amor”, arrullo de la madre naturaleza. En esta confrontación vemos también la confrontación poética entre el modernismo y el postmodernismo. Los adjetivos nos sirven para ambas.

El siguiente poema es “La casa familiar” que hay que insertar igualmente en este período postmodernista:

Ya la casa está muerta. Ya no es la misma casa!
El jardín florecido se extinguió... A la desierta
alcoba ya no sube, escaladora experta,
la vida en frescos pámpanos en racimos escasa.

Ya el asno con la alfalfa florecida no pasa
ni el viejo panadero se detiene a la puerta
ni platican los padres... Ya la casa está muerta!
Ya no hay voces hermanas! Ya no es la misma casa.

Humedad, muros rotos. Un acre olor de olvido.
Hieráticas las viejas blancas aves marinas
se posan en la triste morada solitaria...

Y sobre los escombros del hogar extinguido,
el Ñorbo abre en el aire su corona de espinas,
su corona de espinas perfumada y precaria!...

La composición está insuflada de una extrema melancolía que recuerda a la barroca reflexión del *Ubi sunt* y al abismo romántico de la cavilación ante las ruinas de antiguas culturas como el René de Chateaubriand. Este es el escenario, pero al acercarnos a la poesía, enseguida aparecen elementos que potencian la melancolía general del texto. A ese ambiente entristecido se le une una suave espiritualidad, cargada de ternura: “el asno con la alfalfa florecida no pasa”, y “ya no hay voces hermanas”. Y por las ranuras de esos detalles sencillos y evocadores surge la nostalgia y la amargura, acompañada de la cercanía fraternal que se tiene hacia la naturaleza que siempre está presente. En este caso, la vegetación y los animales son los únicos que viven en la casa deshabitada, las viejas aves blancas todavía se posan en la “triste morada solitaria” y una planta característica de Perú denominada “ñorbo”, crece “sobre los escombros del hogar extinguido. El sentimiento de orfandad se pone de relieve muy intensamente, porque ya no están los progenitores (“ya no platican los padres”), y ni siquiera permanece en pie el hogar en el que todos convivieron. Como siempre, queda la naturaleza que acoge, como puede, al visitante entristecido. La pérdida melancólica del hogar es manifestada con gran dolor por parte del yo poético: “Ya la casa está muerta!”. La sencillez estructural nos lleva directamente a las ruinas del hogar, donde los elementos más cotidianos adquieren un valor inmenso: “Ya el asno con la alfalfa florecida no pasa / ni el viejo panadero se detiene a la puerta”. En la imagen de lo más nimio se esconde la imagen más perfecta de la soledad en la que se encuentra la casa derruida. El intimismo, elemento impulsor de la sensación de soledad y melancolía, acerca al lector a un lugar conocido, dulce y triste simultáneamente, a un espacio de comprensión que se abre suavemente entre los dos espacios que son el de la redacción y el de la lectura del poema, es decir entre la voz del “yo poético” y el lector.

El siguiente poema es “El hermano ausente en la cena de Pascua”. Es un soneto de versos alejandrinos:

La misma mesa antigua y holgada, de nogal,
y sobre ella la misma blancura del mantel
y los cuadros de caza de anónimo pincel
y la oscura alacena, todo, todo está igual...

Hay un sitio vacío en la mesa hacia el cual
mi madre tiende a veces su mirada de miel
y se musita el nombre del ausente; pero él
hoy no vendrá a sentarse en la mesa pascual.

La misma criada pone, sin dejarse sentir,
la succulenta vianda y el plácido manjar;
pero no hay la alegría y el afán de reír

que animaran antaño la cena familiar;
y mi madre que acaso algo quiere decir,
ve el lugar del ausente y se pone a llorar...

Todo está igual en el hogar, nada ha cambiado, excepto que un miembro ya no está en la casa paterna. La ausencia que se transforma en pérdida, atenaza a la madre y transmite al resto una gran tristeza que ya no tendrá fin. Todo lo material, las viandas, “la mesa antigua y holgada, de nogal”, los manteles que la cubren, los cuadros. Esta permanencia de los objetos realza la pérdida del hermano y la tristeza de la madre, mostrando que todo está igual, pero que nada puede ser igual que antes, cuando la alegría rebosante paseaba por la casa, cuando vivía el hermano: “no hay alegría y el afán de reír que animaran antaño la cena familiar”. Una triste ternura es evocada en cada rincón del poema. La madre musita el nombre de su hijo ausente, como invocándolo, pero él no vendrá. En los pequeños detalles se aprecia el cuidado con que la madre ha preparado la cena de pascua, esperando que el hijo llegue y todo sea de su agrado. Con delicada y tierna emoción, musita su nombre pero ya a la mesa, es un hecho que el hijo no va a llegar y es cuando algo va a decir y “ve el lugar del ausente y se pone a llorar...”. El intimismo vuelve a ser un elemento fundamental como recuerdo M. Bernabé: “En el imaginario adentro que describe lo familiar acontecen las escenas del hogar: la ceremonia de reparto de los alimentos en la mesa familiar, la evocación de los hermanos ausentes, las tristezas de la madre, la rigidez del padre, el cumplimiento con los ritos de la tradición, el franciscanismo en la relación con los animales y la naturaleza, permiten señalar la emergencia de lo entrañable, de lo íntimo.”¹⁹⁸⁰ La intimidad junto con la sencillez del poema nos traslada a ese mundo localista, revitalizando nuestros recuerdos, que evocan lugares extrañamente lejanos y cercanos a

¹⁹⁸⁰ M. Bernabé, *op. cit.*, p. 133.

la vez. Se observa que es una poesía cargada de verdad. Valdelomar ante una posible muerte por duelo, quiere dejar su literatura como legado. Estas son sus palabras: “Quiero mucho mis papeles, me cuestan mucho trabajo y son muy sinceros. Sé que los tratarán con cariño. Sobre todo mi vena incaica, que es lo primero y lo único que se ha escrito con base de verdad.”¹⁹⁸¹

1.5.3.4. VALLEJO Y SU MELANCOLÍA VITAL

Vallejo nació en un pueblecito llamado Santiago de Chuco, pequeña localidad típica de la sierra. La atmósfera que rodeó al pequeño en su infancia fue intensamente religiosa puesto que según explica Juan Larrea, Vallejo fue “nieto de dos sacerdotes españoles y de dos mujeres indígenas, o sea vástago de dos culturas.”¹⁹⁸² Desde muy pequeño vemos, por lo tanto, al niño respirando el misticismo de un hogar en el que la familia se reunía para rezar. Este misticismo pudo ser la semilla de la actitud ante Dios en sus composiciones poéticas. Pero, como señala J. Kristeva, el misticismo del melancólico es muy especial. En César Vallejo tomará cuerpo en una poesía en la que atacará a Dios, pero siempre desde la perspectiva de la posibilidad de relación con la divinidad, y en la expresión del amor sexual teñido siempre de dolor por reminiscencia del pecado. César Vallejo fue el último hijo que la familia acogió en su seno; por lo tanto, tenía diez hermanos mayores. César, el pequeño, el “shulca”, recuerda a Abraham Valdelomar puesto que ambos nacen en provincias y en hogares sin demasiados recursos económicos, pero dentro de familias con fuerte lazo parental. Uno de sus mejores amigos de infancia, J. Espejo comenta: “Rodeado del cariño de las hermanas que supieron mimarlo y del cuidado de la madre que le llenó de una honda emotividad, sembrando en él las raíces de una sensibilidad que lo llevaría, ya hombre, a captar y expresar los más finos y puros matices del sentir humano.”¹⁹⁸³ De hecho, su madre tuvo gran presencia en el universo poético de Vallejo. Según el testimonio de Juan Larrea, fue ella la que favoreció la construcción de una personalidad concentrada amorosamente en sí, que le convirtió en un ser un tanto introvertido, a la manera mística, dentro de un medio rural carente de distracciones. Por lo tanto, vemos a César como un niño introvertido y melancólico que se empapa cada día de un misticismo muy profundo. La

¹⁹⁸¹ A. Valdelomar *apud* L. A. Sánchez, *Valdelomar o la Belle époque*, p. 290.

¹⁹⁸² J. Larrea, *César Vallejo, héroe y mártir indohispano*, *cit.*, p. 38.

¹⁹⁸³ J. Espejo, *César Vallejo. Itinerario del hombre*, *cit.*, pp. 19-20.

infancia de Valdelomar fue “triste”, como él mismo dice, la de Vallejo estuvo alimentada por el apego de lo andino que se percibía en el ambiente vital de la aldea y su melancolía. Como señala L. Monguió: “Por lo demás no podemos hacer más que imaginarnos una infancia en una pequeña población con todas las calles abiertas al campo, con burros y caballos que montar, con ríos cercanos en que bañarse, con montes y quebradas en que reñir campales batallas en infantiles bandas; una casa amplia que permitía juegos en el patio, en la cuadra o en el desván; una escuela primaria los días laborables; misa los domingos por la mañana; charanga y regocijo los días de fiesta grande.”¹⁹⁸⁴ La ternura y la sencillez de ese tipo de vida se impregnaron fuertemente en el espíritu melancólico de Vallejo. La unión especial con la naturaleza, la *Pachamama* que proveía de alimento a la aldea, y la actitud de las personas que seguían manteniendo el principio de reciprocidad por el cual, como hacía siglos, se seguían ayudando unos a otros, y el espíritu genuinamente melancólico de su raza se unieron en la mente del muchacho dotándole de una tierna sensibilidad que le hacía ver en cada pequeño elemento de su entorno, elementos de fuerza universal, que tantísimo influyó en la adquisición de una sensibilidad muy especial apegada a la melancolía andina y en su futura creación poética.

Para estudiar secundaria fue a Huamachuco, y un poco más adelante, la familia hace un esfuerzo económico para ayudarlo a estudiar medicina en Lima, pero al no poder costear los estudios, tuvo que volver de nuevo a casa. Trabajó tres años, primero de preceptor para una familia y luego de ayudante administrativo en una hacienda. Allí comprendió el sufrimiento del trabajador y la injusticia social. El dolor proveniente de las injusticias fue un acicate para movilizar su poesía. Percatarse de la existencia del dolor universal se tradujo en ver la realidad de una forma más compleja y más comprometida. Las ganancias por el trabajo realizado, le dieron la oportunidad de volver a la universidad, esta vez no en la capital, sino en Trujillo. Ésta era una urbe al norte de Perú identificada por su semblante enclaustrado, lento y un poco insípido de sus días coloniales: “La vida se deslizaba apacible en los interiores de los hogares – comenta J. Espejo–, sin traspasar sus dinteles, resguardadas por sus añosos portones y las gruesas varillas de las rejas de sus amplias ventanas coloniales. Sociedad cerrada, orgullosa, egoísta, con un sentido bastante medieval de su clase, de sus abolengos, que vivía todavía dentro de un pasado aún no renovado.”¹⁹⁸⁵ Recordemos que Vallejo era

¹⁹⁸⁴ L. Monguió, *César Vallejo. Vida y obra, cit.*, p. 28.

¹⁹⁸⁵ J. Espejo, *op. cit.*, p. 31.

mestizo, para él tuvo que ser extremadamente duro adaptarse a esta ciudad hostil todavía hacia el indígena: “Su experiencia trujillana sumó otro aspecto –considera J. Larrea–, éste desapacible, que dejó surco en él. Su apariencia física no es, en el Perú, lo prestigiosa de un blanco. Su fisonomía es noble y extraña, pero intensamente cobriza, casi hepática.”¹⁹⁸⁶ Ante las posturas racistas, la primera reacción es de tristeza, de melancolía, pero, cambia de actitud. De hecho, su poesía va a tomar la bandera del orgullo indígena como se verá en la sección de “Nostalgias imperiales” de *Los heraldos negros*, ampliando mucho la estela de orgullo racial que impulsara Chocano. A la vez, también en Trujillo, en la Universidad, y en su trabajo como profesor de escuela, encontrará el ambiente adecuado para formarse intelectualmente. El ambiente universitario también fue el apropiado para crear lazos de amistad, allí fue donde se formó el grupo de “la bohemia de Trujillo”. Pero, a pesar de disfrutar de la amistad de su grupo trujillano, siente una gran melancolía por el sentimiento de soledad que le embarga al no poder estar rodeado de su gran familia como había estado en su niñez y primera juventud. En una carta dirigida a su hermano Manuel expresa la añoranza que le embarga de su pueblo y de su casa. Por desgracia, llega una terrible noticia desde Trujillo. El 22 de agosto de 1915 acaece uno de esos “golpes en la vida”; se trata de la muerte de su querido hermano Miguel. La melancolía, tras la pérdida de su hermano, tomará forma un poema muy importante de *Los heraldos negros* titulado “A mi hermano Miguel” que se va a analizar en líneas posteriores. Un mes más tarde presenta al rectorado una tesis para graduarse de bachiller titulada *El Romanticismo en la Poesía Castellana*.

El año 1915 fue muy importante en el trayecto artístico de Vallejo ya que se trata de un año de despegue poético. Muchos poemas que, tras una transformación, más tarde formarían parte de *Los heraldos negros*, estaban siendo publicados en una de los periódicos más importantes de Trujillo, *La reforma*. Por estos días de setiembre Parra del Riego visitó a “La bohemia de Trujillo”. En su estancia trujillana fue acompañado por Vallejo, Orrego, Espejo, etc., y el caluroso acercamiento a Parra dio como fruto un artículo para *Balnearios*, dedicado a los artista trujillanos y titulado “La Bohemia de Trujillo”. Sobre Vallejo el texto decía: “Yo creo que se le puede poner sobre la frente una violeta de aquellas que con hojas de hiedra coronaban a Alcibíades cuando comparaba el discurso de Sócrates a la flauta del sátiro Marsyas.”¹⁹⁸⁷ En este artículo,

¹⁹⁸⁶ J. Larrea, *op. cit.*, pp. 45-46.

¹⁹⁸⁷ Parra del Riego *apud* J. Espejo, *César Vallejo. Itinerario del hombre, cit.*, p. 44.

perspicazmente, Parra del Riego se percata del fuerte influjo que aporta Herrera en la poesía de Vallejo. En este fragmento también se deja entrever la moda dandy. De hecho, el nombre es “La bohemia de Trujillo”, y Parra menciona al dandy más clásico de todos los tiempos: Alcibíades. En aquellos momentos, la “Bohemia de Trujillo” estaba formada por intelectuales que necesitaban estar al tanto de las influencias provenientes del exterior. Como Valdelomar, querían ser dandis perfectos y conocían los rasgos a los que debían adscribirse: “pose” aristocrática, y vestimenta acorde con la moda. Sabían de la trayectoria de Valdelomar en Europa y en Lima, y querían emularlo. Querían mantener en Trujillo ese espíritu Colónida de rebeldía. También vieron como Valdelomar, a pesar de sus poses, apoyó a los gobiernos democráticos en los que se favorecían los derechos del pueblo. Esta influencia impulsó a los bohemios trujillanos a tomar diferentes alternativas en relación a su entorno social. Por eso señala L. Monguió “era un grupo bohemio y revolucionario en más de un sentido.”¹⁹⁸⁸ La bohemia trujillana estaba compuesta por artistas de gran calado intelectual como Antenor Orrego, José Eulogio Garrido, Vallejo, Haya de la Torre, etc. Como Ángel Flores comenta, este grupo vivía todavía en un ambiente tardíamente modernista y por eso, para estos creadores e intelectuales, la poesía debía ser recargada, exquisita y artificiosa “y la vida, una rebeldía contra la complacencia y el marasmo de aquella sociedad “decente”, religiosa, semi-feudal, aletargada de “la ciudad letrada”. Los jóvenes –estudiantes, periodistas, poetas– bebían mucho, cantaban, tocaban la guitarra, alborotaban, y a menudo recurrían a las drogas para escapar de aquel mundo burdamente pedestre, vertiendo extáticamente sus angustias, reales o inventadas, en versos llenos de ecos verlainianos y de imaginaria exótica y rebuscada.”¹⁹⁸⁹ Los componentes de la bohemia trujillana formaron un grupo, en cierta forma, análogo al “Colónida”, del que señala J. Espejo, a la sazón, componente de él: “aclaremos que el grupo que irrumpe en el manso y quieto ambiente trujillano con carácter netamente literario contra lo manido y protocolario, en gesto rebelde contra lo opaco y risible de una literatura de imitación, de madrigalescas y cortesanías coplas; que levanta banderas contra el pseudo-academicismo [...]; de los viejos métodos aún en uso; contra esos engomados e irreductibles señores, despojos de una época ya caduca, ese movimiento habría de evolucionar a los pocos

¹⁹⁸⁸ L. Monguió, *César Vallejo. Vida y obra, cit.*, p. 36.

¹⁹⁸⁹ A. Flores, *Aproximaciones a César Vallejo, op. cit.*, p. 9.

años hacia la inquietud por los graves problemas sociales.”¹⁹⁹⁰ En efecto, el impulso y la rebeldía “Colónida” incitó a varios miembros a colocarse en posturas revolucionarias.

César Vallejo tomó la pose melancólica que se esperaba de un dandy a la moda cosmopolita en Trujillo, como Valdelomar en Lima, pero, con Vallejo, nos encontramos con un ser en el que habita fuertemente una auténtica melancolía, una melancolía esencial. Es un ser atormentado al sentir en sí mismo el sufrimiento del mundo. Se siente como un Jesucristo, con la carga abismal de comprender lo que le rodea y a sí mismo. Y analizar todo aquello para darle una explicación. Pero no la encuentra. Sólo encuentra incomprensión por parte de Dios y dolor, por parte del ser humano. Un dolor de tamaño cósmico. La experiencia vital le crea también angustia. Formado en una religiosidad extrema, como se vio, es incapaz de concebir la relación amorosa y sexual como sana y hermosa. En su alma se intrincan cuestiones enfrentadas e irresolubles. Su romance con María Rosa Sandoval, el primer amor trujillano, acabó con la muerte de ésta por tuberculosis. Más intensa fue su relación con Zoila Rosas, la cual fue la fuerza de origen de la mayoría de los versos de amor de *Los heraldos negros* y que le llevaría a un intento de suicidio. La melancolía amorosa de Vallejo le condujo a un camino sin retorno. Como Földényi señala, el amor y la muerte son dos elementos que tienen una estrecha relación. Los amores con Zoila Rosas estaban crispando su conciencia cristiana, fluían por él sentimientos contradictorios y relacionados con el pecado. La lucha interna le produjo un estado de enajenación que en su punto más alto hizo que el poeta tomara entre sus manos un arma “no para destruirse –asegura J. Larrea–, como se repite a menudo por un error que el mismo César ayudó a difundir a fin de disimular a dónde apuntaba el revólver, las balas no eran para él, sino para “el otro”, para quien se había convertido en el objeto de sus celos incontrolables.”¹⁹⁹¹ Esta misma versión es la que ofrece Antenor Orrego, gran confidente de Vallejo: “Los celos pusieron en manos del enamorado cantor un Smith & Watson [*sic*] con el cual se proponía vengar el sentimental agravio.”¹⁹⁹² Pudo ser, como dice Larrea o Orrego, un acto provocado por los celos o la reacción a un doloroso sentimiento sádico que no le dejaba disfrutar del amor por cuestiones religiosas. No importa. Lo importante es observar cómo en Trujillo madura y explota la personalidad de Vallejo y cómo a través de sus manifestaciones se percibe una personalidad totalmente melancólica. No es de extrañar, tras analizar el

¹⁹⁹⁰ J. Espejo, *op. cit.*, p. 48.

¹⁹⁹¹ J. Larrea, *op. cit.*, p. 49.

¹⁹⁹² Antenor Orrego *apud* L. Monguió, *César Vallejo. Vida y obra*, p. 40.

amor en su tesis sobre el Romanticismo, que el poeta cayera en esos trances tan dolorosos:

La idea del Amor, según el alegorismo florentino, representa la exaltación religiosa en un puro fuego de celestes gozos; es una llama de amor de Dios, bajada al espíritu de la humanidad para enaltecerla e iluminarla, para vivificarla, manteniendo encendido el sentimiento de una ventura remota, de un paraíso celestial, en donde aquella llama se acrecenta, se engrandece al ser recibida en el amor eterno de los cielos. Y este sentimiento de amor puro, bendito por la mano de Dios, atraviesa la Tierra como soplo de consuelo, haciendo vivir al hombre una nostalgia infinita por el Empíreo; y aunque perfuma la vida, no satisface la sed del corazón que sólo encontrará la dicha completa con la muerte.¹⁹⁹³

La entelequia de poder llegar a poseer este amor “celestial” en la tierra, hizo enloquecer al poeta. Los poemas que versan sobre los amores con Zoila Rosas están realizados en un estado de crispación voluptuosa de tintes enfermizos. El mes de setiembre Zoila y Vallejo rompieron sus relaciones, inspirando el poema “Yeso”: “¡Silencio! ¡Aquí se ha hecho de noche! / Ya tras el cementerio se fue el sol... / ¡Aquí se está llorando ya el cadáver! / No vuelvas... ¡Ya murió mi corazón!” (*Los heraldos negros*). El jueves 27 de diciembre de 1917, no soportando la ruptura con Zoila, Vallejo tomó un barco y se dirigió a Lima, con la intención de olvidar a su amada. Su equipaje consiste básicamente en un libro de poemas que llevará el título de *Heraldos negros*. El poeta llegó a la capital peruana, y como cualquier persona de provincias se encontró en un terreno duro e incomprensible para él. Apareció entonces la melancolía baudelariana del artista en la gran ciudad, experimentando la sensación de ser un *flâneur*, un paseante solitario entre la muchedumbre, como señala W. Benjamin. El joven observaba todo a su alrededor en busca de imágenes o experiencias donde basar sus composiciones poéticas. De la vivencia surgieron poemas como “La de a mil”, “Unidad” y “Ágape”, en los que se deja traslucir un sentimiento de soledad y aislamiento. El poeta fue atraído por la bohemia de Lima que se reunía en el Palais Concert. Ya en el mes de enero fue dejando poco a poco la desesperanza y consiguió entrevistarse, primero con Valdelomar, el escritor estrella de la época. L. Monguió afirma en *César Vallejo, Vida y obra*: “El ‘descubrimiento’ capitalino de Vallejo ha sido atribuido al pontífice de

¹⁹⁹³ C. Vallejo, *El romanticismo en la poesía peruana*, cit., p. 19.

Colónida, Abraham Valdelomar.”¹⁹⁹⁴ Conectó rápidamente con la intelectualidad limeña y se dejó seducir por el encanto aristocrático y la “pose” dandy de Valdelomar. Poco después se aproximó a Barranco para conocer en persona a Eguren y por último, a la Biblioteca Nacional, donde sabía que se encontraría con Manuel González Prada. Las tres entrevistas con estos grandes de la literatura de Perú serían publicadas en “La Reforma”. En este mismo periódico, se le hizo una entrevista a Valdelomar en la que decía de Vallejo: “En Lima conocí al poeta César A. Vallejo y hasta escribí algunas palabras en su elogio. Vallejo es un poeta. Hemos por desgracia abusado de este título. Vallejo es un poeta en la más noble acepción de la palabra. Pienso ocuparme de su obra al detalle, cuando escriba el prólogo que me pidió para su hermoso y raro libro de versos *Los heraldos negros*.”¹⁹⁹⁵ En efecto, Valdelomar escribió un artículo ensalzando la poesía de Vallejo en la revista “Sudamérica” titulado “La génesis de un gran poeta. César Vallejo, el poeta de la ternura”. Valdelomar se percató de una de las características de la nueva poesía vallejiana: la ternura. Una ternura proveniente de la sensibilidad asimilada en la infancia en su reducto andino de Santiago de Chuco.

Durante los primeros meses de 1918 sigue escribiendo poemas como “Heces”, “Capitulación”, “Rosa blanca” que irán completando el poemario que el poeta piensa publicar dentro de un corto período de tiempo. Consigue trabajo como profesor del Colegio P. M. Barrós, y a la muerte de éste, su fundador, es ascendido a director. Otilia, una de las descendientes Barrós, comienza una relación tumultuosa con el poeta que quedará reflejada ya en *Trilce*, el segundo poemario. Otilia volvió a abrir en el poeta la brecha de la melancolía. En este caso, inspirada más bien por la lucha entre los lazos afectivos que le unían a esta mujer y la necesidad que sentía su alma de volar a otros lugares. En ese atolladero personal se encontró Vallejo. Y la expresión de la angustia existencial que vivió quedó patente en muchos de los poemas de *Trilce*. En julio de ese mismo año murió Manuel González Prada, el gran pensador y rebelde ideólogo peruano que transformó los cimientos de la sociedad y alentó los cambios de la estructura política y social. Esta noticia afectó mucho al poeta, pero la siguiente fue mucho peor. Un mes después recibe un telegrama anunciando el fallecimiento de su querida madre: “Madre, me voy mañana a Santiago a mojar me en tu bendición y en tu llanto... Así, muerta inmortal”. La situación anímica empeoraba, y la relación amorosa con Otilia agudizó su dramatismo ya que la familia de ella presionaba para que se llevaría a cabo

¹⁹⁹⁴ L. Monguió, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹⁹⁵ A. Valdelomar *apud* L. Monguió, *César Vallejo. Vida y obra*, p. 42.

el matrimonio, a lo que Vallejo se negaba. De ahí que la situación en el Colegio se hiciera día a día más insoportable. Todos estos “golpes en la vida” le llenaron de una absoluta ansiedad personal. Quedó postrado en un estado de melancolía en el que discurría la tristeza, el dolor interno o la sensación de no entender la existencia de tanto dolor. Corría el año 1919 y hacía meses que *Los heraldos negros* estaban preparados para imprimir. Sólo faltaba el prólogo que Valdelomar prometió a Vallejo. Pero éste estaba totalmente imbuido en su ciclo de conferencias a escala nacional y le fue imposible realizarlo. Mientras, el poeta fue terminando de limar algunas creaciones. Cansado de esperar el prólogo que no llegaba, decide publicar el libro en julio de este año.

1.5.3.5. LA MELANCOLÍA EN LA OBRA POÉTICA DE VALLEJO

Los movimientos se van diluyendo poco a poco, y al poeta de Santiago de Chuco le tocó vivir en un ambiente donde permanecía un Modernismo bastante tardío. Pero la realidad es que Vallejo era un artista muy sensible a su entorno y absorbió los modelos modernistas y decadentistas muy rápidamente. Cuando escribió *Heraldos negros*, Rubén Darío, uno de los poetas más influyentes en Vallejo, ya había fallecido, pero sus maravillosos poemas seguían en el escenario artístico de Hispanoamérica, en cuanto a Lima, Valdelomar había creado escuela, y el dandismo rebelde que forjó la revista y la generación Colónida, todavía estaba vigente. Era un ambiente decadente y que trataba de enfrentarse a lo establecido. Los dandis decadentes limeños, como Valdelomar, habían adquirido una pose, una máscara en la que a todos les gustaba estar. Las mismas influencias literarias, las mismas reuniones en los fumaderos de opio, los encuentros en el café Palais Concert, las mismas trasgresiones, hacían que el grupo aristócrata del talento, detentase la bandera de la rebeldía. La ciudad letrada, compuesta por el grupo arielista, denominado “hispanista” por Vargas Llosa, se concentraba en la universidad como profesores y teóricos literarios, mientras que los rebeldes dandis y colónidas, aunque a veces, habían flirteado con las aulas universitarias, se sentían defraudados por la institución y llevaban a cabo su propia labor literaria. Vallejo, sí acabó sus estudios universitarios, pero siempre anduvo más cerca de la rebeldía colónida que de la ciudad letrada.

Este ambiente todavía modernista, aunque Valdelomar había abierto el camino poético peruano por otra senda, es el que nutrió a Vallejo. Por eso, a la hora de estudiar

la melancolía en su poesía, debemos señalar en primer lugar, que vamos a analizar sólo el poemario *Heraldos negros*, porque se enclava dentro de la etapa final del modernismo (*Trilce*, su siguiente trabajo, es ya vanguardista y queda lejos del nuestro estudio), y en segundo lugar que se debe hacer mención a la evolución que se produce en este poemario respecto a su poesía. Los poemas tienen muchos rasgos modernistas, pero poco a poco, en el propio libro, se percibe un desarrollo que va de un Modernismo con modelos tomados de Darío y Herrera y Reissig hacia un Postmodernismo, mucho más cercano al camino que indicaba la apertura poética de Valdelomar. De esta primera fase más puramente modernista, se ha seleccionado el poema “Nervazón de angustia” que es un poema de temática amorosa, que se encuentra dentro de la primera sección de *Heraldos negros*, titulada “Plafones ágiles”:

Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla;
desclava mi tensión nerviosa y mi dolor...
Desclava, amada eterna, mi largo afán y los
dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor!

Regreso del destierro donde he caído mucho;
retira la cicuta y obséquiame tus vinos:
espanta con un llanto de amor a mis sicarios,
cuyos gestos son férreas cegueras de Longinos!

Desclávame mis clavos, ¡oh nueva madre mía!
¡Sinfonía de olivos, escancia tu llorar!
Y has de esperar, sentada junto a mi carne muerta,
cuál cede la amenaza y la alondra se va!

Pasas... vuelves... Tus lutos trenzan mi gran cilicio
con gotas de curare, filos de humanidad,
la humanidad roqueda que hay en tu castidad,
y el judithesco azogue de tu miel interior.

Son las ocho de una mañana en crema brujo...
Hay frío... Un perro pasa royendo el hueso de otro
perro que fue... Y empieza a llorar en mis nervios
un fósforo que en cápsulas de silencio apagué!

Y en mi alma hereje canta su dulce fiesta asiática
un dionisiaco estío de café...!

El poeta de fin de siglo XIX sufrió una grave crisis de valores, como señaló Onís en una de las definiciones más reconocidas sobre el Modernismo, que le postró en la más absoluta angustia. Este sentimiento fue expresado en sus poemas. En este caso, el yo poético vallejiano siente el sufrimiento del crucificado. El grado de angustia es altísimo, se acerca abismalmente a los médicos denominan un ataque de pánico o ansiedad. Es una poesía escrita en un estado anormal, de desquiciamiento neurótico, muy típica de los poetas modernistas, que el “bohemio” Vallejo también sintió, al igual que los autores del mundillo trujillano. Es modernista también la unión de lo religioso con lo sensual, ya visto en Darío. Aquí, el yo vallejiano implora a su amada para que sea su dulce madrecita y le ayude a dejar de sufrir, que haga las veces de la madre, que de tantos sinsabores le salvó. Ahora, debe ser ella, la que en su lugar le “desclave” de la cruz en la que vive. La mujer implorada tiene ciertos tintes de la mujer fantasmagórica petrarquista, es pura, casta (“la dignidad roquera que hay en tu castidad”), impasible, con ecos en la idealizada mujer romántica. El yo poético se encuentra en un estado hipersensible azotado por las caídas de su alma hereje. Por lo tanto, el yo poético vallejiano, siente una inmensa sensación de desesperación creada por su propia melancolía y por los sentimientos de dolor y placer que parece acarrearle la amada. La propia figura del yo se suman sentimientos de muy distinto calibre, incluso contradictorios: la amada hace caer al poeta en el alma hereje, pero es un ser casto y puro, que debe representar a la madre y su amparamiento filial.

El poema tiene rasgos muy modernistas, así como la melancolía que expresa. Sin embargo, hay que indicar que el conflicto interno amoroso, (aún poseyendo características del amor idealizado moderno), por la inclusión de la madre-amada, es ya muy vallejiano. A pesar de esto, la simple mención de Judith como una representación de la mujer amada es un tópico muy modernista, ya que mezcla lo sensual con lo religioso. Muchos de los vocablos elegidos son preciosistas y decadentistas (“cicuta”, “vinos”, “dionisiaco” etc.), y la referencia a la música en “sinfonía de olivos”, así como el ritmo que toma el poema, a través de los cuartetos con rima en los versos pares.

Por todo ello, se puede decir que Vallejo, en este momento, está comenzando a iniciarse en su verdadera poesía, mientras se puede observar que las deudas modernistas son muchas todavía. La melancolía se queda en esa melancolía de fin de siglo, en ese

“nervazón de angustia” que sentían los hombres y mujeres de esta época e incluye la desorientación típica también, y la inversión de valores o la mezcla irreverente.

Gracias al siguiente poema se va a poder observar el cambio en la poesía vallejana. Pasamos a otro poema que contiene la misma temática amorosa. Se trata de “Idilio muerto”, y es un poema que se encuentra en el mismo poemario, *Los heraldos negros*, en la sección titulada “Nostalgias imperiales”:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo coñac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
planchaban en la tardes blancuras por venir,
ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de Mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: “Qué frío... Jesús!”.
Y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

Bien, en primer lugar, es interesante hacer mención a uno de los núcleos melancólicos de esta composición. Recordemos que Agamben señala a Casiano, el cual dice que los monjes acidiosos al perder el interés por el convento, sus hermanos y la relación con dios, caían una tristeza que se veía aminorada cuando la mente vagaba hacia lugares exóticos o simplemente deseables. Este es el caso, Vallejo está en Lima, “Bizancio”, aplastado por la urbe y su modernidad; se encuentra indolente y abatido por el *spleen*: “esta lluvia que me quita las ganas de vivir”. Es el momento en el que su mente recrea una situación que supone se puede estar dando en la realidad. El yo poético goza creando imágenes de la amada, al igual que los acidiosos disfrutaban elaborando imágenes prohibidas, o los trovadores, imaginándose a la mujer endiosada hasta límites heréticos. Pero Vallejo no se encuentra en la Edad Media, se encuentra en Lima, en la modernidad, en la gran ciudad, lo que nos hace entender el sentimiento de

hastío y soledad que siente. W. Benjamin en *Iluminaciones* señala cómo la poesía de Baudelaire retrata a la perfección la nueva melancolía, el ser que se encuentra enormemente solo entre multitudes. Esa melancolía moderna es la que sufre Vallejo y la que expresa en este poema. Veamos ahora la distinción entre la realidad y su lenguaje y la ficción (el yo poético está suponiendo lo que hace otra persona) y su lenguaje. Cuando habla de Lima, dice Bizancio, o para nombrar su sangre dice “flojo coñac”, vemos que utiliza palabras exóticas, traída del Modernismo tardío, en cambio cuando recuerda a la amada andina, el poema no señala a la mujer decadente que le atrae y le provoca, haciéndole sufrir; el poema habla de una mujer andina natural y normal que trae paz a su angustia. Imagina a la mujer a la puerta de su casa, con su falda de tela gruesa. El recuerdo está sumergido en una dulce tristeza (“mi andina y dulce Rita”), que quiere hacer presente lo ausente porque siente la pérdida melancólica. La sencillez de los versos nos adentra en el mundo andino, y los detalles nimios, simples y cotidianos como por ejemplo, la falda de franela, la inquietud de la aldeana planchando rápidamente y concienzudamente (tanto que plancha hasta “las blancuras por venir”, las ropas por llegar), todo esto nos lleva a una espiritualidad y a una melancolía muy diferente de la del anterior poema. La mujer es un ser humano normal, no la provocación de extraños sentimientos encontrados, el lenguaje sigue esta tarea de ofrecer un mundo y una sensibilidad diferente: la andina. La tristeza de la pérdida es sentida también con dolor, pero no un dolor amargo y angustioso, sino con un dolor más suave, apacible y natural. Camilo Fernández Cozman ha considerado este poema como “la poética de la interculturalidad.”¹⁹⁹⁶ Este crítico observa la interculturalidad en varios niveles: en la lengua, en las estructuras figurativo-simbólicas, en la estructuración literaria, y a nivel de la cosmovisión. En todas ellas ve un enfrentamiento de Occidente contra lo andino. Por ejemplo, en el plano de la lengua, C. Fernández Cozman señala que la palabra Bizancio “es un término que es resemantizado por Vallejo y representa a la cultura invasora (la occidental). El poema intercultural realiza, ante el impacto del referente andino, una resemantización de los vocablos de la lengua occidental. La palabra “asfixiar” implica un proceso de desarraigo del yo poético en el contexto marcado por la invasión española y por la oposición entre la cultura nativa y la occidental.”¹⁹⁹⁷ Para el crítico, la interculturalidad en este poema de Vallejo tiene un sesgo de denuncia y acercamiento a los posicionamientos andinos. La melancolía

¹⁹⁹⁶ C. Fernández Cozman, *La poesía hispanoamericana y sus metáforas, cit.*, p. 56.

¹⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 59.

vallejiana, transformada en creatividad, utiliza su lado andino para remarcar la opresión de Occidente.

A nivel simbólico observa “un cuestionamiento de la racionalidad instrumental occidental, donde solo lo racional es concebido como sinónimo de lo real, hecho que empobrece la riqueza subjetiva del ser humano.”¹⁹⁹⁸ En capítulos anteriores veíamos cómo la racionalidad occidental había supuesto una herramienta despótica contra la cultura incaica, ya que ésta última introducía en sus esquemas la irracionalidad gracias al principio de integración del que se sirvió la fuerza hegemónica española. Otro ejemplo interesante que aporta C. Fernández Colman es de la valoración de la naturaleza:

Se habla “de su sabor a cañas de Mayo del lugar”, es decir, el ser amado es vinculado a la caña de azúcar a través de la isotopía de la dulzura. En tal sentido, la dulzura de Rita es vista como una característica operante en un elemento de la naturaleza. En otras palabras, no hay idealización romántica occidental sino concepción de que los afectos y la subjetividad deben ser vistos como particularidades sensitivas de ciertas plantas.¹⁹⁹⁹

Como se pudo observar, la melancolía andina se veía apaciguada por la relación del hombre con la naturaleza, con la “Pachamama”. Vallejo habla de esa relación de afectividad materna simbolizando la dulzura de la amada (mujer-madre) con las cañas de mayo. La dulzura de la mujer es sinónimo de la dulzura de la naturaleza. Este pensamiento nos adentra en su cosmovisión a cerca del papel importantísimo de la Pachamama en la forma de vida, en los ritos y en las relaciones entre los seres y la madre tierra. Además Cozman hace referencia a la visión temporal andina: “No hay la visión lineal y acumulativa de tiempo que suele predominar en Occidente, sino la idea de que el presente, el pasado y el futuro se interrelacionan en un mismo instante. Interrogarse sobre qué está haciendo (presente continuo) Rita significa preguntarse acerca del pasado y del futuro de la cultura andina.”²⁰⁰⁰ Recordemos que la percepción temporal es distinta para los occidentales que para los andinos. En este poema, el yo poético (presente-pasado) se plantea que estará haciendo su amada (presente-futuro). Ya propone Adam Sharman que el concepto de temporalidad vallejiana tiene un claro

¹⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 59-60.

¹⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 62.

²⁰⁰⁰ *Ibid.*

trasfondo andino: “the temporal incongruente is produced by time itself, by the presence of another, competing, specifically Andean conception of chronos.”²⁰⁰¹ Para los andinos, como se vio, la vision del tiempo era circular, no lineal como en Occidente. Tras el Pachacuti, es decir, el cambio de era, volvía todo a recomenzar. Es comprensible, por lo tanto, que Vallejo maneje una temporalidad interna diferente y así lo exprese en sus versos.

Respecto al plano de la cosmovisión, C. Fernández Cozman hace referencia al principio de reciprocidad en relación a la interculturalidad: “Poemas de Vallejo donde se asume la reciprocidad andina como fundamento de una visión del mundo andina son evidencias de la poética de la interculturalidad en el ámbito de los códigos ideológicos.”²⁰⁰² La cosmovisión de Vallejo se ve enfundada en ciertos parámetros andinos que ha heredado y esta cosmovisión es transmitida en su poesía. De ahí que este principio tan básico se encuentre en las creaciones vallejianas. Yáñez del Pozo aclara: “El principio de reciprocidad tiene que ver con el hecho de que todo esfuerzo o “inversión” en una acción debe ser recompensado por un esfuerzo o “inversión” de magnitud similar por parte del receptor. Se establece así una suerte de justicia cósmica, válida para todos los campos de la vida.”²⁰⁰³ En la poesía vallejana se observa este principio en que es una poesía cercana pero exigente, en tanto en cuanto, el lector debe estar activo, es decir, tiene que esforzarse para recompensar el esfuerzo del poeta. Como señala C. Fernández Cozman: “El poema de Vallejo logra la hazaña de privilegiar la lengua oral como un espacio donde la palabra se dirige al otro y, en ese sentido, el texto exige al lector un arduo trabajo cooperativo para completar el sentido del discurso poético.”²⁰⁰⁴ El nexo que une al yo poético con el receptor es el principio de reciprocidad.

En resumen se puede decir que Vallejo es capaz de integrar la cultura andina milenaria con la cultura occidental que le tocó vivir. Y esta cultura andina tenía un ethos definido por la melancolía que caracteriza su tristeza y su ternura. Por eso, Roberto Paoli señala: “Tristeza y ternura indias (pero también mestizas y andinas) son la persuasiva nota de fondo de poemas como ‘Paisana’ e ‘Idilio muerto’.”²⁰⁰⁵

²⁰⁰¹ A. Sharman, *op. cit.*, p. 103.

²⁰⁰² C. Fernández Cozman, *op. cit.*, p. 58.

²⁰⁰³ Yáñez del Pozo, *Yanantin: la filosofía dialógica intercultural de Huarochirí*, *cit.*, p. 39.

²⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 58.

²⁰⁰⁵ R. Paoli, *apud* C. Fernández Cozman, *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, p. 56.

El siguiente poema que se va a analizar desde el punto de vista de la melancolía es el famoso “Los heraldos negros”. Se ha seleccionado porque se considera uno de los poemas más expresivos de los sentimientos de Vallejo:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... Pobre...pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

Estamos ante uno de los poemas más importantes de Vallejo porque en él se encuentran muchos de los elementos más singulares de su mundo poético. Este mundo está ligado plenamente con una melancolía muy propia, pero a la vez universal. Durante sus años de vida, Vallejo fue pasando por episodios muy penosos, sobre todo, la muerte de su hermano, de su madre, los sinsabores amorosos, muchas veces impulsados por sus propios problemas psicológicos e inseguridades. De todo este sufrimiento sacó sus intuiciones más profundas sobre la existencia humana y las logró expresar en poemas como éste.

Mucho más allá del aristocratismo que hacía alejarse al poeta de las multitudes, Vallejo se siente cercano al sufrimiento de todos los seres humanos. Este sufrimiento está sujeto a un destino de magnitudes cósmicas y de impredecibles actos. El hombre

queda como empequeñecido, convertido en el personaje pintado por Caspar David Friedrich (1774-1840) que mira desde lo alto de un acantilado la inmensidad de un mar de niebla. El poema expresa la angustia que produce en el ser humano el saber que el destino le depara, lo quiera o no, momentos de dolor inmenso, que harán que tras cada uno de ellos, la vida del sufriente cambie. Son pocos golpes, pero son de tal calibre que nada puede ser visto de la misma manera a partir de entonces. El ser humano no tiene escapatoria, maniatado por su humanidad, solo puede esperar y soportar como pueda el latigazo de los “bárbaros atilas” que con fuerza furiosa el destino trae. Además de la imposible escapatoria, el dolor proviene de estos golpes que parecen ser la respuesta de un “charco de culpa” en la que se enloda el hombre sólo por el mero hecho de existir. El malditismo, el nacer maldito, de base romántica, aparece aquí pero sin el peso elitista de la pertenencia a un grupo de escogidos por el mal. Es un malditismo que acapara a toda la humanidad. Sólo una respuesta es posible ante un dios que ha dejado de ser el dios bondadoso y paternal, y se ha convertido en un dios que odia al hombre y desea hacerle sufrir. La respuesta es “Yo no sé”. La racionalidad ha perdido su poder, la poesía del dolor vallejiiano encuentra todo su sentido teniendo en cuenta que surge de la irracionalidad. Una irracionalidad que se ve expresada en el caos de un mundo que se encuentra al revés. El concepto andino de Hurín y Hanan estalla aquí. El mundo debería ser grato al hombre y dios debería cuidar de él. Pero todo se ha invertido. En la irracionalidad en la que se vive, los golpes no tienen ningún sentido, solo aparecen abriendo “zanjas oscuras en el rostro más fiero”. Y el hombre “pobre...pobre”, se encuentra indefenso y aturdido en el momento de la caída del golpe. Momentos antes del impacto, el hombre desconocedor del sufrimiento pero intuyéndolo “vuelve los ojos, como cuando sobre el hombro nos llama una palmada”; vuelve los ojos y recibe el impacto. Y en ese momento, en lugar de mirar al destino cruel, se mira a sí mismo, culpándose: “vuelve los ojos locos, y todo lo vivido se empoza, como charco de culpa en la mirada”. La presión de las circunstancias hace que el ser humano pierda su cordura, la irracionalidad crea irracionalidad a su alrededor; por eso vuelve los ojos “locos”, vuelve los ojos hacia la melancolía.

Vallejo tiene un poema dedicado en exclusiva a los sentimientos que la melancolía le hace sentir. Ese ha sido el motivo para seleccionarlo. Veamos cómo se expresa el yo poético vallejiiano en esta composición titulada “Avestruz”:

Melancolía, saca tu dulce pico ya;
no cebes tus ayunos en mis trigos de luz.
Melancolía, basta! Cuál beben tus puñales
la sangre que extrajera mi sanguijuela azul!

No acabes el maná de mujer que ha bajado;
yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz,
mañana que no tenga yo a quien volver los ojos,
cuando abra su gran O de burla el ataúd.

Mi corazón es tiesto regado de amargura;
hay otros viejos pájaros que pastan dentro de él...
Melancolía, deja de secarme la vida,
y desnuda tu labio de mujer...!

La melancolía esta representada, primero como un avestruz que mete su cabeza e hinca su pico en el alma del yo poético, la segunda representación es la de unos puñales que se clavan también en su cuerpo, chupándole la sangre como sanguijuelas. En ambas imágenes, el yo poético siente que un objeto está introduciéndose en su cuerpo para alimentarse de él y chuparle la fuerza. Es una especie de vampirismo. El poeta pide a esta fuerza “chupóptera” que no se lleve la inspiración poética proveniente de una fémica, “el maná de mujer que ha bajado”. Le pide que no le deje sin energía, que no se lleve la inspiración, puesto que las necesita para hacer que nazcan nuevos poemas (“yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz”), única cosa que poseerá el día de mañana, ya que no tendrá siquiera “a quien volver los ojos”, cuando llegue la muerte. El segundo cuarteto es muy interesante respecto a la temporalidad. El primer verso va del presente al pasado, el segundo, del presente al futuro, el tercero, ya es futuro (“mañana”), y el cuarto es atemporal porque habla sobre el no tiempo, es decir, la muerte. Finalmente explica que su corazón es un “tiesto”, o sea una planta que riega la amargura y por eso, crece amargura. Tenemos la misma representación, el yo poético como un elemento horizontal golpeado por otro vertical. No sólo la avestruz, no sólo esa melancolía, hay más pájaros que intentan extraerle las entrañas, de chuparle la sangre. Vuelve la imprecación: “Melancolía deja de secarme la vida”. Siempre se lleva algo, los trigos de luz (trigo hace referencia a pan, a alimento), la sangre (conducto por donde es repartido el alimento), la humedad (el agua es necesaria para la vida). Por lo tanto, en este poema, el yo poético se queja de la dulce melancolía. Sabe que le chupa

la vida, que le deja postrado en el hastío, que le deja sin fuerzas, y le pide que no le quite lo poco que tiene, ese “maná” con el que en el futuro creará una cruz (la imagen de la crucifixión está en muchos de sus poemas). La melancolía alimenta su alma, pero de amargura, y por eso, sólo crece tristeza en él. Cuando el poeta tiene fuerzas transforma esa desazón en agua vivificante, pero la melancolía vuelve de nuevo para tomar esa agua vital y secarle el corazón, y volverlo a rellenar de tristeza.

1.5.3.6. VALLEJO Y SU CONEXIÓN CON LA MELANCOLÍA ANDINA

En la poesía de Vallejo respecto a lo andino en *Los heraldos negros* también se puede observar una clara evolución. El poeta dedica una sección titulada “Nostalgias imperiales” al mundo indígena. Pero los poemas de esta sección, aunque temáticamente hablen, de los miembros de las aldeas y de los sentimientos y tradiciones andinas, formalmente utiliza todavía un lenguaje muy modernista, que empuja el análisis de la melancolía hacia los tópicos modernistas. La evolución hacia poemas donde el poeta llega a utilizar la melancolía andina, llegando a conseguir un grado de poetización más alto desde nuestro punto de vista. Comenzaremos por el análisis de la primera fase con el poema “Aldeana”:

Lejana vibración de esquilas mustias
en el aire derrama
la fragancia rural de sus angustias.
En el patio silente
sangra su despedida el sol poniente.
El ámbar otoñal del panorama
toma un frío matiz de gris doliente!

El portón de la casa
que el tiempo con sus garras torna ojosa,
asoma silenciosa
y al establo cercano luego pasa,
la silueta calmosa
de un buey color de oro,
que añora con sus bíblicas pupilas,
oyendo la oración de las esquilas,
su edad viril de toro!

Al muro de la huerta,
aleteando la pena de su canto,
salta un gallo gentil, y, en triste alerta,
cual dos gotas de llanto,
tiemblan sus ojos en la tarde muerta!

Lánguido se desgarrar
en la vetusta aldea
el dulce yaraví de una guitarra,
en cuya eternidad de hondo quebranto
la triste voz de un indio dondenea,
como un viejo esquilón de camposanto.
De codos yo en el muro,
cuando triunfa en el alma el tinte oscuro
y el viento reza en los ramajes yertos
llantos de quenas; tímidos, inciertos,
suspiro una congoja,
al ver que en la penumbra gualda y roja
llora un trágico azul de idilios muertos!

El poeta describe un ambiente muy melancólico protagonizado por el paisaje aldeano. Vallejo utiliza un lenguaje muy modernista en el que se entrelazan las palabras altisonantes y se unen a la sensación de angustia. El vocabulario tiñe de melancolía la composición, el aire derrama fragancia de angustias, el patio está en silencio, el sol sangra su poniente, el otoño toma color de “gris doliente”. El poeta sabe que su raza ha sufrido mucho, y que lleva inserta la tristeza andina. Por eso, la atmósfera que ofrece es de franca melancolía, pero el lenguaje es totalmente preciosista y complicado. La esencia melancólica está mantenida; la forma, no. El poema comienza señalando “las lejanas vibraciones de esquilas mustias” que con ello se refiere a las ovejas que balan a lo lejos, y sigue señalando que el aire derrama una fragancia de angustias. Continúa con un vocabulario modernista donde el buey es de color oro, y posee “bíblicas pupilas” en las que se observa la nostalgia de su juventud. Un gallo aletea y sus ojos se parecen a dos lágrimas que tiemblan mientras la tarde se transforma en noche. En este triste ambiente, se oye un dulce yaraví donde los lamentos del indio pueden ser expresados: “el dulce yaraví de una guitarra, / en cuya eternidad de hondo quebranto / la triste voz de un indio dondenea”. En la última estrofa aparece el yo poético admirando el paisaje antes descrito. Allí extasiado por la profundidad de los llantos de quenas, el yo suspira.

El melancólico paisaje le trae el pensamiento de tristeza al ver cómo cae el día en el rojo atardecer y “llora un trágico azul de idilios muertos”. Se han incluido otros colores, pero Vallejo ha tenido el cuidado de describir este paisaje tan atormentado como andino con el color azul, tan grato a los modernistas.

En esta composición se percibe que Vallejo, continuando la estela de Chocano, ha encontrado un tema básico para el Perú como es el indio. Pero, todavía le embarga una anquilosada herencia modernista. En este sentido, el poema toma un tono extraño. La evolución, hacia una poesía postmodernista orientada por la melancolía andina, fue muy rápida. En este mismo poemario de *Los heraldos negros* ya expresó las novedades del artista de Santiago de Chuco. Pasamos a ver los poemas donde la melancolía andina se encuentra ya desarrollada. El primer poema es “Los pasos lejanos”:

Mi padre duerme. Su semblante augusto
figura un apacible corazón;
está ahora tan dulce...
Si hay algo en él de amargo, seré yo.

Hay soledad en el hogar; se reza;
y no hay noticias de los hijos hoy.
Mi padre se despierta, ausculta
la huida a Egipto, el restañante adiós.
Está ahora tan cerca;
si hay algo en él de lejos, seré yo.

Y mi madre pasea allá en los huertos,
saboreando un sabor ya sin sabor.

Está ahora tan suave,
tan ala, tan salida, tan amor.

Hay soledad en el hogar sin bulla,
sin noticias, sin verde, sin niñez.
Si hay algo quebrado en esta tarde,
y que baja y que cruje,
son dos viejos caminos blancos, curvos.
Por ellos va mi corazón a pie.

El yo poético, como el andino, toma el protagonismo y se desarrolla desde un subjetivismo melancólico. La atmósfera está imbuida de una melancolía que prende en cada palabra, pero de forma sencilla, sin palabras altisonantes que estorben la profunda y dulce sensibilidad del poema. La ternura está muy presente, como por ejemplo, cuando habla del semblante de su padre: “Está ahora tan dulce...”. La melancólica visión del hijo hacia un padre que envejece, aparece de súbito en este verso y se observa que lo nimio, lo pequeño, el mirar la angusta cara de su padre, sin embargo, produce un sentimiento de fuerte revitalización de nuestra sensibilidad. El yo poético, se ve empequeñecido: “Si hay algo en él de amargo, seré yo”. La melancolía sigue su curso, el hogar está en soledad, ya sólo quedan los dos viejitos en una casa anteriormente cubierta de risas de niños y jóvenes. Pero, hoy, ni siquiera hay noticias de ellos. Aparece la nostalgia por un pasado feliz ya cancelado. El padre despierta y “ausculta”, es decir explora los sonidos del adiós. Estando lejos todo el mundo, ante la soledad del hogar, Vallejo se siente muy cercano a su padre, unido, tal vez, por la misma angustia. Y su madre, ella pasea por los huertos; la madre sigue con sus tareas de sembrado, de recogida, pero ahora ya no alimenta a su familia (“sabor ya sin sabor”), sólo a los dos viejitos. Aún así, el hijo ve a su madre por el traslúcido recuerdo de la ternura y por eso, ve que su madre “está ahora tan suave, tan ala, tan salida, tan amor”. Coloca adjetivos de forma anormal, lo que realza la ternura de los sentimientos y otorga un significado más intenso a las palabras del verso. Hay soledad, silencio, que denota el camino de la muerte cercana para los progenitores. Este pensamiento hace que algo se quiebre esa tarde para Vallejo. El poeta representa a sus padres como dos viejos caminos blancos, por las canas, curvos, por las columnas vertebrales ya doblegadas por el tiempo. Vallejo siente la importancia que sus padres tienen para él. Sabe que esos dos caminos le han guiado en la vida, y que el aprendizaje de la dignidad (“va mi corazón a pie”) y los buenos sentimientos se los debe a ellos. La sensación de orfandad en este caso viene dado por que Vallejo ve a sus padres envejecidos, son pero no son sus progenitores. Son como una sombra de lo que fueron. Por ello, se puede decir que también existe cierta melancolía apegada a la orfandad en este poema.

El siguiente poema se titula “A mi hermano Miguel” y está dedicado a su hermano muerto en 1915:

Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,
donde nos haces una falta sin fondo!

Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá
nos acariciaba: “Pero hijos...”

Ahora yo me escondo,
como antes, todas estas oraciones
vespertinas, espero que tú no des conmigo.
Por la sala, el zaguán, los corredores.
Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo.
Me acuerdo que nos hacíamos llorar,
hermano, en aquel juego.

Miguel, tú te escondiste
una noche de Agosto, al alborear;
pero, en vez de ocultarte riendo, estabas triste.
Y tu gemelo corazón de esas tardes
extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya
cae sombra en el alma.

Oye, hermano, no tardes
en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá.

El recuerdo del hermano llega a la mente del yo poético que se encuentra en el lugar en el que jugaban de niños. El poyo, el elemento cotidiano, es una referencia localista pero que adquiere trascendentalismo al convertirse en un elemento evocador. El lenguaje de Vallejo es claro y diáfano, dotado de una simplicidad sugestiva. La pérdida del hermano y su ausencia han abierto la brecha de la melancolía que ahora se expresa desde el lenguaje cotidiano e impregnado de dulzura: “Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá nos acariciaba”. El lenguaje se infantiliza para acercarse a las sensaciones de los niños, también el yo poético lo hace, y se encuentra convertido en un niño que juega con su hermano. La Edad Dorada no es evocada sino vivida, se ha hecho experiencia, la melancolía da paso a otra realidad que supera la tristeza, la de la ficción. La ternura de los versos se da en cada palabra y en el conjunto de todas, como por ejemplo, cuando dice el yo poético que jugando se hacían llorar. El receptor, ve lo nimio del lloro de un niño por un juego, y se “encariña” con los protagonistas. Todo va quedando envuelto en un halo de fuerte dolor interno exaltado por la tierna intimidad con la que se expresa Vallejo. Los versos se ven envueltos de un

elemento entrañable muy misterioso porque nos acerca al alma del poeta con esa suave espiritualidad y nos hace partícipes del triste juego.

Una de las cuestiones más interesantes de la poesía de Vallejo es el uso de la temporalidad. En este poema, vemos como varias temporalidades se entremezclan y conforman un trenzado poético que acaba por introducir al lector en el mundo original de Vallejo. Desde el presente, el yo poético se acuerda del pasado, pero es él mismo el que acaba entrando en el juego y convirtiéndose en un niño que jamás despertará porque su hermano tampoco ya hará: “The crucial point –afirma Adam Sharman– about “A mi hermano Miguel,” for example, is that there precisely has been a progresión beyond childhood, toward that limit-point (that is death) which begets mourning. The poem may not prioritize either past or present, but it presupposes that there is a difference and dramatizes the phatos of one who both glimpses that basic fact of temporality and try to deny it.”²⁰⁰⁶ La temporalidad vallejiana, por una parte, actúa como impulsora de sugestión poética y por otra, tiene un fuerte sabor simbólico. En este caso, la edad infantil en la que se queda Vallejo junto a su hermano, simboliza esos “golpes en la vida” en los que uno se queda encallado, sin poder superar los potros de “Atila”, sin poder coger “el pan que en el horno se nos quema”. Bien, respecto a la temporalidad vallejiana, el autor Adam Sharman, siguiendo a Rowe, advierte una idea muy importante en lo que concierne a lo andino. Sharman, considera a Vallejo como un protagonista inmerso en lo que García Canclini llama la heterogeneidad multitemporal. En el artista se superponen, o mejor dicho, se imbrican varias temporalidades (andina, colonial y moderna) y también varias razas (indígena y española). Sharman se cuestiona el hecho de la modernidad en Vallejo; y llega a la conclusión que la originalidad en el manejo temporal está conformado por sus raíces andinas: “the temporal incongruente is produced by time itself, by the presence of another, competing, specifically Andean conception of chronos.”²⁰⁰⁷ Recordemos que Vallejo escribió *Los heraldos negros* y *Trilce* en Perú, las vanguardias se estaban manifestando en Europa. Como señalaba O. Paz, la modernidad tomó como tradición la ruptura, pero esa ruptura podía estar tomada de lo nuevo en sí, o del arte anterior. Vallejo, llevaba dentro de sí la novedad de la creatividad artística heredada del mundo andino al que él pertenecía, como señala Sharman. Gracias a esta creatividad, a la poesía vallejiana llena de aspectos indígenas

²⁰⁰⁶ A. Sharman, *op. cit.*, p. 103.

²⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 100.

como el de “la incongruencia temporal” citada por este autor, Vallejo entra por la puerta grande, y antes de lo que cabía suponer, a la modernidad.

Como se acaba de señalar, Sharman, siguiendo a Rowe, se percató de la función básica que tuvo lo andino en Vallejo. Pero mucho antes, uno de los intelectuales de mayor calado en Perú, José Carlos Mariátegui, anunció que la poesía de Vallejo se basaba en la melancolía andina. Mariátegui ha sido uno de los hombres más relevantes de Perú en muchos aspectos, por su labor política y social, por su trayectoria como periodista, y sobre todo por su valía como crítico literario. Mariátegui es uno de esos genios que la naturaleza va dejando caer de forma arbitraria y escasa. Por eso tienen tanto valor sus opiniones y asertos sobre literatura. Lo interesante de la crítica literaria que realiza sobre Vallejo en su obra *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* es que confirma todo lo dicho sobre el alma andina y la melancolía. Mariátegui, considera que es Vallejo el que ha desarrollado por primera vez la espiritualidad andina plenamente: “En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado.”²⁰⁰⁸ El crítico peruano sigue desgranando las características de los rasgos de lo indígena que percibe en Vallejo y encuentra uno esencialmente melancólico: la nostalgia. Para Valcárcel, esta nostalgia no es sino la tristeza del indio: “Uno de los rasgos más netos y claros del indigenismo de Vallejo – señala Mariátegui– me parece su frecuente actitud de nostalgia. Valcárcel a quien debemos tal vez la más cabal interpretación del alma autóctona, dice que la tristeza del indio no es sino nostalgia.”²⁰⁰⁹ Ambas palabras hacen referencia a la melancolía ya que ¿no es la nostalgia el anhelo de un pasado idealizado? ¿No es la tristeza el síntoma de la melancolía? Y hay otra a la que Mariátegui alude que tiene que ver mucho con el concepto que aquí tratamos y que conforma también el alma andina: “El pesimismo de Vallejo, como el pesimismo del indio, no es un concepto si no un sentimiento.”²⁰¹⁰ El pesimismo de Vallejo tiene como base el escepticismo, la duda y el sostenimiento de un alma que sufre la pena de todos los hombres. Como dice Mariátegui no es un concepto racional, y por lo tanto explicable, es irracional porque es un sentimiento. Y es, en este punto de conexión de la irracionalidad con lo sentimental, donde se halla la creatividad de Vallejo. Ya que, el dolor tan profundo y esencial que vive el poeta le introduce en un mundo colindante a la locura. Vallejo siente que el dolor del mundo recae sobre él. Este

²⁰⁰⁸ J. C. Mariátegui, *op. cit.*, p. 310.

²⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 311.

²⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 313.

hecho hace surgir su poesía existencial, pero a la vez nos demuestra que la irracionalidad posee al artista de forma desmedida. Mariátegui, observador perspicaz, advirtió que en Vallejo ese dolor esencial estaba expresado según el alma andina. Un alma acostumbrada al dolor y al sufrimiento que mira impasible las tragedias de la vida, pero que manifiesta este dolor con una delicada y tierna emoción teñida de dulzura y ternura: “Vallejo interpreta a la raza en un instante en que todas sus nostalgia, punzadas por un dolor de tres siglos, se exacerban –aclara Mariátegui–. Pero –y en esto se identifica un rasgo de alma india–, sus recuerdos están llenos de esa dulzura de maíz tierno que Vallejo gusta melancólicamente cuando nos habla del ‘facundo ofertorio de los choclos’.”²⁰¹¹ Y como vemos una esa dulzura, rasgo del alma india, a la melancolía (“Vallejo gusta melancólicamente”). La ternura expresiva tiene, consciente o inconscientemente, un objetivo que es el crear un ambiente de intimidad de tipo vivencial. Vallejo vive su poesía, al igual que los cantores de yaravíes lloran a través de sus quenas. Y la transmisión de esta tierna intimidad se produce gracias a la sencillez del lenguaje, del que está dotada la poesía andina desde sus comienzos. Dice Mariátegui que la poesía de Vallejo: “se despoja, por eso, de todo ornamento retórico, se desviste de toda vanidad literaria. Llega a la más austera, a la más humilde, a la más orgullosa sencillez de la forma.”²⁰¹² Y a la sencillez en la forma, le sigue la sencillez en el tema. La poesía andina y la vallejiiana encuentran en las cosas pequeñas, locales, cotidianas, la sabia nutricional para sus composiciones. Lo pequeño, lo tierno, lo nimio ejerce, sin embargo, tal poder evocativo que lo impulsa a lo universal: “Tiene la ternura de la evocación.”²⁰¹³ Lo cotidiano, de referencia localista, se convierte en un elemento de poderosa revitalización del recuerdo. Un recuerdo que está unido siempre a la nostalgia y a la ausencia:

Uno de los rasgos más netos y claros del indigenismo en Vallejo me parece su frecuente actitud de nostalgia [...] Vallejo es nostálgico, pero no meramente retrospectivo. No añora el Imperio como el pasadismo perricholesco añora el Virreinato. Su nostalgia es una protesta sentimental o una protesta metafísica. Nostalgia de exilio; nostalgia de ausencia.²⁰¹⁴

²⁰¹¹ *Ibid.*, p. 312.

²⁰¹² *Ibid.*, p. 316.

²⁰¹³ *Ibid.*, p. 311.

²⁰¹⁴ *Ibid.*

Tras analizar las palabras de Mariátegui a cerca de la esencia indígena en Vallejo, nos percatamos de que cada característica de la que va hablando se engarza fuertemente a la melancolía. Al referirse al alma andina utiliza conceptos como tristeza, dolor, pesimismo, nostalgia, y ausencia. Se ve confirmada la consideración de que el Postmodernismo toma para la generación de su poesía la melancolía andina. Pero, esta melancolía tiene sus características como la dulzura, la sencillez, el intimismo, la ternura, que expresan la concepción de vital del mundo andino.

CONCLUSIONES

Un largo camino se ha recorrido desde la primera página de este trabajo hasta la última. A través de él, se ha podido comprobar como el concepto de melancolía fue metamorfoseándose en la cultura occidental. En la primera parte de este trabajo se ha desarrollado el concepto de la melancolía en muchas de sus facetas a lo largo de la historia europea. Desde los tiempos clásicos, pasando por el período de la Edad Media, se ha llegado al Renacimiento; y del impulso renacentista se pasó al Barroco. Se sigue el estudio analizando los cambios que se dan en el Clasicismo, y las reacciones que produce el rebelde Romanticismo y sus predecesores, el Simbolismo, Decadentismo y el Modernismo.

En el capítulo posterior se indaga en el Modernismo. Se buscan sus raíces y su esencia que se hallan en la tradición de ruptura de la modernidad. A partir de ahí se estudia el Modernismo en Perú, deteniéndonos en los autores y las obras más relevantes y las situaciones socio-económicas que dieron lugar a esta *Weltanschauung*.

El siguiente capítulo está dedicado ya a la melancolía andina y a explicar cómo ésta conformaba las raíces andinas. Se explica también cómo se agudizó esta tendencia melancólica en los indígenas por la conquista. La melancolía en ese caso estuvo detrás de la utopía. Tras la conquista, la melancolía europea con sus rasgos utópicos se insertó en la cultura del virreinato gracias a la introducción de los modelos literarios que eran expuestos como modelos artísticamente privilegiados. Mientras, la cultura andina, cultura oral, mantenían sus costumbres, tradiciones, canciones y poemas, como durante cientos de años había hecho. Estas dos literaturas, la virreinal, apegada a modelos occidentales, transmitida de forma escrita, y circunscrita a Lima, y la andina, apegada a modelos tradicionales, transmitida de manera oral y dispersa por las regiones del Perú, tuvieron algún contacto, pero, lo más habitual fue que cada una se condujera por su

propia senda. Las ocasiones en las que hubo contacto surgieron creaciones maravillosas, un ejemplo son *Los comentarios reales* de Garcilaso de la Vega el Inca. Tuvo que ser en el Romanticismo, y gracias al talento y la sensibilidad de Melgar, cuando la esencia andina volvió a retomarse en la poesía peruana y quedó reflejada en sus yaravíes. El siguiente momento, y más importante por su relevancia artística a nivel hispanoamericano, fue el Modernismo, y dentro de él, el Postmodernismo. Tras analizar la melancolía andina y occidental, se ha podido comprobar que este movimiento comenzó manteniendo la estética modernista. Pero, gracias a poetas con la suficiente sensibilidad para comprender que la esencia del espíritu de la poesía peruana se encontraba en el olvidado folclore andino, se fue desarrollando una poesía con elementos muy diferentes. Tras el análisis de la poesía postmodernista de Valdelomar y de Vallejo se ha podido comprobar que las características estéticas modernistas dejaban paso a otra estética que anhelaba concentrarse en su propia esencia, esa esencia se abastecía de la melancolía andina, un elemento estructural del ethos andino que sigue vivo hoy en día.

Una conclusión a la que se llega a través del análisis de la poesía, es la comprobación de que la expresión del dolor y de la melancolía posee matices diferentes en el mundo andino y en el mundo occidental. La melancolía y la tristeza es un sentimiento universal, pero la expresión de este sentimiento no lo es. En este punto, vendría bien traer a colación los principios en los que se basa la cultura andina que son los pilares de la construcción de su sociedad. Después de analizar la poesía modernista y la poesía postmodernista, queda patente que hay muchas diferencias de fondo y de forma entre ellas. Los postmodernistas provenían de diferentes regiones y desde niños pudieron impregnarse de las tradiciones, sentimientos, y relación con las personas y la naturaleza que tenían mucho más que ver con la vida andina ancestral que con los tiempos modernos donde el Decadentismo y el dandismo estaban presentes como una moda externa a lo propio. Bien es verdad que los postmodernistas absorbieron todo el influjo cultural europeo, pero cuando llegaba la hora de crear, debían dirigir su alma hacia lo auténtico, hacia donde la sensibilidad les guiaba. Y el punto de encuentro fue la aparición de lo autóctono, de lo andino.

La existencia de una evolución de la visión del indígena, es otra conclusión a la que se llega. Desde los tiempos de la colonia en los que tanto el indio como su cultura fueron denigrados, se pasó a los tiempos revolucionarios en los que se le dio “aparente” valoración. Fue aparente porque los revolucionarios hicieron uso de los hombres y de

sus símbolos incas para sostener la tradición en un pasado (el pasado colonial español había sido erradicado para los separatistas). Con la independencia, llegó el Romanticismo, y el *Volkgeist*. Es interesante pensar en poetas como Melgar y sus yaravíes. Pero la imagen del indio todavía era muy superficial, muy exterior. El Modernismo, como dice Vargas Llosa, fue bastante racista, pero gracias a Manuel González Prada ya se comienza a ver al indio como una persona oprimida por el sistema. Con Chocano, el indio, aunque de forma externa, es tenido como un orgullo para la formación de la patria, pero es en el Postmodernismo, con Valdelomar, y sobre todo con Vallejo, cuando ya se puede percibir la esencia indígena en la poesía.

También puede concluirse que la literatura de Perú posee dos vías melancólicas que son la de Demócrito, el melancólico que ríe, y la de Heráclito, la del que llora. La poesía criolla fundada por Caviedes y seguida por los costumbristas, pone de manifiesto cierta festividad irónica y festiva pero de una crítica social feroz. Mientras tanto existe otra línea basada en la pesadumbre que comienza por el mundo andino y tiene su vertiente paralela en la poesía colonial que se hallaba impregnada de la melancolía occidental.

La melancolía estuvo muy unida a la creación en el folclore peruano. Esta conclusión estaba basada en el análisis del capítulo que versa sobre la melancolía y la utopía andina. Tras la conquista, el pueblo indígena se encontró en un atolladero de dolor y sufrimiento debido a la destrucción de las estructuras nativas y la imposición de unas normas españolas foráneas. La reacción a este sufrimiento fue la creación de los movimientos que comenzaron por el *Toqui Onqoy*, y los que le siguieron. El encuentro entre el Inca y Pizarro, se sigue interpretando en muchas localidades peruanas, y de la muerte del Inca, apareció el mito de Incarrí, que todavía sobrevive en nuestros días. Estos hechos dramáticos son reelaborados por la sociedad y transformados en arte por los pueblos populares andinos.

La conclusión que sostiene nuestra propuesta es que el alma andina fue y es melancólica. Esta característica se manifestó en las tradiciones heredadas de forma oral. Es la esencia de este pueblo. José de la Riva Agüero, al mostrar las características de la literatura andina, dice: “Aquellas condiciones son: la imaginación soñadora y nebulosa, la melancolía, el dolor íntimo y silencioso, una poesía amatoria impregnada de tristeza.”²⁰¹⁵ Como se puede observar señala la “melancolía” seguida de rasgos

²⁰¹⁵ J. de la Riva Agüero, *op. cit.*, p. 71.

asimilados a ésta como son el dolor o la tristeza, y también la creatividad (“imaginación soñadora”). La cultura siempre basa sus creaciones en el alma de lo autóctono. A pesar de la conquista y de la infravaloración de lo andino, los indígenas han mantenido la esencia en su folclore a lo largo de los tiempos. Ya señala Adam Sharman que “modernization does not eradicate popular culture.”²⁰¹⁶ En este folclore se encuentra la verdad, como dice Valdelomar, las raíces de lo andino, y de lo peruano. Y la base que conforma la cultura andina, con todas sus manifestaciones, está teñida de una melancolía esencial que unida a la creatividad produce este maravilloso arte. Por eso, se debe señalar que la literatura posterior tiene una gran deuda con al alma esencial y melancólica andina. Este es el manifiesto que se quiere expresar con este trabajo.

Este estudio no trata de ser la última palabra sobre el análisis de la melancolía en el Perú. Más bien, simplemente ha tratado de abrir una nueva puerta hacia un estudio centrado en la corriente de la literatura comparada que utiliza todos los campos del conocimiento, ya sea medicina, filosofía, historia, etc. Todos ellos en conjunto nos permiten tener una visión más clara del contexto social y de los elementos que intervienen en el acto creador de la literatura y, por consiguiente, poder sacar conclusiones más precisas.

²⁰¹⁶ A. Sharman, *op. cit.*, p.16.

ABSTRACT

This is an exhaustive study about melancholy. We have been able to verifying how melancholy's concept has changed in the Occidental culture. The concept of melancholy has been developed and analyzed in the European history. First, we have investigated the melancholy in Classic time, secondly, in Middle Ages, and thirdly in Renaissance and Baroque epoch; finally, we have studied Romantic period and his predecessors: Simbolism, Decadence movement and Modernism.

The Modernism period has been explored in the following chapter. The roots of this movement are located in the modernity. After, in the next pages, we have penetrated into Modernism in Peruvian literature. The most important authors and the most relevant historical events have been deeply analyzed.

The Andean tradition is studied later. The Andean melancholy become more aggressive in the conquest. The utopia will appear at this moment. After the conquest, the European melancholy was inserted in the Peruvian literature. Oral literature remained in the Andean culture: two literatures, the "virreinal" and the oral coexisted simultaneously.

Melancholy Andean essence come back in the Romantic period ("Melgar's yaravies"). More relevant was the next period: the Modernism aesthetic. At this moment, the Andean melancholy gave to Peruvian literature the creative energy of the "bilis negra". And in this period of time Andean literature will shine with powerful light.

CONCLUSIONS

First conclusion. Expression of melancholy pain is different in Andean culture than in Occidental culture. The Andean tradition has a special principles based in the respect of the nature (“Pachamama”) and of the others. Peruvian Modernism has three phases: Premodernism, Modernism and Postmodernism. Melancholy’s Modernism is the same as the Occidental melancholy essence. And, for this reason, is the moment more relevant of the total Peruvian poetry. The melancholy is the structural element of the Andean creative energy.

Second conclusion. The development of Andean vision. Indian culture was denigrated in colony epoch. In the revolution period, the situation of Indians improved because the needs of the historical moments. Revolutionaries need a tradition, not a Spanish tradition; they preferred an Andean tradition. But, authors of the period built an image of Indians very superficial. The most part of the modernist were racist. Manuel González Prada was the first Indian rights defender. Pedro AbrahamValdelomar and César Vallejo felt passion for this Andean roots. The poetry of both shows the proud of his race.

Third conclusion. Peruvian literature is formed by two different melancholy lines. The “Heraclito” line and the “Democrito” line. Democrito laughs and Heraclito cries. The Creole poetry of Caviedes and his predecessors belong to the “Democrito” style, while Andean poetry and Colony poetry belong to the “Heraclito” style.

Fourth conclusion. Peruvian folklore was born of the Andean melancholy. After the conquest, the Andean people suffered due to the destruction of the native structures. The reaction was the movement as “Toqui Onqoy” and others very similar. Nowadays, the fight between Pizarro and “El Inca” is interpreted in a numerous places of Peru.

Andean soul has been (and is) melancholy. Andean literature was enlarged thanks to the creative energy of the “bilis negra”. This melancholy culture was inherited to the next generations by the oral way. Inside the thesis, Andean melancholy characteristics have been analyzed. Andean people have supported the essence of his melancholy soul in poetry spite of the conquest. This powerful creative (born of the Andean melancholy) emerged in the Postmodernism. Pedro Abraham Valdelomar and César Vallejo drove this melancholy essence to the Peruvian poetry. For that reason, Postmodernism is the most brilliant moment in Peruvian literature.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Xabier, *Vallejo*, Ediciones Front, Buenos Aires, 1958.
- , *César Vallejo o la teoría poética*, Taurus, Madrid, 1963.
- , *Dos estudios. Vallejo y Mallarmé I. Vigencia de Vallejo II*, Serie El Viento, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1959.
- , *Eguren, el obscuro (El Simbolismo en América)*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1970.
- , *Exégesis trílrica*, Labor, Lima, 1980.
- ABELLÁN, José Luis, *Sociología del noventa y ocho*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.
- AFNAN, S. F., *El pensamiento de Avicena*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- AGUIRRE, José María, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Taurus, Madrid, 1973.
- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 2006.
- AGRIPPA, Enrique Cornelio, *Filosofía oculta*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- ALBALADEJO, T., BLASCO, J., DE LA FUENTE, R., (coordinadores), *El modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990.
- ALCINA, José. *Mitos y literatura quechua*, Alianza, Madrid, 1989.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, *Historia del arte. De la Ilustración al Simbolismo*, Planeta, Barcelona, 1994.
- ÁNGELES MACAVILCA, Alberto y MAZZI, Huaycucho, *Mito y racionalidad en el manuscrito quechua de Huarochiri*, K'ollana Editores, Lima, 1995.
- ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, Acantilado, Barcelona, 2007.
- , *Metafísica*, Planeta de Agostini, Madrid, 1997.
- , *Poética*, Istmo, Madrid, 2002.
- , *Física*, Planeta de Agostini, Madrid, 1997.
- , *Retórica*, Alianza, Madrid, 1998.
- AZAM, Gilbert, *El modernismo desde dentro*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- AZORÍN, *La Generación del 98*, Anaya, Madrid, 1961.
- BALZAC, BAUDELAIRE, BARBEY D'AUREVILLY, *El dandismo*, Anagrama, Barcelona, 1994.

- BARTA, Roger, *Cultura y melancolía. Enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- , *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Pretextos, Valencia, 2004.
- BATAILLON, Marcel, *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964.
- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosidades estéticas*, Júcar, Madrid, 1988.
- , *El esplín de París*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- , *Escritos sobre literatura*, Bruguera, Barcelona, 1984.
- , *Flores del mal*, Cátedra, Madrid, 1991.
- , *Mi corazón al desnudo*, Visor Libro, Madrid, 1995.
- BAUDIN, Louis, *El imperio socialista de los incas*, 7ª edición, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1943.
- BENDEZÚ, Edmundo, *La otra literatura peruana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- BENJAMIN, Walter., *El origen del drama barroco*, Taurus, Madrid, 1990.
- , *Iluminaciones II*, Taurus ediciones, Madrid, 1972.
- BESTEIRO, José Luis y GARCIA, Ángel, *Conoce la depresión para poder superarla*, Editorial Evergráficas, León, 2005.
- BERNABÉ Mónica, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren 1911-1922*, Beatriz Viterbo Editorial, Instituto de Estudios Peruanos, Rosario/Lima, 2006.
- BERNAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1988.
- BOLAÑO, María, *Pasajes de la melancolía*, Ed. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996.
- BRIGHT, Timothy, *Un tratado de melancolía*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 2004.
- BUERO Vallejo, Antonio, *El sueño de la razón*, Escelicer, Madrid, 1970.
- BURGA, Manuel, *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*, Centro de Producción Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 2005.
- BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, Alianza, Madrid, 2006.
- CASTILLO, Homero, (selección), *Estudios críticos sobre modernismo*, Gredos, Madrid, 1968.

- COSSÍO DEL POMAR, Felipe, *El mundo de los incas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969.
- COTLER, Julio, *Clases, estado y nación en el Perú*, IEP Ediciones, Lima, 2005.
- COYNÉ, André, *César Vallejo y su obra poética*, Editorial Letras Peruanas, Lima.
-----, *Medio siglo con Vallejo*, PUC, Lima, 2000.
- CHANG RODRIGUEZ, Eugenio, *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*, José Parrúa Tardanzas, Madrid, 1983.
- CHATEAUBRIAND, René, *René*, Paréntesis, Sevilla, 2010.
- CHOCANO, José Santos, *Antología poética*, Studium editores, Lima, 1975.
- DARÍO, Rubén, *Los raros*, Pliegos, Madrid, 2002.
-----, *Páginas escogidas*, Cátedra, Madrid, 1984.
-----, *Prosas profanas*, Castalia, Madrid, 1993.
- DEBARBIERI, César, *Los personajes en la poesía de José María Eguren*, Universidad del Pacífico, 1975.
- DE CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Evergráficas, León, 2005.
- DE CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2004.
- DE LA RIVA AGÜERO, José, “Carácter de la literatura independiente” dentro de *Obras completas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1962.
- DE ROJAS, Fernando, *La Celestina*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983.
- DELGADO, Washington, *Historia de la literatura republicana*, Rikchoy Perú, Lima, 1980.
- DE VILLENA, Luis Antonio, *Corsarios de guante amarillo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1983.
-----, *La felicidad y el suicidio*, Bruguera, Barcelona, 2007.
-----, *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Valdemar, Madrid, 2002.
- DÍAZ-PLAJA, G., *Modernismo frente a 98*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
- DURHEIM, E., *El suicidio*, Schapire, Buenos Aires, 1971.
- EGUREN, José María, *Poesías completas y prosas selectas*, Universo, Lima, 1970.
- ERASMO, *Elogio de la locura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983.
- ESCAJADILLO, Tomás, *Mariátegui y la literatura peruana*, Amaru, Lima, 2004.
- ESCOBAR, Alberto, *Cómo leer a Vallejo*, P. L. Villanueva, Lima, 1973.

- ESCUADERO, Alberto, *Tesis doctoral. Concepto de la melancolía en el siglo XVII*, Imprenta nacional, Huesca, 1950.
- ESPEJO ASTURIZAGA, Juan César Vallejo. *El itinerario del hombre 1892-1923*, Juan Mejía Baca, Lima, 1965.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo, *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, Universidad de Murcia, Murcia, 2008.
- FERRARI, Americo, *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1972.
- , *Los sonidos del silencio*, Mosca Azul Editores, Lima, 1990.
- FERRERES, R., *Verlaine y los modernistas españoles*, Gredos, Madrid, 1975.
- FERRI COLL, José María, *Los tumultos del alma*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2006.
- FICINO, Marsilio, *De Amore*, Tecnos, Madrid, 1986.
- , *Tres libros sobre la vida*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 2006.
- FLORES, Ángel (comp.), *Aproximaciones a César Vallejo*, 2 vols., Las Américas publ., New York, 1971.
- FLORES GALINDO, Alberto, *Buscando un inca*, Editorial Horizonte, Lima, 1988.
- FÖLDÉNYI, László, *Goya y el abismo del alma*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2008.
- , *Melancolía*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2008.
- FRANCO, Jean, *La dialéctica de la poesía y el silencio*, Sudamericana, Buenos Aires, 1984.
- FREUD, Singmund, *El yo y el ello*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- , *La interpretación de los sueños*, V. II, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- FRIEDRICH, Hugo, *La estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- GÁLVEZ, José, *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, Casa Editora M. Moral, Lima, 1915.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura, *Del romanticismo al modernismo*, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Paris, 1910,
- , *Dolorosa y desnuda realidad*, Garnier Hermanos, Paris, [1920].
- , *Cuentos peruanos*, Aguilar, Madrid, 1961.

- GARCÍA GILBERT, Javier, *Cervantes y la melancolía*, Alfons el Magnánim, Valencia, 1997.
- GARCILASO DE LA VEGA, El inca, *Comentarios reales*, Cátedra, Madrid, 1996.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Las desventuras del joven Werther*, Cátedra, Madrid, 1992.
- GONZÁLEZ PRADA, *Antología poética*, Cultura, México, D.F., 1940.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, *César Vallejo*, Editorial Brasa, Lima, 1995.
- , *Intensidad y altura de César Vallejo*, PUC, Lima, 1993.
- , *Leamos juntos a Vallejo*, Banco Central de Reserva del Perú, Lima, 1988.
- , *Poesía peruana. Siglo XX*, Copé, Lima, 1999.
- , *Poesía peruana vanguardista*, Fondo Editorial Cultura Peruana, Lima, 2004.
- , “Literatura” dentro de la *Enciclopedia temática del Perú*, Tomo 13, El Comercio SA, Lima, 2006.
- , *Retablo de autores peruanos*, Arco Iris, Lima, 1990.
- GRANADOS, Pedro, *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, Lima, 2004.
- GUILLAUME DE LORRIS/JEAN DE MENG, *Roman de la rose*, Cátedra, Madrid, 1987.
- GULLÓN, R. *Conversaciones con Juan Ramón*, Taurus, Madrid, 1958.
- , *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid, 1971.
- , (selec.) *El modernismo visto por los modernistas*, Labor, Barcelona, 1980.
- , *La invención del 98 y otros ensayos*, Gredos, Madrid, 1969.
- , (ed.) *Páginas escogidas*, Cátedra, Madrid, 1984.
- GURMÉNDEZ, Carlos, *La melancolía*, Espasa Calpe, Madrid, 1994.
- GUZMÁN, Jorge, *Contra el secreto profesional: lectura mestiza de César Vallejo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1991.
- HART, Stephen, *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Tamesis Books, London, 1987.
- HAZARD, Paul, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Pegaso, Madrid, 1941.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Max., *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, Mexico D.F., 1954.
- HERNÁNDEZ, *Entre el mito y la historia*, Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, Lima, 1991.
- HESÍODO, *Teogonía*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- HIDALGO, Alberto, *Antología personal*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.
- HIGGINS James, *César Vallejo en su poesía*, Seglusa, Lima, 1990.
- , *Hitos de la poesía peruana*, Milla Batres, Lima, 1993.
- HIPÓCRATES, *Tratados hipocráticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- HOMERO, *Iliada*, Editorial Planeta, Barcelona, 1980.
- HUAMAN, Miguel Ángel, *Poesía y utopía andina*, DESCO, Lima, 1988.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios*, edición de Esteban Torre, Editora nacional, Madrid, 1976.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *A contrapelo*, Cátedra, Madrid, 1984.
- IRIARTE, M., *El doctor Huarte de San Juan y su examen de ingenios*, Jerarquía, Madrid, 1936.
- JACKSON, Stanley, *Historia de la melancolía y la depresión*, Turner, Madrid, 1989.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El modernismo. Apuntes de curso*, Visor Libros, Madrid, 1999.
- JITRIT, Noé, *Las contradicciones del modernismo*, El colegio de México, Grijalbo, México D.F. 1978.
- KIERKEGAARD, Soren, *El concepto de angustia*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- KLIBANSKY, Raymond. PANOFSKY, Edwin. SALX, Fritz, *Saturno y la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- KOYRÉ, Alexandre, *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán*, Akal, Madrid, 1981.
- KRISTEVA, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1991.
- LARREA, Juan, *Al amor de Vallejo*, Pretextos, Valencia, 1980.
- , *César Vallejo frente a André Breton*, Universidad de Córdoba (Argentina), Córdoba, 1969.
- , *César Vallejo, héroe y mártir indohispano*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 1973.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, *La Generación del 98*, Espasa Calpe, Madrid, 1997.

- LEPENIES, Wolf, *Melancolía y utopía*, Atmarcadia, Barcelona, 2008.
- LITVAK, Lily. (editora), *El modernismo*, Taurus, Madrid, 1975.
- LOPEZ PIÑERO, José María, *La medicina en la historia*, Salvat Editores, Barcelona, 1981.
- LÖWY, Michael y SAYRE, Robert, *Révolte et mélancolie. Le romantisme a contre-courant de la modernité*, Editions Payot, Paris, 1992.
- MACHADO, Manuel, *La guerra literaria*, Narcea, Madrid, 1981.
- MARIATEGUI, Jose Carlos, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Amauta, Lima, 1928.
- MONGUIÓ, Luis, *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra*, The Hispanic Institute, Nueva York, 1952.
- , *La poesía postmodernista peruana*, Fondo de la Cultura Económica, México, 1954.
- MORA, Gabriela, *Clemente Palma, el modernismo en su versión decadente y gótica*, IEP Ediciones, Lima, 2000.
- MÜLLER, Cristina, *Ingenio y melancolía. Una lectura de Huarte de San Juan*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- NORDSTRÖM, Folke, *Goya, Saturno y melancolía*, Visor, Madrid, 1989.
- NÚÑEZ, Estuardo, *José María, José María Eguren. Vida y obra*, Villanueva S. A., Lima, 1964.
- , *La poesía de Eguren*, Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, Lima, 1932.
- , *Panorama actual de la poesía peruana*, Antena, Lima, 1938.
- , "La literatura peruana en el siglo XX", José Pareja Paz Soldán (ed.), *Visión del Perú en el siglo XX*, Volumen II, Stadium, Lima, 1963.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Alianza editorial, Madrid, 2000.
- , *Obras completas III*, Alianza, Revista de Occidente, Madrid, 1988-1994.
- ORTEGA, Julio, *César Vallejo*, Taurus, Madrid, 1975.
- , *Figuración de la persona*, Edhasa, Madrid, 1971.
- , *La imaginación crítica*, Peisa, Lima, 1974
- , *Ventura García Calderón*, Henán Alva Orlandini, Lima, 1966.

- OSTOW, Mortimer, *La depresión: psicología de la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- OSSÍO, Juan Martín (edit.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, I. Prado Pastor, Lima, 1973.
- , *Mitología inca y cosmovisión andina*, Universidad de Lima, Lima, 1994.
- PALMA, Clemente, *Cuentos malévulos*, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, París, 1912.
- , *Historietas malignas*, Editorial Gracilazo, Lima, 1924.
- PALMA, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, Université Paris X Centre de Recherches Latino-Américains, Paris, 1993.
- PANTIGOSO PECERO, Manuel, *César Atahualpa Rodríguez: la emoción del pensar*, Ediciones Intihuatana, Lima, 1989.
- PANOFSKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza Editorial Madrid, 1989.
- PAOLI, Roberto, *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Ed. D'anno, Mesina, 1981.
- PARACELSO, *Textos esenciales*, Siruela, Madrid, 1995.
- PARAÍSO, Isabel. *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Cátedra, Madrid, 1994.
- PARRA DEL RIEGO, Juan, *Mañana con el alba. Obra poética completa*, Ediciones del lunes, Lima, 1994.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- , *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2007.
- PLATÓN, *Fedro*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- PLOTINO, *Enéada II*, Editorial Planeta de Agostini, Madrid, 1996.
- PRAT, Ignacio, *El muchacho despatriado*, Taurus, Madrid, 1986.
- , *Estudios sobre poesía contemporánea*, Taurus, Madrid, 1982.
- , *Poesía modernista española*, CUPSA, Madrid, 1878.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta*, Cátedra, Madrid, 1995.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- POSTEL, Jacques y QUÉTEL, Claude, *Historia de la psiquiatría*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- POULAT, Emile, *La crisis modernista*, Taurus, Madrid, 1974.
- PTOLOMEO, *Tetrabiblos*, Editorial Barath y Demetrio Santos, Madrid, 1987.
- QUEVEDO, Francisco, *Poesía completa I*, Turner Libros, Madrid, 1995.

- RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil, Barcelona, 1985.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Ed. Cuarto Propio/ Callejón, Santiago de Chile, 2003
- RICO, Francisco, *Mil años de poesía española*, Planeta, Barcelona, 1996.
- RODRÍGUEZ, César Atahualpa, *Los últimos versos*, Ministerio de Educación Pública, Lima, 1972.
- , *Sonatas en tono de silencio*, Ministerio de Educación Pública, Lima, 1972.
- ROUGEMONT, Denis, *El amor y occidente*, Círculo de lectores, Barcelona, 2003.
- RUIZ ABREU, Álvaro, *Modernismo y Generación del 98*, Editorial Trillas, México D.F., 1994.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Balance y liquidación del novecientos*, Universo, Lima, 1973.
- , *Indianismo e indigenismo en la literatura peruana*, Mosca Azul, Lima, 1981.
- , *Introducción crítica a la literatura peruana*, P. L. Villanueva Editor, Lima, 1974.
- , *José Santos Chocano*, Hernán Alva Orlandini, Lima, 1964.
- , *La literatura peruana*, Instituto Víctor Raúl Haya de la Torre, Lima, 2000.
- , *Nuestras vidas son los ríos*, U. San Marcos, Lima, 1977.
- , *Valdelomar o la Belle Epoque*, Impropesa, Lima, 1987
- SANDOVAL, Renato, *El centinela de fuego*, Instituto Peruano de Literatura, Artes y Ciencias, Lima, 1988.
- SARCO, Álvaro (ed.), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio*, Talleres Tipográficos, Lima, 2006.
- SCHULMAN, Ivan, *El modernismo hispanoamericano*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969.
- , *Martí, Darío y el modernismo*, Gredos, Madrid, 1974.
- , (editor) *Nuevos asedios al modernismo*, Taurus, Madrid, 1987.
- SCHULMAN, Ivan, GONZÁLEZ, Pedro, *Martí, Darío y el modernismo*, Gredos, Madrid, 1974.
- SEBOLD, Russell, *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1970.

- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Cátedra, Madrid, 1992.
- SHARMAN, Adam, *Tradition and Modernity in Spanish American Literature*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2006.
- SIEBENMAN, Gustav, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid, 1973.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo, *Antología general de la poesía peruana*, Biblioteca Nacional de Perú, Lima, 1994.
- , (selec.) *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*, Universidad del Pacífico, 1977.
- , (ed.), *Valdelomar por él mismo*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2000.
- STAROBINSKI, Jean, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, Geigy S.A. Basilea, 1962.
- , *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Taurus Ediciones, Madrid, 1974.
- , *La mélancolie au miroir*, Julliard, Paris, 1989.
- SONTAG, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, Edhasa, Barcelona, 1987.
- SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1985.
- STEINER, George, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, Siruela, Madrid, 2005.
- SWEDENBORG, Emanuel, *El cielo y sus maravillas y el infierno*, Kier, Buenos Aires, 1991.
- TAMAYO VARGAS, Augusto, *Literatura peruana*, Peisa, Lima, 1992.
- , *Abraham Valdelomar*, Hernán Alva Orlandini, Lima, 1966.
- TAYLOR, Gerald, *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos de siglo XVII*, IEP Ediciones, Lima, 1987.
- TELLENBACH, Hubertus, *Melancolía*, Morata, Madrid, 1976.
- TEMOCHE, Patricia, *Breve historia de los incas*, Nowtilus, Madrid, 2008.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1989.
- VALDELOMAR, Abraham, *Obra poética*, Asociación Peruana por la Libertad y la Cultura, Lima, 1958.

- , *La ciudad de los típicos*, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1958.
- VALLEJO, César, *El arte y la revolución*, Editora Perú S. A., Lima, 1992.
- , *El romanticismo en la poesía castellana*, Ed. Un. Nacional de Trujillo, Trujillo, 1988.
- , *Narrativa y ensayos*, El Comercio, Lima, 2005
- , *Poemas completos*, Copé, Lima, 1998.
- VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Tecnos, Madrid, 1998.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1996.
- V.V.A.A., *Colónida*, Copé, Lima, 1981.
- V.V.A.A., *Las voces múltiples*, Librería Francesa Científica, Lima, 1895.
- VERMEULE, Emily, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1984.
- VILA-MATAS, Enrique, *Barbleby y compañía*, Ediciones Anagrama, Barcelona, 2000.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Cátedra, Madrid, 1988.
- WEBSTER, Charles, *De Paracelso a Newton*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- YÁNEZ DEL POZO, *Yamantin: la filosofía dialógica intercultural del manuscrito de Huarochirí*, Abya-Yala, Quito, 2002.
- ZAMBRANO CARBALLO, Pablo, *Estudios sobre literatura y suicidio*, Alfar, Sevilla, 2006.
- ZAVALA, Iris (selec.), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- ZILIO, Giovanni, *Estilo y poesía en César Vallejo*, Editorial Horizonte, Lima, 2002.
- ZUBIZARRETA, Armando, *Perfil y entraña de "El Caballero Carmelo"*, Universo, Lima, 1968.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

Albaladejo Mayordomo, Tomás: “La retórica en el ‘Examen de ingenios para las ciencias’ de Huarte de San Juan: elocución, verdad y el perfecto orador”. *Castilla: Estudios de literatura*, N° 21, (1996), pp. 7-18. ISSN 1133-3820.

Curatola, Marco: “Mito y milenarismo en los andes: del Taqui Oncoy a Inkarrí”. *Allpanchis*, N° 10, (1977), pp. 65-92.

Mignolo, Walter: “El metatexto historiográfico y la historiografía indiana”. *MLN*, Vol. 96, N° 2, Hispanic Issue (Mar., 1981), pp. 358-402.

Pujante, David: “¿Es mejor reír que llorar? Demócrito y Heráclito, dos caras del melancólico sentir”. *Antaria*, N°10 (mayo 2009), pp. 54-83.

Pujante, David: “Genio y carácter melancólico. El problema XXX del pseudo-Aristóteles”. *Paraíso*, N° 6 (2010), pp. 19-25. ISSB: 1887-200X.

Pujante, David: “La melancholia hispana, entre la enfermedad, el carácter nacional y la moda social”. *Rev. Asoc. Neuropsiquiatría*, N° 102 (2008), pp. 401-418, ISSN 0211-5735.

Pujante, David: “Melancolía y siglo XVIII en España. ¿La disolución de un carácter y una cultura?” *Salina*, N° 22 (2008), pp. 65-76.

CURSOS

Curso de Literatura Comparada II dentro de la Licenciatura de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid (2008-2009) impartido por el Catedrático David Pujante cuyo eje central de estudio comparativo fue el concepto de melancolía en la literatura y las artes occidentales.

CONFERENCIAS

Tomas Albaladejo Mayordomo: “Retórica y poesía”, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima), 2008.

WEB

Freud, S., “Duelo y melancolía”, < www.herreros.com.ar/melanco/dymfreud.htm > [25-11-2007].