

Lo demás preguntad a mi poesía: / que ella os dirá...
Lope de Vega (Epístola séptima)

Ensayos:

- El novecientos uruguayo en retrospectiva: huellas de una generación literaria
Mirta Fernández dos Santos 2-24
- The Symbol of Infinity in the Poem «Vision» by Delmira Agustini
Nydia R. Jeffers 25-38
- Nicasio Álvarez de Cienfuegos, a caballo entre ‘el polvo invisible’ y el ‘inmenso todo’
Edgardo Yamis Dorante 39-57



Reseñas:

- Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana
Carlos X. Ardavín Trabanco 58-59



El novecientos uruguayo en retrospectiva: huellas de una generación literaria

Mirta Fernández dos Santos
Universidad de Oporto, Portugal

La pose es una gran burla a la vida
Roberto de las Carreras

Temas: Montevideo entre siglos / situación política e intelectual / conflicto entre tradición y modernidad / Generación del 900 y su contexto cultural, filosófico y social / aspectos de esta promoción literaria y estética / sus integrantes más destacados / su vínculo con el Modernismo / papel de las revistas literarias / actitud ante la realidad del Uruguay y de su capital / variantes del ‘novecientos’ uruguayo como vanguardia artística: decadentismo y dandismo / la influencia francesa / otros ascendientes conceptuales / el paradigma de algunos de los más famosos poetas / la visión sobre la mujer y sobre la sexualidad / legado y excepcionalidad de la Generación del 900

A finales del siglo XIX Montevideo era una pequeña ciudad que comenzaba a abrirse al mundo como consecuencia de los cambios que prenunciaban la modernidad. Por aquel entonces, la *pequeña aldea*, como era conocida entre sus habitantes, contaba con una población de aproximadamente 600,000 personas, una cifra que no paraba de aumentar gracias a la intensificación de los flujos migratorios, formados fundamentalmente por españoles e italianos.

Los principales centros intelectuales, el Ateneo de Montevideo y la Universidad de la República, se erigían retadores entre calles adoquinadas, recorridas por vistosos carruajes tirados por recios caballos y transitadas por elegantes caballeros con chistera y bastón en mano y distinguidas damas ataviadas con sus llamativos vestidos y sombreros de plumas.

Patricia Varas equipara el ambiente finisecular montevideano con la necesidad de reorganización que emerge tras el azote de grandes desastres naturales:

Luego de eventos de esta magnitud, la gente debe reorganizarse, reconstruir y crear, como si fueran dioses, nuevos órdenes en los cuales asentar sus caóticas vidas. Esto es lo que pasó hacia el final del siglo XIX en Montevideo, cuando la civilización que trajo la modernidad substituyó a la barbarie de las masas y los caudillos, los cuales a través de guerras internas habían dividido y debilitado a la República Oriental del

Uruguay. (7)

En efecto, el pasado reciente de Uruguay había estado marcado por la inestabilidad política heredada del caudillismo, crisis que el sistema bipartito de alternancia en el poder de blancos (conservadores) y colorados (liberales) no había logrado superar. Como consecuencia, el país se vio envuelto en la Guerra Grande, una cruenta y dilatada guerra civil (1839-1851) en la que intervinieron, diplomática y militarmente, estados extranjeros, como Argentina, Brasil, Francia e Inglaterra. Luego, el carácter fratricida del conflicto, sumado a la intromisión foránea en el mismo, puso de manifiesto la extrema fragilidad de la joven República Oriental, de modo que “el nacimiento de la modernidad en Uruguay se lleva a cabo bajo la configuración política débil del estado uruguayo” (Varas 7).

El nuevo orden instaurado en Uruguay en el ocaso del siglo XIX, en el que coexisten el secular tradicionalismo y la incipiente modernidad, es, pues, resultado directo de la intervención económica extranjera en el país, lo que, en última instancia, afectará a todas las esferas de la vida pública, incluida la cultural, gracias a la fusión interna de las fuerzas materiales y espirituales, o, lo que es lo mismo, a “la unidad íntima del ser moderno y del ambiente moderno” a la que hace referencia Berman. En este contexto, un recién surgido proletariado y una clase media dominante sentaban las bases de las reformas sociales sobre las que se erigiría el nuevo estado democrático, conocido a comienzos del siglo XX como “la Suiza de América”, por su prosperidad.

De acuerdo con Carlos Real de Azúa, en rigor, no se puede hablar de la existencia de una ideología fija en el Montevideo finisecular, sino de un ambiente intelectual muy particular, fruto de muchas confluencias, pero también de sonados desencuentros. Cabría hablar, más bien, de un clima espiritual singularizado por el signo de lo controversial y lo caótico. En ese sentido, este mismo autor propone una ordenación escenográfica del medio intelectual novecentista:

Colocaríamos, como telón, al fondo, lo romántico, lo tradicional y lo burgués. El positivismo, en todas sus modalidades, dispondríase en un plano intermedio, muy visible sobre el anterior, pero sin dibujar y recortar sus contornos con una última nitidez. Y más adelante, una primera línea de influencias renovadoras, de corrientes, de nombres, sobresaliendo los de Nietzsche, Le Bon, Kropotkin, France, Tolstoy, Stirner, Schopenhauer, Ferri, Renán, Guyau, Fouillée... (Real de Azúa)

Por consiguiente, bajo esta aura finisecular, caracterizada por el racionalismo y el liberalismo, el positivismo como credo filosófico de las élites instruidas, así como los principios del materialismo ateo y el anarquismo como actitud política y como doctrina afín al dandismo en

términos estéticos, penetraron en las estructuras tradicionales y coparon el pensamiento intelectual de la época.

Aparte de los ya mencionados, este embrionario pensamiento asentaba sobre otros fundamentos en los que la minoría intelectual, defensora acérrima de la libertad, la democracia y el individualismo, depositaba una gran confianza: la ciencia y, particularmente, el evolucionismo biológico, y el agnosticismo en materia de religión. Según Carlos Martínez Moreno (161), “el *Ariel* de Rodó, aparecido en el mismo año de 1900, es –a pesar de su raíz idealista– un producto intelectual y estético de ese clima”, en el cual el pensamiento europeo de la época disfrutaba de una gran acogida.

En efecto, tal como ya había preconizado Carlos Real de Azúa, en la formulación de la doctrina rioplatense finisecular, desempeñó un papel fundamental la filosofía europea, especialmente las ideas de Nietzsche y de Spencer:

¡Cuántos ingredientes tóxicos se combinaron en aquella orgía del pensamiento! Al rojo frenesí de Nietzsche el demente, se sumaron el negro y letal sopor del budista Schopenhauer, las recónditas tenebrosidades del neokantismo, la monótona y grisácea superficialidad disciplinada de Spencer, y la plúmbea pedantería de sus mediocres acólitos, los sociólogos franceses de la Biblioteca Alcan. Espolvoreando la ponzoña, disfrazaban la acidez de estos manjares intelectuales las falaces mieles del diletantismo renaniano, la blanda progenie de Sainte-Beuve, el escéptico, la elegante sorna de Anatole France y las muecas de Remy de Gourmont. (Riva-Agüero 347)

En ese sentido, los intelectuales novecentistas uruguayos tomaron del pensamiento spenceriano el positivismo filosófico y su austera superficialidad, mientras que de la filosofía nietzscheana rescataron ideas fundamentales como el amoralismo y el anticristianismo y conceptos que simplificaron al máximo, como los de “superhombre”, “raza”, “voluntad de potencia”, “más allá del bien y del mal” y “la moral de los esclavos y la moral de los señores” (Real de Azúa s. p.).

En ese contexto de renovación ideológica y cultural surgió la denominada Generación del 900, cuyos miembros compartían una obstinada actitud crítica hacia una sociedad en mutación que, en determinados aspectos, permanecía todavía anclada a su reciente pasado colonial: si, por un lado, el liberalismo y la doctrina progresista estaban en boga en el Uruguay finisecular, gracias

fundamentalmente a la influencia del batllismo,¹ por otro lado, existía en el país un fuerte sentimiento católico, así como una clase conservadora ancorada a la tradición que no veía con buenos ojos las nuevas tendencias de la modernidad: “En ese Montevideo y en esa época aparecieron los primeros artistas verdaderos del país; los ya liberados de las precarias influencias culturales del coloniaje; los primeros creadores serios en que se funda nuestra cultura y nuestro deseo de ser” (Cáceres viii).

Se trata de un nutrido grupo de artistas, escritores e intelectuales cuyo ejercicio, intenso y revolucionario, se llevó a cabo durante un periodo breve de tiempo: Rodríguez Monegal («La generación») propone como fechas límite de despunte y ocaso de esta generación literaria los años 1895 y 1925, respectivamente.

Pese a que algunos miembros de esta promoción, como Carlos Vaz Ferreira, fueron reacios durante toda su vida a utilizar el término ‘generación’ para referirse a su grupo de coetáneos, Rodríguez Monegal en su artículo «La generación del 900», publicado en 1950, considera que el empleo del vocablo es adecuado, dado que confluyeron en esta promoción los ocho rasgos que, de acuerdo con Petersen (1946), determinan la existencia de una generación literaria. María José Bruña Bragado los resume así:

Una serie de rasgos comunes permiten atestiguar el carácter generacional del grupo, a pesar de que no hay una cohesión total e incluso las relaciones entre sus miembros son, en ocasiones, frías y distantes. Estos son, principalmente, la cercanía en la fecha de nacimiento, el autodidactismo como marca cultural y educacional, el individualismo y escepticismo como tendencias ideológicas, la vivencia de experiencias relacionadas con la historia nacional, algunas peculiaridades lingüísticas y literarias que se vinculan con el modernismo, así como el intento de superar el nacionalismo para buscar formas artísticas universales y, finalmente, ciertas deudas formales con la generación precedente. (Bruña Bragado 42)

En lo concerniente a sus fechas de nacimiento, el intervalo de edad de todos los integrantes de la Generación del 900 es de 18 años: los mayores son Javier de Viana y Carlos Reyles, nacidos ambos en 1868, y la menor es Delmira Agustini, que nació en 1886. De esta promoción literaria formaron parte, además, José Enrique Rodó (1871), Carlos Vaz Ferreira (1872), Roberto de las Carreras (1873), Julio Herrera y Reissig, Florencio Sánchez y María Eugenia Vaz Ferreira (los tres

¹ Se denomina ‘batllismo’ al pensamiento liberal de José Batlle y Ordóñez, que fue presidente de la República Oriental del Uruguay entre los años 1903 y 1907, y de nuevo entre 1911 y 1915.

nacidos en 1875) y, por último, Horacio Quiroga (1878). A estos nombres de primera línea cabe añadir el de otras figuras literarias secundarias que compartieron con los primeros el escenario rioplatense finisecular: Armando Vasseur (1878), Emilio Frugoni (1880) y Ángel Falco (1885).

Por otro lado, varios de los integrantes de esta generación murieron muy jóvenes y en aciagas circunstancias, lo que pone de relieve, en cierto modo, el carácter trágico de la misma: Julio Herrera y Reissig y Florencio Sánchez fallecieron en 1910, el primero, como consecuencia de una cardiopatía, y el segundo, de tuberculosis en un hospital de Milán; Delmira Agustini fue asesinada por su exmarido en 1914 a la edad de 27 años; Rodó murió en un hotel de Palermo debido a una enfermedad contraída durante su viaje a Italia; María Eugenia Vaz Ferreira terminó sus días sola y demente en 1924; y Horacio Quiroga se suicidó en 1938. En ese sentido, los longevos de esta generación fueron Carlos Vaz Ferreira, que murió en 1958 a los 85 años, y Roberto de las Carreras, que falleció en 1963, poco después de cumplir los 90 años, aunque los últimos cincuenta los pasó sumido en una enajenación profunda.

Con relación al autodidactismo y al individualismo mencionados por Bruña Bragado en la enumeración que hemos citado previamente, en efecto, a excepción del filósofo Carlos Vaz Ferreira, que llegó a ser rector de la Universidad de la República, ninguno de los restantes miembros de la Generación del 900 fue “el producto acabado de una formación universitaria” (Martínez Moreno 162). Este mismo autor refiere, en otro orden de ideas, que el fuerte talante individualista de las principales figuras literarias de esta generación otorga un cierto carácter ácrata o anárquico a toda esta época de las letras uruguayas.

Otro rasgo que unió a los integrantes de este dispar grupo fue el hecho de que todos ellos incursionaron en el Modernismo literario, si bien lo hicieron con distinta intensidad y duración: algunos, como Julio Herrera y Reissig, permanecieron fieles durante toda su vida a la estética modernista y se sumergieron sin prejuicios en la experiencia decadentista, mientras que otros, como Delmira Agustini, fueron más allá, personalizaron su estilo y llegaron a acercarse a las vanguardias, si bien es cierto que algunos críticos han querido encasillarla exclusivamente en el credo modernista:

Delmira Agustini [...] llegó tarde al extravagante espectáculo modernista. A pesar de sus afinidades con los mandamientos estéticos del movimiento, su clasificación como modernista es un tanto incómoda. Es menos frecuente observar su papel de iniciadora de un “nuevo estilo, de transgresora de linderos, de predecesora de la experimentación vanguardista realizada por la generación de que es casi contemporánea”. (Kirkpatrick 75)

Llegados a este punto, podríamos añadir otro punto de intersección e intercambio intelectual entre los miembros de la Generación del 900: las revistas literarias de la época, que posteriormente dieron origen a los principales círculos culturales en los que se reunían los miembros de la promoción, en función de sus intereses y afinidades. Dichas publicaciones, de desigual pervivencia, fueron fundadas por las personalidades dominantes del grupo: Rodó, Quiroga y Herrera y Reissig. La más influyente fue la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897), dirigida por Rodó, Pérez Petit y los hermanos Martínez Vigil. Se trataba de una publicación ecléctica, de la que salieron 60 números, en la cual Rodó editó la mayor parte de sus ensayos críticos. De los miembros de la Generación de 900, cabe destacar las contribuciones a esta revista de María Eugenia Vaz Ferreira, quien publicó allí algunas de sus composiciones tempranas, como «La eterna canción» y «¿Por qué?». La revista contó, sin embargo, con varios colaboradores internacionales, lo que le otorgó una amplia difusión. Su ideario moderado defendía el hispanoamericanismo (frente a la cultura norteamericana) y la afinidad con España. A finales de 1897 la revista dejó de editarse por culpa de la desidia del entorno.

Horacio Quiroga fue el fundador de la decadentista *Revista del Salto*, editada periódicamente en la pequeña ciudad oriental homónima entre 1899 y 1900. La publicación dejó de editarse cuando el joven marchó a París tras haber asistido al suicidio de su padrastro. En esta revista publicó Quiroga, bajo el fuerte influjo de *La oda a la desnudez* de Leopoldo Lugones, sus textos más intensamente decadentes, aquellos que corresponden a la primera etapa de su trayectoria literaria. Muchos de esos textos fueron recogidos por el autor en 1901 en *Los arrecifes de coral*. Los colaboradores habituales de la *Revista del Salto* (Ferrando, Jaureche, Brígnole, etc.) se mudaron con Quiroga a Montevideo para proseguir estudios universitarios tras la extinción de la revista y en la capital empezaron a reunirse en el *Consistorio del Gay Saber*, un círculo creado en torno a la hechizante personalidad de Quiroga.

Por su parte, Herrera y Reissig dirigió dos revistas que corresponden a diferentes etapas de su formación como poeta: la primera fue *La revista*, de la que se editaron 13 números entre 1899 y 1900. Esta publicación se relaciona con la etapa romántica del autor de *Los peregrinos de piedra*, si bien en algunos de los textos allí publicados, como sus «Conceptos de crítica», se empieza a atisbar el cambio hacia el decadentismo que definió la mayor parte de su producción. En la otra revista, *La nueva Atlántida*, de la que solo salieron dos números consecutivos (mayo y junio de 1907) ya se intuye al Herrera decadente, en el punto álgido de su madurez artística.

Fueron muchas más las revistas que se editaron durante el periodo finisecular en Uruguay, especialmente en Montevideo, que era y sigue siendo el eje de la vida cultural del país, pero consideramos que las reseñadas son las más relevantes, precisamente por haber sido fundadas y dirigidas por grandes figuras del Novecientos.

En otro orden de ideas, uno de los aspectos que provocó mayor desencuentro entre los miembros de la promoción novecentista fue el desigual interés que manifestaron por lo que ocurría en el medio que los rodeaba: de un lado se encontraban aquellos que creían estar por encima del ambiente y lo desdeñaban abiertamente, como Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras, quienes llegaron a atribuir a Montevideo el calificativo despectivo de ‘Tontovideo’ y los que, sin despreciar el entorno, no tuvieron nunca más preocupación que su arte, como es el caso de Agustini; y en el otro extremo del espectro, se hallaban los intelectuales que se encuadraron más o menos cómodamente en el ambiente urbano y exteriorizaron inquietudes públicas e incluso políticas. En este grupo cabe insertar a Rodó, Viana y Frugoni, que desempeñaron el cargo de diputados, a Carlos Vaz Ferreira, quien, además de haber sido candidato a diputado por un grupo liberal, fue una figura extremadamente relevante en el ámbito universitario, y a Quiroga y a Sánchez, que permanecieron siempre fieles a su ideario anarquista y nunca se desvincularon de lo que ocurría en Uruguay.

Si bien es cierto que la promoción del 900 nunca contó con un adalid o un cabeza de grupo generacional, resulta insoslayable reconocer que fue Rodó quien, de alguna manera, ejerció el liderazgo y la orientación del grupo, puesto que en sus relaciones con sus coetáneos se comportó siempre como un hermano mayor. Esta supremacía se explica esencialmente porque, en su calidad de ensayista, Rodó publicó dos obras maestras que influyeron decisivamente en la intelectualidad montevideana de fin de siglo y en la formulación del sentir latinoamericano: el primero fue *El que vendrá* (1897), un ensayo en el que realiza la crisis del pensamiento finisecular y sus posibles soluciones, y el segundo, *Ariel* (1900), una obra en la que late un profundo sentimiento americanista, traducido en una inquina creciente hacia la sociedad norteamericana y sus pretensiones expansionistas.

María José Bruña Bragado destaca especialmente la influencia de *El que vendrá* en el ambiente intelectual de fin de siglo, por el carácter didáctico, mesiánico y proactivo del texto:

En *El que vendrá* [...] manifiesta el estupor en que queda sumida la intelectualidad uruguaya ante la falta de asideros y la crisis del pensamiento provocada por el derrumbamiento de las fórmulas estéticas e ideológicas que habían caracterizado al siglo XIX. Pero una vez superado ese desconcierto inicial, es el momento [...] de enfocar, desde nuevos puntos de vista más acordes con los presupuestos de la modernidad, el trabajo cultural y la función del intelectual [...]. Así, [...] Rodó sugiere la búsqueda de nuevas fórmulas estético-ideológicas que verbalicen las transformaciones sufridas en el umbral del nuevo siglo, y manifiesta tanto una confianza ciega en el eclecticismo del arte y el pensamiento, como una fe absoluta en los escritores como guías espirituales del ser humano. (Bruña Bragado 42-43)

En este ambiente multifacético que se encontraba en plena renovación, emergieron las primeras voces iconoclastas de espíritus rebeldes que pretendían, imitando a los poetas decadentes y simbolistas franceses, *épater le bourgeois*, es decir, desconcertar y escandalizar a las mentes más conservadoras de la timorata sociedad montevideana finisecular.

En ese sentido, el Novecentismo más excéntrico se encarnó fundamentalmente en las polémicas figuras literarias de Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga y Roberto de las Carreras. Como ya hemos señalado, estos escritores, por su calidad de artistas, se consideraban miembros de una suerte de aristocracia literaria elitista exclusivamente dedicada al culto de la belleza y a defender la máxima parnasiana del *ars gratia artis*, cuyas diferentes formas de rebeldía quedaron plasmadas no solo en sus obras, sino también en sus actitudes y estilo de vida.

Herrera y Reissig (durante toda su vida) y Horacio Quiroga (en su etapa de juventud) se nutrieron de las fuentes decadentistas, una tendencia que Rodó aborreció por considerarla una desviación patológica del Modernismo:

Los que nos vemos en la inquietud contemporánea [...] tenemos interés en difundir un concepto enteramente distinto del modernismo como manifestación de anhelos, necesidades y oportunidades de nuestro tiempo, muy superiores a la diversión candorosa de los que se satisfacen con los logogrifos del decadentismo gongórico y las ingenuidades del decadentismo azul. (Martínez Moreno 166)

Este movimiento, que cargaba contra la moral burguesa y sus conservadoras costumbres, perseguía la evasión de la realidad circundante a través de la exaltación tanto del individuo como de la acentuación de su infortunio, y también de la exploración de los rincones más recónditos de la hiperestesia y la intuición. Así, el decadentismo, que tuvo siempre como referencia a Francia y particularmente a París, pese a que fue mucho más persistente en Hispanoamérica que en Europa, se entendió a finales del siglo XIX como exceso, cortapisa y rebuscamiento del modernismo, por su búsqueda incansable de lo raro, lo exquisito, lo insólito, lo neurótico, lo degenerado y lo asombroso (Martínez Moreno).

Horacio Quiroga y Julio Herrera y Reissig, que nunca fueron amigos, pese a lo reducido del medio y a la coincidencia de sus reivindicaciones artísticas, construyeron sendas torres de marfil contra el mundo y contra la aburguesada Montevideo: el *Consistorio del Gay Saber* y la *Torre de los Panoramas*, respectivamente. Ambos locales se tornaron en los cenáculos más influyentes de la capital oriental y en ellos se reunían los contertulios habituales de los cafés que, por aquel entonces, estaban de moda entre la intelectualidad uruguaya: el Polo Bamba, café de la Bohemia, ubicado en una esquina de la Plaza Independencia; el Café Moka, situado en la intersección de la

calle Sarandí con la antigua calle Cerro, que era frecuentado por Roberto de las Carreras y su grupo de seguidores, entre los que se encontraba el joven Alberto Zum Felde; y el Café Sarandí, enclavado en la calle homónima, al que solían acudir los acólitos del *Consistorio del Gay Saber*. Además de los cafés, también algunas librerías se convirtieron en puntos de congregación, como, por ejemplo, la de Barreiro y Ramos, muy frecuentada por Rodó, y la del editor Orsini Bertani.

Quiroga fundó su *Consistorio del Gay Saber* en el año 1900, cuando se instaló en Montevideo para proseguir estudios universitarios. En un primer momento el cenáculo se ubicó en la calle 25 de mayo, número 118, pero al año siguiente, al quedarse pequeño el espacio, el grupo se trasladó a la calle Cerrito, número 113. Allí los contertulios leían poemas, propios y ajenos, escribían en diferentes idiomas, experimentaban con la métrica e ideaban descabellados versos decadentes. El *Consistorio* desapareció en 1902 como consecuencia de la muerte fortuita, con su propia pistola, de uno de los principales miembros del grupo, Federico Ferrando, a manos de Quiroga, quien le disparó accidentalmente un tiro cuando Ferrando se encontraba en su casa preparándose para un duelo con Papini y Zas, que lo había difamado a través de una semblanza publicada en *La tribuna popular*. El desafortunado disparo no solo acabó con la vida de Ferrando sino también con el *Consistorio*, puesto que Quiroga, asediado por un fuerte sentimiento de culpa, se mudó a Buenos Aires poco después de la tragedia, abandonando así sus inquietudes decadentistas. En cuanto a la *Torre de los Panoramas*, se creó a principios de 1902, si bien Herrera y Reissig ya había reunido anteriormente a sus discípulos en otros emplazamientos desde los que hacía la competencia al *Consistorio del Gay Saber*. La *Torre* se instaló en el desván de la casa de los padres del poeta, situada entre las calles Ituzaingó y Reconquista, un attillo con vistas al Río de la Plata y a las azoteas vecinas.

Martínez Moreno describe así el ambiente del irreverente cenáculo en el que se anticiparon todas las vanguardias desde la concepción de la poesía como revulsivo de las conciencias:

Julio Herrera y Reissig es el Maestro, Pontífice, Dios, Imperator y Torrero. Hay un cortejo de 30 pajes, eufonistas, preciosistas, soñadores, también llamados franceses o atenienses. El cenáculo funciona de día, porque no hay instalación de luz en la Torre; suele haber alguna que otra tertulia lunática, en las noches claras. [...] Asisten poetas y escritores locales, a quienes Julio lee sus propios poemas, alabando sin medida los que ellos le leen, y acuden también visitantes extranjeros. Las paredes sentencian “Perded toda esperanza los que entráis”, “Prohibida la entrada a los uruguayos”, “No hay manicomio para tanta locura”. (Martínez Moreno 173)

Sin embargo, no todo allí se resumía a la lectura de poemas: entre mate, instrumentos musicales y juegos de mesa, se experimentaba no solo con la versificación sino también con las drogas. En ese sentido, un episodio que contribuyó a la mitificación de Herrera y Reissig fue su obstinación en hacerse fotografiar inyectándose morfina, una imagen que fue publicada en la revista *Caras y Caretas* en 1907 para ilustrar el reportaje titulado «Los martirios de un joven poeta aristócrata». Este acto provocador, con el que seguramente Herrera solo pretendía “escandalizar a la aldea” una vez más, fue interpretado durante muchos años como reflejo de la frivolidad del escritor, lo que resultó contraproducente para una interpretación cabal de su producción literaria:

La obra de Herrera y Reissig ha sido mal interpretada hasta por aquellos que más cerca estaban de su espíritu. El mismo Rubén Darío, colmándole de elogios en su conferencia de Montevideo, habló de la morfina; Soiza Reilly habló también de su gran pecado de los paraísos artificiales; otros insistieron en ver en gran parte de la obra admirable del poeta insigne un fermento de locura, producto de anormalidad. Es lamentable. (Mas y Pi 246)

El cenáculo permaneció en *stand by* entre 1904 y 1905, coincidiendo con el periodo en que el autor de *Los peregrinos de piedra* vivió en Buenos Aires y finalmente se desintegró en 1907, tras la muerte del padre del poeta y consecuente traslado de la familia a una nueva residencia.

Frente al decadentismo, se erige la otra forma de cristalización del exceso finisecular, el dandismo, personificado en la extravagante figura de Roberto de las Carreras. El dandismo es, por tanto, otra de las consecuencias del malestar del artista en oposición al medio en el que se inserta, ambiente al cual desafía fomentando orgullosamente su leyenda maldita:

De aquí nace la melancolía, la “maligna influencia de Saturno”, sentimiento que mantiene la tensión entre la realidad y el deseo resuelta con el apetito de destrucción materializado en la ironía o en la fragmentación: este artista se lamenta de la pérdida de entusiasmo, de la frialdad de estos tiempos para con todo aquello que por el cultivo del ideal o los resplandores de la fe nos puede salvar de la banalidad contemporánea. Inevitablemente unido a la melancolía se halla el sacrilegio, la rebeldía, aspectos que no son sino ramificaciones del tronco común del decadentismo (Bruña Bragado 66)

Al dandi del 900 se lo reconoce externamente por la extravagancia en el vestir y, en términos de actitudes, además de por una evidente egolatría, por el aristocratismo intelectual, aliado a la

arrogancia y al sentimiento de superioridad (recordemos a Herrera y Reissig y al mismo Roberto de las Carreras que decían escribir desde las “tolderías de Tontovideo”); por la insolencia y desprecio por el entorno, con recurso al desplante para provocar a las personas y escandalizarlas (Roberto de las Carreras proclamaba orgullosamente su condición de hijo bastardo y, como acérrimo defensor del amor libre, no dudó en dar a conocer públicamente por escrito las infidelidades de su esposa y su consecuente condición de marido engañado por la que él consideraba “su mejor discípula”); por la fanfarronería caballerosa y por hacer alarde de valor (nuestro dandi estuvo envuelto, entre otras, en una cruda polémica literaria con Armando Vasseur que traspasó la frontera del texto escrito y terminó con R. de las Carreras retando a duelo a Vasseur, quien rehusó el envite por la condición de hijo natural de su contrincante); y, por último, por pregonar jactanciosamente vicios propios o ajenos, reales o inventados (Roberto de las Carreras se refería a su entonces amigo Herrera y Reissig como “voluptuoso morfínmano”, pese a que sabía que este necesitaba inyectarse morfina por prescripción médica a causa de las dolencias cardíacas que finalmente acabaron con su vida).

La relación de amistad entre Julio Herrera y Reissig, adalid del decadentismo, y Roberto de las Carreras, encarnación del dandismo, terminó escandalosamente, muy al gusto de la época: en 1906 salió publicada en *La tribuna popular* un artículo titulado «Robo de un diamante» en el que, entre mucha retórica literaria, de las Carreras acusaba a Herrera de haber plagiado su poema «En onda azul...» en uno suyo titulado «La vida», que se había publicado unos días antes en el periódico *La democracia*. El aludido decidió defenderse utilizando el mismo medio impreso y el cruce de acusaciones fue intenso hasta que el director de la publicación decidió zanjar la polémica, aconsejando a los implicados a dirimir sus diferencias por otra vía, lo que nunca ocurrió.

Esta polémica agradó especialmente a Roberto de las Carreras, puesto que su intención, como apunta Marcos Wasem, era transformar su vida en un maravilloso espectáculo, convirtiéndose en el protagonista de su propia aventura literaria:

La línea que separa la vida de la literatura parece haber sido sistemáticamente transgredida por Roberto de las Carreras, que puso esmero en la creación del personaje de sí mismo, montado a través de una serie de signos, donde los libros no son un componente semiótico en menor medida que la ropa o ciertas opciones de vida [...]. Esta puesta en escena era la exteriorización de una visión inherentemente utópica, que permea tanto su creación literaria como su vida. (Wasem 58)

Pese a la utilización de la pose como arma, como afirma Inmaculada Sanz Mateos (10), “ni Herrera y Reissig ni Roberto de las Carreras [...] llegaron a encontrar en la ciudad una crítica favorable a su trabajo, la presencia urbana llegó a ser en todo momento asfixiante”. En efecto, la

figura literaria de Julio Herrera y Reissig solo fue recuperada y valorada en su justa medida muchos años después de su muerte, acaecida en 1910, mientras que Roberto de las Carreras siempre ha sido considerado un poeta menor dentro de la Generación del 900, pese a que existe consenso en afirmar que su poema *Al lector*, publicado en 1894, marcó el inicio del Modernismo literario en el Río de la Plata.

En ese sentido, ‘Generación del 900’ fue la denominación elegida por los uruguayos para referirse al movimiento literario que en otros países de Hispanoamérica era conocido como ‘Modernismo’. Varios autores, entre ellos Sylvia Molloy (92), se han referido ya a la singularidad y a la especificidad de Uruguay, en el conjunto de los países de América, como “tierra privilegiada de raros y precursores originales”, una observación plena de sentido, reforzada por el mismo Jorge Luis Borges, quien, en el postfacio a la *Antología de la moderna poesía uruguaya* de Ildefonso Pereda Valdés, publicada en 1927, reconoció que en el umbral del siglo XX había germinado en Uruguay una “heroica voluntad de diferenciarse”, una determinación que terminó definiendo la identidad literaria del país, cuyo rasgo más sobresaliente era, en palabras de Borges, el “alma buscadora y madrugadora” de los habitantes de la República Oriental (García Gutiérrez 38).

La mayor parte de la crítica literaria coincide en señalar que la publicación de la obra *Azul...* de Rubén Darío en 1888 supuso el punto de partida del Modernismo en Hispanoamérica.² La nueva “estética acrática”, basada en “la pasión de la personalidad y la tenaz repulsa del dogma” e influenciada por las vanguardias europeas, fue calificada por el vate nicaragüense como una evolución y un renacimiento: una suerte de “movimiento mental que por influencia del simbolismo francés transformó las letras hispanoamericanas, en nombre de la amplitud de la cultura y de la libertad” (Darío, citado por Martínez Moreno –165).

La influencia de la poesía francesa en la literatura de Darío y en la de su corte de seguidores es manifiesta y fue, de hecho, lo primero que llamó la atención del escritor español Juan Valera quien, en una carta fechada el 22 de octubre de 1888, escrita como respuesta a la recepción de una copia dedicada de *Azul*, destacaba indulgentemente el “galicismo mental” del vate nicaragüense, manifestando haberlo aplaudido por su perfección. Sin embargo, en su misiva de respuesta, Valera hizo también gala de su conocido conservadurismo y sentimiento nacionalista al recordarle a Darío la importancia histórica de la lengua y la cultura españolas:

² Existen, no obstante, voces disonantes, como por ejemplo, la de Schulman (327), quien considera que Rubén Darío se convirtió en el iniciador y la figura prototípica y cumbre del Modernismo por una dialéctica absurda, en detrimento de las aportaciones de Martí, Nájera, Silva y Casal, quienes, según este crítico, abrieron en realidad el camino al poeta nicaragüense.

Con todo, yo aplaudiría muchísimo más si con esa ilustración francesa que en usted hay, se combinaran la inglesa, la alemana, la italiana, ¿y por qué no la española también? Al cabo, el árbol de nuestra ciencia no ha envejecido tanto que aún no pueda prestar jugo, ni sus ramas son tan cortas ni están tan secas que no puedan retoñar como mugrones del otro lado del Atlántico. (Salvador 47, citando a Juan Valera)

Sin embargo, pese a la defensa realizada por Valera de la tradición poética española, lo cierto es que las letras hispanoamericanas, que hasta comienzos del siglo XIX se habían identificado, efectivamente, con las fuentes castellanas, en el ocaso de dicho siglo iniciaron el movimiento de ruptura con los modelos de la metrópoli, por considerarlos demasiado retóricos y rígidos³:

Su recurrencia [la del Modernismo] hacia las visiones artísticas y los modelos poéticos europeos –sobre todo hacia la poesía parnasiana y simbolista francesa– reflejó un descontento con la restrictiva poética española de la época, un deseo de autonomía cultural y un ánimo por alcanzar un sentimiento de igualdad con las grandes culturas de Europa occidental. (Jrade 37)

El impacto del influjo de las fuentes literarias francesas en el Modernismo se hizo sentir especialmente en el aspecto formal, a través fundamentalmente de la inserción de alteraciones en la métrica, que se tradujeron en la introducción de nuevos ritmos y esquemas de rima. Cabe señalar, además, la existencia de concomitancias temáticas y simbólicas entre la poética modernista y los textos franceses de movimientos literarios anteriores. De acuerdo con Jrade (38), la perfección de la forma y la devoción por la belleza son rasgos que el Modernismo heredó del Parnasianismo, mientras que la evocación musical y la sugestión soñadora se deben a la influencia del Simbolismo. Por su parte, Blasco, Bueno, López y Rayo (23) señalan que otro de los rasgos que los modernistas tomaron de los simbolistas fue el gusto por las sinestesias, figura de estilo que aúna sonidos y colores, en tanto que muchos símbolos que identifican a la poesía modernista, como el cisne, el pavo real, o la flor de lis, tienen su antecedente en ambos movimientos literarios franceses.

Con todo, la búsqueda de fuentes del Modernismo no se limitó a Francia, sino que, en su afán cosmopolita, los modernistas, siguiendo la estela marcada por Darío, se interesaron, a veces

³ No obstante, la segunda etapa del Modernismo, cuyo punto de partida fue la publicación en 1905 de los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, volvió de nuevo la vista hacia la lengua de la metrópoli en un intento de conseguir una expresión artística genuinamente hispanoamericana en oposición a la cultura anglo-norteamericana.

directamente y otras veces a través del filtro parisino, por todo lo exótico, desde el arte y la cultura de los países nórdicos y germánicos a la Grecia antigua, pasando por el medio y el lejano Oriente. En efecto, todos estos mundos y épocas que tuvieron cabida en el imaginario modernista quedaron plasmados el poema «Divagación» de Darío, incluido en *Prosas profanas*:

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras.
Un soplo de las mágicas fragancias
Que hicieran los delirios de las liras
en las Grecias, las Romas y las Francias. (*Poesía* 315)

Aparte de la rebeldía frente a la tradición literaria española, de la búsqueda de la perfección formal y de la recién mencionada voluntad de escapismo hacia otras culturas y épocas, con predominio de lo francés, otras características definieron también la estética modernista: el pesimismo, como forma de reacción contra los efectos de la modernidad en las urbes hispanoamericanas, modernidad que derivó hacia 1885 en “la crisis universal de las letras y del espíritu” (Onís 37); cierto elitismo, traducido en un refinamiento verbal a través del cual se pretendía elevar la importancia de la poesía y de la figura del poeta, alejándolo así del mundo circundante; la exaltación de la sensibilidad y la exploración de sus regiones más recónditas; el esteticismo plasmado en la veneración del *arte por el arte*, máxima ideada por el parnasiano Théophile Gautier que, en la práctica, implicaba la renuncia del poeta modernista al vulgar utilitarismo; el preciosismo como forma de innovación lingüística; el interés por todo lo extraño e insólito, tendencia que alcanzó su máxima expresión en los versos decadentistas; y el sensualismo, que los modernistas cultivaron con pasión a través de la idealización de la mujer y del amor y del culto desmedido a los sentidos.

En términos de lengua literaria, además de por la recurrente utilización de sinestesias a la que ya nos hemos referido, por medio de las cuales los creadores lograban asociar sensaciones dispares, según Blasco *et al.* la retórica modernista se caracteriza por el uso de una profusa adjetivación, en la cual tienen especial destaque los adjetivos de color, que el poeta selecciona de una vasta gama, en función de su estado de ánimo, con predominancia del azul, el violeta, el rosa y el blanco; por la inserción de recursos fónicos en sus poemas (aliteraciones, repeticiones, rima), en aras de lograr la musicalidad del verso; por la creación de vocablos y el recurso al léxico exótico (hipsipilo, Ananké, Bethléem, en la obra de Delmira Agustini); por la metaforización como fórmula para establecer ocultas correspondencias entre objetos desvinculados entre sí en el plano real; y por el uso recurrente del símbolo: el cisne, que encarna el ideal de la elegancia, el pavo real, el de la belleza, la torre de marfil, que representa la necesidad de evasión y la búsqueda de la inspiración,

o la estatua, que personifica la perfección clásica.

En ese sentido, Martínez Moreno logró captar a la perfección la esencia de la lengua literaria modernista:

El modernismo fue una revolución espiritual y una revolución poética; una revolución que alcanzó a la función misma de la palabra y reclamó de ella valores plásticos y musicales, efectos de color y de sonido, virtualidades de sugerencia y extremos de refinamiento psíquico que van más allá de su sentido primario y directamente conceptual y gramatical. (165)

No obstante, pese a la novedad que supusieron al principio por su osadía y elocuencia, estos recursos lingüísticos pronto se convirtieron en una técnica manida que prenunciaba el rápido agotamiento de la estética modernista:

Sin embargo, y al tiempo que el movimiento se consolida, estas fórmulas, en los inicios tan audaces y expresivas de un sentimiento de rechazo a una realidad heredada, se convierten en repetición hueca de formas sin sentimiento, sin contenido. La desmitificación de estos modelos agotados lleva intrínseca la presencia de la ironía, como cauce de expresión renovada, como método de renovación. (Blasco *et al* 55)

Efectivamente, hacia 1911, en su obra *Los senderos ocultos* un hastiado Enrique González Martínez, poeta mexicano, ya instaba a sus contemporáneos a “torcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje” y a volver la mirada hacia el búho meditando y misterioso, anunciando así la llegada de la era neorromántica:

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno. (63)

La mayor parte de las características inherentes al Modernismo que acabamos de apuntar son, como ya hemos señalado, compartidas por la Generación uruguaya del 900, en cuyos miembros la semilla modernista germinó un poco más tarde que en el resto del continente americano.

Retomando el sensualismo como rasgo distintivo de la estética modernista, Rosa García Gutiérrez (40), parafraseando a Carlos Real de Azúa, considera que “la singularidad fundacional del

novecientos se tradujo en un protagonismo llamativo de lo sexual como instrumento revolucionario”. Esa misma percepción de lo erótico-sexual como eje ideológico del novecentismo que, de acuerdo con García Gutiérrez se reconoce en la poética de Herrera y Reissig y en la de Delmira Agustini en forma de “erotismo negro”, así como en las “proclamas de amor libre” de Roberto de las Carreras, ha sido señalada también por Rodríguez Monegal y por Uruguay Cortazzo.

Rodríguez Monegal, en su estudio titulado *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, se centra en las polémicas figuras de Roberto de las Carreras, “el Don Juan satánico”, y de Delmira Agustini, “la ninfomaniaca del verso”, y en sus extraños destinos: “Ambos representaron para el Novecientos uruguayo [...] un doble escándalo” (8). En cierto sentido, no cabe duda de que los dos escritores socavaron los cimientos de la rígida sociedad montevideana finisecular, si bien utilizaron para ello distintas estrategias: la provocación de Roberto de las Carreras era deliberada y de conocimiento público, mientras que Delmira, necesariamente más discreta en la esfera pública, a través de sus versos incandescentes, consiguió “minar desde dentro la estructura aparentemente tan sólida de la poesía erótica del Novecientos uruguayo” (*Sexo* 51).

Por su parte, Uruguay Cortazzo, en su artículo dedicado a Delmira Agustini, afirma rotundamente la estética sexual de la autora de *Los cálices vacíos*, “dejando de lado sofisticados, contradictorios o triviales intentos de interpretaciones espiritualizantes”⁴:

La genialidad de Delmira es aquí genialidad de intelección de un eros oprimido que, al liberarse del juego de los roles sociales, rompe con toda la tradición literaria femenina que hacía de la sexualidad una confesión de amor monogámica –la historia de un amor– y se vuelve epifanía del deseo puro, no planificado, libre de leyes utilitarias y concebido fuera de toda organización. (Cortazzo 51)

Este crítico encuadra la propuesta de revolución erótico-sexual perceptible en la poética delmiriana, “la escritura del deseo”, en el seno de la norma modernista uruguaya que, contrariamente a otras, incorporó la “subversión sexual” como trazo idiosincrático. Dicha sedición, a decir del crítico, se advierte también tanto en la “tesis libertaria del amor” de Sánchez o de Roberto de las Carreras como en los “repudios a convenciones femeninas” de María Eugenia Vaz Ferreira.

En ese sentido, García Gutiérrez (2013) considera que, a través de su interpretación, Cortazzo, además de defender la especificidad del modernismo uruguayo, postula su replanteamiento:

⁴ Se refiere el crítico a la exégesis inaugurada por Alberto Zum Felde y que ha sido secundada por varios críticos posteriores.

Cortazzo [...] propone una revisión general del modernismo como territorio que, a pesar de sus “campos machistas”, posibilitó una emergente conciencia de género inaugurando “áreas feministas” y “territorios neo-masculinistas” en los que habría que ubicar a De las Carreras, a las poetas y a la homosexualidad que, efectivamente, jugó un papel importante tanto en cierta críptica imaginería finisecular prolongada con conciencia genealógica en las vanguardias, como en la elaboración misma del mito del poeta. (García Gutiérrez 41)

Pese a que consideramos la tesis de Uruguay Cortazzo un tanto hermética e inflexible, en el sentido de que parece querer reducir la poesía de Agustini a una escritura que gira exclusivamente en torno a la “apetencia de masculinidad”, lo cierto es que en el Montevideo finisecular la sexualidad, precisamente por ser una cuestión tabú, era un eje temático de primer orden y no solo en términos literarios:

Ninguna época en la historia uruguaya fue tan puritana, tan separadora de los sexos, contempló con tal prevención, que a veces era horror, a la sexualidad, como ésta. Esa necesidad de castrar se cebó particularmente en el adolescente y la mujer y se tradujo en la negación formal de la sexualidad, en su obsesivo ocultamiento, notorio tanto en los silencios del lenguaje como en la discreción del trato entre hombres y mujeres. Y, sin embargo, en pocos periodos también, la sexualidad estuvo tan presente como idea fija, como factor perturbador de todas y cualquier relación humana. (Barrán 125)

De este modo, como explica Barrán, el control de las pasiones sensuales y sexuales se convirtió en uno de los valores fundamentales de la recién instaurada sociedad moderna, por lo que todas las expresiones eróticas fueron duramente reprimidas. Por consiguiente, “el placer fue dejado de lado y el hedonismo fue reemplazado por el utilitarismo” (Varas 19). Desde esta perspectiva conservadora y de acuerdo con la moral imperante, a la mujer, como objeto y, sobre todo, como sujeto de placer, se la consideraba la perdición del hombre, una concepción que derivó en la demonización del género femenino y en la consecuente necesidad social de represión y control de las féminas: “La virtud femenina se convirtió en una necesidad social y política definida por los hombres, la cual podía ser preservada solamente si la mujer se quedaba en casa bajo el ojo vigilante de su marido y guardián” (Varas 21).

Pero, más allá de cuestiones meramente biológicas, a través de la satanización de la mujer se produjo la manipulación de su cuerpo y de sus deseos para limitar su acción y su influjo en la

sociedad de modo que, con la connivencia de muchas féminas, que interiorizaron las rígidas normas morales vigentes en el umbral del nuevo siglo, la mujer quedó apartada del espacio público en sus múltiples vertientes (política, profesional, artística, educativa, etc.), reduciéndose su influencia y su capacidad de decisión al ámbito doméstico. Esta fórmula de sumisión de la mujer al hombre en todas las vertientes de la vida moderna no fue cuestionada, salvo honrosas excepciones, ni siquiera por los intelectuales novecentistas más iconoclastas y subversivos:

Ni en la fantasía el hombre proyectaba una mujer que fuera su equivalente. La mujer anhelada por el dandy, no era la mujer dandy. A pesar de su exaltada revolución erótica, el dandy reprodujo –salvo Roberto de las Carreras– la ideología de subordinación entre los sexos de la sociedad de su tiempo. (Blixen 19)

La mentalidad finisecular solo concebía dos tipos de mujer que se excluían entre sí: el ángel del hogar (esposa, madre y recatada transmisora de los ideales y valores tradicionales) y la mujer fatal (hembra de gran atractivo sexual, descarriada, lujuriosa y arquitecta de la perdición masculina). Estas mujeres amorales, que encarnaban en sí mismas la femineidad perversa, mitificada en la exhibición del cuerpo y en la seducción castradora e incluso letal para los hombres, se representaron en la literatura y en las demás artes finiseculares a través de figuras femeninas, caracterizadas también por la perfidia, procedentes de diversas fuentes culturales, como Eva, Cleopatra, Judith o Salomé. Evidentemente, detrás de la recurrencia de estos mitos se esconde la misoginia y la atracción por el enigma del eterno femenino de los artistas varones, en una época de cambio en la que el papel tradicional de la mujer en la sociedad se empieza a cuestionar.

En ese sentido, la voluptuosa poética de Delmira Agustini desconcertó a sus contemporáneos porque no era lo que se esperaba de una joven burguesa educada, de buena familia, que externamente encarnaba los valores del ángel del hogar, dado que nunca había dado en su vida pública cualquier muestra de rebeldía, a diferencia de algunos de sus coetáneos, como Herrera y Reissig o de las Carreras.

Precisamente Herrera y Reissig, en un retador ensayo inédito titulado *El pudor; la cachondez*, publicado en 1992 por Carla Giardrone y Nilo Berriel, criticó la hipocresía y la doble moral existente en la sociedad uruguaya de finales del siglo XIX y reivindicó, sin medias tintas, el derecho al placer físico de las mujeres:

[Para los uruguayos] la mujer debe gozar como los antiguos héroes morían: en silencio. [...] [La] mujer es siempre mártir, eterna esclava de una lujuria despótica, especulante, de horca y cuchilla, estúpida a la vez, necia y vandálica. Es abstinentemente

hasta en el lecho. Debe parecer siempre virgen, siempre niña, ingenua siempre. (111)

Pese a las contradicciones propias del periodo finisecular, plasmadas en la existencia de la moral de doble rasero a la que acabamos de hacer referencia, desde la Iglesia y desde los sectores burgueses más conservadores se insistía con vehemencia en la identificación de la lujuria con el pecado capital del que derivaban todos los males, de ahí que las expresiones sensuales inspiraran un comprensible recelo en una sociedad, como la uruguaya, en pleno proceso de transformación. Según García Gutiérrez, el temor a las consecuencias de orden moral explicaría el particular carácter aflictivo del erotismo que se desprende del modernismo hispánico:

Menos desinhibido que el francés, que fue su fuente, el erotismo del modernismo hispánico fue especialmente complejo, conflictivo y obsesionante por el peso del catolicismo, que sumó al buscado desorden socio-moral vinculado a las transformaciones de la sexualidad la noción más íntima, visceral e inevitable de pecado; así, cuando se produjo, la función liberadora y transgresora otorgada al sexo fue más dolorosamente revolucionaria, más angustiosamente demoniaca. (García Gutiérrez 42)

En ese sentido, si bien el erotismo plasmado en los versos de Agustini no fue ni el más excesivo ni el más heterodoxo, fue, sin duda, el más subversivo, por haber sido verbalizado por primera vez y en primera persona por un sujeto lírico femenino, por un casto ángel del hogar que encarnó en sí mismo, a través del efecto transformador de la poesía, los diversos mitos de la feminidad perversa. Y precisamente eso fue lo que, en última instancia, turbó a sus contemporáneos, acostumbrados al rol de la mujer como pasivo y silente objeto literario.

Con todo, a pesar de la idiosincrática misoginia finisecular, como ya hemos apuntado, dos voces femeninas, la de Delmira Agustini y la de María Eugenia Vaz Ferreira fueron admitidas prácticamente sin reservas por la crítica como parte integrante de la polifacética Generación del 900, si bien para ellas se reservó el marbete de ‘poetisas’, un término que hoy en día, de acuerdo con Blixen (114), “tiene algo de provinciano, anacrónico y vetusto”, pero a través del cual en aquella época se infravaloraba, de alguna manera y quizás inconscientemente, la aportación poética femenina, al establecer una diferencia entre el quehacer lírico de hombres y mujeres:

Es en esta perspectiva que las grandes escritoras del Novecientos estuvieron solas. Las oportunidades que la sociedad burguesa patriarcal les ofrecía en el Novecientos –ser la niña de la casa de los padres o ser la señora del hogar una vez casadas, no

podía[n] colmar las expectativas de quienes leían y producían a la par que sus colegas hombres. (Blixen 12)

No obstante, ambas contaron con el respeto de sus compañeros de generación y fueron agasajadas con muestras de estima sincera, si bien, por otro lado, fueron víctimas de un excesivo paternalismo que impidió que su obra, en términos críticos, se valorara entonces en su justa medida. La singularidad de las dos poetas orientales fue puesta de manifiesto incluso por Rubén Darío durante su estancia en Buenos Aires para promocionar las revistas *Mundial* y *Elegancias*, de las que fue director literario. Así, en una reseña titulada «Rubén Darío en Buenos Aires», que fue publicada el 8 de agosto de 1912 por el diario porteño *La Razón*, el redactor, refiriéndose al “padre del Modernismo”, escribió lo siguiente:

Su permanencia en Montevideo le ha sido muy grata en este sentido, donde dice haber conocido cultivadores admirables de la poesía castellana. Nos hizo un franco elogio de las poetisas uruguayas M.^a Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini. Ambas son –dice– “figuras descollantes”, “la primera en la más gallarda y robusta expresión varonil, y la última en toda la magnificencia del alma femenina, que constituye para mí toda una novedad. La exaltación de su personalidad se revela en sus versos, acentuando el espíritu de la mujer” y cree que si el ambiente le fuera más propicio, su género de poesía adquiriría formas insuperables”.

Estas declaraciones de Darío son relevantes, en primer lugar, porque insiste en marcar una diferencia entre el quehacer poético “varonil” y “femenino” (algo a lo que volverá a referirse en una de las cartas intercambiadas con Agustini), y, en segundo lugar, porque reconoce abiertamente que a Delmira el medio no le era favorable, es decir, que la conservadora sociedad montevideana de fin de siglo no estaba preparada ni para entender ni para aceptar con naturalidad y en toda su plenitud la lírica arrolladora y singular de la autora de *Los cálices vacíos*.

En ese sentido, es lógico que Blixen se interrogue respecto a si la excepcionalidad de María Eugenia y Delmira y su equiparación a sus colegas varones dentro de la promoción del 900 supuso para ellas la liberación o la destrucción: “El doble juego a que se vieron sometidas de libertad intelectual y sujeción vital tuvo su costo en sus vidas” (Blixen 15). En efecto, ambas tuvieron finales trágicos, acaso provocados por su “rareza”, falta de modelos y consecuente inadaptación al medio.

En definitiva, con las luces y las sombras inherentes a toda y cualquier generación literaria, el Novecientos uruguayo pronto se convirtió, como señala acertadamente García Gutiérrez (38), en

un “hito” y en un “mito”, en tradición y en leyenda, no solo por la calidad del legado de sus integrantes, sino también por la atmósfera irreal de aquellos años, y aún hoy, pese al tiempo transcurrido, se sigue considerando la edad de oro de las letras uruguayas.

Obras citadas

- Agustini, Delmira; y Rosa García Gutiérrez. *Los cálices vacíos*. Point de Lunettes, 2013.
- Barrán, José Pedro. *El disciplinamiento (1860-1920). Historia de la sensibilidad en el Uruguay (vol. 2)*. Ediciones de la Banda Oriental, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1993.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. de A. Morales Vidal, Siglo XXI de España Editores, 1988.
- Blasco, Gala; Juan Antonio Bueno; Consuelo López, y Fernando Rayo. «La literatura de la época modernista en su contexto». En *Manual de literatura hispanoamericana. Tomo III. Modernismo*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Cénlit Ediciones, 1988, págs. 9-99.
- Blixen, Carina. *El desván del novecientos. Mujeres solas. Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira*. 2.^a ed., Ediciones del Caballo Perdido, 2014.
- Bruña Bragado, María José. *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Peter Lang, 2005.
- Cáceres, Esther de. «Ser y poesía de María Eugenia Vaz Ferreira» (prólogo). En *La isla de los cánticos* [María Eugenia Vaz Ferreira], Ministerio de Cultura, 1956, pp. vii-xxxiii.
- Carreras, Roberto de las. «Robo de un diamante». *La Tribuna Popular*, 18-iv-1906, p. 2.
- . *En onda azul...* A. Barreiro y Ramos, 1905.
- . *Al lector*. Tip. y Enc. ‘Al libro inglés’, 1894.
- Cortazzo, Uruguay. «Una hermenéutica machista: Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde». En *Delmira Agustini: nuevas penetraciones críticas*. Ed. de Uruguay Cortazzo, Vintén Editor, 1996, págs. 48-74.
- Darío, Rubén; y Álvaro Salvador. *Poesía completa*, Verbum, 2016.
- . *Cantos de vida y esperanza. los cisnes y otros poemas*. Tipografía de Revistas de Archivos y Bibliotecas, 1905.
- . *Azul...* Imprenta y Litografía Excelsior, 1888.
- García Gutiérrez, Rosa. (v. Agustini)
- González Martínez, Enrique. *Los senderos ocultos*. Mocerito, 1911.
- Herrera y Reissig, Julio; Carla Giaudrone y Nilo Berriel. *El pudor; la cachondez*. Arca, 1992.
- . *Los peregrinos de piedra*. O. M. Bertani, 1909.
- . «La vida». *La Democracia* 15-iv-1906, p. 1

- Jrade, Cathy L. «La poesía modernista. En *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. El siglo XX. Ed. de Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, Gredos, 2006, págs. 37-94.
- Kirkpatrick, Gwen. «Delmira Agustini y ‘El reino interior’ de Rodó y Darío». En Cortazzo, págs. 75-91.
- Lugones, Leopoldo; y Edgardo Dobry. *Antología poética*. Visor Libros, 2011.
- Martínez Moreno, Carlos. «El aura del Novecientos». *Capítulo Oriental*, n.º 11, 1968, págs. 161-175.
- Mas y Pi, Juan. «Julio Herrera y Reissig». *Nosotros*, n.º xiii, 1914, p. 246.
- Molloy, Silvia. «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini». En Cortazzo, págs. 92-106.
- Onís, Federico de. «Sobre el concepto de modernismo». En *Estudios críticos sobre el modernismo*. Ed. de Homero Castillo, Gredos, 1974, págs. 35-42.
- Pereda Valdés, Ildefonso; y Jorge Luis Borges. *Antología de la moderna poesía uruguaya*. El Ateneo, 1927.
- Petersen, Julius. «Las generaciones literarias». *Filosofía de la ciencia literaria*. Fondo de Cultura Económica, 1946, págs. 137-193.
- Quiroga, Horacio. *Los arrecifes de coral*. Editorial Punto de Encuentro, 2012.
- Real de Azúa, Carlos. «Ambiente espiritual del 900». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010. Internet.
- Riva-Agüero, José de la. *Por la verdad, la tradición y la patria*. [Sin editorial], 1937.
- Rodó, José Enrique; y Belén Castro Morales. *Ariel*. Cátedra, 2000.
- ; y Emir Rodríguez Monegal. «El que vendrá». En *Obras completas* [José Enrique Rodó] (2.^a ed.). Aguilar, 1967, págs. 150-155.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Editorial Alfa, 1969.
- . «La generación del 900». *Número* {Montevideo}, n.º II, 6-7-8, 1950, págs. 37-64.
- «Rubén Darío en Buenos Aires». *La razón* {Buenos Aires} 8-viii-1912, p. 1.
- Salvador, Álvaro. (v. Darío, *Poesía completa*)
- Sanz Mateos, M. I. «En la torre inclinada del deseo. Los mundos poéticos de Delmira Agustini». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2013.
- Schulman, Iván A. «Reflexiones en torno a la definición del modernismo». En Onís / Castillo, págs. 325-357.
- Soiza Reilly, Juan José de. «Los martirios de un poeta aristócrata». *Caras y caretas*, n.º x, 19-i-1907, 433, s/p.

Varas, Patricia. *Las máscaras de Delmira Agustini*. Vintén Editor, 2002.

Wasem, Marcos. *El amor libre en Montevideo. Roberto de las Carreras y la irrupción del anarquismo erótico en el Novecientos*. Ediciones de la Banda Oriental, 2015.

The Symbol of Infinity in the Poem «Vision» by Delmira Agustini

Nydia R. Jeffers
Henderson State University

Temas: El poema «Visión» de 1913 / su originalidad filosófica, emotiva e imaginativa / componente erótico y religioso / variedad de las influencias artísticas en el poema / sugerencias místicas en el poema / la adicional arista biográfica / nueva lectura: los aspectos metapoéticos y metaficticios / perspectiva crítica desde la teoría de la ‘differáncé’ de Derrida / contraste entre percepción e imaginación en el concepto de la ‘visión’ / los diferentes pares de contraposiciones en una nueva interpretación del poema / análisis de versos clave en el poema desde la indefinitud (e infinitud) del significado de sus principales símbolos / «Visión» como ejemplo de la capacidad de la poesía por posponer y diferenciar su sentido e intención

In 1913, Uruguayan poet Delmira Agustini (1886-1914) published an intriguing poem entitled «Visión» that prompts sexual and spiritual readings, particularly in the frustrated embrace at the end of the poem. Is the second person “you” a manly or a godly figure? The choice of the title of her book *Los cálices vacíos* (1913) complicates the decision, since the word “cálices” can both refer to the religious image “chalices” or the natural image “calyxes.” The same ambivalence is true of the title of the poem «Visión», referring to an experience that is both an act of perception and imagination. To make the subject matter of the book even more enigmatic, its dedication and preface make contradictory references. While the book was signed with a dedication to the pagan god of love, Eros, the preface, written by Nicaraguan poet Rubén Darío (1867-1916), suggests that the religious iconography in the book is inspired by Christian poet Saint Therese of Jesus.

In addition, the context in which Delmira Agustini wrote does not simplify the reading of the poem. According to Alberto Acereda and Rigoberto Guevara, the *Modernismo* movement (1888-1920) was influenced by multiple “humanistic tendencies: Parnassianism, Symbolism, Decadentism, Impressionism, Expressionism, Existentialism and Nihilism” (iv). They compare the nihilistic tendencies in Delmira Agustini’s poem «Visión» (77) with an existentialist despair in Rubén Darío’s poetics. In fact, she rewrote both classical and modern imagery to fit her own aesthetic boundaries as a woman writer in the beginning of the twentieth century. Gwen Kirkpatrick notes that Agustini wrote independently from the founder of *Modernismo* (307).

Furthermore, the bilingual edition of the book *Selected Poetry of Delmira Agustini: The Poetics of Eros* by Alejandro Cáceres and Willis Barnstone includes interpretations that either contrast or join the natural and the supernatural realms in Delmira Agustini's book. Alberto Zum Felde finds the poet's terrible fits and visionary love comparable to those of Sappho of Lesbos and saint Teresa of Avila. For Sidonia Carmen Rosenbaum, it is hard to distinguish the sexual from the mystical imagery. Enrique Anderson Imbert and Arturo Sergio Visca consider the physical and the spiritual necessary, vital experiences. Literary critics of the work by Delmira Agustini have analyzed its classical myths (Tina Escaja), feminine agency (Lauren Applegate and Jeannine Mary Pitas), religious iconography (Maximino García) but, above all, its female sexuality (Cathy Jrade, Sylvia Molloy, Emir Rodríguez Monegal, Uruguay Cortazzo, Patricia Varas and Flora Ovares).

A sensationalist reader might take a biographical standpoint. The poem «Visión» could be read as the writing of her own fate in her personal relationship to Enrique Job Reyes: the contradictory emotions that underlay their short-lived marriage, the divorce she filed for, her murder and his suicide. Delmira Agustini was tragically shot by her ex-husband on a date she had with him in a bedroom. In a strange comparison between fact and fiction, the poem «Visión» is visionary of the end of the poet's life: a first person "I" lying in bed at night fixated at the vision and imminent embrace of an approaching shadowy second person "you," who after provoking conflicting emotions of fear and frenzy, vanishes in the dark in the last moment.

Given this ongoing ambivalence both in the reading and in the writing of the poem, this essay will not try to identify whether the poem refers to an external reference (a lover, a myth, an idol, Jesus, or God), but instead describe how the poem refers to itself taking on the differential and deferral qualities of Jacques Derrida's concept of "différance" in his philosophy of Constructivism, that is, the difference left in between the beginning process of asking poetry for a meaning and the never-ending process of answering the question in an interlacing b(l)ind. The meta-poetic poem problematizes the line from the Spanish poet Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) "poetry is you" from «Rima XXI». Not only does Agustini duplicate the interrogation mark from the symbol of the swan in Rubén Darío's definition of poetry, but she also reveals to the reader the formation of a new symbol for poetry: a vertical question sign in the act of bending but never blending with a horizontal question sign to make the symbol of infinity. In particular, I will suggest that Delmira Agustini's poem «Visión» from *Los cálices vacíos* (1913) transforms Darío's iconic swan into a meta-poetic question.

Derrida's *différance* fits into this visual definition of poetry by poetry in two ways. First, the difference between poetry and its definition in the shape of an infinite symbol is engendered in the space between identities. They share the shape of the question mark but are located on opposite planes: vertical vs horizontal. Secondly, it is destined to make the definition approach point zero and

vanish into all its range of possibilities. Thus, the empty embrace, calyx, chalice, or vision, is described as “spectral” in its two meanings: “pertaining to the spectrum” and “ghostly” (Webster’s Dictionary). The terms of comparison that attempt the definition of poetry are separated and united (blinded and bound) seven times by the axe or repeated line “you were bending over me.” Once the comparisons stop and the object of desire has become multiple images, the connection is lost and the question of the initial stanza remains. The poetic approximation to the second person “you” becomes the story of the missing “you” when the infinite symbol is found to be the entrance to another dark figure to unmask: full of comparisons but, paradoxically, void of substance.

The poem «Visión» in Spanish is translated into English as «Vision» by Cáceres and Barnstone. The following poem analysis will refer to their translation. The very first question of the poem oscillates between what is perceived by the eye, and what is imagined by the mind: “¿Acaso fue en un marco de ilusión, / En el profundo espejo del deseo, O fue divina y simplemente en vida / Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?” [Was it perhaps illusion, / Framed in the deep mirror of desire, Or was it in life, simply and divinely / That I saw you watching over me in my sleep the other night?] (Agustini 1-4). The title of the book *Los cálices vacíos* [*The Empty Calyxes* and/or *The Empty Chalices*] fluctuates between a biological reference, flower cups or calyxes, and the religious reference, holy cups or chalices. In both translations, the calyxes/chalices contain nothing. There is evidence of the frame that contained poetry, but its capacity for reproduction, in the materialist version, or its hope for salvation, in the idealist version, seems no longer available.

My reading, which takes the image of two horizontal question marks converging into the infinite symbol, will explain such divergent comparisons of the approaching second person as a giant mushroom and the holy host. The infinite question will be less about a definite, complete embrace and more about the erasure of contrasts or the minimization of visible similarities between the poetic voice and its mirrored reflection: mushroom/bed, sick/opiates, willow/lake, believer/host, snow drop/flower, tower/shadow, initial/page, serpent/swan, body/flower.

From this perspective, the first person is lying in bed in the posture of a question mark as the second person bends into another question mark. The verb “leaning” is repeated 7 times, so the reader can imagine how the question signs suggest the symbol of infinity (∞). Though they never interlace, “the Gestalt principle of closure” (Hartmann 167) will organize the perception into a complete object. As a result, the imaginary double question answers a question with a question, thus, defining the meaning of poetry as an infinite endeavor. This meta-poetic reading fits the poetic voice’s ambivalent longing for an embrace between the sensual, or literal meaning the words for the definition of poetry are various but void of sound and the spiritual, or abstract meaning, the images conjured by the word on paper are imaginary, whether they are seen, remembered or envisioned.

The most explicit impact of art in reference to itself is expressed in the line, “Toda tu vida se imprimió en mi vida” [All your life was printed on my life] (Agustini 45), showing poetry in the act of printing life. The comparisons of poetry with both the natural and the artistic images are compatible because they all share the same visual shape of the question mark. From the calyx of chalice where the question mark can be visualized to the right side, round at the top and straight at the bottom, to the last image of the poem that also includes a head and a body (a statue of lilies), the poem is making the reader conscious of the generation of poetry as a series of questions that expect an answer or final embrace but find vagueness in the end. This process is personified in that the meta-poetic definition of poetry is attributed human emotions: from fear to desire. The reader is called upon in this redundant and progressively anxious process of attempting the identification of the second person in a series of comparisons that seem to clarify the image of the second person but that end in an anticlimax when the second person disappears.

Poetry writing is defined as ineffable because every attempt at grasping it seems futile but at the same time, the reading of poetry is a rich experience that does not close any possibility. In this sense, the poem «Visión» fits the two sides of metafictional texts described by Santiago Juan Navarro, who cites Linda Hutcheon: “Textos autoconscientes, conscientes de su propio proceso creativo, y textos lingüísticamente autorreflexivos, aquéllos que ponen en primer plano los límites y poderes del lenguaje” [linguistically self-reflexive texts that are self-conscious and conscious of the creative process and those that place in the foreground the limits and powers of language] (my translation) (35).

This definition of poetry as a quest and a question (not double or infinite yet) was introduced by Rubén Darío in the poem «Persigo una forma» from *Prosas profanas y otros poemas* (1896), in which the outcome of this search is only “el cuello del gran cisne blanco / que me interroga” [the neck of the great white swan / that asks me] (13-4; my translation). The symbol for poetry is a question mark in the shape of the neck of the swan in Darío’s poem «Los cisnes» from *Cantos de vida y esperanza*: “¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello / al paso de los tristes y errantes soñadores?” (1-2), which compares to Delmira Agustini’s «El cisne» from *Cálices vacíos*. By contrast, Enrique González Martínez will write: “Tuércele el cuello al cisne” [Wring the neck of the swan] (Seymour Resnick 42), in an attempt not only to cut down the excesses of *Modernismo*, but also to expand the shape of the symbol of poetry into a new-looking question. Delmira Agustini’s poem «Visión» literally bends down not one, but two interrogation marks. One tilts towards the other until they approximate the symbol of infinity.

From the appearance of the second person (you) through its progressive approach to the first person (I) without ever reaching a point of contact to the final retreat of the second person into the dark corners of the bedroom, the infinite symbol is retraced in a series of similar images of two

approaching question marks or persons that expand the intertextual allusion to Rubén Darío's swan: the mushroom, the weeping tree, the lily, the opiates, the Ionic column or tower, and the swan. The first image in the poem "el hongo gigante" [the giant mushroom] (Agustini 3) can be interpreted as the masculine body part, "los opios infalibles" [the infallible opiates] (Agustini 15) or a big question mark, as I will suggest.

The first comparison made between poetry and a natural image is a "giant mushroom". Putting aside the phallus and the opiate possibilities which either direct at pleasurable or a pain relief experience, poetry is being defined by comparison to the infinite encounter between the first and the second person as two question marks. The first person is lying in bed face up and the second person appears on the side, "like a giant mushroom" (Agustini 3). The mushroom resembles a question mark, too, curly at the top and straight at the bottom. The encounter between the two question marks make the infinite symbol already. Cathy Jade makes the sexual awakening parallel to the artistic initiation (120). While Doris Stephens examines the transcendental question (4), Carina Blixen reads in the swan the body of a lover (10).

The conditions of the room are connotations for the way a question arises: darkness in the sense of lack of information; loneliness, in that the question receives no answer; humidity, because the question is born; and quietness because the question is literally silent on paper and never uttered directly to the second person:

En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
Taciturno a mi lado apareciste
Como un hongo gigante, muerto y vivo,
Brotado en los rincones de las noches,
Húmedos de silencio,
Y engrasados de sombra y soledad. (Agustini 5-10)

[In my chamber enlarged by solitude and fear
Silent you appeared by my side
Like a giant mushroom, alive and dead,
Springing from the corners of the night,
Humid with silence,
And greased with shadow and solitude]. (Cáceres 5-10)

The symmetry is emphasized by the repetition of the terms "silence" and "solitude" (Agustini 5) for both. While "silence" is described in a synesthesia with humidity, "solitude" is

paired up with humidity and darkness. The ignorance of the first person is parallel to the size of the second person, but just like the second person is both dead and alive, the first person is still and afraid of either itself, the imaginary meaning, or a second presence, the literal meaning. In the infinite symbol, a question directed at itself and at the other in an obsessive cycle that connects life and art creates a paradox: proactive in its generation of images, but dead and sickly in creating beauty that is lifeless. In this reading, the two approaching question marks create an infinite flower. Poetry is drawn like a flower where the poet-poetry relationship continues with the poem-reader relationship forming “cuatro raíces de una raza nueva” [four roots of a new race] (Agustini 47).

The next infinite symbol is made of “la copa de cristal de un lago” [the crystal cup of a lake] (Agustini 12) and “el mantel de fuego del desierto” [the fiery shroud of the desert] (Agustini 13) that do not come in contact but present symmetrical images in that the top of the cup lies over the bottom of the desert and the top of the desert lies under the bottom of the cup. Both images share the shape of the interrogation sign: round at the top and straight at the bottom of the cup, or desert. This complementary union brings opposite temperatures too, but the cup is empty, reinforcing the sense of a burning question. The frustration of this attempted union between the two tactile and visual images creates the infinite need for the content of poetry while the two images provide the structure, the infinite question:

Te inclinabas a mí supremamente,
Como a la copa de cristal de un lago
Sobre el mantel de fuego del desierto [...] (Agustini 11-3)

[You leaned over me, supremely,
As over the crystal cup of a lake
Upon the fiery shroud of the desert [...] (Cáceres 11-3)

The falling question mark that looks like “un enfermo / de la vida” [someone sick / of life] (Agustini 14-5) leans over the other question mark, which is made of the round top in “los opios infalibles” [the infallible opiates] (Agustini 16), and the straight bottom in “las vendas de piedra de la Muerte” [the stone bandages of death] (Agustini 17). This image also presents a false paradise, similar to the hot desert that receives no rain. In this approach, the pain relief represented by the opiates ends in the fatal effect of drug addiction. The use of Literature as a way to ease a pain is put into question. The Parnassian motto, “art for art’s sake” find its definition in these lines:

Te inclinabas a mí, como un enfermo
De la vida a los opios infalibles
Y a las vendas de piedra de la Muerte. (Agustini 14-6)

[You leaned over me, as someone sick
Of life does over the infallible opiates
And over the stone bandages of death.] (Cáceres 14-6)

Without faith, the communion does not save the soul. If the biological reproduction was impossible due to empty calyxes in the title, the empty “copa de cristal del lago” (Agustini 12) [cup of crystal lake] was not able to relieve the fiery desert. Similarly, the sick person could not find a cure and encountered death instead. After the failed attempts at defining art by way of comparisons with natural and human imagery, the poem develops the also ill-fated attempt at comparing poetry with faith. The infinite question is here reproduced in religious imagery namely, the coming together of the believer with the image of the body of Christ. The Holy Communion is a Christian metaphysical reference, since it is believed that the sacrament converts the spirit into flesh:

Te inclinabas a mí como el creyente
A la oblea de cielo de la hostia...
–Gota de nieve con sabor de estrellas
Que alimenta los lirios de la Carne,
Chispa de Dios que estrella los espíritus– (Agustini 17-21)

[You leaned over me as the believer
Over the heavenly sacrament of the host...
–A drop of snow with the taste of stars
That feeds the lilies of the flesh,
A spark of God that shatters the spirits–] (Cáceres 17-21)

In the stanzas above, the question mark is embedded in four images: the believer, with a round head and a straight body; the round host and the straight hand holding it; the round “gota de nieve” [drop of snow] (Agustini 19) and the vertical line of gravity pushing it down from where the stars are; and finally “los lirios de la Carne” [the lilies of the flesh] (Agustini 20), with their round calyxes and their straight stems. As the natural and supernatural worlds converge to never touch, one wonders about the possibilities of the body becoming a spirit, and vice-versa. This sense of pause

to reflect is signaled by other signs of punctuation, like the ellipsis after the words “host...” which vanishes into “shadow...” later on.

The redundant coming and going of this self-doubt takes on parallel emotions like melancholy in the stanza below; as well as sadness and baseless pride. This sadness is envisioned in the question-shaped visuals that are coming down: the bending tree, a down-looking sad monster and the once proud tower. The mirror images in “las hondas lagunas” [the deep lagoons] (Agustini 24) create a bottomless gap through which to fall. The sister shadow only doubles the question into the infinite symbol:

Te inclinabas a mí como el gran sauce
De la Melancolía
A las hondas lagunas del silencio;
Te inclinabas a mí como la torre
De mármol del Orgullo,
Minada por un monstruo de tristeza,
A la hermana solemne de su sombra... (Agustini 22-8)

[You leaned over me as the great willow
Of melancholy
Over the deep waters of silence;
You leaned over me as the Marble tower of pride,
Undermined by a monster of sadness,
Over the solemn sister of its shadow...] (Cáceres 22-8)

The symmetry between the poet and poetry is already explicit. The empathy looks like self-pity as if the search for the definition of poetry was hopeless while, in fact, is shaped by the infinite symbol. Religion as an answer to the artistic quest for potential comparisons fails endlessly but beauty lies in the midst of the negative feelings of the artificially personified willow and the natural decay of the artistic column. The meta-poetic direction tends toward Decadentism: the simultaneous attraction and fear of death, as studied by Jrade in the vampiric lover. The speaker is proud to see art but sad to see the resemblance of life in art. The mixture of life in decay reveals the artificial meaning of the poetic product. Poetic beauty is being created out of decadent imagery in an incomplete process, which considers supernatural life after death.

The next stanza is the epitome of this meta-poetic reading. The infinite question is the initial on “la página oscura de mi lecho” [the obscure page of my bed] (Agustini 31): the page is again a

bottomless hole or window, “abierta al más allá” [open to the hereafter] (Agustini 33). The “inicial de tu destino” [the initial of your destiny] (Agustini 30) is the opening and closing question mark brought into one only symbol. The miracle of poetry also combines the literal and the imaginary, so the following lines make evident to the reader how the common question mark is transformed into the all-aspiring mark:

Te inclinabas a mí como si fuera
mi cuerpo la inicial de tu destino
en la página oscura de mi lecho;
te inclinabas a mí como al milagro
de una ventana abierta al más allá. (Agustini 29-33)

[You leaned over me as if
My body were the initial letter of your destiny
On the obscure page of my bed;
You leaned over me as towards the miracle
Of a window open to the hereafter]. (Cáceres 29-33)

The initial and final question marks with an empty in-between question has followed the pattern of an empty content in the first person’s imagery and a full range of visual containers in the second person’s imagery. In other words, the absent flower stems, the absent holy wine, the half-asleep person in bed, the opiate, the holy communion, the lagoon, the shadow, the miracle, and now, in the next stanza, the serpent all share the question shape of the corresponding calyx, chalice, mushroom, sick person, believer, willow, tower, monster, window, initial, and now, in the following stanza, the swan. Instead of being mutually exclusionary, poetry in its self-defining act has brought down the spirit-body hierarchy and levelled up both meanings in an exchange, a complementary or horizontal relationship:

¡Y te inclinabas mucho más que eso!
Y era mi mirada una culebra
Apuntada entre zarzas de pestañas,
Al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
Glisando entre los riscos de la sombra
A la estatua de lirios de tu cuerpo! (Agustini 34-40)

[And you leaned over me still more than all of that!
And my gaze was a snake
Aimed between eyelash brambles,
Towards the reverent swan of your body,
And a snake was my desire
Crawling among the crags of the shadow
Towards the statue of lilies of your body]. (Cáceres 34-40)

In the stanza above, the creation of poetry resembles a hunting scene. The initially fearful first person loses the fear and challenges the second person, adopting the menacing image of a snake, rather than the previous passive images. Meanwhile, the apparent cause of the initial fear and mystery, becomes a harmless swan, which is not only desired, but also exposed as half of what poetry is in this poem. The imagery takes on the effect of a magnifying glass, as the eyes of the first person are fixated on the body of the swan, “apuntada entre zarzas de pestañas” [aimed between eyelashes brambles] (Agustini 36) penetrating the vision “entre los riscos” [among the crags] (Agustini 39). The vision of the two eyes of the speaker thus appears at the confluence of the two question dots that in turn mask the unknown. The two poles of the binary sets (body/soul, light/darkness, desire/fear, life/art...) are no longer absolutes that only take a distance from each other; they can also take small steps so creativity, compatibility and coexistence may persist. The poetic voice imagines an increasingly shorter distance between opposites even these will not agree in reality.

The next stanza shows how poetry is made: resorting to a self-sufficient imagination that does not incorporate external references. The self-referential type of poetry shows its abstract nature when the “embrace” (Agustini 43) is later denied by the second person. The union between the first and second person occurs only in the imagination of the first person. Thus, the infinity symbol for poetry is envisioned as having four arms, roots, or wings of a new “race” (Agustini 47) or kind of poetry. These images are empty and poetry itself, without external references, was put on paper despite the expectations of a better match:

Toda tu vida se imprimió en mi vida
Yo esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico; un abrazo
De cuatro brazos que la gloria viste
De fiebre y de milagro, será un vuelo!

Y pueden ser los hechizados brazos
Cuatro raíces de una raza nueva. (Agustini 41-7)

[All your life was impressed on my life...
Suspenseful I awaited the fluttering wing
Of the magnificent embrace; an embrace
Of four arms that glory adorns
With fever and miracle, it might soar!
And the bewitched arms might be
Four roots of a new race. (Cáceres 41-7)

The final stanza stops the creation of poetry at the same time that the poem is brought to its end. The necessary incompatibility of the physical and the metaphysical is shown in how “opening the eyes” will shut down poetic inspiration:

¡Y cuando,
te abrí los ojos como un alma, vi
Que te hacías atrás y te envolvías
En yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra! (Agustini 48-51)

[And when I opened my eyes to you as a soul, I saw
That you faded away and wrapped yourself
In I know not what immense fold of the shadows]. (Cáceres 48-51)

Delmira Agustini is asserting her independence from biological or social determination, the family or generation that critics will classify her in. The Gestalt perception principle determines the closure of the two question marks but any given response to the definition of her poetry will be as elusive as the second question mark in the last stanza. The individuality of her “new poetry” depends on her as an author. With the last stanza, the negation of the literal, empirical hug allows for the affirmation of the abstract, artistic embrace. The embrace of two bodies becomes eternally postponed, just like the ultimate meaning of poetry is out of reach.

The definition of poetry that has been meta-poetically shown in Delmira Agustini’s poem «Visión» presents three main characteristics shared by the diachronic/historical concepts of “symbol” and the synchronic concept of “différance”, contemporary to Delmira Agustini’s life. First, the meaning of poetry alludes to the symbol of the swan initiated by Rubén Darío in an

intertextual reference. Second, the images of the poem are self-referential having invalidated the physical embrace, the biological reproduction and the religious salvation. Third, the poetic voice in the first person becomes conscious of itself by mirroring its own image of a question mark upon a second person or question mark.

The poem «Visión» pictures the shape of poetry in the symbol of infinity, as the result of two overlapping question marks. The distance between poetry and its definition, though minimal, is enough to make poetry different from itself and meta-poetic. The literary figure that connects both poetry and its definition by comparison has the shape of a question mark, present in the shape of the neck of the swan and the serpent, the weeping tree and the drooping lily, the curly-on-top column and the giant mushroom, the crouched sick person and the opiates, the crystal cup and the curvy desert, all sharing the round top and the straight bottom. The corresponding symmetrical question that lies horizontally from the beginning are: the desert, the tombstone, the body, silence, the shadow, the page, the bed, the window, the gaze, the snake, the crags, the erotic flowers and the star, which contain all the comparisons at once and thus blur all into none and the “pliegue inmenso de la sombra” [immense fold of shadows] (Agustini 51) .

In conclusion, this self-referential description of the process of poetry making both as writing and reading captures the transformation of the first and second person namely, two horizontal question marks into the symbol of the infinite, which paradoxically is void and vast, repetitively seeking and guessing meaning. The dual nature of the poetic voice’s longing for the second person “you” as an identity issue will be a self-conscious expression of what poetry is: an infinite question. The meta-poetic poem dramatizes the meaning of Derrida’s “différance”. The poem “Visión” epitomizes the perpetual, postponing meaning between poetry and its endless centers of meaning. The poem takes the last “letter” and bends it toward the “page” in an approaching question that will only “print” a question back. The originality of Delmira Agustini’s poem confronts these two question marks at once and by so doing, places poetry in an impossible, though written, embrace.

Works cited

- Acereda, Alberto and Rigoberto Guevara. *Modernism, Rubén Darío and the Poetics of Despair*. University Press of America, 2004.
- Agustini, Delmira. *Los cálices vacíos. Pórtico de Rubén Darío*. Orsini Bertani, 1913.
- . *Obras completas*. 2 vols. Ed. de Maximino García, El Siglo Ilustrado, 1924.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1961.

- Applegate, Lauren Jennifer. *Twentieth-Century Trajectories of Female Desire: From Delmira Agustini to Lucia Etxebarria*. Diss. University of California, 2012. Internet.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Createspace Independence, 2017.
- Blixen, Carina. *El desván del novecientos: mujeres solas, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira*. Pizarrón, 2014.
- Bruña Bragado, María José. *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Peter Lang, 2005.
- Cáceres, Alejandro. *Selected Poetry of Delmira Agustini: Poetics of Eros*. Southern Illinois University Press, 2008.
- Cortazzo, Uruguay; and Alejandro Cáceres. *Delmira Agustini: nuevas penetraciones críticas*. Vintén Editor, 1996.
- Cortazzo, Uruguay. «Delmira Agustini: Hacia una visión sexo política». *Delmira Agustini y el modernismo. Nuevas propuestas de género*. Comp. Tina Escaja. Beatriz Viterbo Editora, 2000, págs. 195-204.
- Darío, Rubén. *Prosas Profanas*. Ed. de José O. Jiménez, Alianza Editorial, 2016.
- Derrida, Jacques. «La différance». *Theorie d'Ensemble*. Seuil, 1968, págs. 51-2.
- Escaja, Tina. *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*. Rodopi, 2001.
- Kirkpatrick, Gwen. «The Limits of 'Modernismo': Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig». *Romance Quarterly*, n.º 36.3, 1989, págs. 307-314.
- Hartmann, George Wilfried. *Gestalt Psychology: a Survey of Facts and Principles*. Ronald Press, 1935.
- Henson Badovinac, Amy Elaine. *The Untamed Other: Beastly, Mythical, and Corporeal Representations in Vaz Ferreira, Agustini and Ibarbourou*. Diss. University of California, Davis, 2009. Internet.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. 2014. Diss. University of Toronto, 1975.
- Jrade, Cathy. *Delmira Agustini, Sexual Seduction, and Vampiric Conquest*. Yale University Press, 2013.
- Juan Navarro, Santiago. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Episteme, 2002.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo*. Eterna Cadencia Editora, 2012.
- Ovares, Flora, and Margarita Rojas. «Delmira Agustini: la eclosión de los sentidos». *Las poetisas del buen amor: La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni*. Ed. de Margarita Rojas, Flora Ovares, and Sonia

- Mora, Monte Ávila Latinoamericana, 1991.
- Pitas, Jeanine Mary. *Against Ulro: On the Creation of Poetic Space in the Work of Delmira Agustini, Alejandra Pizarnik and Marosa di Giorgio*. Diss. University of Toronto, 2014. Internet.
- Resnick, Seymour. *Spanish-American Poetry (Dual Language): Poesía Hispano-Americana*. Dover, 1996.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Sexo y poesía en el 900. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Alfa, 1969.
- Rosenbaum, Sidonia Carmen. *Modern Women Poets of Spanish America*. Hispanic Institute, 1945.
- «Spectral.» Webster's New Universal Unabridged Dictionary. Dorset & Baber, 1983.
- Stephens, Doris T. *Delmira Agustini and the Quest for Transcendence*. Diss. University of Tennessee, 1975. Internet.
- Varas, Patricia. «Máscara vital y liberación estética». *Delmira Agustini: Nuevas penetraciones críticas*. Ed. de Uruguay Cortazzo, Vintén Editor, 1996, págs. 132-157.
- Visca, Arturo Sergio. «La poesía de Delmira Agustini». Ed. de Amanda Berenguer, Arturo Sergio Visca, and José Pedro Díaz, *Cuadernos de Literatura*, n.º 1. Fundación de Cultura Universitaria, 1968.
- Zapata de Aston, Arcea Fabiola. *Fuerza erótica y liberación: Un nuevo sujeto femenino en la poesía de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni*. Diss. University of Iowa, 2002. Internet.
- Zum Felde, Alberto. *Prólogo a las "Poesías completas" de Delmira Agustini*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Internet.

Nicasio Álvarez de Cienfuegos, a caballo entre ‘el polvo invisible’ y el ‘inmenso todo’

Edgardo Yamis Dorante
Independiente (La Habana)

Temas: Importancia relativa y discutida de Cienfuegos [NAC] en la literatura española del xix / su obra como puente entre el Neoclasicismo y el Romanticismo, ejemplificado en las imágenes del título / exploración de cómo NAC manifiesta esa amalgama estética e ideológica en tres poemas selectos / «La escuela del sepulcro» (la obsesión con la muerte) / «La primavera» (una melancolía exacerbada) / «En alabanza de un carpintero llamado Alfonso» (embrionarias inquietudes sociales) / aspectos en cada poema que acreditan la permanencia de las formas ilustradas / evidencias en ellos de la nueva sensibilidad romántica / ambigüedad en la intención de NAC / su hibridez artística / paralelismos y discrepancias con otros notables poetas de su época

Nicasio Álvarez de Cienfuegos muere en 1809 a la edad de 45 años, en Orthez, Francia, de tuberculosis, dolencia romántica por excelencia, después de haber huido de España por temor a las represalias del gobierno del rey francés José I, puesto por Napoleón en el trono español. Había nacido el poeta en Madrid, en 1764. Cursó estudios en los Reales Estudios de San Isidro y en la universidad de Salamanca, donde conoce a Meléndez Valdés. Luego entabla amistad con Manuel José Quintana. A partir de 1789 comienza a trabajar en un empleo burocrático del gobierno, cargo que mantiene hasta la invasión napoleónica, con varias promociones importantes en el ínterin. Es precisamente por su negativa a colaborar en el gobierno impuesto por los galos, que tiene que emigrar del país.

Su actividad literaria se centró en la composición de obras dramáticas (“Cienfuegos quería dramatizar [una] importante transición” ideológica –Gies 225) y de poesía (conmovedora en su “peculiaridad” –Carratalá, 448), en medio de una definida revolución en la sensibilidad cultural española (Praz 84). En reconocimiento a sus méritos literarios fue admitido en la Real Academia de la Lengua en 1799, a los 35 años. Quintana y Larra lo elogiaron más entrado el siglo diecinueve –el segundo reconoció su “atrevimiento, su novedad, su amargura misma” (513)–, aunque su poesía de tinte social mereció la condena de críticos conservadores. También el desequilibrio en sus logros formales. Cienfuegos no pudo evitar los escollos contra los que “se estrelló [su] ingenio” (Marchena 391). Fueron sus “extravagancias innegables, figurándose no pocos arrebatos de fogosidad [que] eran [como] contorsiones” (Alcalá 66). Ya en el siglo veinte, Azorín le dedicó uno de los esbozos

imaginarios de su libro *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*. Allí lo llamó “gran poeta” y destacó su calidad de artista en transición, donde “la mitad de tu persona pertenece a una modalidad literaria: el pasado, y la otra mitad a otra: lo por venir” (86-7). El pasado, hacia la época en que Cienfuegos escribe, es, o ha sido, el Neoclasicismo, lo por venir, lo que será, el Romanticismo, y Cienfuegos se erige por ello, a través de su poesía, en puente entre ambas tendencias, uno de los prerrománticos paradigmáticos en España: “Aquel desasosiego [en él], aquel ardor, aquellas cosas a medio decir, porque no han sido pensadas ni sentidas por completo, anuncian la proximidad de las costas de un mundo nuevo, que el poeta barrunta de una manera indecisa” (Menéndez 325).

Las frases que he utilizado para el título de este ensayo, partes de una metáfora en la que el poeta define al ser humano como ‘polvo invisible en el inmenso todo’ (103), resumen en sí mismas esa calidad de conducto. La ‘invisibilidad’ del polvo devalúa y minimiza la trascendencia del ser humano en el universo, a tono con el escepticismo pragmático de la Ilustración (o el pesimismo del Barroco, si se quiere), así, no obstante, que la frase completa nos parezca romántica en su cadencia o intención, por la misma contradicción que sustenta, la contraposición de lo nulo enmarcado en una enormidad que lo avasalla por completo, lo cual es paradójico, y refuerza esa tonalidad romántica.

En este comentario voy a explorar ese ‘anuncio’ del romanticismo futuro que Cienfuegos deja ver en su poesía. Para ello he escogido tres composiciones suyas, «La escuela del sepulcro» (174-86), «La primavera» (80-92) y su algo, para la época, controvertida «En alabanza de un carpintero llamado Alfonso» (162-173); Menéndez y Pelayo, por ejemplo, definió esta ‘alabanza’, no sin ironía, como una “oda democrática” (325). Tres tópicos de evidente corte romántico, a saber, la obsesión con la muerte (“la hipersensibilidad con que el autor afronta esa idea del final de todos los finales” –Lama 50), la melancolía excesiva, y la preocupación social con los menesterosos, serán los temas que me servirán para integrar el análisis de estos poemas, de forma correspondiente.

Utilizo la edición de 1821 y he modernizado en algunos casos la ortografía.

«La escuela del sepulcro»

En la obra de Cienfuegos destaca este poema, siquiera por el título, que es de por sí bastante notable, en el sentido de sugerir de que la muerte puede servir como instrucción para los vivos, y para los muertos asimismo, con su validación en el proceso:

Y si es justo llorar, ¿por qué así estéril
En lágrimas se pierde nuestro llanto
Sin que aprendamos a vivir felices
En la escuela sublime del sepulcro? (183)

Título el suyo que semeja ser más apropiado para un autor neoclásico, con su énfasis en la didáctica, que para uno romántico, aunque, como en la metáfora anterior comentada, se combinan las dos sensibilidades de forma inteligente, como si el término ‘escuela’ se heredase del siglo XVIII, y ‘sepulcro’, del XIX, y sólo en un poeta híbrido, como Cienfuegos, pudieran componerse. Así, en principio el lector moderno no sabe si se le depara una parodia neoclásica de los cementerios, o si le espera una composición que versa sobre la muerte en términos metafísicos, y románticos, alguna “pulsión personal que singulari[ce] su escritura” (Lama 47).

El concepto del ‘sepulcro’ servía en el Barroco para ornamentar la expresión del autor, quien trataba de reproducir la pompa del monumento, y para disimular su aparente u oportuna falta de duelo. En el Neoclasicismo es una verdad necesaria, pero bastante inconsecuente en la intención lírica; Moratín escribe poemas donde el sepulcro es un elemento de la realidad, pero no un *motif* literario por sí mismo. Importa más la identidad de la persona enterrada, que el espectáculo de su recipiente. La tumba del poeta Francisco Gregorio de Salas, nos dice, es “venerada”, sí, pero “humilde” (Moratín 287). En el romanticismo, que aspira a combinar el pesimismo estético del barroco con el optimismo atolondrado de la Ilustración, el sepulcro rinde para aderezar un aspecto crucial del melodrama, que es el paradigma con el que funcionamos todavía en la actualidad. Tal y como lo hace José Zorrilla en sus dramas (“Cuando a su sepulcro helado / baje a pedirle un asilo”, advierte uno de los personajes que hará, en *El zapatero y el rey* –430). Es la orientación de Cienfuegos también:

Mi Filis, mi bien, ¿qué esperas?
[...]
No tardes; ven al sepulcro
Donde los pastores duermen,
Y a su ejemplo, en él juremos
Amarnos eternamente. (53)

El lirismo del poeta servirá a un propósito trascendente, el de filosofar sobre la muerte entre las dos cotas anteriores de referencia. El poema está dedicado a la “señora marquesa de Fuertehíjar, con motivo de la muerte de su amiga la señora marquesa de las Mercedes”. Es, pues, una consolación destinada a una aristócrata, y fue publicada en la edición póstuma de las poesías de Cienfuegos, en 1816, por lo que debió ser una composición tardía en la obra del poeta.

La persona poética se dirige a la marquesa con algunas preguntas retóricas, indagando sobre la motivación de su llanto: “¿Adónde, adónde los dolientes ojos / vuelves? ¿Qué buscas? ¿o por quien exhalas / tanto suspiro de dolor y angustia?” (174); fórmula estilística, pues aquella, la razón

del lamento, se conoce ya de antemano por el epígrafe citado. Los primeros trece versos no rompen con la tradición neoclásica. Se le dice a la apenada dama que la muerte es final y que no hay un retorno ni comunicación con sus víctimas:

[...] en vano, en vano
anhelas por oír:
la quieta noche
a los mortales con su sombra encierra,
Y acalla al mundo que tranquilo yace
En un mar de silencio sumergido. (174)

Como si se le recordara la conveniencia de no penar por un anhelo irreal (solidarizarse demasiado con los habitantes de otro “mundo”), y atender a lo que sí importa, su propio vivir, uno de los corolarios de la escuela. Y sin embargo, la exhortación pronto cambia de tono y se le invita a llorar sin freno ni medida, en un exabrupto de claro tinte romántico:

Llora, sí, llora
tu amarga soledad, oh triste amiga,
gime, lamenta sin cesar, tu pecho
se parta de dolor, y al labio envíe
el ay de la amistad desesperada.
El bronco son que tus oídos hiera
es la trompeta de la muerte, el doble
de la campana que terrible dice [...] (174-5)

Cienfuegos alternará ocasionalmente estos fragmentos de ideas apasionadas o vocablos algo contundentes (“El *bronco* son”), con otros pasajes donde la expresión aparece contenida, en el uso de conceptos más sosegados o incluso fórmulas poéticas trilladas (“amantes brazos”, “dulces besos”, “en cuyo corazón un templo hermoso”, etc.). Pero lejos de restarle esto fuerza dramática al poema, se la otorga. Al estar enmarcadas las ‘ideas dulces’ por las otras más ‘vehementes’, las primeras obtienen un signo de veracidad que les faltara si la composición toda hubiérase basado en un consuelo esquemático, sin pasión alguna. Es quizás el equilibrio que a la poesía de orientación híbrida le cabe, el cual falta a menudo en la otra, más definida, que puede llegar a ser insulsa (la poesía neoclásica) o hiperbólica (la romántica). Se añade a esto la sabia vinculación que el poeta ha construido para conectar unas ideas con otras. Un ejemplo es el siguiente:

Te erigió la amistad do siempre ardía
tanto y tan puro amor, ya por las olas
fue de la eternidad arrebatada:
ahora mismo a su cadáver yerto,
en estrecho ataúd aprisionado. (175)

El vocablo *arrebatada* sirve con eficacia para introducir las dos ideas que siguen, ambas provocativas. El cadáver es un pedazo de carne inmóvil, casi informe para el caso. El ataúd es una pequeña caja miserable para contener el cuerpo de la otrora excelsa marquesa. Se le dice a la gimiente que la muerte nos quita lo amado de forma brutal, y luego ni siquiera nos permite vestir con un poco de dignidad lo que nos ha quitado. Un detalle nos parece informar de las circunstancias de la muerte de la marquesa de las Mercedes: “Ya por las olas...”. ¿Murió ahogada? ¿O se suicidó?

Algunos pasajes clave de la obra nos aclaran el significado del título. La escuela del sepulcro no es un lugar imaginario donde los muertos aprenden algo, sino es la experiencia colectiva que nos enseña a nosotros, los vivos, sobre la importancia de la vida o la inexorabilidad de la muerte. En la “escuela”, es decir, en la suma de todos los dolores y angustias que nos provoca la constante pérdida de familiares y amigos, aprendemos algo válido. Aquí Cienfuegos deja ver su educación neoclásica de forma clara. Su poema servirá para inculcar prudencia y discreción (el “relumbrante faro / de la pura razón”, 179) en la marquesa, la instruye a la vez que la deleita con versos más o menos inspirados e ideas altisonantes. La intención del poeta es didáctica. El mérito de Cienfuegos no radica entonces en seguir los preceptos de su época, sino en el empaque que le otorga a esta instrucción, “ese hervor romántico que contrastaba con el frío clasicismo de un Moratín” (Cano 39). La otra marquesa, la fenecida, ‘le diría’ a esta marquesa, la que permanece:

Si es tal la vida, ¿para qué lloramos
a los dichosos que al tranquilo puerto
llegaron de la muerte ya seguros
de este mar de dolor que aquí nos cerca? (183)
[...]
Enjuga ya, desconsolada amiga,
tu llanto de dolor, y atenta escucha
de tu amiga la voz [...] (183)

La de la razón. Cienfuegos primero ha invitado a la doliente a expresar su dolor con grandes gestos, pero luego erige a la dama difunta en la llamada a la contención racional. Y esto no es gratuito, pues

es consecuente con el título del poema: en la escuela del sepulcro los muertos son, claro está, los mismos maestros de toda prudencia.

La tranquila exhortación de su amiga muerta cierra el poema (“¡Oh nunca apartes / tu oído de mi voz! / [Adiós] amiga, [adiós], [adiós]: la eternidad te espera” –186). Para llegar a esta conclusión moderadora el poeta ha pasado revista a diversos fundamentos de tono filosófico, ello sin faltar a su propósito aleccionador, porque la filosofía es también en cierto modo una didáctica. Es en estos fragmentos donde Cienfuegos vuelve a revelar aquel “hervor romántico” que ya empezaba a desarrollarse en su época. Hace algún uso de las exclamaciones: “¡Oh malograda! ¡oh atropellada juventud!” (177). Y de la repetición (“¡Oh, Lorenza, Lorenza! ¡Oh, tierna amiga! / ¡Adiós, adiós!” –186), un procedimiento más romántico que neoclásico, supongo. Que se exclame dos veces la misma palabra le otorga al mensaje mayor dramatismo, mayor desorden de expresión. La repetición está presente en el poema sin el vehículo exclamativo asimismo, y en este caso el dinamismo lingüístico se consigue con la elección de la palabra de consigna. En un lugar del poema se repite seis veces el sustantivo en plural *tormentos*. El efecto de coacción es innegable, máxime cuando los otros sustantivos, adjetivos y verbos utilizados le añaden pujanza a las ideas:

[...] Cien voces
oigo que salen desde el centro frío
de los sepulcros que *tormentos* dicen.
Tormentos claman las doradas urnas
donde descansan las cenizas regias;
tormentos claman las inmundas hoyas
donde la plebe amontonada gime,
tormentos las pirámides erguidas
que en sus entrañas cóncavas tragaron
cien dinastías del perdido oriente;
y *tormentos, tormentos* desde el norte. (180; el énfasis en el original)

El par final no deja duda alguna sobre la intención del poeta, y su resultado sumamente patético. La muerte en este momento es cualquier cosa menos sosiego. Es lo que Cienfuegos necesita comunicar para luego adelantar la tesis de lo importante que ha de ser la vida mientras todavía se la tiene (“¡Ay! a lo menos, pues el plazo es breve, / no, no le acortes suspirando ansiosa / por otro día, y sin cesar por otro”, 184).

He hablado del cometido moralizador, que se anuncia desde el título. Citaré algunos pasajes relevantes de hechura romántica del poema, mostrando cómo Cienfuegos se sirve de un lenguaje

ajeno al neoclasicismo (la forma, de modo parcial) para deleitar a su aristócrata lectora, a la vez que le brinda una lección puramente neoclásica sobre la muerte y la vida (el contenido, también hasta cierto punto).

El siguiente fragmento, por ejemplo, llama la atención por lo íntimo de su expresión. De pronto no parece ser un poeta impersonal el que se dirige a otra marquesa imaginada, sino un artista que le habla a su interlocutora, ambos de carne y hueso, e individualizados:

[...];Oh tú Lorenza,
ven por la última vez, ven, ven conmigo
y a tu amiga verás, verás al menos
el cuerpo que animó [...]

[...] Mira que tardas,
y nunca, nunca volverás a verla,
nunca jamás... (176)

El ‘hiperbolismo’, la exageración del concepto poético, se presta bien para el tema del poema, y Cienfuegos hace uso del mismo con cierta destreza y voluntad de impacto:

Ahora mismo yacerá en la cima
de la tumba infeliz, hollando lutos
negros, más negros que nublada noche
en las hondas cavernas de los Alpes. (175)

[...] Allí en los muros
cien bocas abre la insaciable muerte
por donde traga sin cesar la vida... (176-7)

Intempestivas son algunas ideas, como señalaba, y aquí se diría que el deleite procurado está más dirigido a lectores románticos tempranos, imbuidos ya de la melancolía que defenderán contra vientos y mareas, que a los neoclásicos, contemporáneos o preceptores del poeta. Meléndez Valdés había adjetivado la labor del tiempo como ‘asoladora’ (194), pero a Cienfuegos el calificativo le parecería insuficiente:

Tirano el tiempo insultará tu tumba,
con diente agudo roerá tus letras,
borrará la inscripción, y nada, nada
serás por fin [...] (177)

La idea del despotismo del tiempo provendría del barroco. Luis Carrillo y Sotomayor lo definió como “tirano del bien y del ser” (152). No son ni Carrillo ni Cienfuegos demasiado originales, en sus respectivos momentos históricos. Es en los verbos del segundo (‘insultar’, ‘roer’), donde el fragmento adquiere su distintivo e impetuosidad. Son agresivos, románticos, tan eficaces entonces como nos los parecen hoy, en la posmodernidad. La repetición del sustantivo ‘nada’ apuntala la ferocidad del tirano ‘tiempo’, y garantiza el aprendizaje de la marquesa viva, en esta “escuela” obligatoria.

«La primavera»

Los dos poemas sobre las estaciones que aparecen en la edición de 1821 («La primavera», y «El otoño») son obras de nostalgia, expresiones de aflicción sobre la suerte y el destino personales del poeta. «El otoño» (92-100) es una composición con ambientación mitológica sobre un apagamiento natural, paralelo al relacionado con la Ilustración en la cultura europea (“¿Veis cual fallece / la alegría [...] Ya palidece / El hojoso verdor, y el claro cielo / Lloro cubierto en nebuloso velo”, “¡Tristeza universal!” [95]). «La primavera» es poema más sencillo en contenido, aunque incorpora asimismo pasajes donde los actores son dioses o semidioses de la antigüedad clásica. Ambos poemas, por lo demás, se caracterizan por una clara pesadumbre, que en «La primavera» (80-92) sería contradictoria en principio. La tradición dicta que se asocie a ésta con un tiempo de revivificación, de vuelta a lo pletórico y a la expectativa, al que se podría también equiparar, en la extrapolación, el nuevo movimiento artístico y literario, el del Romanticismo. Cienfuegos sigue esta línea familiar de pensamiento, pero lo hace para que le sirva de marco a su calamidad personal, que a la postre es la razón del poema: ha perdido a su esposa e hijos, la posibilidad de tenerlos, o ambos, “sueños amados de la imaginación”, “ficciones (91). De ahí que pueda decirse que los protorrománticos son híbridos de emociones encontradas, para quienes el “abril embalsamado”, que se “tiende risueño sobre el verde prado” (83), alimentado por la “plácida, opulenta / lluvia sutil” (81), coexiste con una naturaleza –el motor de esa primavera–, “monstruosa / divinizando la opulencia del indigente” en “desorden y horror”. Es una “cruel disparidad” (87).

La profusión de personajes mitológicos indica la todavía concreta influencia neoclásica en Cienfuegos. Es alrededor de los quehaceres y representaciones de estos señores (Febo, Ceres, Atlas,

Flora) que el poema tiene su vena más tranquila, dejando el lenguaje enérgico y atribulado para la sección que trata del caso individual del artista. Los dioses, ajenos a la mortalidad y a los desengaños de poetas y mortales, prefieren actuar en un ambiente de alegre pero pacífica certidumbre, mientras que al poeta le tocan los sentimientos rigurosos y el martirio existencial, la ‘guerra’ con su entorno, el mismo que acaba de sublimar en una sección del poema. Siguiendo este razonamiento no debemos encontrar mucha vehemencia en la primavera que llega, y de hecho no la hay:

Rosas, naced; que a la mansión del Toro,
de nativo placer y amores llena,
se acerca el sol, de triunfos coronada,
cual noble vencedor, la frente de oro. (80)

[...] La primavera
nació, y el coro de los mansos vientos
sopla suave, y abre a sus alientos
su seno el campo, y ríe la pradera,
y en umbrosos frescores
brota la selva el sueño y los amores. (81)

[...] benigna primavera
rompe tus grillos; corre, y la pradera
florezca en tu correr, y el bosque umbrío
redoble en tus cristales
la pompa de sus ramas inmortales. (83)

Concluye el poeta su introducción ilusionada constatando que por “doquier repara maternal natura / la anual destrucción, y la esperanza / y paz renueva, y el placer y vida” (84). Es lo que ocurre fuera, en el derredor. Mas, “entre tanto...”, la tribulación agobia al poeta. ¿Cuál es el propósito entonces de celebrar la primavera, como se ha hecho en los versos anteriores? Es un pretexto para la comparación entre fenómenos discrepantes, para magnificar la falta de sintonía entre el ambiente que rodea a Cienfuegos y su maltrecha circunstancia. Si en el neoclasicismo, a la primavera se le cantaba por sí misma, como un fin, en el romanticismo será en ocasiones un vehículo para acentuar la individualidad divergente del artista. Es lo que hace Espronceda en la estrofa final de su «Canto a Teresa», donde, después de instar a su lector a gozar de la luz y de la

vida, pues “brilla radiante el sol, la primavera / Los campos pinta en la estación florida”, aboga porque su propio “dolor profundo” se trueque en cínica risa, para cerrar con un verso memorable (“¡Que haya un cadáver más, qué importa al mundo!” –282).

Volviendo a Cienfuegos:

Y entre tanto ¡infeliz! ¿cuál amargura
Prueba mi corazón entre la holganza
Y risa universal? ¡O enardecida
Voz! ¡oh, cantar del ruiseñor doliente
Que, amor, amor, en el silencio triste
Clama del bosque! en vano se resiste
El alma a su impresión; mi rostro siente
De los ojos saltando
Mis lágrimas ardientes ir bajando. (84)

El tono del poema cambia radicalmente. Ahora comenzamos a toparnos con vocablos e ideas extrañas al neoclasicismo, tales como la tendencia sentimentalista, exagerada:

[...] mi rostro siente
de los ojos saltando
mis lágrimas ardientes ir bajando. (84)

[...] Yo, no culpable,
yo solo, en juventud ¡ayme! perdida,
entre tanto contento,
mi soledad y desamor lamento. (86)

El clamor del poeta se enmarca magnificado en la descripción de la primavera victoriosa, con toda la pujanza y armonía natural de ésta. Mientras que todo alrededor respira fecundidad, en el alma del doliente sólo se halla lo baldío (“¿Y por siempre, sin fin, estéril llama / en mi pecho arderá?” –86). Aquella ley que inexorablemente cada año derrota al brutal invierno, y trae esperanza y una nueva vitalidad a la tierra, tiene sus límites, pues su campo de acción no se extiende a la vida personal del poeta (“¿Do está, oh natura, tu ley primaveral?” –86), quien se debate en su desconcierto, a medio camino entre refrendar el ‘clasicismo dictatorial’, que no se atreve a encontrar en la primavera más que auspicios totales, y dar salida a la ‘anarquía emocional más subjetiva’, para

usar dos frases de Beiser (2). Es, pues, “una cruel disparidad”, que no vacila Cienfuegos en calificar de “monstruosa”, por sus efectos y por su paradoja. Se llama la atención sobre ese estado divino de cosas que favorece de manera vehemente al mundo inanimado o animal, con una “opulencia hinchada”, mientras humilla al indigente que se anima en ella, y se desentiende de su desorden y horror (87). La propensión al lamento –común también durante la Ilustración –“Por más que el cielo mi dolor implora, / no cesa [el] tormento” (Meléndez 273)– se viste en Cienfuegos de una cosmovisión romántica (con el uso de palabras tales como ‘horror’, ‘monstruosa’, ‘sangrienta’, etc.), que subraya la individualidad y la furia personal del poeta: “Al sudor y afrenta / el bueno es condenado / por que nade en deleites el malvado” (87), demostración de dos de las clases de alienación que el artista en la nueva era romántica comienza a experimentar. Una es la anomia, la separación del ser de los demás; la otra es la escisión entre el ser y la naturaleza (Beiser 31-2). Como es el caso del sibarita, que sólo tiene que tender los brazos para alcanzar su satisfacción, y al hacerlo, cada vez en un tono más subido de arrebato, “corrompe los favores maternos”, usurpando “de la naturaleza el lazo blando que le une” a otros infelices; vínculo que rompe y a “estériles deseos” se condena (87-88).

El poeta desea que las mismas deidades, que con tanto acierto traen la primavera cada año al mundo, le ayuden a conseguir un respiro emocional en su vida antes de que sea demasiado tarde. Pretende que uno entre ellos, su “rústico dios” –cuya identidad no se aclara en el poema– lo encamine, pero lo que antes, durante el siglo XVIII, pasaba por una gentil invocación, un ‘lindo paganismo’ (Lockridge 415), ahora se acerca más a la extorsión: “Y tú me iniciarás” (89). Los poetas ya no son meros voceros de sus fantasmagorías, ahora están en “cruda guerra” (91) con ellas. Cienfuegos se acerca ya a la norma que los románticos enarbolarán más adelante en el siglo XIX, cuando afirmen no respetar otra ley que la de sí mismos y la de su imaginación.

«En alabanza de un carpintero llamado Alfonso»

José Luis Cano llama a este poema (162-173) el “más revolucionario de Cienfuegos” (160). Críticos posteriores se asombrarán de que la censura de 1816, año de publicación de la obra, dejara pasar algunas de las ideas “demasiado republicanas” (Hermosilla 242) de esta composición. Y en efecto, ya desde el título notamos que algo novedoso nos aguarda tal vez, porque no debía parecer común que los neoclásicos dedicaran alabanzas a un simple carpintero, y mucho menos a uno llamado de sencillo Alfonso. Porque, aunque sea una persona merecedora “de aprecio”, no es “un héroe digno de celebrarse en una oda”, sino alguien “demasiado común” (Hermosilla 241). Este crítico lamenta que encuentre en la composición alguna que otra “pasmartada jacobínica” (243), e intenta desacreditar el poema de forma total, al final de su comentario, afirmando a su lector que

“en todo nuestro Parnaso no hay una composición más llena de basura que [esta] oda *al carpintero*, tan celebrada, mientras corrió manuscrita, que algunos la tomaron de memoria” (250; el énfasis en el original), lo que dice de su impacto en la época.

Por lo general no se asocia al neoclasicismo con inquietudes sociales, y ello responde a una contradicción en este movimiento. Se explica la misma, por un lado, por el hecho de que a sus entusiastas los movía “el comedimiento”, el “respeto a las reglas, la afición a lo perfecto y acabado” (Picard s. p.). Por el otro, ¿no merecía un activismo más comprometido su apetencia por la “reflexión”, su “amor a las ideas claras y distintas” (Picard s. p.), derivados de su exaltado desvelo por el mejoramiento de la humanidad? Los ilustrados eran personajes que amaban a sus compatriotas (Jovellanos los agrupaba en su “pueblo mío” –19), pero no se batían por ellos en la palestra de ideas. Así, por ejemplo, José Cadalso, en sus *Ocios de mi juventud* (1781), se dedica a llenar su poemario con anacreónticas concatenadas, opiniones sobre las virtudes de la poesía, constancias de su amor a la dama Filis, diálogos con Cupido, temas y églogas pastoriles, traducciones de poetas romanos clásicos, elogios de la vida campestre. Entre estas celebraciones de la alegría y del hedonismo, extrañaría toparse con alguna referencia a la realidad nacional, pero la hay, aunque fugaz. En un soneto titulado «Sobre el anhelo con que cada uno trabaja para lograr su objetivo» (13), la voz poética menciona al “joven héroe en la atroz milicia”, al labrador que “por su cosecha sufre el sol ardiente”, y al cazador que “pasa noche y día [de] su familia ausente”. Pero en el terceto final se retorna a la amada y a la segura insustancialidad: “Yo también llevaré con alegría / cuantos sustos el orbe me presente, / solo por agradarte, Philis mía”. Otro atisbo de que Cadalso vive en su actualidad histórica, como cualquiera, la brinda en una glosa poética titulada «Ejemplo segundo» (76-78). Describe una fiesta que en un local se organiza para recibir a un héroe “victorioso” que regresa de alguna de sus hazañas o batallas. Cadalso nota que el “soberbio salón”, diseñado por “sabios profesores” de arquitectura, ha sido erigido por el “trabajo de esclavos bien premiado” (76), y no se sabe si se refiere a los peones que construyeron el edificio en la España de su época, o a esclavos genuinos de la antigüedad. En el segundo caso, al parecer, se les pagaría en el premio ¿con vino gratis? ¿con un día de descanso? En el primero, se les habrá compensado bien por su faena, en metálico. Uno querría pensar, de todas formas, que Cadalso ha querido llamar, en ese verso ambiguo, ‘esclavos’ a los asalariados, simples proletarios de la España ilustrada. Como sí lo hará Adelardo López de Ayala setenta años después en *Los polvos de la madre Celestina*: “¿Y el obrero esclavo? [...] Esclavo del plomo, esclavo del hierro, todo es ser esclavo” (29, 86).

Cienfuegos, por supuesto, no se zafa completamente de la herencia neoclásica, con sus referencias, en las estrofas iniciales de la «Alabanza», a entidades, personajes grecorromanos de la antigüedad (“un dorado / yugo servil que ennobleció un Tiberio” [162]; “en el profundo Averno / perezca para siempre tu memoria” [163]; “¿Pueden honrar al apolíneo canto[?]” [164]; “Desde el

Olimpo santo / Baja virtud para enjugar su llanto” [165]), el de Alfonso, el carpintero, al que, así, se le inserta en el discurso tradicional de dioses y mitologías desde el inicio del poema, para representar la virtud, en su “congojosa / choza [de] infeliz” (163); o en su taller, “pura morada del íntegro varón: taller divino / de un recto menestral”, no tanto como contrapeso, más bien suplemento, de las normas culturales que el siglo había manejado. Se alaba a Alfonso para censurar la fábula (“¿qué lengua osada / se mueve contra mí porque [lo] apadrino, / *Mi Apolo* condenando” –163; mi énfasis), y lo que este representa en su aspecto negativo: los “magnates”, la “generación del crimen laureado”, un “pomposo funeral imperio” –¿el español?–, que la voz poética detesta (“iniquidad los cante” –162). El adjetivo posesivo, que he puesto en letra cursiva en la cita anterior [*Mi Apolo*], quiere llamar la atención hacia el hecho de que Cienfuegos no se quiere desentender por completo de su afición a los modos culturales de los ilustrados, los suyos también, a la vez que reconoce que no le es posible por entero armonizarlos con su intención en este poema, el alabar a este humilde carpintero, tan lejos y tan ajeno a emperadores romanos, al infierno mitológico, a la serenidad y al elegante equilibrio de Apolo, y a otros dioses que no sea el cristiano. Así y todo que al Apolo se le condene, Cienfuegos sugiere que su simbolismo es garante de la posibilidad del mismo carpintero, a través del ejercicio poético del cual este poema es confirmación, pues los habitantes del “Olimpo santo” son los tenedores de la virtud, y de allí deriva y allí se distribuye, tocándole premio a Alfonso, por conducto de su cantor lírico. La mixtura del carpintero con tales magnas figuras es un pasaporte necesario.

¿Quién será el de “la lengua osada” que recrimina Cienfuegos? No José Gómez Herмосilla, sino alguno de sus antecesores críticos con probabilidad, a los que Cienfuegos tilda de ‘monstruos’, cuya memoria y generación han de relegarse al abismo, según el poeta quiere. Portavoces intelectuales de los aristócratas; éstos “trastornadores / de las leyes eternas de natura”, insectos que envilecen “lo que Dios en los cielos ennoblece”, gentes de “corrupción grosera” (164).

Fuera del título, hasta ahora nada por la voz poética se ha dicho, de Alfonso, el carpintero, en el poema. En la página 165 se le menciona, empero, por primera vez, y nos enteramos de que el carpintero ya está muerto (“Levantaos, o grandes de la tierra; / Seguid mis pasos, que a su tumba oscura / Alfonso os llama” –165), y que esta alabanza es en realidad un canto luctuoso, una especie de elegía, ‘poema para un muerto’, donde cabrían tanto “la lamentación, el elogio, las imprecaciones, [la] consolación”, es decir, elementos aplicables sólo al individuo, mientras que, como “poema de muerte” contiene advertencias, avisos, admoniciones (Camacho 67, 82) sobre la vida y los vivos. Es el poema para un muerto en estos versos de consolación:

Un carpintero vil: inestimable

Tesoro en él se encierra:

Es la imagen de Dios, Dios en la tierra. (168)

[...] La parca dura
Debilitando su vital aliento
Desde el mismo nacer, hizo enemiga
Que en trabajo inclemente
Fuera estéril sudor el de su frente, (169)

Es el hombre de bien: oscurecido
En miseria fatal, nubes espesas
Su virtud anublaron, despreciada
Su difícil virtud [...] (169)

De elogio:

Crece, y sus padres con placer miraron
Crecer en él la cándida inocencia.
Corrió su edad, esclareció su mente,
Y ya en su pecho y su razón le hablaron. (165)

De imprecación o anatema:

¿Y nobles se dirán estos sangrientos
Partos de perdición, trastornadores
De las eternas leyes de natura?
¿Nobles serán los locos pensamientos
De un ser que innatural huella inferiores
A sus hermanos, y que audaz procura
En sobrehumana esfera
Divinizar su corrupción grosera? (164)

De aquella cualidad ‘revolucionaria’ que Herosilla o Menéndez y Pelayo impugnan, sin embargo, no se va a encontrar más que la intención, más o menos desdibujada, en el lenguaje y en las ideas de tinte lacrimoso que utiliza Cienfuegos. Es decir, no tenemos a un Alfonso militante, luchador y rebelde –alguien influido por las ideas de la Revolución francesa, por ejemplo, como lo

estarán los románticos–, sino un hombre, “tan justo mortal” (173), retratado para la posteridad por un defensor que dirige su quejido *post mortem* al “Olimpo santo” (165), que se postra sumiso ante el juicio divino (“Tú, tú lo viste, / Omnipotente Dios”–171), y quien asume que los ángeles repiten, embelesados, el nombre de su defendido “tres veces”, admirados como deben de estar por su tan pasiva virtud. No es Alfonso, pues, el alborotador del que podíamos esperar demandas y veredictos exaltados contra sus opresores. El ‘revolucionario’ (entrecomillado por necesidad) es el mismo Cienfuegos, que decide dedicar un poema tan largo (279 versos) a un carpintero anodino, porque le enfurece la situación de desigualdad social que existe en su sociedad, entre los pocos magnates y los muchos Alfonsos. Su sentimentalismo está a tono con el neoclasicismo, pero su preocupación social se enmarca en el movimiento sucesor; él ya quiere ser un poeta comprometido, aunque se queda muy, muy a medias, a pesar de su evidente hibridismo.

No siendo Alfonso el carácter fogoso, sino el mismo poeta el que lo ha aprovechado como útil pretexto didáctico-social (“hasta la muerte / Has de ser mi lección”–173), encontramos en el poema algunos pasajes donde Cienfuegos expone sus ideales románticos, lamentando el destino de los desheredados y anunciando su remedio, advertencia o aviso:

Yo lo juré: mi incorruptible acento
vengará la virtud, que lagrimosa
en infame baldón yace indigente.
En despecho del oro macilento
y de ambición pujante y envidiosa,
mil templos la alzaré do reverente,
sus aras perfumando
el orbe su loor iré cantando. (162)

El lenguaje se torna romántico (en los adjetivos, y en la selección de los verbos y sustantivos) durante la admonición contra los aristócratas y nobles que causaron, de modo indirecto, la ruina y muerte del carpintero:

Disipad, destruid, o colosales
Monstruos de la fortuna, las riquezas
En la perversidad y torpe olvido
De la santa razón: criad, brutales
En nueva iniquidad, nuevas grandezas
Y nueva destrucción [...] (171)

Cienfuegos cumple en su poema de transición con lo que el bibliotecario decimonónico francés Charles Nodier (cit. por Picard s. p.) estimaba propio de neoclásicos y románticos, de modo respectivo. Los primeros se ocupaban de recalcar las perfecciones de nuestra naturaleza (“el Apolíneo canto” de la cultura española, según Cienfuegos [164]), y los segundos de listar las miserias humanas, que en el caso de Alfonso son muchísimas: grave enfermedad en la infancia, que con “dureza / quebrantó su salud, eterno asiento / fijando en él” (165); fue un hombre de bien “oscurecido / en miseria fatal”. Sus galardones en vida fueron “el desprecio, el afán y la amargura”. Se sacrificó “a la inmortal fatiga”, y “¿cuál fruto recogió?”. La muerte lo acechó desde el inicio, “debilitando su vital aliento”, provocando que su “trabajo inclemente / fuera estéril”. Vio a sus hijos y a su esposa “en las garras del hambre macilenta / Prontos a perecer”. Por doquier las penurias ataban poderosas “sus miembros al dolor” (169). Alfonso, “dolorido varón”, no tuvo un solo día alegre en su existencia, “ni un solo instante / Rió tu probidad” (172). La exageración de los males del carpintero es la cota normal, según el mismo Nodier, del romanticismo, “literatura frenética” (cit. por Picard). Ese lamento excesivo por la suerte y tragedias de Alfonso “está en oposición con la idea colectiva del siglo XVIII como cima del progreso humano, que pasa a ser irreal” (Cano, 34-5).

Cienfuegos arma el poema alrededor de la superioridad de la virtud del pobre; es todo lo turbulento que se atreve o alcanza a ser. Su inconformidad se mide por los denuestos que dirige a los potentados, que es ya un indicio de su inquietud renovadora, teniendo el coraje de llamar “monstruos de la fortuna” (171), ‘innobles’ (163), “sangrientos partos de perdición” (164), “torvos doctores” (172), a sus superiores sociales o intelectuales. La furia más romántica de Cienfuegos está reservada a la censura de los responsables, y su emoción más neoclásica lo está para las víctimas de los mismos. Tendremos que esperar varias décadas más para que Alfonso se convierta en protagonista de su propia rebeldía, y aparezcan los “pequeños profetas del socialismo romántico”, la “estética socialista” y los “obreros poetas” (Picard s. p.).

Azorín, quien parece haberlo tenido en gran estima como artista, dice también de Cienfuegos, en alabanza subjetiva, pero certera:

Tú, con tus versos, enlazas dos épocas; has cogido, coges, prendes, aprisionas la época de la electricidad, la pasada, pasada ya, y la época de las ondas hertzianas, presente ya, sí, pero futura todavía. Tu espíritu, tu sensibilidad, tu organismo todo de artista, fluctúa, acaso sin que tú te des cuenta, entre un pasado que te es caro y un porvenir que te llena de anhelo. Y esa fluctuación indecisa, misteriosa, profunda, conmovedora, es lo que hace el encanto de tu poesía. En tus versos, querido Nicasio, yo veo formas y colores que ya he visto, que son bellos, pero entreveo también planos, líneas, volúmenes, en relieves, en juegos, en simetrías, en valoraciones, que

no había visto nunca. (87)

En cuanto a la calidad literaria de su obra, se ha dicho que no es pareja, y que sólo se revela como un artista imaginativo y original cuando es espontáneo, afirmación que se ilustra con este mismo poema, donde lo es muy pocas veces. Cienfuegos repite las ideas en su creación poética y esto hace algo monótona su poesía –algo que se puede decir de toda la poesía española de la Ilustración, por supuesto–, además de que suele pasar a menudo de la relativa elocuencia a la expresión trivial, siempre permeada “la imaginación ardiente del poeta” por “cierto tono dulzaso y quejumbroso” (Martínez 123), como sugiere este ejemplo de su poema «El túmulo»:

¿No ves, mi amor, entre el monte
Y aquella sonora fuente
Un solitario sepulcro
Sombreado de cipreses?
¿Y no ves que en torno vuelan
Desarmados y dolientes
Mil amorcitos, guiados
Por el hijo de Cíteres? (51; mi énfasis)

Será en el aspecto romántico de la obra de Cienfuegos donde se encuentra la excelencia que se le adscriba, del mismo modo que es en su neoclasicismo donde Meléndez Valdés, por ejemplo, alcanza su calidad más feliz, no en sus atisbos románticos. La composición del último, «El invierno en el tiempo de la meditación» comienza con estos versos ‘poco’ neoclásicos, si se quiere: “Salud, lúgubres días, horrorosos / Aquilones, salud” (5). Este último poeta se piensa fue quien impulsó a Cienfuegos a buscar y hallar belleza poética en la naturaleza, “but the young disciple had not the master’s gift for prolonged objective description, and usually after giving a few original details he soon returned to enumeration” (McClelland 330). La imperfección estética de Cienfuegos es, pues, reconocida, pero siempre lo salvan sus entusiasmos, algunas de sus metáforas e imágenes, su dicción vehemente. “His sentimentality and love of sensationalism led him to melodramatic excesses; his fantasy too often produced obscure diction, or inartistic figures; but at the same time Meléndez Valdés himself is not more original in descriptive imagery, nor could any other poet of the eighteenth century transfer so strikingly to his poetry the life he felt glowing within him” (McClelland 335-6). El yerro de Cienfuegos, según Quintana, fue “haber llevado la exaltación de sus ilusiones y sentimientos ideales hasta un grado difícil de ponerse en armonía con el temple de los demás” colegas del ejercicio poético en la época (156).

Obras citadas

- Alcalá Galiano, Antonio. *Recuerdos de un anciano*. Establecimiento Tipográfico ‘Sucesores de Rivadeneyra’, 1890.
- Azorín (José Martínez Ruiz). *Obras completas*. Tomo VIII, Aguilar, 1948.
- Beiser, Frederick C. *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*. Harvard University Press, 2003.
- Cadalso, José. *Ocios de mi juventud*. Imprenta de Isidoro de Hernández Pacheco, 1781.
- Camacho Guizado, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. Gredos, 1969.
- Cano, José Luis. «Introducción». En *Poesías*, de Nicasio Álvarez de Cienfuegos. Castalia, 1969, págs. 9-39.
- Carratalá, Juan A. Ríos. «Notas sobre el teatro de Cienfuegos». *Anales de literatura española*, n.º 2, 1983, págs. 447-456.
- Carrillo y Sotomayor, Luis. *Obras*. Ed de Rosa Navarro Durán, Castalia, 1990.
- Cienfuegos, Nicasio Álvarez de. *Poesías*. Imprenta de Sancha, 1821.
- Espronceda, José de. *Obras poéticas*. Librería de los Hermanos Garnier, 1873.
- Gies, David T. «Cienfuegos y las lágrimas de virtud». *Coloquio internacional sobre teatro español del siglo XVIII*. Piován editore, 1988, págs. 213-225.
- Hermosilla, José Gómez. *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*. Tomo segundo. Ed. de Vicente Salvá, Librería de Mallen y sobrinos, 1840.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. *Obras*. Tomo III, Imprenta de Domingo Ruiz, 1846.
- Lama, Miguel Ángel. «Lectura periférica de la poesía de Nicasio Álvarez de Cienfuegos». *Cuadernos dieciochistas*, n.º 10, 2009, págs. 21-50.
- Larra, Mariano José. *Obras completas de Figaro*. Tomo I, Casa Editorial Hermanos Garnier, 1870.
- Lockridge, Laurence S. *The Ethics of Romanticism*. Cambridge University Press, 1989.
- López de Ayala, Adelardo. *Los polvos de la madre Celestina*. Imprenta de Pedro Fullá, 1848.
- Marchena, José. *Obras literarias*. Tomo II, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, Imprenta de R. Rasco, 1896.
- Martínez de la Rosa, Francisco. *Obras completas*. Tomo I, Librería Europea Baudry, 1845.
- Meléndez Valdés, Juan. *Poesías*. Tomo IV, Imprenta Real, 1820.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Estudios de crítica literaria*. Quinta serie. Tipografía de la Revista de Archivos, 1908.
- Moratin, Leandro Fernández de. *Obras*. Tomo IV, *Obras sueltas*, Impresor Aguado, 1831.
- McClelland, Ivy Lilian. *The Origins of the Romantic Movement in Spain*. Institute of Hispanic Studies, 1937.

Picard, Roger. *El romanticismo social*. Edición electrónica, trad. de Blanca Chacel, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Praz, Mario. «Romantic Sensibility». *Romanticism. Points of View*. Ed. de Robert F. Gleckner y Gerald E. Enscoe, Wayne State University Press, 1975, págs. 82-95.

Quintana, Manuel José. *Obras completas*. Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XIX, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1852.

Zorrilla, José. *Obras completas*. Tomo tercero, *Dramas*, Manuel P. Delgado, 1905.

Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana

Carlos X. Ardavín Trabanco
Trinity University, San Antonio, Texas

Reseña: Miguel Ángel García. «*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*». *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*. Editora Regional de Extremadura, 2010.

Miguel Ángel García, profesor de la Universidad de Granada, ha venido, desde el 2001 y de manera sistemática, dando a la imprenta diversos estudios sobre poesía española, entre los que destacan sus libros sobre la Generación del 27, las vanguardias y las poéticas modernas, la obra de Vicente Aleixandre y la de Juan Ramón Jiménez, a los que debe añadirse la antología poética de Luis García Montero que editó para Castalia en el 2002. Esta esforzada labor crítica llevada a cabo por el profesor García posiblemente ha dado sus mejores frutos en el año 2010, con la publicación de sus libros *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España* (Madrid: Biblioteca Nueva) y «*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*». *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, que es, sin duda, el estudio más completo, certero y exhaustivo de la poesía aldanesca que se haya publicado hasta el momento, y que será, a partir de ahora, referencia insoslayable para todo aquel que se acerque a los versos de Aldana. La obra reseñada, verdaderamente monumental, se divide en una introducción y dos partes, seguidas de un listado de referencias bibliográficas y de un índice analítico. El lector que se adentre en sus más de ochocientas páginas, pronto se percatará de que el profesor García ha logrado en esta monografía que la erudición más refinada y minuciosa se vea acompañada de la amenidad y la inteligencia de los juicios, al esclarecernos capítulo a capítulo el intrincado y vasto orbe poético de Aldana. Ejercicio impecable de crítica literaria, en el que se emplea una prosa ágil e incisiva y en el que la ingente documentación consultada siempre está al servicio de la mejor comprensión de la poética aldanesca.

La figura y obra de Francisco de Aldana, específicamente sus sonetos, han sido materia de mi interés crítico desde mediados de los años noventa. Este interés me llevó a escribir y publicar un trabajo titulado «Los sonetos amorosos de Francisco de Aldana: crisis del neoplatonismo y poética del desasosiego» (*Confluencia*, 1998), que, posteriormente, fue revisado y recogido en mi libro *La pasión meditabunda. Ensayos de crítica literaria* (2002). Estimo como muy positivo y esclarecedor que el libro del profesor García analice, bajo la óptica neoplatónica renacentista, la poesía de Aldana, y que demuestre, de forma concluyente, que la misma es la manifestación más acendrada de esta importante corriente poética.

Es indudable que con el paso del tiempo, el carácter canónico de la obra de Francisco de Aldana se ha hecho patente. La demorada y atenta lectura de su corpus poético corrobora fácilmente este aserto. Es poco probable que hoy en día pueda seguir asignándosele a esta obra una condición secundaria o subsidiaria dentro de la poesía de los Siglos de Oro. En este sentido, concuerdo plenamente con las valoraciones que se explicitan en la introducción de «*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*» con relación a la naturaleza clásica y a la modernidad de la poesía aldanesca, a su renovada contemporaneidad; elementos que por sí solos justificarían la compleja y amplia empresa crítica que este libro del profesor García ejecuta con un excelente conocimiento textual y teórico. En este sentido, esta obra prolonga y consolida los esfuerzos de los estudiosos que han rehuido, con notable acierto, esa *lectura afectiva y biografista* de Aldana de la que José Lara Garrido recomendaba desprenderse, por constituir ella, precisamente, uno de los escollos en la elevada estimación crítica del poeta. El libro del profesor García acomete la *lectura historicista y sociológica* que la poesía de Aldana necesitaba (y venía reclamando), con el propósito de ahondar en sus múltiples significaciones y acceder así a un entendimiento cabal de la misma.

De gran utilidad resulta el certero y bien documentado repaso que se hace en esta monografía de las diversas lecturas de que ha sido objeto nuestro poeta a lo largo de la historia (y, sobre todo, en el siglo XX), comenzando por la de su hermano Cosme y pasando por la bien difundida de Luis Cernuda y por las de J. P. Crawford, Otis H. Green, Antonino Rodríguez Moñino, Elias Rivers, José Lara Garrido, Raúl Ruiz, Antonio Prieto y Rosa Navarro Durán, entre otros. Tal detallada exposición crítica viene a demostrar que a Aldana no le han faltado lectores de privilegio, entre los que deberemos contar, gracias a la publicación de este libro, a Miguel Ángel García.

La meticulosa y sutil explicación de los textos poéticos de Aldana, la convincente argumentación con que las diferentes vertientes críticas sobre éstos son presentadas, el lúcido comentario de la «Carta para Arias Montano» (a través del que se manifiesta la altura estética del citado texto), y, en especial, la mirada global que se estructura sobre Aldana a partir de la tesis de las poéticas contradictorias que coexisten en su obra (el animista laico, el animista cristiano y el organicista), entre otros aspectos, constituyen, a mi parecer, las más valiosas aportaciones de este libro, a tal punto que considero que estamos ante una genuina relectura crítica del corpus poética aldanesco que contribuirá a situar a este autor entre los poetas españoles clásicos de los Siglos de Oro. Lo que, en el fondo, supone un auténtico acto de justicia poética.