

II Jornadas de Investigación en Humanidades

30, 31 de agosto y 1 de septiembre 2007

Universidad Nacional del Sur

Departamento de Humanidades

Bahía Blanca, Argentina

Auspiciantes:

**Fundación Ezequiel
Martínez Estrada**

**Cátedra Libre de
Derechos Humanos del
Departamento de
Humanidades de la
Universidad Nacional
del Sur**



La poesía de fines del siglo XIX: Propuestas críticas.

Sandro Abate

CONICET – UNS

sabate@criba.edu.ar

Con frecuencia las lecturas que la crítica propició de un determinado hecho literario han sido subsidiarias del poder dominante, y han contribuido a llevar a cabo la operación cultural mediante la cual éste se apropia, absorbe, tergiversa o manipula argumentos potencialmente hostiles a su hegemonía, ya sea que provengan de resabios residuales del pensamiento como de alternativas emergentes o progresistas que el arte es capaz de contener.

Un claro ejemplo de cómo el discurso institucionalmente legitimado de la crítica literaria ha contribuido a forjar interpretaciones en términos “dominantes” de la producción artística, es, sin duda, la poesía de fines del siglo XIX. A vastos segmentos de este “corpus”, a las lecturas críticas que de ellos se han hecho y a las posibilidades de una nueva mirada que deje al descubierto sus alcances menos explorados, está dedicado el proyecto de investigación que estoy aquí presentando brevemente y que desde hace tres años se lleva a cabo en el marco de un grupo que nuclea a investigadores de la UNS y de la UNPSJB.

La categoría conceptual conocida con el nombre de “poesía de fin del siglo XIX” suele englobar a una serie de operaciones culturales y modalidades líricas, cuyas singularidades críticas a menudo han quedado superpuestas en los estudios referidos a los distintos autores en particular allí involucrados. Esto ha sido en gran parte producto de la carencia de un marco metodológico que alcance a dar cuenta de la genuina naturaleza del fenómeno y de su particular dinámica que –no siempre suele reconocerse– opera en forma transversal y transnacional con respecto a los sistemas clasificatorios que –a partir de una perspectiva crítica nacionalista– se han elaborado a mediados del siglo XX y han permitido construir conceptos fragmentados del todo, tales como Simbolismo y Parnasianismo franceses, Decadentismo y Prerrafaelismo ingleses, Esteticismo o Decadentismo italiano, Generación del 98 española o Modernismo latinoamericano.

En contraste con tales lecturas, nuestro enfoque crítico apuesta -en pocas palabras- a considerar a la poesía de fines del siglo XIX como un espacio de negociación cultural centrado en el desplazamiento del proyecto del artista integrado en el campo de poder.

Los distintos autores y textos estudiados se presentan bajo la forma de un complejo entramado de voces y escrituras que –a pesar de su esencia fragmentaria- se identifican en función de su auténtica naturaleza resistente en términos culturales. De tal manera, es posible verificar en el “corpus” abordado -de diferentes modos y por diferentes vías- la articulación no contradictoria de dos códigos culturales de cuño aristocrático: la recurrencia del mundo clásico y el apego a una tradición cortesano caballeresca de procedencia medieval. Ambos códigos constituyen una estrategia orientada a garantizar el nuevo espacio de diferenciación donde pretenden habitar el poeta desplazado y su poesía devaluada.

Teniendo en cuenta la hipótesis fundante de la presencia de ambos códigos culturales, los distintos desarrollos que integran el proyecto abordan instancias críticas significativas de una serie de autores líricos, casi todos europeos, comprendidos en un espacio temporal comúnmente denominado “poesía de fin de siglo”, pero que más precisamente se extiende desde el afianzamiento de las potencias capitalistas e imperialistas centrales europeas, en el último tercio del siglo XIX, hasta el conflicto armado con el cual colapsó ese sistema, es decir la Primera Guerra Mundial.

En el período en cuestión, la crisis originada por el agotamiento del sistema capitalista y el consecuente primer cuestionamiento global a la modernidad, asumió proporciones similares a aquella que, en el siglo XV, había diagnosticado el final de los tiempos medievales. En aquel momento se precisó un nombre para identificar a ese fuerte quiebre de valores, al diagnóstico de esa crisis del pensamiento que anunciaba la decadencia de un sistema largamente hegemónico. Al programa cultural que contenía ese quiebre y que anunciaba la crisis de los valores medievales, se lo llamó Humanismo. En este sentido, la investigación se cruza con una propuesta crítica orientada a enmarcar los aspectos fundamentales de nueva crisis, de esta nueva conciencia del eclipse de un sistema largamente hegemónico: el de la modernidad. Identificamos a fines del siglo XIX un nuevo humanismo, el más reciente y último humanismo, el humanismo residual. Procuramos entonces contribuir a la formulación de los principales lineamientos culturales, estéticos y líricos que componen a este último humanismo,

reseñando algunas particularidades que el fenómeno adquiere según circunstancias específicas de tiempo y lugar.

A un siglo de distancia es posible hoy arriesgar la hipótesis de que las formas residuales, identificables a partir de modalidades de resistencia frente a la cultura dominante, aquellas que han sido formadas en el pasado pero que “todavía se hallan en actividad dentro del proceso cultural” (Williams, 1977, 144), son las que identifican y le otorgan coherencia a este vasto volumen lírico de alcance transnacional.

De la observación de dicho “corpus”, se alcanza a certificar a nivel más o menos superficial, una constante en casi todos los autores involucrados: la recurrencia del mundo clásico, a través de motivos, personajes, ambientes, mitos, juegos etimológicos, léxico, es decir todo un código de referencialidad clásica, desde las “Correspondances” de Baudelaire hasta el “Coloquio de los centauros” de R. Darío por citar sólo dos casos. Sin duda, cabe la posibilidad, muy probable por cierto, de adjudicar esta recurrencia clásica a dos circunstancias bien precisas: los entonces recientes descubrimientos arqueológicos en el Egeo y el pensamiento de Nietzsche.

Pero esta correspondencia aparentemente diáfana entre el “corpus” lírico abordado y su código de referencialidad clásica, comienza a problematizarse cuando se observa que en forma simultánea aparece también la remisión a otro código, en este caso el cortesano-caballeresco de procedencia medieval y aliento romántico, constituido también por motivos, leyendas, imágenes, y verificable desde *L'Isottèo* (1890) de D'Annunzio, con la reelaboración de la leyenda artúrica de Tristán a Isolda, hasta la primera poesía de Marechal, por citar sólo dos casos en la literatura, aunque sin olvidar los programas estéticos que Wagner y Debussy llevaron adelante en el ámbito de la música.

Es decir que ambos códigos culturales –el clásico y el medieval- se articularon de una manera no contradictoria, no disyuntiva, en grandes y representativos segmentos de la producción lírica finisecular; y, en este sentido, tal articulación acabó por otorgarle al corpus en cuestión una dimensión de alta originalidad, una dimensión que trasciende ampliamente la nomenclatura nacionalista con la que la crítica tradicional ha pretendido dar cuenta del fenómeno.

Esta última conclusión permite pensar en la poesía de fines del siglo XIX como el resultado de una negociación cultural, en la cual la recurrencia del código clásico y del código cortesano-caballeresco medieval constituye una estrategia orientada a garantizar

a la poesía como una alternativa residual frente al arte vulgar o el arte concebido de acuerdo con parámetros burgueses. Ambos códigos comparten similares visiones aristocratizantes del mundo. Esta, acaso, pueda constituir la identidad esencial de gran parte de la poesía de fines del siglo XIX, el sustrato común que identifica a todos los “ismos” que la crítica nacionalista ha abordado en forma fragmentada, desde el simbolismo francés hasta el modernismo latinoamericano.

Las interpretaciones eruditas creadas desde el poder y reproducidas en la escuela y la universidad –instituciones legitimadoras que sirven, como el arte en el siglo XV, a la función de control social- han buscado y conseguido con distintas argumentaciones silenciar lo que, visto en su conjunto, pudo constituir el primer gran cuestionamiento global al sistema burgués y a los principales valores de la modernidad.

Por ello nos hemos acostumbrado a referir tales modalidades líricas en términos de Simbolismo y Parnasianismo, en el caso de la poesía francesa, de Prerrafaelismo cuando nos referimos a la poesía inglesa, de Decadentismo o Esteticismo cuando hablamos de la italiana, de Modernismo en el caso de la poesía latinoamericana, o de Generación del 98 cuando queremos hacer referencia a la española.

Las hipótesis que estamos desarrollando toman en cuenta que la canonización de estos conceptos fue producto, en gran medida, de una operación del poder llevada a cabo por la crítica nacionalista y católica, en casi todos los países europeos y americanos –sobre todo aquellos de régimen totalitario, y en particular en España, Italia y América Latina- durante la primera mitad del siglo XX.

Fue una operación del poder la canonización del concepto de Generación del 98, que llevo a cabo la crítica literaria en la España nacionalista del franquismo, a mediados del siglo XX. Su propósito fue subrayar la diferencia con respecto al Modernismo latinoamericano, y al mismo tiempo crear un concepto que colocase a las letras españolas a la altura de la más celebrada literatura internacional. Allí, a partir de las aproximaciones ensayísticas de Azorín, se canonizó con el nombre de Generación del 98 a un grupo de artistas que poco tenían en común. Guillermo Díaz Plaja, el crítico más celebrado de mediados del siglo XX, incapaz de observar la novedad del Modernismo en las letras hispánicas, fue uno de los principales eruditos encargados de esta operación, y opuso sistemáticamente ambos segmentos, desde el título de su obra, Modernismo frente a 98. Le adjudicó al primero el retoricismo, la lengua artificial y estética, el enriquecimiento musical del idioma y el lenguaje minoritario; y al segundo, el antirretoricismo, la lengua natural, el enriquecimiento funcional del idioma y un

lenguaje válido para todos. El “afrancesamiento” del Modernismo –reducido a la presencia desconcertante de un Rubén Darío- fue su pecado original. Frente a él, había que celebrar la preocupada actitud nacionalista de los españoles ante el desastre histórico del fin del siglo XIX. Tal fue la lectura con la que se puso a rodar el concepto de Generación del 98.

La referencia al Modernismo en relación con tendencias precedentes, como por ejemplo el Simbolismo o el Parnasianismo, ha sido subsidiaria de una mirada eurocéntrica que buscó de esta manera legitimarlo en una tradición consagrada, pero que al mismo tiempo silenció los alcances culturales americanistas que conformaban el ideario de ese amplio movimiento y que entraban en contradicción con tal visión colonialista. El conflicto crítico generado de esta manera tuvo distintos tratamientos. Una muy particular me parece aquella que trazó Max Henríquez Ureña, quien dividió con fuerza un antes y un después de 1898; una primera etapa “torremarfilista”, de culto preciosista que habría producido literatura de evasión versallesca, y una segunda etapa en la que, de pronto, apareció “el eterno misterio de la vida y de la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano” (Henríquez Ureña, 31). Durante décadas, se pretendió ver en el 98 el realismo psicológico del que supuestamente carecía el Modernismo, y en éste, el esteticismo del que carecería el 98. Tal falsa oposición recién vendría a salvarse en la segunda mitad del siglo XX, a partir del ensayo de Ricardo Gullón, titulado sugestivamente “La invención del 98”.

En América Latina, en tanto, las oligarquías nacionalistas del centenario canonizaron al concepto de Modernismo. La crítica literaria, subsidiaria de este poder, constituyó entonces un discurso, en palabras de Sarlo, “socialmente significativo” para la construcción de una identidad moderna en nuestros países. Darío celebró al centenario y el centenario lo celebró a Darío. Su propósito fue colocar a la expresión literaria latinoamericana en el contexto ilustre de los más recientes gustos y modas líricas europeas. Celebraba así la lógica del proyecto liberal que la generación de Mitre encarnaba en nuestro país, destino que por otro lado no fue otro que el del resto de los países latinoamericanos.

Algo similar cabría decir con respecto al concepto de “decadentismo” con que la crítica oficial de la Italia fascista canonizó, al modo inglés, a la figura de Gabriele d’Annunzio. En su mayoría se trata de los argumentos que el mismo D’Annunzio había diseminado en cada una de sus numerosas intervenciones públicas durante su etapa romana, con la pretensión de adscribirse de esta manera entre las tendencias artísticas europeas de

moda, como el simbolismo y el parnasianismo franceses, o el decadentismo y prerrafaelismo ingleses, aun cuando en Italia no estaban todavía dadas las condiciones materiales ni ideológicas, que son la premisa para la formación de tales proyecciones artísticas. Sin embargo, el rótulo de “decadentismo”, desde los estudios que Walter Binni produjo en el período de entreguerras, y que fueron indiscutibles para toda esa generación de intelectuales, se echó a rodar para la consideración cultural de una sociedad como la italiana, todavía con grandes sectores vinculados con la nobleza agraria precapitalista, una sociedad en la cual la decadencia de la “hipercivilización” moderna era todavía (y lo sería por varios años más) un fenómeno ajeno, distante, del cual aún no valía la pena preocuparse. De este error histórico, de este anacronismo partió la trampa de D’Annunzio, autoproclamado el primer decadente italiano.

Lo mismo había ocurrido, salvando el sesgo contracultural de cada país, con la consideración del simbolismo-parnasianismo en Francia, o de prerrafaelismo en Inglaterra. La crítica siempre tendió a acentuar los aspectos formales de tales proyecciones artísticas, ensombreciendo a las otras motivaciones ideológicas, que eran silenciadas en beneficio de la originalidad formal. De esta forma tendió a la cristalización de la figura del artista, a quien se lo revistió de la condición antimercantilista que lo ha caracterizado hasta hoy, circunscribiéndolo a la condición de un dandy, es decir de un divagante inofensivo, y en el peor de los casos de un loco marginal, de un “dilettante” excéntrico, de un nostálgico elitario y romántico, dejando silenciado, o volviendo inoperante, de esta manera, al cuestionamiento irracionalista y bárbaro, amoral y aristocratizante, el primer gran cuestionamiento global contra el poder dominante que pudo pero no quiso ser leído entonces.

En todos los casos, a la óptica nacionalista se le sumó la católica, y de esta manera se procuraron desdibujar las raíces ideológicas que unifican a este vasto segmento lírico y lo constituyen el primer gran cuestionamiento global a la modernidad, signado por la lógica antiburguesa, la poética de la fragmentación, el rechazo a la moral evangélica y la construcción de una nueva visión del arte –y del mundo- como reino sagrado, el antecedente inevitable de las vanguardias que durante el período de entreguerras asistirían el surgimiento de una nueva cultura emergente, en este caso de contenido socialista y revolucionario, y que fue celebrada –dicho sea de paso- durante la segunda mitad del siglo XX. Para hacerlo subrayaron los aspectos formales (estilo, lengua, etc.), procurando con ello dividirlo en brotes nacionales que no guardarían relación fundamental entre sí. Este es un ejemplo de cómo la cultura dominante se apropió,

tergiversó, manipuló los argumentos potencialmente hostiles a la hegemonía capitalista y burguesa.

Los conceptos de simbolismo, parnasianismo, prerrafaelismo, decadentismo, modernismo o Generación del 98, constituyeron un paradigma terminológico canonizado por la crítica oficial de la primera mitad del siglo XX. Entrañan, en algunos casos, groseros errores conceptuales. Silencian el sustrato ideológico del pensamiento de Nietzsche, común a todos los artistas y más aún poetas de finales del siglo XIX, disimulan los alcances críticos de este volumen lírico y, con ello, preservan la legitimidad del sistema hegemónico.

Por el contrario, una nueva mirada sobre la poesía de fines del siglo XIX procura clarificar los efectos que tuvo la canonización de este corpus lírico, para dejar al descubierto en su escritura las voces silenciadas del primer gran cuestionamiento global a la modernidad, para articular en ella los códigos clasicista y cortesano-caballeresco que identifican a la figura del artista desplazado del campo de poder, para vislumbrar, en definitiva, los alcances del último humanismo.

Obras citadas

Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, Fondo de cultura económica, México, 1954.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1977.