LA MODERNIDAD POÉTICA: EROTISMO, CUERPO E IDEOLOGIA

Oscar Rivera-Rodas
The University of Tennessee

La poesía hispanoamericana de finales del siglo XIX, es decir del período llamado «modernismo», propone un conjunto de conceptos sobre los que se basa la definición del pensamiento poético de la modernidad. Uno de esos conceptos es el erotismo expresado mediante el empleo frecuente de imágenes y referentes del cuerpo humano. Esa incorporación de imágenes corporales en la literatura constituye lo que podría ser -paradójicamente- el rescate del cuerpo desde una tradición poética -la tradición hispánica- en la que sólo se debía hablar del «alma», dadas las prescripciones prohibitivas de la doctrina y del imaginario cristiano-católicos. La recuperación del cuerpo para la literatura implica una ideología, fundamental para el pensamiento poético de la modernidad hispanoamericana. Esto quiere decir, en términos de estilo literario: recuperación del vocabulario de las percepciones sensoriales, sensaciones, sensualidad y erotismo, además de las significaciones que ese vocabulario articula. El erotismo hispanoamericano de la modernidad no es un recurso meramente significante o lúdico, sino una ideología compleja que abarca tanto concepciones pragmáticas como las metafísicas de la tradición. Explicar esos aspectos (modernidad: erotismo, cuerpo e ideología) en la brevedad posible es el motivo de este trabajo.

La modernidad poética hispanoamericana tiene límites precisos: su apertura es el modernismo de finales del siglo XIX, y su cierre la segunda generación vanguardista o posvanguardista que decae hacia la mitad del siglo XX.¹ Limitaré, pues, mi discusión al período de apertura de la modernidad.

¹ Este período ha sido discutido en Rivera-Rodas, *El pensar de la modernidad poética* (1997).

EL CUERPO HUMANO

Los primeros textos de Ruben Darío (1867-1916) enfocan su atención sobre experiencias corporales (percepciones y sensaciones) y el cuerpo humano desnudo. Los textos que publicó antes de su renombrado libro *Azul...* (1888) exhiben ese carácter que corresponde al modernismo. El relato «La Ninfa»² puede ejemplificar la atmósfera de gozo y deleite sensual, así como una escritura originada en la percepción sensorial, como se aprecia en este segmento: "Se veía en los cristales de la mesa como una disolución de piedras preciosas, y la luz de los candelabros se descomponía en las copas medio vacías, donde quedaba algo de la púrpura del borgoña, del oro hirviendo del champaña, de las líquidas esmeraldas de la menta" (132)³. Paralelamente al nivel lingüístico-descriptivo, en el nivel de la historia, uno de los invitados a la comida relata: "Estaba en el centro del estanque, entre la inquietud de los cisnes espantados, una ninfa, una verdadera ninfa, que hundía su carne rosa en el agua cristalina. La cadera a flor de espuma parecía a veces como dorada por la luz opaca que alcanzaba a llegar por las brechas de las hojas" (135). En «El rubí», otro de los relatos de *Azul...*, uno de los gnomos recuerda: "La mujer amada descansaba a un lado, rosa de carne entre maceteros de zafir, emperatriz de oro, en un lecho de cristal de roca, toda desnuda y espléndida como una diosa" (155). Y en «Arte y hielo», no incluido en ningún volumen aunque publicado el mismo año de 1888⁴, el escultor, "víctima de su carne ardiente y de su ansiar profundo", paseaba por su taller "entre tantas blancas desnudeces" (178), mientras deseaba que "el desnudo fuese un culto especial del arte" (179), con lo cual el propio

² Este relato fue publicado el 25 de noviembre de 1887 en *La Época*, de Santiago. Cf. Mejía Sánchez. Fue incorporado un año después en la edición de *Azul...*

³ Cito del volumen de *Cuentos completos*, de Darío, edición preparada por Mejía Sánchez.

⁴ Apareció en *La Libertad Electoral*, Santiago, 20 de septiembre de 1888.

HPR/82

Darío justificaba el tema del desnudo en la literatura. En una plaza pública, el mismo escultor afirmaba: "Os advertiré que yo amo el desnudo. Mis Apolos no os desagradarán, porque tienen una crin crespa y luminosa de leones sublimes y en las manos una crispatura que parece que hace gemir el instrumento mágico y divino. Mis Dianas son castas, aunque os pese. Además, sus caderas son blandas colinas por donde descende Amor, y su aire, cinegético"⁵ (180).

No es necesario insistir más sobre la recuperación de las percepciones sensoriales y la sensualidad en la obra de Darío. El libro *Azul...* escapa de -y rechaza, ciertamente- la tradición amorosa puramente contemplativa derivada del ascetismo cristiano represor de las manifestaciones corporales. La poesía de ese volumen de 1888 invita a volver a la naturaleza, pero ya no como representación del poder divino según el imaginario cristiano, sino como el espacio en el que se ubica el cuerpo y al que se debe re-conocer con los sentidos físicos. Los versos iniciales del primer poema de ese libro («Primaveral», de la serie «El año lírico») implica ese reconocimiento: "Mes de rosas. Van mis rimas/ en ronda a la vasta selva,/ a recoger miel y aromas/ en las flores entreabiertas./ Amada, ven. El gran bosque/ es nuestro templo; allí ondea/ y flota un santo perfume/ de amor....". Miel, aromas, flores, perfume halagan los sentidos. El poeta busca una comunicación corporal y dice a su interlocutora: "Dame que aprieten mis manos/ las tuyas de rosa y seda,/ y ríe, y muestren tus labios/ su púrpura húmeda y fresca". Hay una doble referencia erótica al mostrar los «labios/ su púrpura húmeda y fresca». Este discurso como una invitación al deleite sensual es, ciertamente, inspirado por el goce, que en el mismo texto está representado por una musa: "Mi dulce musa Delicia/ me trajo un ánfora griega/ cincelada en alabastro,/ de vino de

⁵ Este motivo de Diana desnuda reaparece en el poema «Primaveral», de la serie «El año lírico», de *Azul...* (1888), que cito más adelante: "En el ánfora está Diana/ ... con su desnudez divina/ y en su actitud cinegética". Por otra parte, el motivo de las «blandas colinas» como metáfora de los senos femeninos, unido al del cisne aparecerá en «Blasón» de *Prosas profanas*: "Es el cisne, de estirpe sagrada,/ cuyo beso, por campos de seda/ ascendió hasta la cima rosada/ de las dulces colinas de Leda".

HPR/83

Naxos llena;/ y una hermosa copa de oro,/ la base henchida de perlas,/ para que bebiese el vino/ que es propicio a los poetas./ En el ánfora está Diana,/ real, orgullosa y esbelta,/ con su desnudez divina/ y en su capacidad cinegética".

Otra poeta extraordinaria del apogeo modernista, Delmira Agustini (1886-1914), en el primer libro que publica a sus 21 años, *El libro blanco (Frágil)* (1907)⁶, definió a su propia musa con los siguientes términos: "Perfumando sus labios en la miel de la fruta / Y dorando su cuerpo al fuego de los soles./ Vivió como una ninfa: desnuda, en fresca gruta,/ engalanando espejos de lagos tornasoles". La persona referida es descrita a través de una experiencia complejamente sensual: perfumes (percepción olfativa), miel (percepción gustativa), dorando su cuerpo, desnuda, engalanando espejos (percepciones táctil y visual). La ausencia de la percepción auditiva se entiende mejor si se la refiere al silencio del paraje. En el mismo libro dedica otro texto al mismo motivo: «Mi musa triste», en el que afirma explícitamente el carácter silencioso de esa persona: "... y todo! hasta el silencio, calla... / Es que ella pasa con su boca triste". De conformidad con esa musa descrita y en la condición señalada, que implica asimismo la índole de un sistema poético propio de la modernidad, los textos amorosos o eróticos de Agustini presentan a sus actores en la condición de cuerpos desnudos en el acto de amar.

Sin embargo, la concepción del «cuerpo» para el modernismo es el resultado de una modificación de ideas tradicionales y ascéticas impuestas por el cristianismo en su invasión del espacio simbólico de los pueblos americanos en el siglo XVI. Con esa modificación se manifiesta la reacción ideológica del modernismo respecto a la tradición española. De acuerdo con las ideas impuestas en el coloniaje, y cuyo origen está en el pensamiento judeo-cristiano, el «cuerpo» entraba en constante pugna con el «alma» en la constitución del ser humano. Esa divergencia hizo del ser humano un ser conflictivo consigo mismo, dividido en su propia naturaleza, pues debía escapar de

⁶ Más adelante abreviaré este título con la sigla *LB*.

HPR/84

las manifestaciones de su propio cuerpo, definido más despectivamente como «carne», que obstaculizaba el encuentro y la fusión de su «alma» con el dios judeo-cristiano. Quienes asumieron una actitud pragmática violenta en este conflicto fueron precisamente las monjas y los monjes cristianos que en el aislamiento de sus conventos se dieron a la tarea de agredir y castigar sus propios cuerpos; es decir, la materia carnal de sus cuerpos que -según la estructura del imaginario cristiano- les impedía elevarse para una supuesta unión amorosa con su dios. No voy a extenderme en este tema que remite a un aspecto muy conocido en la historia humana, y perpetuado por la imaginación judeo-cristiana.⁷

Los poetas más preclaros del modernismo se dieron a la tarea de rebelarse contra esa imaginación y creencia. La primera rebelión se manifestó con la modificación de la concepción ontológica judeo-cristiana del ser humano. La tradicional discordia (o desavenencia, discrepancia o lucha) entre la «carne» y el «alma», que en todo caso mostraban su *heterogeneidad*, fue sustituida por el modernismo hispanoamericano por otra categoría que implicaba *homogeneidad*. Es decir, en oposición a la diversidad (discordia, desavenencia, discrepancia) de la carne y el alma, el modernismo impone el concepto de la *identidad*, lo que quiere decir, el concepto de la igualdad, coincidencia, conformidad, concordia y uniformidad. O sea, frente a la concepción judeocristiana de *cuerpo* como oposición de la *carne* contra el *alma*; el modernismo elabora y realiza su concepción del mundo sobre la identidad ontológica del *cuerpo* como *carne y alma*. El cuerpo no podría realizar su ubicación en un determinado espacio y tiempo histórico al margen -o despojado- de su alma, así como el alma

⁷ Bataille escribe: "En la historia del erotismo, la religión cristiana desempeñó una función clara: su condena. En la medida en que el cristianismo rigió los destinos del mundo, intentó privarlo del erotismo". (*Lágrimas* 97). Agrega ahí mismo que "...en el mundo antiguo, y cada vez más, el fin de la religión fue la vida de la ultratumba, atribuyendo al resultado final el valor supremo y quitándole este valor a lo momentáneo. El cristianismo insistió en ello; únicamente confirió al goce de lo momentáneo un sentido de culpabilidad respecto al resultado final. Desde la perspectiva cristiana, el erotismo comprometía o, al menos, retardaba la recompensa final" (*Lágrimas* 97).

HPR/85

no podría experimentar su sensibilidad o su pensar marginada de su cuerpo y la circunstancia espacio-temporal a la que su cuerpo está ligado.

En consecuencia, siendo la *carne* partícipe del *alma* en la constitución del *cuerpo*, ambos comparten una misma *identidad*. De ahí que el modernismo otorgue condiciones similares tanto a la *carne* como al *alma*. En estas circunstancias, aquélla se relaciona compatible con ésta, pues ambas son constituyentes de una misma *identidad*; más aún, para la constitución de la única identidad de la persona ambos elementos interrelacionan sus potencias sensibles, anulando la interpretación tradicional discrepante de la dualidad de los «sentidos interiores» y «sentidos exteriores». Así, la «desnudez» no sólo es una condición de la carne sino también del alma, como expresa Agustini. El tercer verso de «Intima», del volumen de 1907, dice: "Mi alma desnuda temblará en tus manos". En otro texto del mismo volumen escribe: "Red de tu alma y de tu cuerpo, lía / Mis alas y mis brazos" («Para tus manos», *Cálices vacíos*⁸). Y otros versos tan claros como conocidos y citados por sus críticos con frecuencia: "-A veces ¡toda! soy alma; / Y a veces ¡toda! soy cuerpo-" («El cisne», *CV*). El *Darío de Prosas profanas* (1896) ya había celebrado esa identidad del alma/cuerpo (o más explícitamente: alma/sexo) en el breve texto «Mía»: "¡Qué aromas derramas/ en el alma mía/ si sé que me amas!/ ¡Oh Mía! ¡Oh Mía!/ Tu sexo fundiste/ con mi sexo fuerte,/ fundiendo dos bronce." No sería exagerado leer en estos versos el deleite del alma del amado con el aroma del sexo de la amada. La confluencia de estos dos elementos (aroma sexual y deleite espiritual) disuelven la discrepancia tradicional referida. El motivo del «aroma sexual» como origen del deleite anímico (o deleite del alma) reaparece en el «Coloquio de los Centauros», del mismo libro de Darío. Allí, el centauro Neso, que recuerda haber raptado en sus lomos a la desnuda Deyanira, elogia el «aroma del sexo» de la amada: "Mi espalda aún guarda el dulce perfume de la bella;/ aun mis pupilas llaman su claridad de estrella./ ¡Oh aroma de su sexo! ¡Oh

⁸ En adelante abreviaré este título por las iniciales *CV*.

HPR/86

rosas y alabastros!/ ¡Oh envidia de las flores y celos de los astros!". Por los últimos versos, ese aroma es superior a la fragancia de las flores. Esta concepción de la identidad y unidad cuerpo/alma está expuesta más claramente en *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Darío. El alma, por su condición «invisible», sólo puede ser percibida y manifestarse existente mediante el «cuerpo sensible». Siguiendo todavía a la tradición, Darío reconoce el carácter «divino» del alma, pero asimismo, paradójicamente, su condición contingente respecto a la naturaleza necesaria del cuerpo. Esta reconfiguración de la dualidad tradicional del ser corresponde claramente a una nueva concepción que marca el inicio de una auténtica modernidad. La primera estrofa del texto XIII, de la segunda parte de ese libro, dice: "¡Divina Psiquis, dulce mariposa invisible/ que desde los abismos has venido a ser todo/ lo que en mi ser nervioso y en mi cuerpo sensible/ forma la chispa sacra de la estatua de lodo!". No solamente el alma es cuerpo, sino, como afirma el mismo texto más adelante, el alma posee conocimiento -una sabiduría amplia- sobre el apetito y el deleite carnal. El primer verso de la tercera estrofa define al alma precisamente así: "Sabia de la Lujuria que sabe antiguas ciencias [...] exploras los recodos más terribles y oscuros". El alma queda así ligada claramente al apetito y deleite de la carne.

El contexto de esta identidad cuerpo/alma es, obviamente, la experiencia erótica. Sólo la fuerza del erotismo puede descubrir la identidad y univocidad de la sensibilidad y del sentimiento: sensibilidad corporal y sentimiento espiritual. Tanto el platonismo (que consideraba al alma prisionera del cuerpo) como el cristianismo (que cree que el fin del ser humano en el mundo es salvar su alma) reprueban el amor, como escribe Octavio Paz, por las transgresiones que la experiencia erótica incurre respecto a la oposición cuerpo/alma en la que creen aquellas doctrinas. El amor permite que se traslade "al cuerpo los atributos del alma y éste deja de ser una prisión. El amante ama al cuerpo como si fuese alma y al alma como si fuese cuerpo. El amor mezcla la tierra con el cielo: es la gran subversión" (*Llama* 130).

Creo necesario obtener algunas conclusiones inmediatas de lo discutido hasta ahora. Al afirmar que el modernismo hispanoamericano

HPR/87

ha recuperado el cuerpo humano para su literatura, no sólo como tema sino como lugar e instancia de su pensamiento, aludo a los siguientes aspectos:

a) Que el modernismo recupera el cuerpo humano en su desnudez como tema fundamental de su poesía y prosa.

b) Que la conciencia poética modernista, como agente del pensar, se reconoce ubicada en un cuerpo y que, en consecuencia, ese pensar debe realizarse a partir de la ubicación del cuerpo.

c) Que la conciencia poética modernista reconoce que el cuerpo se aloja en un espacio y un tiempo específicos. Su pensar implica la temporalidad y espacialidad de su propio acto. Es decir, esta conciencia poética reconoce el *instante* y el *lugar* de su actividad intelectual, en otras palabras: el *ahora* y el *aquí* de su pensar.

REACCIONES CONTRA EL MODERNISMO

El pensamiento poético modernista es pues un pensamiento subversivo del pensamiento tradicional implícito en la lengua castellana. Por eso, revisar la recepción de sus textos (la lectura de ellos) desde la tradición es encontrar consecuentemente reacciones de rechazo. La tradición hispano-peninsular rechazó al modernismo hispano-americano en su momento. El modernismo fue, simplemente, dentro de los límites del idioma, el pensamiento colono que se rebeló contra el colonizador. Hasta el modernismo, la España colonizadora siempre había sancionado (reprobado y aprobado, a su manera) la expresión literaria de sus colonias. A partir de ese movimiento, precisamente, su autoridad es ignorada y pierde todo sentido, pues la literatura hispanoamericana se produce fuera del sistema colonial español: fuera del pensamiento simbólico, ideológico y expresivo de España.

Los críticos españoles que leyeron las primeras manifestaciones del modernismo hispanoamericano quedaron muy desconcertados. Valera, que podría ser considerado el primer crítico del modernismo por sus artículos publicados a los pocos meses de aparecido *Azul...*, relacionaba implícitamente a Darío con los insensatos descontentadizos que

HPR/88

"anhelan averiguar y gozar más" (*Cartas*, 1915: p. 278). Después, en el siglo XX, Pedro Salinas trataba de mostrar las diferencias entre los movimientos coetáneos (modernismo hispanoamericano y generación española del 98). Escribió que el modernismo era: "adoración de cuerpos, mundo de formas marmóreas que se anima de sangre cálida" (p. 63), y la "afirmación materialista, sensual y despreocupada de la vida" frente al "austero y grave problematismo espiritual del 98" (p. 24), porque "mientras el hombre modernista está vuelto hacia las realidades gozosas de la vida, el del 98 se inclina sobre su propia conciencia" (p. 18). Para otro crítico español, Díaz-Plaja, esa literatura hispanoamericana no era más que "desfile de sensaciones" (p. 231). Un crítico español más, Rafael Ferreres, escribió de la poesía de Darío: "sus descripciones amorosas, sus vivísimos anhelos eróticos, le llevan a un descarnado realismo" (p. 63).

Ciertamente, la expresión modernista emplea notablemente datos del sensorio para su expresión, como ya he reconocido. Esto debe entenderse, precisamente, como la participación de la sensibilidad corporal en las operaciones de la inteligibilidad, o sea, la recuperación de la sensación sensible. Dos elementos fundamentales pueden observarse en esa experiencia como recurso de la escritura: la percepción y el lapso en que se realiza esa experiencia, que confluyen siempre en un presente temporal. La sensación y el instante presente son experiencias fundamentalmente corporales. Más aún, el cuerpo otorga una dimensión sensible a la percepción del instante merced a su vivencia temporal del espacio. Este es otro rasgo que define, en una modalidad muy propia, la modernidad hispanoamericana desde finales del siglo XIX.

El pensamiento contemporáneo europeo descubrió ese fenómeno más tarde, hacia la mitad del siglo XX⁹. Merleau-Ponty lo señaló en una conferencia de 1951: "A medida que nos acercamos al medio siglo, es cada vez más claro que la encarnación y los demás [*los otros*] son el

⁹ Estos conceptos están contenidos en Rivera-Rodas, *El pensar de la modernidad poética*.

HPR/89

laberinto de la reflexión y de la sensibilidad -de una especie de reflexión sensible- en los contemporáneos" p. 291). Afirmaba que en este siglo "comienza una relación incansable y detallada del cuerpo." (*Signos*, p. 290). Por otra parte, Nicolai Hartmann escribía hacia 1949 que la "conciencia percipiente está encadenada por el cuerpo al lugar de éste en el espacio real; sólo puede vivir directamente lo que entra en juego dentro del círculo de la percepción desde tal lugar" (*Ontología IV*, 132). Pero, advierte, "esa sujeción real al lugar ocupado por el cuerpo sólo es, sin embargo, decisiva para el espacio inmediato de la percepción y las vivencias, no para el espacio de la experiencia ampliamente tomado, y menos que para ninguno para el espacio de la imaginación y del pensamiento" (134). Subrayo con estas citas la sujeción de la conciencia a la sensibilidad durante la percepción y la vivencia, puesto que éstas (percepción y vivencia) se «encadenan» al espacio mediante el cuerpo, lo que no es necesario para la experiencia como totalidad, la imaginación o el pensamiento, que se relacionan más con el tiempo. Pero la percepción y la vivencia, ubicadas en su propia instancia, además de estar ligadas al «aquí» del espacio lo están también al «ahora» del tiempo: son, por lo tanto, duración temporal. Esta duración temporal del «ahora» corresponde a lo que Hartmann llama «tiempo de la intuición» a diferencia del «tiempo real». El «ahora» del tiempo real es un presente detenido, en el que las cosas "están pegadas con perfecta inmovilidad a su lugar temporal", como lo está el sujeto (215).

Esta experiencia ha permitido a la poesía hispanoamericana desde el modernismo iniciar el giro que se cierra con el postvanguardismo. El cuerpo, al participar en la intelección, contribuye en la aprehensión del saber por la conciencia humana. Este reconocimiento es un hallazgo positivo e irrenunciable, aunque resulte en relación conflictiva limitante por la finitud que implica; es, asimismo, refutación de las concepciones tradicionales del mundo organizadas en sistemas ascéticos clausurados para la sensibilidad por las concepciones metafísico-religiosas que no admiten que el pensamiento se origina en una conciencia ligada a su cuerpo, cuerpo que a su vez también se relaciona físicamente con el mundo.

HPR/90

EROTISMO, RAZON Y RELIGION

Por otra parte, para el modernismo, el acto erótico gana una dimensión extraordinaria, no sólo por su efecto sobre la experiencia sensible a la que comprende e involucra, sino también sobre la apetencia inteligible que trata de comprenderlo. Esa dimensión no es más efecto del arrobamiento de la misma experiencia erótica, aunque ésta pueda oscilar entre los polos del apetito sensible realizado y del apetito de la inteligencia insatisfecha y suspensa en lo inteligible de la misma experiencia. Agustini afirma que el Amor habla "el impreciso lenguaje del torrente" («Amor», *LB*). Esa insatisfacción ante lo inteligible, sin embargo, no deja de ratificar la índole suprema de la experiencia erótica. La misma Agustini lo define: "Imagina mi amor, amor que quiere / Vida imposible, vida sobrehumana,/ Tú que sabes si pesan, si consumen / Alma y sueños de Olimpo en carne humana." («Íntima», *LB*). En otro texto se percibe a sí misma en el acto erótico del siguiente modo: "¡Yo soy la copa del amor pomposa / que engarzará en tus manos sobrehumanas!" («La copa del amor», *LB*).

Para discutir el erotismo y la doctrina que lo respalda en el pensamiento poético hispanoamericano de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, debo señalar sucintamente tres aspectos fundamentales:

Primero: el modernismo hispanoamericano es sin duda la manifestación que inicia en la región la independencia intelectual, cuyo desarrollo completará el proceso político de descolonización iniciado en el primer cuarto del siglo XIX.

Segundo: gracias a esa independencia intelectual, el modernismo acusa la crisis del pensamiento tradicional impuesto por el cristianismo. Esa crisis, obviamente, conlleva la disolución del pensar cristiano. Uno de los textos más claros en este sentido es el relato «Los suicidios» que Gutiérrez Nájera publica en 1880¹⁰. El relato transcribe la carta que un

¹⁰ El relato fue publicado varias veces y con variantes también. Primero en *El Nacional* (19 de octubre de 1880), después en el volumen *Cuentos frágiles* (1883), más

HPR/91

suicida envía a un editor de periódico explicando el motivo que le llevará a su decisión última. Ese motivo es el escepticismo de finales del siglo XIX. La carta dice: "Mientras yo creí en Dios fui dichoso. Soportaba la vida, porque la vida es el camino de la muerte. Después de estas penalidades -me decía- hay un cielo en que se descansa [...]. Imagine Ud. la rabia mía, cuando después de aceptar el sufrimiento, por ser éste el camino de los cielos, supe con espanto que el cielo era mentira" (97). El relato refiere después una escena fantástica de ultratumba, en "el cuadrante de la eternidad, sin aguja, sin números", y continúa:

Un Cristo blanco, con la blancura pálida de la tristeza, alzábese en el tabernáculo.

-¿Hay Dios? -preguntaban los muertos. Y Cristo contestaba:

-¡No! Los cielos están vacíos, en las profundidades de la tierra sólo se oye la gota de la lluvia, cayendo como eterna lágrima [...].

Y Cristo, cerrando sus exangües brazos, exclamó severo:

-¡Hijos del siglo: vosotros y yo, todos somos huérfanos! (98).

Aunque bien se sabe que la literatura de Gutiérrez Nájera ha defendido los valores de la tradición cristiana, y este relato busca ese fin precisamente, no se puede dejar de medir por el mismo texto el grado de escepticismo que dominaba la época. En nuestro tiempo, ese escepticismo al profundizarse ha perdido su efecto sobre la emocionalidad que ahora se guía por explicaciones racionales. En semejantes circunstancias de duda radical de finales de siglo XIX y principios del siglo XX, otra era la reacción por lo que no se puede dejar de ver lo que señala precisamente el texto de Gutiérrez Nájera: la

tarde en *El Partido Liberal* (2 de septiembre de 1888) y finalmente en la *Revista Azul* 3/21 (Septiembre 1895). Asimismo está incluido en varias ediciones posteriores. Lo cito de la recopilación *Cuentos completos y otras narraciones*, realizada por E.K. Mapes (1958), en la que lleva el título de «Carta de un suicida».

HPR/92

orfandad del ser humano. Sin embargo, los «huérfanos del siglo» decimonónico tuvieron, al menos, otra opción que no era el suicidio y la muerte, sino una opción de vida: el amor. El ser humano, huérfano de la supuesta promesa divina, re-descubrió el amor humano, y en el amor humano a otro ser con la misma soledad y orfandad. Este amor no es más que el re-encuentro del ser humano consigo mismo y con su semejante a través de una vía honda y puramente antropocéntrica. La concepción del amor teocéntrico, que en su tiempo se había convertido en un imán poderoso de atracción del sentimiento humano, interfiriendo el intercambio emocional espontáneo entre los seres humanos, se debilitaba. La orfandad de los «hijos del siglo» que se reconocieron huérfanos no dejó de ser gratificante por el re-encuentro del amor humanizado y humanizante: genuino. Tal es, escuetamente, el trasfondo del erotismo de la modernidad. Por otra parte, no es casual que como consecuencia de la disolución del pensar cristiano los poetas modernistas hubieran preferido acudir al imaginario de las culturas antiguas precristianas para poetizar motivos de mitos y ritos orientales y occidentales (de modo particular griegos, romanos, escandinavos). Aunque tampoco dejaron de lado los mitos bíblicos en que se apoya el cristianismo, pero despojados del privilegio sagrado que les había otorgado la tradición. El texto de Gutiérrez Nájera -pese a sus intenciones cristianas- es una brillante deconstrucción de dogmas cristianos.

Tercero: la disolución del pensar cristiano, por otra parte, permite la recuperación de uno de los sentimientos humanos más elevados: la religiosidad. Este sentimiento de religiosidad abandona su orientación exclusiva hacia lo divino, a causa del escepticismo metafísico propio de la época, y se re-orienta hacia lo humano: se seculariza. El erotismo es, precisamente, la fuerza que desplaza el sentimiento de religiosidad de lo divino a lo humano. El amor divino -o más propiamente teocéntrico-, dado su vacío metafísico, es sustituido por el amor antropocéntrico. Así, este amor humano, impulsado por el sentimiento de religiosidad, configura una erótica particularmente única en lengua castellana y propia del modernismo hispanoamericano. No se podía esperar que el modernismo de España, donde se preservaba extremadamente la

HPR/93

tradición cristiano-católica, participara de la corriente del pensamiento hispanoamericano que rechazaba precisamente los dogmas de aquella tradición peninsular.

Debo aclarar que la religiosidad transferida al amor humano no deja de ser una «re-divinización» o sacralización del acto amoroso humano. El trayecto «vertical» en la pasión del amor teocéntrico (*charitas*, *ágape*), es sustituido por el trayecto de la atracción mutua y arrobamiento puramente humanos (*eros*). Más aún, la fórmula cristiana de «dios es amor» (que procede de la fórmula «dios de amor», de Pablo, *II Cor. 13, 11*), es invertida por la de «amor es dios» y su «templo inviolable» sería el alma, como lo hace claramente Agustini. Una de las primeras definiciones que esta poeta da del Amor en su libro de 1907 dice: el amor es "fragil como un ídolo y eterno como un Dios" («Amor», *LB*). En una de las versiones de este mismo texto añade que este dios "en el templo inviolable del alma se levanta"¹¹ El concepto de Amor como dios eterno es expresado ampliamente después por esta poeta en *Cantos de la mañana* (1910), donde afirma que Amor, además de eterno, abarca el Todo: "Amor es milagroso, invencible y eterno; /.../ Raíz nutrida de la entraña del Cielo y del Averno,/ Viene a dar a la tierra el fuerte fruto eterno / ¡Cuyo sangriento zumo se bebe a cuatro labios! // Amor es todo el Bien y todo el mal, el Cielo / Todo es la arcada ardiente de sus alas cernidas... " («Supremo idilio», *CM*). Agustini llega a referir inclusive el proceso de conversión a la religión del Amor, de belleza austera, a partir de la religión de rostros sombríos aunque risueños, en la que «vivía sin vivir» porque todo allí «vivía herido de muerte». Este «vivir sin vivir» vendría a ser la religión oficial de la tradición cristiana, a la que renuncia para alcanzar otra: la del amor. El texto en que se registra esa conversión es pues una revisión de sus sentimientos religiosos de acuerdo a los términos de la modernidad ya señalada: "Así bajo los rostros sombríos y risueños / Yo viví sin vivir, largo tiempo, rezando / O en la rueda tranquila de las horas

¹¹ Cito de la edición de sus *Poesías completas*, p. 167, nota de pie de página, preparada por García Pinto.

HPR/94

hilando / Los copos impecables de una seda de ensueños". En tales circunstancias y muy diferente de las "frágiles monstruosidades" de los viejos ídolos, el "ídolo nuevo" (Amor) provoca la caída de aquéllos: "Jugueteó entre mis ídolos... vacilaron... cayeron... / Y hubo un gran ruido alegre de porcelana huera!". Caen los ídolos de la religión tradicional: ídolos de porcelana hueca por efecto del amor humano. El texto continúa: "Luego, con los brillantes escombros formé un claro / Altar para el dios nuevo que reinó, simple y fuerte, / En la belleza austera del templo de lo raro / Donde todo vivía como herido de muerte./ Y quité el polvo viejo, las corolas marchitas,/ Y traje de los campos alegres margaritas/ De vívidas corolas y de perfume santo" («Mis ídolos», *LB*).

En la concepción erótica modernista, vista tan claramente en Agustini, se deben señalar aspectos de los oficios religiosos pertinentes, como las súplicas. El volumen de 1913, *Los cálices vacíos*, incluye una de esas súplicas, cuyo texto revela el rechazo con aguda ironía de los valores cristianos opuestos al erotismo que el modernismo propugna. La súplica, dirigida obviamente a Eros, ruega piedad para quienes rehuyen de la experiencia erótica, a quienes llama "estatuas" por su marginación de la sensibilidad amorosa humana. De estructura típicamente modernista por la enumeración heterogénea que parodia las letanías cristianas, el texto pide: "Piedad para los cuerpos revestidos/ Del armiño solemne de la Calma"; asimismo, "Piedad para las manos enguantadas/ De hielo, que no arrancan/ Los frutos deleitosos de la Carne/ Ni las flores fantásticas del alma"; así también ruega irónicamente: "Piedad para los sexos sacrosantos/ Que acoraza de una/ Hoja de viña astral la Castidad"; en fin, para todos quienes se defienden -dice la súplica a Eros- "De tus maravillosas intemperies" («Plegaria», *CV*). Dentro de este contexto debe ser estudiada la serie de textos reunidos bajo el nombre común de «El rosario de Eros», que al parecer formaría parte del volumen anunciado por la poeta pero que no llegó a concluir: «Los astros de los abismos». Ese «rosario» no es más que un conjunto de «rezos» dedicados a Eros. Los límites de este trabajo no me permiten la discusión de ese proyecto.

Creo estar demostrando que el erotismo modernista,

HPR/95

paradigmáticamente expuesto por la poesía de Agustini, se orienta por un sentimiento de profunda religiosidad humana. El encuentro amoroso se reviste también de una práctica ritual por la cual los amantes participan de la índole sagrada del erotismo y de la sexualidad. En una de las «plegarias» eróticas del primer volumen, la poeta agradece que Amor hubiera llamado a su puerta: "Mi alma vibró en la sombra como arpa sorprendida". Pero sobre todo se siente afectada por una luminosa sacralidad. El texto termina con el siguiente terceto: "Y todo luce y vibra, todo despierta y canta/ Como si el pálido rosa de su luz viva y santa/ Abriera sobre el mundo la aurora de mi amor" («Mi aurora», *LB*). El Amor confiere grados de su condición divina a los amantes en el acto erótico, quienes por esa circunstancia y llevados de su sentimiento de religiosidad se divinizan mutuamente en el recorrido de la atracción y el deseo hacia la fusión sexual. El deseo erótico recubre los cuerpos desnudos de los amantes, según Agustini, de «santidad». El volumen póstumo *El rosario de Eros*, en una de las descripciones del acto amoroso, señala: "Se doblegan los cuerpos / Sin velos, santamente/ Vestidos de deseo" («Mis amores»). No se puede desconocer que el modernismo, al rescatar el sentimiento de religiosidad para lo humano, que había sido desviado durante la colonia hacia las divinidades cristianas, lo rescata asimilado a una serie de modalidades sacramentales del rito cristiano, modalidades que las retiene aunque despojadas de sus connotaciones originales. La religiosidad del amor humano modernista asimila notablemente ciertas especies eucarísticas como «comunión», «cáliz», «hostia», «cruz», entre otros. Así, de un diálogo de los amantes en el acto de entrega sexual, destaco los enunciados siguientes de la voz femenina: "Comulga con mi cuerpo devoradora sima!", "-Te abro, ¡oh mancha de lodo!, mi gran cáliz de nieve/ Y tiendo a ti eucarísticos mis brazos, negra cruz!" («Supremo idilio», *CM*). La visión del cuerpo femenino como «hostia» y «caliz» para la comunión del amante, aparece ya en 1913 en Agustini, al referir una escena similar a la anterior: "Te inclinabas a mí como el creyente/ A la oblea de cielo de la hostia" («Visión», *CV*). La divinización del ser amado llega a extremos únicos en Agustini: a partir de su discurso femenino proyecta a la amada como sujeto y objeto del amado, así

HPR/96

como demanda de éste ser sujeto y objeto de la amada. La circunstancia de la entrega femenina, que subraya la función pasiva de la amada plena de pasión que se consagra y abandona para ser objeto del amante que la recibe, es descrita en términos muy humanos, de los que citaré dos fragmentos: "¡Oh, Tú que me arrancaste a la torre más fuerte!/ [...] Que me lograste rosas en la nieve del alma,/ Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;/ [...] Tú que en mí todo puedes,/ En mí debes ser Dios! / De tus manos yo quiero hasta el Bien que hace mal.../ Soy el cáliz brillante que colmarás, Señor;/ Soy, caída y erguida como un lirio a tus plantas,/ Más que tuya, Dios!" («¡Oh tú!», CV). Esa consagración del propio cuerpo que propicia su entrega al amante confiere a éste la dimensión del ser supremo, poseedor del ser femenino. Pero este trayecto de la entrega del cuerpo propio de la amada no es unilateral pues implica también la posesión del cuerpo del amado. Esto quiere decir que esta amada es también ser supremo que posee y hace suyo activamente al amado convertido por ella y para ella también en objeto de entrega. Este es el momento culminante de la erótica de la modernidad, que sin duda provoca algunas reminiscencias de la lírica llamada «mística» de la tradición cristiana. La amada, en posesión del cuerpo del amado, se revela a sí misma poseyendo sexualmente al ser supremo. De ahí que, desde una posición metadiscursiva, juzga su propia descripción y concluye con estos dos versos: "Perdón, perdón si peco alguna vez, soñando/ Que me abrazas con alas ¡todo mío! en el Sol..." («¡Oh tú!», CV). Esta reacción es efecto del vislumbre de la mujer en trance de poseer sexualmente al ser supremo.

CONSIDERACIONES FINALES

La modernidad hispanoamericana poética no puede prescindir en su búsqueda de un pensamiento propio ni del cuerpo ni del movimiento intencional, esto es, de un auténtico «movimiento generador del espacio» sobre el que la conciencia y el mismo cuerpo deben proyectarse y existir.

Este «movimiento generador del espacio» nace de la experiencia corporal propia. No puede ser preconcebida por figuraciones

HPR/97

metafísicas que tratan de limitar y condicionar la conciencia con prescripciones doctrinarias, particularmente de los discursos religiosos. Por el contrario, debe proyectarse desde el «aquí» del mismo cuerpo hacia el «allá» de sus propósitos temporales, metas y deseos de su propio existir. La conciencia requiere del movimiento corporal generador del espacio y no del mero movimiento del cuerpo en el espacio como si fuera un objeto más en éste. La tradición metafísico-religiosa ha pretendido alejar y soterrar al cuerpo del pensamiento. En lo que concierne al pensamiento hispanoamericano, las doctrinas del cristianismo acusaron al cuerpo de ser «enemigo del alma», y lo sujetaron bajo represiones doctrinales. La modernidad reaccionó contra esa condena. En la poesía hispanoamericana, al modernismo le cupo esa tarea de liberación y rescate del sensorio y cuerpo humano.

Esta innovación en la poesía hispanoamericana es reacción a la tradición hispánica supuestamente ascética implantada durante la Colonia mediante el idioma castellano y su concepción cristiano-católica. La emancipación y autonomía frente a ese sistema colonizador que inició la poesía modernista desmontó las concepciones esenciales del pensamiento español. No en vano esa poesía fue atacada por escritores y críticos españoles. Juan Valera, en octubre de 1888, después de leer *Azul...*, escribió a Darío: los pensamientos de Ud. "no son ni muy edificantes ni muy consoladores" (*Cartas* p. 220). Reseñaba los adelantos del conocimiento gracias a descubrimientos e inventos, a tiempo de que se quejaba del ensoberbecimiento del linaje humano. La gente "en vez de atribuir la obra a un artífice inteligentísimo y supremo, la supone obra de un prurito inconsciente de fabricar cosas..." (p. 223). Añadía:

Los dos resultados principales de todo ello en la literatura de última moda son:

1° Que se suprima a Dios o que no se le miente sino para insolentarse con él, ya con reniegos y maldiciones, ya con burlas y con sarcasmos.

Y 2° Que en ese infinito y tenebroso e incognoscible se

HPR/98

perciba la imaginación, así como en el éter, nebulosas o semilleros de astros, fragmentos y escombros de religiones muertas, con los cuales procura formar algo como ensayo de nuevas creencias y de renovadas mitologías.

Estos dos rasgos van impresos en su librito de usted. (*Cartas* p. 223).

Así, pues, los dos "males" del libro *Azul...* eran el "anhelo" de "averiguar" más de lo que se debe saber del "infinito inexplorado", y el "anhelo" de "gozar más" (*Cartas* p. 278). Si traducimos esos "males" a los términos de esta exposición veremos que corresponden a la *inteligencia* y a la *sensibilidad*, que el crítico español censuraba. Ese proceso autónomo de la sensibilidad y el erotismo fundados en una sólida concepción ideológica termina de realizarse con el postvanguardismo. Después, hacia la mitad del siglo XX, la literatura latinoamericana, tras reconocer el cuerpo y la conciencia del ser latinoamericano, ingresa a una época en la que definitivamente mostrará su identidad y originalidad. Ese largo proceso emancipatorio se le debe a la modernidad hispanoamericana, que rechaza la tradición, provoca su agonía en muchos aspectos, y define los conceptos de una ideología propia, que espera ser estudiada.

Bibliografía

- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Edición, prólogo y notas de Manuel Alvar. Barcelona: Labor, 1971. También *Poesías completas*. Edición de M. García Pinto. Madrid: Cátedra, 1993.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Iconografía en colaboración con J.M. Lo Duca. Trd. D. Fernández. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Darío, Rubén. *Cuentos completos*. Ed. E. Mejía Sánchez y estudio preliminar de R. Lida. México: FCE, 1950.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente noventa y ocho*. Madrid: 1951. Ferreres, Rafael. *Los límites del modernismo y del 98*. Madrid: 1964
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Cuentos completos y otras narraciones*.

HPR/99

- Prólogo, edición y notas de E.K. Mapes y estudio preliminar de F. González Guerrero. México: FCE, 1983.
- Hartmann, Nicolai. *Ontología IV*. México: FCE, 1960.
- Merleau-Ponty, *Signos*, Barcelona: Seix Barral, 1964.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Rivera-Rodas. Oscar. *El pensar de la modernidad poética*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco. 1997.
- Salinas, Pedro. *Literatura española del siglo XX*. México: Antigua Librería Robredo, 1949.
- Valera, Juan. *Cartas Americanas. Primera serie*. Madrid: Fuentes y Capdeville, 1889.