

CENTROAMERICANA

28.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



2018

CENTROAMERICANA

28.1 (2018)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)
† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)
Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)
Gloriantonia Henríquez (CRICCAL- Université de la Nouvelle Sorbonne, France)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)
Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)
Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.centroamericana.it

© 2018 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-411-0

ÍNDICE

NICOLA BOTTIGLIERI

«Azul...». *Il giardino delle parole*7

FABIOLA CECERE

*Rasgos de un modernismo 'espectral' en la obra poética
de Virgilio Piñera y Julián del Casal*21

VICENTE CERVERA SALINAS

«*La gaia scienza*» di Nietzsche nell'origine del modernismo letterario37

MICHELA CRAVERI

Imaginarios urbanos en la poesía de Nuevo Signo.....51

FEDERICO DETTORI

*Le cronache di José Martí per «La Opinión Nacional».
Giornalismo, modernità e violenza*.....71

MARA IMBROGNO

La fragile presenza di Dio nei racconti di Manuel Gutiérrez Nájera95

PAOLA MANCOSU

Civilización y barbarie en el pensamiento de Gamaliel Churata 105

CELINA MANZONI	
<i>Darío y sus precursores.</i>	
«Los raros» en un nuevo siglo: Borges, Bolaño y Vila-Matas	131
RAFFAELLA ODICINO	
<i>Modernismo y traducción: un enfoque americano</i>	149
FEDERICA ROCCO	
<i>Alejandra Pizarnik entre modernidad y post-modernismos.....</i>	165
LUCA SALVI	
<i>Contra la Esfinge.</i>	
<i>El paradigma edípico en la modernidad hispanoamericana</i>	183
STEFANO TEDESCHI	
<i>Rubén Darío in un altro centenario</i>	209
PACO TOVAR	
<i>Huella de Rubén Darío en la conciencia poética de Vicente Huidobro.</i>	
<i>El ruisiñor está contento de ambas melodías.....</i>	225
<i>Instrucciones a los autores.....</i>	243
Normas editoriales y estilo.....	243
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»	245

CONTRA LA ESFINGE
*El paradigma edípico en la modernidad
hispanoamericana*

LUCA SALVI
(Università di Verona)

Resumen: A partir de la observación de las incongruencias socio-culturales que siempre caracterizan las manifestaciones de la modernidad en contextos periféricos y poscoloniales, el modernismo hispanoamericano proporcionó una lectura de lo moderno que tenía como eje esencial la constatación de su disformidad. La modernidad se afirmaba así a la manera de una formulación incomprensible y enigmática. De ahí la necesidad de rescatar y reactualizar las figuras tradicionales de la Esfinge y de Edipo, como concretizaciones simbólicas capaces de expresar filosóficamente y estéticamente las formas conflictivas de un entorno socio-cultural problemático y deformado. De acuerdo con estas premisas, el artículo pretende analizar los roles que el imaginario edípico desempeña en las formulaciones modernistas de la modernidad, destacando, en particular, las conexiones genealógicas que éste viene a establecer entre las culturas periféricas y la conceptualidad moderna de Occidente, complicando prismáticamente las reivindicaciones culturales e identitarias de una modernidad que sigue siendo obligada a pensarse en los márgenes, pero usando contradictoriamente las herramientas conceptuales del centro.

Palabras-clave: Modernismo hispanoamericano – Modernidad – Colonialidad – Imaginarios periféricos.

Abstract: «Against the Sphinx. The Oedipal Paradigm in the Hispanic American Modernity». Observing the socio-cultural incongruities that always characterize the manifestations of modernity in peripheral and postcolonial contexts, Hispanic-American Modernism provided a reading of the modern that had as an essential axis the confirmation of the distortion of the modernization processes in the subcontinent. Modernity was thus affirmed in the manner of an incomprehensible and enigmatic formulation. Hence the need to rescue and revive the traditional figures of the Sphinx and Oedipus, as symbolic concretions capable of expressing philosophically and aesthetically the conflictive forms of a problematic and deformed socio-cultural environment. According to these premises, the article aims to analyse the roles that the Oedipal

imaginary plays in the modernist formulations of modernity, highlighting, in particular, the genealogical connections that it establishes between the peripheral cultures and the occidental' modern conceptuality, prismatically complicating the cultural and identity claims of a modernity that is still forced to think itself in the margins, but contradictorily using the conceptual tools of the centre.

Key words: Hispanic-American Modernism – Modernity – Coloniality – Peripheral - Imaginaries.

Una modernidad fuera de lugar

En un conocido texto sobre el sistema socio-político del favor en el Brasil, Roberto Schwarz atestaba la incongruencia del proceso de modernización económica y cultural en América Latina¹. La idea de una modernidad continental, que las elites burguesas de los recién nacidos Estados nacionales importaban orgullosamente de Occidente, promoviendo de este modo aquel liberalismo democrático que había surgido de las experiencias revolucionarias en Estados Unidos y Francia, seguía chocando, en una hibridación extraña pero efectiva, con las herencias todavía vivas del sistema colonial. Era la paradoja de un esclavismo a la vez colonial y moderno en el caso del Brasil analizado por Schwarz, pero era también esa dialéctica irresoluble entre impulsos civilizadores e instancias premodernas que inaugura, entre otros casos posibles, una larga tradición de la literatura política hispanoamericana, estructurando ese hito del proyecto de modernización cultural que es el *Facundo* de Sarmiento. Pensar la modernidad latinoamericana, entonces, significa, en primera instancia, acoger la validez histórica y crítica de esta incongruencia, o, como diría otro filósofo argentino, darse cuenta, de una vez, de la simultaneidad de las instancias que marcan, en sentidos simétricos y opuestos y en una *indecisión* esencial, la elaboración conceptual de una modernidad continental². Es indudable, además, que esta condición conflictiva

¹ Cfr. R. SCHWARZ, "Las ideas fuera de lugar", *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 2014, 3, pp. 183-199.

² Me refiero aquí al planteo de la modernidad latinoamericana como *indecisión* (entre metrópoli y naturaleza, entre dimensión indígena y herencia europea) que elabora Rodolfo

y heterogénea de la modernidad en América Latina le venga de su condición marginal con respecto al trayecto filosófico que la modernidad ha atravesado en la historia cultural de Occidente. Eso es, la disformidad de la modernidad latinoamericana es, como efectivamente sostenía Schwarz, un efecto de su condición poscolonial. Así que reconocer la modernidad periférica sólo como el reflejo o la copia frustrada del modelo central, como hacía por ejemplo Marshall Berman³, implicaría desconocer que ella se afirma, una y otra vez, a lo largo de la historia del subcontinente, como una modernidad de «rasgos diferenciales»⁴. Lo moderno, en su declinación periférica, toma continuamente la forma de una negociación de posiciones culturales que no pueden de ningún modo reducirse a la sola importación de un pensamiento foráneo, sino que se constituye como tensión esquizofrénica que descansa en «la contradictoriedad, heterogeneidad y fragmentariedad que han caracterizado las construcciones discursivas y culturales de la modernidad latinoamericana»⁵. Sin embargo, dentro del sistema inestable de lo moderno, las afirmaciones resultan a menudo en un cruce problemático de aporías. Lo decía Adorno, para quien el verdadero contenido de modernidad de los multiformes modernismos europeos descansaba precisamente en su vocación antimoderna, en esas «marcas del desorden»⁶ que una y otra vez emergían para desestructurar la hegemonía del núcleo racionalizador de lo moderno. Análogamente, Hauser, en su *Historia social del arte* habría dicho lo mismo de otro modo: la modernidad es Voltaire, su antisubjetivismo científico y racionalista, pero lo moderno es también Rousseau, con su vocación contraburguesa⁷. Un juego de dobles, entonces, que

Kusch ya a partir de su primer libro, *La seducción de la barbarie*, Fundación A. Ross, Rosario 2000, pp. 1-131.

³ Cfr. M. BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México 2011.

⁴ M. MORAÑA – H. HERLINGHAUS, “Introducción”, en *Fronteras de la modernidad en América Latina*, ILLI, Pittsburgh 2003, p. 11.

⁵ *Ivi*, p. 13.

⁶ T.W. ADORNO, *Teoría estética*, Akal, Madrid 2004, p. 38.

⁷ A. HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el Rocó hasta la época del cine*, Editorial Debate, Madrid 1998, pp. 18-19.

estructura la experiencia de la modernidad ya en las metrópolis europeas y que desemboca, en las periferias de la modernización, en ese «abigarrado *bal masqué*»⁸ latinoamericano que describiera Ángel Rama a propósito de la literatura modernista de fin de siglo. Si la heterogeneidad de la modernidad latinoamericana exhibe su filiación directa de esa contradictoriedad constitutiva que ya había modelado las experiencias occidentales de lo moderno, la situación de las nuevas repúblicas americanas a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX no cesa de manifestarse en toda su peculiaridad. Esto porque, en una condición poscolonial, como habrá de anotar Frantz Fanon, lo moderno y la modernización, no se constituyen, como en Europa, a la manera de procesos históricos que subliman una autoconciencia cultural y una necesidad de ruptura. Se trata más bien de una modernidad y una modernización traducidas, eso es, reterritorializadas en un espacio socio-cultural que no comparte con Occidente el trayecto histórico, filosófico y político que pudo dar los inicios a la aventura moderna⁹. Todo eso devuelve su valor a la pregunta que se hacía González Echeverría en los Ochenta («¿cómo puede fundarse una modernidad sin historia, sin la densidad de pasado y evolución requerida por la ruptura?»), concluyendo que «el carácter más sobresaliente que tiene la modernidad en Hispanoamérica es la conciencia que ésta tiene de su falsedad»¹⁰. Las categorías se deshacen y las máscaras se tornan insuficientes, afirmando la composición incongruente de la modernidad periférica. Pero, ¿cómo pensar entonces un sistema hecho de incongruencias y asentado sobre el telón de fondo de una historia conflictiva y de una identidad perennemente en disputa? Y ¿qué figuras pueden dar cuenta de esta condición que modela la cultura periférica más allá de las categorías, conceptos y figuras

⁸ Á. RAMA, “La democratización enmascarada del tiempo modernista”, en *La crítica de la cultura en América Latina*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1985, p. 125.

⁹ Fanon alude al concepto de una modernidad traducida a lo largo de todo su *Los condenados de la tierra*. Véanse, en particular, las primeras páginas del capítulo “Desventuras de la conciencia nacional”, en F. FANON, *Los condenados de la tierra*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2013, pp. 136-140.

¹⁰ R. GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, “Modernidad, modernismo y nuevas narrativas. El recurso del método”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XXX (1980), 2, p. 158.

que han estructurado el discurso sobre la modernidad en las metrópolis occidentales? Sea como fuera, la cuestión de la modernidad se torna un problema de identificación. Esto es, se vuelve el reto de cómo pensar una América Latina unida bajo el signo de lo moderno, a pesar de su estatuto conflictivo y de los impulsos divergentes que marcan su historia después de la salida de la condición colonial. De ahí que volver a una lectura crítica del modernismo, entendido éste como uno de los experimentos culturales fundamentales de la modernidad americana, resulta imprescindible, ya que significa, como ha afirmado Raúl Antelo, volver a cuestionar los procedimientos, imaginarios y estéticos, a través de los cuales la modernidad periférica ha intentado representarse a sí misma¹¹.

Interrogar la Esfinge

Pensada a partir de una oposición radical al sistema de la diferencia colonial, en el anhelo siempre insatisfecho de una dimensión de autonomía y unidad culturales, la modernidad periférica es pensada y formulada, por supuesto, a partir del paradigma de ese juego de dobles que había marcado el trayecto modernizador en Europa. Sin embargo, el teatro de máscaras y las dinámicas de la oposición (lo que es moderno y lo que no lo es, lo que se sitúa en el espacio de lo civilizado y lo que se detiene, al contrario, en el «estado de pupilo» del que habla Kant)¹² exhiben en seguida su insuficiencia si aplicados a la dimensión latinoamericana. Si Sarmiento intenta imaginar su modernidad a partir de la abolición de aquella dimensión que en el *Facundo* lleva alternativamente el nombre de indígena y gaucho (o generalmente de pampa y colonia), declarando explícitamente su inclinación hacia el sistema racional, liberalista y burgués de la modernización europea y estadounidense, el argentino, sin embargo, no puede hacer otra cosa sino atestar, discursivamente, la composición heterogénea de la cultura argentina. De este modo el *Facundo*

¹¹ Véase R. ANTELO, “Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana”, *Iberoamericana*, VIII (2008), 30, pp. 129-136.

¹² I. KANT, “¿Qué es la ilustración?”, en *Filosofía de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México 1979, p. 25.

se afirma como el primer libro donde lo 'bárbaro' se incorpora firme pero ambiguamente al pensamiento de la modernidad, complicando la enunciación y concretizando literariamente la realidad histórica multiforme de América Latina. En esta dirección va la lectura neurasténica que Rodolfo Kusch haría del *Facundo* en los años cincuenta¹³, destacando dentro de la arquitectura rigurosa de ese texto sarmientino el movimiento de constante interacción, codependencia y hasta de hibridación que los opuestos de la civilización y la barbarie comparten. Sin embargo, en Sarmiento la modernidad (la modernidad anhelada y que se intenta escribir) sigue siendo, antes de todo, una cuestión de categorías, un problema de signos y, en cierta medida, una tarea taxonómica: ¿cómo reconocer y nombrar lo que es moderno y lo que no lo es? A partir de esta pregunta de arranque se estructura la tesis fundamental del proyecto sarmientino, planteando la realidad socio-cultural de la Argentina independiente a la manera de un problema lingüístico y simbólico, evocado literariamente a través de la forma confusa de lo enigmático:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: «¡No; no ha muerto! ¡Vive aún! ¡Él vendrá!» ¡Cierto! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin. La naturaleza campestre, colonial y bárbara, cambiándose en esta metamorfosis en arte, en sistema y en política regular capaz de presentarse a la faz del mundo, como el modo de ser de un pueblo encarnado en un hombre, que ha aspirado a tomar los aires de un genio que domina los acontecimientos, los hombres y las cosas. Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz, fue reemplazado por Rosas, hijo de la culta Buenos Aires, sin serlo él: por Rosas, falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace el mal sin pasión, y organiza lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un

¹³ Cfr. R. KUSCH, "La neurastenia literaria", en *La seducción de la barbarie*, pp. 115-131.

Maquiavelo. Tirano sin rival hoy en la tierra, ¿por qué sus enemigos quieren disputarle el título de *Grande* que le prodigan sus cortesanos? Sí; grande y muy grande es, para gloria y vergüenza de su patria, porque si ha encontrado millares de seres degradados que se unzan a su carro para arrastrarlo por encima de cadáveres, también se hallan a millares, las almas generosas que, en quince años de lid sangrienta, no han desesperado de vencer al monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República. Un día vendrá, al fin, que lo resuelvan; y la Esfinge Argentina, mitad mujer, por lo cobarde, mitad tigre, por lo sanguinario, morirá a sus plantas, dando a la Tebas del Plata, el rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundo¹⁴.

En la imaginaria invocación del fantasma de Facundo Quiroga que abre las breves páginas de introducción al libro, la imposible condición socio-cultural americana adquiere explícitamente las formas de una enunciación enigmática, eso es, indescifrable y contradictoria. Facundo, arquetipo cultural desde el cual se liberarán luego, en el texto, las concatenaciones simbólicas que organizan la conceptualidad sarmientina, es llamado en el prólogo a actuar como clave de desciframiento de la figura socio-cultural enigmática por excelencia, la 'Esfinge Argentina' Juan Manuel de Rosas. Sarmiento, en fin, percibe la condición contradictoria de lo moderno, situándola además en el centro del proceso histórico de construcción cultural de las identidades nacionales en América Latina. Sarmiento entrevé la contradicción pero apunta: no existen simplemente dos caras opuestas del presente histórico argentino (la pampa premoderna, indígena y colonial y la metrópoli culturalmente europea) mutuamente en oposición. La fisionomía ambivalente de lo moderno no se debe sólo y simplemente a la coexistencia anacrónica de dos dimensiones de historicidad (modernidad y colonia), sino a su compenetración mutua, que se manifiesta abiertamente, en manera topológica, por el ingreso de la Esfinge a la ciudad. Civilización y barbarie resultan ya entremezcladas en una condición social heterogénea. Encontrar la fórmula de la modernidad americana significaría, entonces, descifrar el enigma, reactualizar Edipo más allá de sí mismo, en una readaptación del mito clásico que tenga en cuenta la particular constitución contradictoria de la cultura americana. Sarmiento recoge aquí

¹⁴ D.F. SARMIENTO, *Facundo*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1993, pp. 7-9.

una postura esencial que descansaba, desde la clasicidad griega, en la tradición cultural de Occidente. Ya Giorgio Agamben había advertido sobre la genealogía subterránea que conecta el discurso de la modernidad con el relato mítico de Edipo. Lo moderno, como finalidad de un proyecto homogeneizador, resulta incomprensible si no se lo lee bajo el lente de la confrontación semiológica que el mito edípico inaugura en el contexto de la cultura occidental. La formulación de lo moderno reactiva entonces el discurso mitológico de Edipo en tanto «héroe civilizador»¹⁵, tanto que se haría imposible pensar las formas de la modernidad sino a partir de la neutralización de aquella «demónica distorsión del nexo que une a cada criatura con su propia forma, a cada significante con su propio significado»¹⁶, la cual se identifica, tradicionalmente, con la esfinge y su palabra enigmática. Efectivamente, el proyecto moderno, como trayecto socio-cultural de racionalización, sería, antes de cualquier otra cosa, un proceso de reducción semántica, de individualización de lo incomprensible¹⁷. A partir de esta base conceptual que Sarmiento recupera del imaginario mítico de Edipo, la referencia a la Esfinge-Rosas es propedéutica a la realización del discurso taxonómico y racionalizador del *Facundo*. Desde la constatación inicial de la naturaleza enigmática de la realidad argentina, sublimada en la figura ejemplar del ‘tirano’, el texto procederá a desentrañar relaciones y a bosquejar oposiciones. La compenetración y la convivencia simultánea de civilización y barbarie que caracterizaban, en un anacronismo fundamental, la realidad nacional, se tornan así, en el marco de la retórica sarmientina, en un discurso hecho de separaciones y antinomias. El enigma se disuelve en la transparencia de una enunciación, es decir, que es capaz finalmente de indicar las formas de lo moderno, más allá de su inextricable hibridación con las instancias pre-

¹⁵ G. AGAMBEN, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia 1995, p. 234.

¹⁶ *Ivi*, p. 228.

¹⁷ Así continúa Agamben su reflexión a propósito de los nexos que unen el relato mítico de Edipo con el discurso de la modernidad: «la enseñanza liberadora de Edipo es que lo que hay de inquietante y tremendo en el enigma desaparece inmediatamente si se vuelve a llevar su decir a la transparencia de la relación entre el significado y su forma» (*Ivi*, p. 232).

modernas y anti-civilizadoras que seguían marcando el presente de la República¹⁸. La reactualización del mito edípico ocupa un lugar central en el discurso de Sarmiento pero, análogamente, irá marcando algunas formulaciones estéticas fundamentales de la modernidad, en América Latina, pero no sólo. Expuesto por primera vez en ocasión del Salon de 1864, el *Edipo y la Esfinge* de Gustave Moreau anticipa decisivamente la posición que la cultura de la modernización, en las dos orillas del Atlántico, asumirá frente al relato mítico, codificando sus usos y sus repercusiones hasta bien entrado el siglo XX. La inherente dualidad de la criatura que incesantemente pronuncia las incomprensibles palabras del enigma y cuyo cuerpo sintetiza en la iconografía tradicional la imagen misma de lo arcano («con las alas que prometen el ideal pero con el cuerpo del monstruo, del carnívoro que devora y destruye»¹⁹, escribe Moreau en una nota preparatoria de la tela), queda definitivamente cristalizada en el momento de su ya irreversible dominación por parte de Edipo. Si el interés de Ingres, por ejemplo, en el manejo pictórico del mismo motivo, pero a principios del siglo XIX, era todavía aquel de inmovilizar gráficamente el enfrentamiento del héroe con el monstruo, en la partición neta de luz y sombras que organiza espacialmente su tela en un equilibrio casi perfecto, el arte de la segunda mitad del siglo centrará su atención en las consecuencias inmediatas del choque entre misterio y

¹⁸ Véase, por ejemplo, lo que Sarmiento escribe en su capítulo “Asociación. La pulpería”: «Había antes de 1810 en la República Argentina dos sociedades distintas, rivales e incompatibles; dos civilizaciones diversas: la una española, europea, culta, y la otra bárbara, americana, casi indígena; y la revolución de las ciudades sólo iba a servir de causa, de móvil, para que estas dos maneras distintas de ser de un pueblo se pusiesen en presencia una de otra, se acometiesen, y después de largos años de lucha la una absorbiese a la otra (...). Desenvolviéndose los acontecimientos, veremos las montoneras provinciales con sus caudillos a la cabeza; en Facundo Quiroga, últimamente, triunfante en todas partes la campaña sobre las ciudades, y dominadas éstas en su espíritu, gobierno, civilización, formarse al fin el gobierno central unitario, despótico, del estanciero don Juan Manuel Rosas, que clava en la culta Buenos Aires el cuchillo del gaucho y destruye la obra de los siglos, la civilización, las leyes y la libertad» (SARMIENTO, *Facundo*, pp. 61-62).

¹⁹ Estamos obligados a traducir la nota de Moreau de la edición italiana de sus escritos (G. MOREAU, *Il collezionista di sogni*, Edizioni Novecento, Palermo 1989, p. 41).

racionalidad. El interés (y la necesidad socio-cultural) se volverá aquel de pintar la definitiva victoria de Edipo, como atesta la luz radiante que ilumina el primer plano, ocupado por los dos personajes, en el cuadro de Moreau. El modernismo hispanoamericano hará hincapié, sólo unos años después, en el desplazamiento moderno de la representación figurativa del mito propuesto por Moreau. Uno de los modernistas de la primera hora, el cubano Julián del Casal, reconocerá con fuerza el magisterio del pintor francés, tanto que una sección de su *Nieve*, “Mi museo ideal”, es precisamente un homenaje al trayecto estético de Moreau²⁰. Aunque la esfinge nunca figure entre los personajes míticos que protagonizan las telas de Moreau y que Casal vuelve a presentar en ese puñado de sonetos efrásticos que componen el ‘museo ideal’ (la imagen monstruosa queda más bien condensada en la fisionomía contradictoria de la Hydra multicéfala, reactualizada como imagen de la *femme fatale* de los modernos)²¹, es precisamente en el largo poema que cierra el grupo donde los ecos de la mitología edípica se vuelven más y más evidentes. Si la forma enigmática se presenta poéticamente a través de la evocación de un paisaje natural exasperadamente lúgubre e indiscernible, la larga composición de Casal irá construyendo textualmente el motivo de una redención que se vuelve posible sólo a través de las irrupciones de las fuerzas de un arte que organiza melódica y cromáticamente una salvación por venir²². Como en la tela

²⁰ El poemario será enviado por Casal a Moreau en una carta del septiembre de 1891. Una recopilación de esta correspondencia, que se prolongará entre 1891 y 1893, se encuentra en G. SORIA, *Mondi trasfigurati. Da Parigi all'Avana, da Gustave Moreau a Julián del Casal*, Bulzoni, Roma 2010.

²¹ Véase a este propósito el estudio de O. MONTERO, “Las ordalías del sujeto: ‘Mi museo ideal’ y ‘Marfiles viejos’, de Julián del Casal”, *Revista Iberoamericana*, LV (1989), 146-147, p. 294.

²² Véanse, en particular, las estrofas tercera y cuarta de “Sueño de gloria. Apoteosis de Gustave Moreau”: «Chispas brillantes, como perlas de oro, / Enciéndense en la gélida negrura / De la celeste inmensidad. Sonoro / Rumor de alas de nítida blancura / Óyese resonar en el espacio / Que se vela de nubes coloreadas / De nácar, de granate, de topacio / Y amatista. De estrellas coronadas / Las sienes, y la rubia cabellera / Esparcida en las vestes azuladas, / Como flores de extraña primavera, / Legiones de rosados serafines, / Con el clarín de plata entre las manos, / Anuncian, de la Tierra en los confines, / El juicio universal de los humanos. // Tras ellos, entre las brumas opalinas / De matinal crepúsculo radioso, / Como un ídolo antiguo

de Moreau, la redención imaginaria pasa por la resolución de la incongruencia enigmática de esa dimensión terrenal desolada que el modernismo usará a menudo para evocar literariamente lo intolerable de la actualidad histórica hispanoamericana. Sin embargo, será el mismo Rubén Darío quien codificará la experiencia edípica hasta convertirla en la base de un sistema poético. Si la Esfinge aparece tempranamente en la poesía del nicaragüense, designando a menudo a una mujer abstracta y terrible por incomprendible y perversa²³, es en “Los cisnes” de *Cantos de vida y esperanza* donde la conjugación edípica de la modernidad periférica se vuelve sistema poético acabado. Una doble pregunta marca todo el poema dariano, caracterizándolo circularmente como una interrogación de interrogantes. Efectivamente, el primero de estos («¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello / al paso de los tristes y errantes soñadores?»)²⁴ resulta incompleto si no se lo lee a la luz de aquel otro que cierra el poema y que la voz dirige, sin recibir respuesta alguna, «a la Esfinge que el porvenir espera»²⁵. Es efectivamente éste último el que expresa cumplidamente el enigma fundamental que da cuerpo a lo moderno y que agobia a esos «errantes soñadores» que encarnan el proyecto estético modernista, mientras que el primero, plenamente realizado en el jeroglífico interrogante del cuello del cisne, no es otra cosa sino una herramienta de interpretación, un instrumental de desciframiento y un modelo hermenéutico que consiente retóricamente de resolver lo arcano. En el juego de espejos de los

sobre ruinas, / Divino, patriarcal y esplendoroso, / Asoma el Creador. Nimbo fulgente, / Cuajado de brillantes y rubíes, / Luz proyecta en el mármol de su frente; / Dalmática de pliegues carmesíes / Rameados de oro, envuelve sus espaldas; / Haz de luces agita entre la diestra / Y chispea erigido en su siniestra / Áureo globo, esmaltado de esmeraldas, / Perlas, zafiros y ópalos. Irisa / El haz la seda de su barba cana / Vaga en sus labios paternal sonrisa, / Brilla en sus ojos la piedad cristiana / Y parece, flotando en la serena / Atmósfera de luz que lo corona, / Más que el Dios iracundo que condena, / El Dios munificente que perdona» (J. DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, Editorial Verbum, Madrid 2001, pp. 129-130).

²³ Véase a este propósito el texto de C. RUIZ BARRIONUEVO, “Enigma, deseo y escritura en Rubén Darío”, en T. BARRERA (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla 1998, pp. 97-102.

²⁴ R. DARÍO, “Los cisnes”, en *Poesía*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1985, p. 262.

²⁵ *Ivi*, p. 263.

interrogantes y cifrada en el simbolismo dariano, reemerge una y otra vez la cuestión de una modernidad ausente, por deforme e incumplida, en búsqueda de su propia realización²⁶. La simbología germinal modernista, que ya marcaba el retrato poético de Moreau en Casal, pero que análogamente había estructurado el imaginario mesiánico de Rodó y Martí en los primeros intentos de sistematización filosófica del modernismo²⁷, vuelve así a ocupar los versos finales del poema dariano, reconvirtiendo la perspectiva crítica en una posición retórica y simbólica:

...Y un Cisne negro dijo: «La noche anuncia el día».

Y uno blanco: «¡La aurora es inmortal, la aurora,

es inmortal!». ¡Oh, tierras de sol y armonía,

aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!²⁸

La ambivalencia conflictiva de la modernidad se torna, de repente, en la regularidad simbólica dariana, reactivando incesantemente ese núcleo racionalizador del proyecto moderno que se trasluce a lo largo del pensamiento filosófico y de la estética de la modernización, en sus declinaciones tanto centrales como periféricas. La complejidad de lo moderno, que queda

²⁶ Sobre lo contradictorio del modernismo como reflejo de la ambigüedad de la modernización hispanoamericana véanse las páginas que Ángel Rama dedica a este asunto (*Las máscaras democráticas del modernismo*, Arca Editorial, Montevideo 1985) y, en particular, a sus reflejos en la obra de Darío (“Prólogo”, en DARÍO, *Poesía*, pp. IX-LII).

²⁷ Véase a éste propósito lo que escribe Rodó: «Sólo la esperanza mesiánica, la fe en el que ha de venir, porque tiene por cáliz el alma de todos los tiempos en que recrudecen el dolor y la duda, hace vibrar misteriosamente nuestro espíritu. Y tal así como en las vísperas desesperadas del hallazgo llegaron hasta los tripulantes sin ánimo y sin fe, cerniéndose sobre la soledad infinita del océano, aromas y rumores, el ambiente espiritual que respiramos está lleno de presagios, y los vislumbres con que se nos anuncia el porvenir están llenos de promesas...» (J.E. RODÓ, “El que vendrá”, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1967, p. 153). De manera análoga, Martí declinará esta tendencia mesiánica de los primeros modernistas invocando a la figura redentora de Cristo: «Como en lo humano todo el progreso consiste acaso en volver al punto de que se partió, se está volviendo al Cristo, al Cristo crucificado» (J. MARTÍ, “Prólogo al *Poema del Niágara*”, en *Obra literaria*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1989, p. 39).

²⁸ DARÍO, “Los cisnes”, p. 263.

perfectamente condensada en la enigmática imagen del monstruo, es así amansada por las reivindicaciones de una racionalidad creadora que, en la exaltación de las posibilidades hermenéuticas y poéticas del sujeto, separa tajantemente la página escrita de lo contradictorio e incongruente de la realidad histórica, ordenando en el espacio verbal, meticulosamente, sus símbolos.

Descartes en el mirador

Si la inclinación edípica de la modernidad es en Casal espiritual homenaje al saldar su deuda artística con el simbolismo de Moreau, y en Darío se vuelve pretexto tradicional desde el cual edificar simbólicamente la nueva poesía, en Rodó se desplaza de un plano marcadamente simbólico a una posición que es a la vez hermenéutica y política. En las primeras páginas de esa «ficción pedagógica»²⁹ que es *Ariel*, el *alter ego* rodoiano Próspero vuelve a llamar en causa a la Esfinge, para bosquejar, esta vez, los desafíos que se presentan a la juventud hispanoamericana:

Nuestra fuerza de corazón ha de probarse aceptando el reto de la Esfinge, y no esquivando su interrogación formidable. No olvidéis, además, que en ciertas amarguras del pensamiento hay, como en sus alegrías, la posibilidad de encontrar un punto de partida para la acción, hay a menudo sugerencias fecundas. Cuando el dolor enerva; cuando el dolor es la irresistible pendiente que conduce al marasmo o el consejero pérfido que mueve a la abdicación de la voluntad, la filosofía que le lleva en sus entrañas es cosa indigna de almas jóvenes. Puede entonces el poeta calificarle de «indolente soldado que milita bajo las banderas de la muerte». Pero cuando lo que nace del seno del dolor es el anhelo varonil de la lucha para conquistar o recordar el bien que él nos niega, entonces es un acerado acicate de la evolución, es el más poderoso impulso de vida; no de otro modo que como el hastío, para Helvecio, llega a ser la mayor y más preciosa de todas las prerrogativas humanas, desde el momento en que,

²⁹ R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, “The Case of the Speaking Statue: *Ariel* and the Magisterial Rhetoric of the Latin American Essay”, en *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, University of Texas, Austin 1985, pp. 8-32.

impidiendo enervarse nuestra sensibilidad en los adormecimientos del ocio, se convierte en el vigilante estímulo de la acción³⁰.

Otra vez la Esfinge se torna en la manifestación retórica de una problemática histórica. Como ha anotado Carlos Jáuregui, de lo que se trata, en Rodó, es lograr una «composición utópica del imaginario y de la identidad latinoamericana en un presente conflictivo e inasible»³¹, y la inscripción simbólica del discurso arielista en el surco reactualizado del mito clásico le sirve precisamente a Rodó para acomodar su propuesta filosófico-moral en el campo de un discurso cultural activo y compartido en la América Latina de la modernización. Es decir, el mito ofrece aquí un campo discursivo desde el cual elaborar una posición crítica capaz de proporcionar respuestas a los interrogantes irresueltos de la modernidad, origen de esas «amarguras del pensamiento» que han ido desorientando el campo cultural latinoamericano hasta ese momento. Por supuesto, también en el *Ariel*, el fin es derrotar a la Esfinge, desentrañar el contenido incongruente de la contemporaneidad y estructurar una utopía emancipadora y civilizadora que refleje la experiencia arquetípica de Edipo. Pero, ¿qué significa en Rodó imaginar la modernidad en el espacio conceptual revitalizado de la narración mítica de Edipo? La interrogación enigmática del monstruo, lejos de constituirse exclusivamente como expresión simbolizada de una condición existencial (lo que hace, por otra parte, el binomio shakespeariano de Ariel y Calibán)³², no determina sólo un campo de signos finalizado a la organización discursiva de las tensiones opuestas de lo moderno, sino que estructura los parámetros que caracterizan el campo de una mirada. El relato mítico de la lucha edípica contra el indescifrable enigma de la Esfinge sugiere las formas de un *locus* de la enunciación que articula las perspectivas hermenéuticas de una visión y los

³⁰ RODÓ, *Ariel*, en *Obra completa*, p. 211.

³¹ C.A. JÁUREGUI, *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt 2008, p. 329.

³² Para una reflexión sobre el simbolismo de Ariel y Calibán en la historia cultural latinoamericana se remite al texto ya clásico de R. FERNÁNDEZ RETAMAR, *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*, Editorial Diógenes, México 1972.

modos éticos de una acción. Firmemente ubicada en los procesos de una estereotipia imaginativa que juega, a la manera de Sarmiento, con las categorías en oposición (abriéndose espacio entre las clásicas civilización y barbarie y presintiendo las amenazas de un neocolonialismo que enfrenta el ideal latino con la amenaza política estadounidense), la filosofía modernista rodoiana aprovecha del campo figurativo enigmático para proveer la fisionomía práctica de nuevas formas de agencia cultural en el campo socio-histórico latinoamericano de la modernización. Esto, por supuesto, se traduce, como ya notó Jáuregui, en una postura precisa hacia la historia y el porvenir de las naciones del subcontinente, inaugurando una línea utópica que marcaría el pensamiento latinoamericano más allá de la experiencia modernista³³ y que tiene como objetivo la modelación conceptual de «una auténtica modernidad, prescindiendo de todo lo que de negativo ha arrastrado la modernidad recibida»³⁴. Desde esta perspectiva, reactivar el mito de la esfinge significa no sólo constatar la incongruencia de la modernidad latinoamericana, sino revitalizar la vocación civilizadora de Edipo reconvirtiéndola en un paradigma de la acción. Todo el debate modernista sobre la forma enigmática de lo moderno, parece sublimarse, desde esta perspectiva, en ese proyecto clave al que Rodó trabaja cuidadosamente a partir de 1907 y que se dará a la imprenta sólo seis años después, en 1913. Pero quizás, aún más que en el contenido mismo del volumen (fruto de «una temporada de esparcimiento» que Rodó quiso dedicar a la escritura de «artículos y correspondencias, notas de viaje, revistas críticas (...) todo ello breve y sin orden»)³⁵, la dimensión conflictiva y

³³ Un caso ejemplar es el de “La utopía de América” de Pedro Henríquez Ureña, en una conferencia pronunciada en la Universidad de La Plata en el año 1925, donde el crítico dominicano manifiesta explícitamente su deuda a esa genealogía del pensamiento latinoamericano que incluye a Sarmiento y Rodó (P. HENRÍQUEZ UREÑA, “La utopía de América”, en *Ensayos*, ALLCA XX, Madrid 1998, p. 269).

³⁴ J.L. ABELLÁN, *La idea de América. Origen y evolución*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid /Frankfurt 2009, pp. 105-106.

³⁵ Es lo que declara el mismo Rodó en una carta suya a Juan Francisco Piquet del 20 de abril de 1904. Citamos de la transcripción de E. RODRÍGUEZ MONEGAL, “Prólogo”, en RODÓ, *El mirador de Próspero*, en *Obras completas*, p. 499.

problemática de lo moderno, así como la respuesta ética que contra ésta se dirige y a la cual aludía Próspero recurriendo a la imagen de la Esfinge, resulta cristalizada en un elemento al que se ha prestado, hasta el momento, muy poca atención. Es el título mismo de esa obra aparentemente desordenada pero orgánica que es *El mirador de Próspero* el que encierra en sí la clave del problema. No es la reaparición de Próspero, o no sólo, a llamar la atención. Ésta demuestra por cierto la continuidad crítica que atraviesa la actividad intelectual de Rodó a partir de 1900, atestiguando la voluntad de modelar las formas compartidas de un espacio cultural plenamente moderno. Desde este punto de vista, la figura de Próspero apunta a la ejemplarización de la figura del intelectual a la vez que encarna esa hibridación de idealismo modernista y racionalismo positivista que Rodó iba proponiendo a partir de su conocido texto sobre Rubén Darío³⁶, cifrando en esta bipolaridad del pensamiento la complejidad cultural de la modernización latinoamericana. Lo que sí necesita explicaciones es el otro término del binomio: el mirador. Esto porque la organización espacial que éste implica, en relación con la actividad filosófico-política propuesta por Rodó en sus escritos, permitiría volver a poner en tela de juicio esa experiencia cultural compleja que fue la historia multiforme del arielismo latinoamericano, junto con las formas de los americanismos (en plural) que se originaron del pensamiento rodoiano en la tentativa teórica para dar forma a aquella «modernidad deseada»³⁷ que la cultura de América Latina venía ansiando desde la interrupción política del vínculo colonial. El mirador, que designa la forma-libro bajo la cual Rodó entrega su miscelánea crítica, se exhibe esencialmente como un espacio del pensamiento. Su posición, frente al mundo que observa y a la historia que lee, deviene así la concretización

³⁶ Me refiero esencialmente a esa genealogía filosófica que bosqueja Rodó para sistematizar el pensamiento modernista, en la cristalización teórica de las polaridades opuestas de lo moderno: el modernismo, dice, «partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas» (RODÓ, “Rubén Darío”, en *Obras completas*, p. 191).

³⁷ Cfr. L.R. DÁVILA, “La modernidad deseada. Imaginarios culturales hispanoamericanos”, en F. COLOM GONZÁLEZ (ed.), *Modernidad iberoamericana. Cultura, política y cambio social*, Vervuert/CSIC, Madrid 2009, pp. 351-375.

paradigmática de un mirar y, a la vez, de un pensar la visión. Si Benjamin, criticando a su manera la modernidad, auspiciaba la necesidad de una mirada que fuera capaz de hundirse «dentro de la corriente de las cosas»³⁸, el mirador desde el cual Próspero ve y piensa la historia y la cultura latinoamericanas nos presenta una conceptualización espacial de lo moderno de signo diametralmente opuesto. Al hundimiento de Benjamin se opone la obstinada toma de distancia de Rodó, a través de la cual se hace manifiesto un alejamiento, simbólico y conceptual, que determina tan profundamente las funciones de la experiencia crítica hasta convertirla en el proceder recursivo de una mirada que incesantemente vuelve su mirar hacia sí. La altura idealizada del mirador, su separación tajante del mundo y de la historia, postula al sujeto moderno en tanto sujeto que progresa alejando su mirada de los objetos observados. La figura hermenéutica del mirador, que en el pensamiento rodoiano resulta inseparable de la figura ética del héroe³⁹, reactualiza así el doble contenido del mito edípico al que aludía directamente Próspero en el *Ariel*. Si Edipo actuaba interpretando, si su acción civilizadora descansaba esencialmente en una tarea de decodificación de lo absurdo, del mismo modo el intelectual ejemplar rodoiano propone una postura crítica y política donde visión y ética resultan inescindibles. En cualquier caso, lo que está haciendo

³⁸ W. BENJAMIN, “¿Qué es el teatro épico?”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid 1998, p. 29.

³⁹ ‘Héroe’ en Rodó es a menudo sinónimo de ‘genio’. Para una teoría de la genialidad en Rodó se remite a ese texto fundamental de 1906 que es *Liberalismoy jacobinismo*, donde Rodó expone su teoría de la acción histórica a partir de Carlyle: «La personalidad del genio es un elemento irreducible y necesario en la misteriosa alquimia de la historia. Hay algo de inexacto, pero hay mucho de verdadero, en la teoría de los héroes de Carlyle. La fatalidad de las fuerzas naturales; la acumulación de las pequeñas causas; la obra oscura de los trabajadores anónimos; la acción inconsciente de los instintos colectivos, no excluyen el dinamismo peculiar de la personalidad genial, como factor insustituible en ciertos momentos y para ciertos impulsos; factor que puede ser traído, si se quiere, por la corriente de los otros, fuerza que puede no ser sino una manifestación o concreción superior de aquellas mismas fuerzas, tomando conciencia de sí, acelerando su ritmo y concentrando su energía; pero que, de cualquier modo que se la interprete, responde a una necesidad siempre renovada y tiene significado sustantivo» (RODÓ, “Liberalismo y jacobinismo. La expulsión de los crucifijos”, en *Obras completas*, p. 277).

Rodó, en su reactivación de la mitología clásica que se hibrida con las formas del pensamiento político de la modernidad, es recoger, readaptándolo, un núcleo conceptual esencial del pensamiento occidental moderno. *El mirador de Próspero*, en este sentido, no puede de ningún modo separarse de la célebre ventana filosófica a la cual se asoma Descartes en la segunda de sus *Disertaciones metafísicas*. Si Descartes reconfiguraba en esas líneas el objeto de la visión como pura ilusión («¿qué veo sino sombreros y capas, bajo los cuales podrían ocultarse autómatas?»)⁴⁰, recodificando el acto del mirar como forma de un juicio intelectual que sólo afirma la inderogabilidad del sujeto vidente y pensante⁴¹, del mismo modo el lugar del mirador confiere espesor filosófico a esa tendencia al heroísmo y la genialidad que había ido marcando el desarrollo de las poéticas modernistas⁴². La interpretación de la historia y la praxis cultural se centran en la forma absolutizada y egocéntrica de una mirada ejemplar. La imaginación de una modernidad cumplida se vuelve así, de acuerdo con los parámetros que habían ido marcando el desarrollo de la idea de modernidad en Occidente⁴³, una cuestión de perspectiva, como ha anotado Jameson, la cual «reconstruye claramente el objeto como un fenómeno (...), un objeto que podemos percibir y conceptualizar»⁴⁴. Sin embargo, el conciliar el *ego cogito* cartesiano y la absolutización prospectiva del punto de vista individual propia de la tradición visual de la modernidad occidental con el trayecto disforme de lo moderno en América Latina acarrea sus problemas.

⁴⁰ R. DESCARTES, *Meditaciones metafísicas y otros textos*, Gredos, Madrid 1997, p. 28.

⁴¹ Sobre este aspecto de Descartes véase el estudio de G. AGAMBEN, “El Yo, el ojo y la voz”, en *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2007, pp. 115-119.

⁴² Sobre el heroísmo modernista se remite a lo que escribe a este propósito R. GULLÓN, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid 1963, p. 41.

⁴³ Si el *ego cogito* cartesiano inaugura en el siglo XVII la modernidad, lo mismo puede decirse de la invención de la perspectiva pictórica en la Florencia del siglo XV. Sobre la perspectiva como inauguración de la modernidad filosófica véanse D. ARASSE, *Histoires de Peintures*, Gallimard, Paris 2004, pp. 59-71, y J. BERGER, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona 2010, p. 23.

⁴⁴ F. JAMESON, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Gedisa, Barcelona 2004, pp. 48-49.

Enrique Dussel, discutiendo sobre la genealogía subterránea que en contextos poscoloniales y periféricos articula la modernidad como espacio hegemónico y homogeneizador del poder político y cultural, realza la incongruencia que subyace en la reactivación del dispositivo cartesiano del *cogito* en la enunciación de fórmulas autonomistas de las realidades periféricas. Es lo que notaba Jameson y lo que estaba tácitamente implicado ya en la formulación experimental de Descartes. La mirada prospectiva y la absolutización del punto de vista del observador como parámetro estable del pensamiento descansan necesariamente en la reconversión de lo visto en objeto. En objeto del ver y del pensar, por supuesto, pero también en objeto racional del dominio⁴⁵, reconvirtiendo circularmente el *ego cogito* cartesiano, que inicia filosóficamente la modernidad, en el *ego conquiro* de los conquistadores del siglo XVI que inauguran, en la objetualización política de la alteridad americana, la vocación hegemónica de lo moderno⁴⁶. En fin, la mirada de Próspero retiene en sí misma la contradicción. El trayecto discursivo y filosófico de Rodó, que aborda el aspecto deforme de lo moderno en una oscilación categorial vertiginosa, apuesta por la independencia cultural latinoamericana, advirtiendo sobre los peligros del neocolonialismo estadounidense, pero haciendo esto vuelve a caer en el *impasse* político de una conceptualidad que, una y otra vez, a lo largo de la historia moderna, simplifica los dinamismos de la vida cultural volviéndola objeto, para realzar filosófica y éticamente la sola mirada del héroe.

⁴⁵ Ésta es la tesis fundamental que expone Aníbal Quijano en su texto sobre las relaciones entre racionalidad y colonialidad en la formación de las culturas periféricas de la modernidad (A. QUIJANO, “Colonialidad y modernidad-racionalidad”, en H. BONILLA (comp.), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, FLCSO, Ecuador 1992, pp. 437-447).

⁴⁶ E. DUSSEL, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, en E. LANDER (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires 2003, pp. 41-53.

El autóctono como objeto

Una mirada homogénea, entonces, cuya tarea es la de descifrar la heterogeneidad socio-cultural americana, como habría de definirla más tarde Cornejo Polar⁴⁷, para resolver finalmente los impulsos contradictorios de lo moderno. Pero, en esta absolutización del espacio hermenéutico y racionalizador del héroe arielista, que pacientemente discierne y separa, juzga e interpreta siguiendo el modelo originario del heroísmo edípico, ¿qué pasa con el otro, cuál es el espacio que se otorga a esa galaxia de otredades que componen el campo cultural latinoamericano? A pesar de su trayectoria histórico-filosófica multiforme y discontinua, la formulación latinoamericana de una idea de modernidad tiene, sin embargo, ciertos puntos firmes de articulación. Uno de ellos es sin duda el lugar histórico, social y cultural del indígena en el espacio conceptual e identitario de las repúblicas del subcontinente. ¿Qué lugar se establece, si es que éste existe, para el indio premoderno de Sarmiento dentro del ecosistema burgués y racionalizador de la modernidad? Ya en su panfleto de 1904 *Nuestros indios*, uno de los primeros modernistas, el peruano Manuel González Prada, se preguntaba si la condición del indígena hubiera efectivamente cambiado en el tránsito del estado de cosas colonial a la nueva dimensión democrática. La respuesta, a una pregunta que el presente histórico de la sociedad peruana volvía como mínimo retórica, era tajantemente negativa⁴⁸. La constitución paradójica de la modernidad latinoamericana, que buscaba su identidad más allá de la sujeción imperial, volvía a caer, una y otra vez, en la contradicción de recurrir a formas conceptuales excluyentes y absolutistas. Dentro de esta misma línea de reflexión, y en la tentativa teórica para reconocer y contrastar los modos y las formas de lo que habría de llamar «colonialismo supérstite»⁴⁹, José Carlos Mariátegui sentía, a la par, la necesidad impelente de proceder a un diagnóstico

⁴⁷ La referencia aquí es al imprescindible *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, CELAP/Latinoamericana Editores, Lima 2003.

⁴⁸ M. GONZÁLEZ PRADA, "Nuestros indios", *Latinoamericana. Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, 1978, 29, p. 13.

⁴⁹ Véase el célebre escrito homónimo en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 2007, pp. 199-204.

del campo literario peruano en la modernidad, con el fin explícito de esbozar los horizontes de un pensamiento americano capaz de emanciparse finalmente de las contradicciones del sistema moderno que en las periferias del sistema-mundo ya aparecía íntimamente relacionado con el sistema colonial. Fundada en un antagonismo de posiciones históricas y culturales que el amauta no hesitaba a reconocer como la herencia viva del desastre virreinal, la literatura peruana, desde la independencia hasta las primeras décadas del siglo XX, se manifestaba, dentro de las categorías de un sistema marxista prestado y readaptado a la causa indigenista, a la manera de una incesante lucha de posiciones y espacios. El campo literario reafirmaba, una y otra vez, la supervivencia hegemónica de la conceptualidad colonial en la vida cultural de la nación. Esto, por supuesto, se había ido produciendo, a lo largo de la historia, en detrimento de esos sectores marginados de la sociedad que habían quedado excluidos de los procesos homogeneizadores de la «ciudad letrada»⁵⁰. Desde esta perspectiva, sostiene Mariátegui, el primer poeta verdaderamente peruano quizás haya sido precisamente ese surrealista atípico que fue César Vallejo, quien, con sus *Heraldos negros*, devolvía a otro inicio posible la «empresa metafísica»⁵¹ de una creación poética ahincada en la cosmología incaica. Sin embargo, reconfigurar el inicio, desplazar el origen de la literatura nacional casi un siglo después de la inauguración política de la nación, significaba también proceder a la revisión crítica de la modernidad estética, llegando hasta la desarticulación de la forma política de la literatura peruana a través de la crítica de su estructura simbólica. Desde esta perspectiva, la mirada dirigida hacia la experiencia literaria del modernismo, a partir de la consideración de las modalidades estéticas del autóctono Chocano, se entremezclaba, entre líneas, con una crítica generalizada que, en un nivel continental, ponía en tela de juicio los procedimientos conceptuales y

⁵⁰ Sobre los dispositivos a la vez de exclusión o de aglutinación de aquellos elementos excéntricos que se oponían a la conceptualidad occidental sobre la que se fundaba la edificación de la «ciudad letrada» como organismo esencial del poder político y cultural en la historia latinoamericana, se remite necesariamente al excelente trabajo de Á. RAMA, *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo 1998.

⁵¹ MARIÁTEGUI, «César Vallejo», en *7 ensayos*, p. 259

artísticos que constituían las bases del americanismo modernista. Esto es, aquel «retorno de los galeones»⁵² que dos años después de la publicación de los *7 ensayos* mariáteguianos habría de consagrar la experiencia modernista, a través de las palabras de Max Henríquez Ureña, como el primer capítulo verdadero de la emancipación cultural americana, hubiera resultado, a los ojos de Mariátegui, como un asentamiento aún más estable de aquellos galeones, dominadores y civilizadores, que dieron inicio a la experiencia colonial. Es dentro de esta línea de reflexión que Mariátegui podrá afirmar, sin hesitaciones, que el indigenista José Santos Chocano (que se había proclamado a sí mismo como «el cantor de las Américas autóctono y salvaje», en un célebre verso de su “Blasón” en *Alma América*)⁵³, en realidad, «pertenece al periodo colonial de nuestra literatura»⁵⁴. Pero, ¿en qué sentido la experiencia poética de Chocano, insertada orgánicamente en el vivo del ambiente intelectual modernista⁵⁵, demuestra abiertamente, para Mariátegui, su ascendencia colonial? ¿De qué modo el indigenismo poético se torna, improvisamente, manifestación estética de un entorno social hecho de jerarquías y diferencias, de ocultamientos y exclusiones? La lectura que el autor de los *7 ensayos* hace de la poesía de Chocano ofrece alguna pista para contestar a esta pregunta esencial, proponiendo una conexión inescindible entre empleo simbólico y actitud política. Al contrario de los *Heraldos negros*, donde lo indígena (su filosofía y su cosmología, es decir su posición en el mundo) revive a través de la palabra vallejjiana que lo reactualiza convirtiéndolo en motor primigenio y dinámico de la enunciación poética, lo incaico entra a formar

⁵² M. HENRÍQUEZ UREÑA, *El retorno de los galeones. Bocetos hispánicos. Estudio sobre el intercambio de influencias literarias entre España y América durante los últimos cincuenta años*, Renacimiento, Madrid 1930.

⁵³ J.S. CHOCANO, *Alma América. Poemas indo-españoles*, Librería de la Viuda de C. Bouret, Paris 1906, p. 35.

⁵⁴ MARIÁTEGUI, “Chocano”, *7 ensayos*, p. 225.

⁵⁵ Una mirada rápida a las primeras páginas de *Alma América* ya demuestra esta relación visceral de Chocano con el ambiente modernista. El libro se inicia, efectivamente, con un prefacio en versos escrito por el mismo Rubén Darío y la epígrafe que abre el poemario es una cita de Rodó, declarando así la doble filiación estética y filosófica de la obra.

parte del sistema estético de Chocano sólo en tanto objeto. El preciosismo modernista de *Alma América* desclasifica al indígena como vitalidad, para reconfigurarlo a la manera de un repertorio de imágenes disponibles entre las cuales se hace posible elegir y seleccionar para proceder a la edificación del discurso poético. Por otro lado, es un movimiento conceptual éste que ya resultaba lo suficientemente claro en uno de los manifiestos claves del modernismo hispanoamericano. Cuando Rubén Darío, en 1896, se preguntaba retóricamente acerca de su genealogía étnica («¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano?»)⁵⁶, lo importante no era tanto la heterogeneidad de los antepasados, es decir la atestación de un dinamismo de la tradición y la identidad, sino sus «manos de marqués»⁵⁷, la reivindicación de una configuración antagonica de sí que pudiera justificar históricamente su poesía en oposición a un mundo americano deturpado por la vivencia «de las desconsoladoras teorías del realismo y del asqueroso y repugnante positivismo»⁵⁸, como ya lo había anotado veinte años antes Gutiérrez Nájera en la tentativa de codificar el arte nuevo hispanoamericano. Nada nuevo, efectivamente. Ya Ricardo Gullón había puesto el énfasis en esta actitud central del indigenismo modernista, reconociéndolo como la forma poética que vehiculaba, a la vez, un rechazo social y una voluntad de emancipación histórica de la estética con respecto a su entorno social⁵⁹. La reivindicación dariana de la dimensión indígena («Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro»)⁶⁰ debe leerse entonces precisamente bajo el lente de la manifestación de una disconformidad que el intelectual de fin de siglo

⁵⁶ R. DARÍO, “Palabras liminares a *Prosas profanas*”, en *Poesía*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1985, p. 180.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “El arte y el materialismo”, en M. GOMES (ed.), *Estética del modernismo hispanoamericano*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 2002, p. 4.

⁵⁹ R. GULLÓN, “Indigenismo y modernismo”, *Revista de la Universidad de México*, 1962, 3, pp. 18-20.

⁶⁰ DARÍO, “Palabras liminares a *Prosas profanas*”, p. 180.

reivindica con respecto a su entorno social. La cuestión indígena (y ésta era la crítica fundamental que Mariátegui dirigía hacia la poesía de Chocano) se resolvía en los modernistas simple y planamente en una práctica que era a la vez de recuperación superficial y de ocultamiento. La vigencia histórica y estética del indio, es decir, se daba paradójicamente sólo mediante su vaciamiento, su conversión en símbolo, en signo alejado irremediabilmente del presente histórico y cultural. El indio modernista, otra vez filtrado por la omnipresente subjetividad heroica que marca el modernismo en sus vertientes filosófica y estética, es nada más que un objeto artístico, lo que convierte subrepticamente el americanismo modernista de tinte indigenista en un «americanismo de mala fe»⁶¹. Si Mariátegui, entonces, acierta en su lectura sobre lo que podría llamarse el simbolismo hegemónico de Chocano, lo evidente es que una lectura del modernismo hispanoamericano no puede hacer otra cosa que volver a poner en cuestión las conexiones genealógicas que, desde un punto de vista a la vez histórico, ideológico y cultural, lo emparentan tanto con el discurso occidental de la modernidad que con su «cara oculta», la «colonialidad»⁶², es decir, con la supervivencia subterránea de esos dispositivos conceptuales jerarquizantes y diferenciales que han ido determinando lo moderno, y que reemergen, enmascarados y disimulados, en la proteica experiencia modernista hispanoamericana.

Un paso más allá de lo simbólico

También ésta última tesis no es nueva dentro del panorama crítico latinoamericano. Ya Roberto Fernández Retamar, en el vivo de las luchas anticolonialistas de los Setenta, había advertido sobre la necesidad de volver a cuestionar la visión modernista de la posición americana, por su relación incuestionable de parentesco con la vocación diferencial y dominadora de la modernidad occidental. Se trataba, para Fernández Retamar, de proceder en

⁶¹ H. SCHEBEN, “Indigenismo y modernismo”, *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana*, 1979, 10, pp. 116.

⁶² W. MIGNOLO, “La colonialidad: la cara oculta de la modernidad”, en *Catalog of Museum Exhibit: Modernologies*, Museo de Arte Moderno de Barcelona, Barcelona 2009, pp. 39-49.

particular a una crítica renovada del arielismo, lo que habría llevado necesariamente a poner en tela de juicio la experiencia mayoritaria del americanismo del siglo XX⁶³. La posición del cubano es conocida: para formular su utopía emancipadora americana, el discurso arquetípico de Rodó, cuyos ecos seguirán resonando a lo largo de todo el siglo XX, se había edificado a partir de una representación estereotipada de las relaciones entre centro y periferia de origen claramente colonial y que encontraba su realización simbólica más acabada en la pareja shakesperiana de Ariel y Calibán. Sin embargo, como vimos, si la pareja simbólica rodoiana expresa sin dudas, en un plano discursivo y figurativo, la pluralidad del espacio cultural a la vez que exhibe las inclinaciones ideológicas mayoritarias del modernismo en la elaboración de una idea de la modernidad americana, la pareja simbólica se queda, con su constancia conceptual, en el ámbito exclusivo de una estereotipación de las relaciones incongruentes que presiden al trayecto histórico de la modernización en América Latina. Eso es, la codificación del símbolo impide reconocer, en fin, lo que más interesa: el movimiento de los conceptos y el dinamismo de los puntos de vista y de las posiciones del discurso que actúan por debajo de los enmascaramientos simbólicos a través de los cuales se declinan las visiones de lo moderno. Desde este punto de vista, quizás sea necesario entonces recoger una sugerencia de Antonio Melis que, en un breve escrito suyo sobre el debate latinoamericano entre arielismo y calibanismo, apostaba para una vuelta a Próspero, dirigiendo su mirada, más allá de lo estático del simbolismo shakesperiano, hacia esa figura viva y dinámica a través de la cual Rodó piensa y modela la incongruencia de la posición americana⁶⁴. Volver a Próspero significa entonces volver a pensar el modernismo hispanoamericano como expresión de modernidad, pero, sobre todo, significa reconfigurarlo críticamente como recorrido conceptual disforme, en la búsqueda continua de su forma definitiva, la cual comprende simultáneamente un modo de ver y una forma de actuar, política, filosófica y culturalmente en el espacio deformado de la modernidad. En este marco,

⁶³ Cfr. FERNÁNDEZ RETAMAR, *Calibán*.

⁶⁴ A. MELIS, "Entre Ariel y Calibán, ¿Próspero?", *Nuevo Texto Crítico*, V (1992), 9-10, pp. 113-120.

dirigir la mirada hacia Próspero significa también realzar sus incongruencias, en función de una reelaboración de herramientas críticas que se hacen indispensables para volver a pensar desde el comienzo las formas de una agencia cultural en las periferias de lo moderno. Esto quiere decir sustraer lo político a la tiranía de lo único y de lo homogéneo, para reafirmar, incesantemente, su dimensión plural, o, como diría más tarde Cornejo Polar⁶⁵, cuestionando esa tradición crítica uniformadora que encuentra uno de sus orígenes en el heroísmo de tintes edípicos codificado por los modernistas, para reivindicar la vocación migrante y pluritópica de la posición americana. Al fin y al cabo, revitalizar la imagen semánticamente compleja de la Esfinge, para reconvertirla en el paradigma de una modernidad constantemente abierta, fecundamente móvil y múltiplemente situada.

⁶⁵ A. CORNEJO POLAR, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana*, LXII (1996), 176-177, pp. 837-844.

Questo volume è stato stampato
nel mese di gennaio 2019
su materiali e con tecnologie ecocompatibili
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt

Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-411-0

ISSN: 2035-1496

