5-22-2017

El caníbal y el pararrayos: La épica heroica del modernismo

Jorge Camacho

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/surcosur>

Recommended Citation

Camacho, Jorge. 2017. El caníbal y el pararrayos: La épica heroica del modernismo. *Revista Surco Sur*, Vol. 7: Iss. 10, 20-27.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2157-5231.7.10.9>

Available at: <https://digitalcommons.usf.edu/surcosur/vol7/iss10/10>

This NUESTRA AMÉRICA is brought to you for free and open access by the Open Access Journals at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in Revista Surco Sur by an authorized editor of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact digitalcommons@usf.edu.

Jorge Camacho

El caníbal y el pararrayos: La épica heroica del modernismo

En 1899 Enrique José Varona en un artículo sobre Gabriel D'Annunzio habla de la crisis de la época moderna, y de la rapidez con que se sucedían y renovaban las escuelas artísticas, que según él, demostraba la intensidad de la vida moderna. (666) El signo fundamental que señala Varona es el de "la crisis del individualismo en una época en que todo tiende a **socializarse**" (667 énfasis en el original). De este modo la idea de crisis le sirve al filósofo cubano para entender los desajustes de la vida moderna, y el rol de la literatura en tales condiciones límites, algo que más tarde volverían mencionar críticos como Federico de Onís, Ricardo Gullón, e Ivan Schulman. En estas definiciones de la modernidad, sin embargo, se tiende a plantearse un antagonismo visceral entre la ciencia y la poesía, o entre el poeta y la industria al extremo de considerarse al Modernismo hispanoamericano y estos poetas como "antimodernos". En un texto temprano y muy influyente, titulado "La modernidad y sus desenlaces," Octavio Paz afirmaba que a los modernistas no les fascinaba "la máquina, esencia del mundo moderno, sino el *art nouveau*", (20) y que la modernidad, para ellos, "no se llama progreso ni sus manifestaciones son el ferrocarril y el telégrafo: se llama lujo y sus signos son los objetos inútiles y hermosos". (*Hijos* 131) En este ensayo me interesa retomar esta discusión y en lugar de subscribirme a esta tesis, plantearé que ambos tienden a converger, con lo que el Modernismo se acerca a la estética vanguardista, como el futurismo, que irrumpe en la vida europea a principios del siglo xx.¹ En este ensayo, por tanto, me interesa desarrollar el concepto de "modernidad heroica" para entender el modernismo, y más específicamente, el lugar del sujeto poético en las nuevas condiciones sociales y económicas. En "¡Torres de Dios!, ¡Poetas!", por ejemplo, Rubén Darío construye la identidad del poeta a través de un juego de oposiciones irreconciliables y nuevas alianzas político-sociales ancladas en el tiempo, la modernidad, y los emblemas modernos. En su tropología de lo moderno, "Yo" se enfrenta a los otros, y para eso se apoya en símbolos sacados del discurso científico tales como las "torres", el "pararrayos", y el "rompeolas". Estos símbolos nos indican la excelsitud y la grandeza del poeta versus el primitivismo de los otros. Dice Darío:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
¡Pararrayos celestes,
que resistís las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes
Rompeolas de eternidades! (*Poesías* 333)

En esta enumeración de emblemas, Darío no solo recurre por consiguiente a signos tradicionales del acervo romántico que asocian al poeta con el cielo y las "duras tempestades", sino que también

lo asocia con la modernidad tecnológica y lingüística de la época ya que como dice Joan Corominas en su *Diccionario crítico etimológico* el término "pararrayos" fue aceptado por la academia de la lengua en 1880, (660) y "rompeolas," no se aceptó hasta 1925 (59), o sea, 23 años después que Darío lo usó. No por casualidad la ciencia moderna norteamericana se enorgullecía por aquellos años de la mejor obra marítima de ingeniería de ese tipo: el Puente de Brooklyn, que hunde sus columnas en la rada neoyorkina, y cuyos "rompeolas" y torres tanto admiraron Martí y Darío.

Ambos emblemas son por tanto ejemplos de la modernidad científica e industrial que arrolló las últimas décadas del siglo XIX en que aparecieron símbolos tan imperecederos de la cultura moderna norteamericana como el puente de Brooklyn y la Estatua de la libertad. Al mismo tiempo, el adjetivo “celeste” que acompaña a la palabra “pararrayos,” dirige la atención del lector no solo a la altura física del artefacto, sino también a su conexión con el mundo espiritual, ya que el “pararrayos” es el que recibe la descarga eléctrica del cielo y la trasmite a la tierra, convirtiéndose así en una especie de *médium* entre Dios y los de abajo. Una imagen de revelación, ya que el poeta se ve a sí mismo como ser divino, un vaso comunicante, un “Excelente” como el mismo Cristo, que recibe de Dios la carga por los otros.

En su poema épico “Canto a la Argentina” el nicaragüense hablará asimismo de “rosales eléctricos” (*Poesía* 485), imaginará un aeroplano como un “acerado hipógrifo” (*Poesía* 485), un “Pegaso”, y otras veces una “Quimera.” De los trenes de carga, dice Darío, que son como “largos dragones / con sus caudas de vagones” (*Poesía* 482), equiparando en su imaginación poética la combustión con el fuego mítico que estos lanzaban.

Como se sabe, *La Nación* de Buenos Aires le encargó a Darío que escribiera “Canto a la Argentina” para celebrar el centenario de la independencia del país austral el 25 de mayo de 1910 y por ello le pagó diez mil francos. Para esta época Darío era el corresponsal mejor pagado de ese periódico y era el poeta de mayor prestigio en el continente. Desde las últimas décadas del siglo XIX Argentina había aumentaba varias veces su masa poblacional, gracias a una política de inmigración europea y daba rienda suelta a un proceso de modernización inigualable en su historia. En ningún momento a lo largo de las muchas estrofas de este poema, Darío se muestra crítico de la modernidad argentina, aun cuando dicho programa ideológico fue promovido por las élites culturales que buscaban el “blanqueamiento” de la población y políticas basadas en “orden y progreso” que echó a un lado a los indígenas de la Pampa y la Patagonia. Para estas elites la inmigración, la educación y las inversiones de capitales extranjeros significaban sacar a la Argentina del atraso, y reemplazar su población indígena y mestiza con las más “avanzadas” de Europa. Por tanto, no es de extrañar que en este y otros poemas, Darío apueste por la modernidad, y las políticas desarrollistas que puso en práctica la Argentina en aquella época, y le cante a los símbolos que producían esos avances.

Amado Nervo, amigo de Darío, y el poeta central del modernismo mexicano, hará algo similar. En sus poemas aparecen igualmente reconvertidos los símbolos que caracterizaban ese mundo nuevo, algo que se enlaza con su admiración por el aeroplano. Tal es así, que luego de asistir a un concurso de aviación en 1910, Nervo escribió emocionado, una oda al “Pájaro Milagroso,” en donde se las arregla para no mencionar nunca esta palabra pero afirma de que “¡por fin tenemos alas los hijos de los hombres!” Uno y otro, por tanto, cantan al progreso casi al mismo tiempo, aunque este mismo progreso y la ciencia que lo sustentaba fuera en contra también de los dogmas religiosos, de Cristo, o de las masas mudas que no pertenecían a las élites letradas. El poema de Nervo termina en un rezo porque la nueva tecnología no sea tomada con fines guerreristas, como querían los hermanos Wright, y contribuyera a la paz y a la realización de los sueños del hombre. Por eso, en Nervo el avión representa “un gran signo de paz entre los pueblos! / ¡No mancilléis al pájaro celeste con

misiones / de guerra!" decía (205). El poeta que unos meses antes había dicho en francés "Je ne suis pas même un futuriste" (194 'yo mismo no soy un futurista'), terminó cantándole de esta forma a la técnica, y deseando retirarse a un "soñado convento", donde no hubiera dogmas, sino libros y un telescopio para mirar al cielo (207). De esta forma en Nervo el canto a la tecnología, la velocidad, y la fuerza motora, es típico de los poetas futuristas que comandó Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), en la segunda década del siglo xx, aunque en el poema de Nervo "el pájaro milagroso" queda unido con el soplo celeste de la religión y los deseos de paz. No con la guerra, ni a la violencia, algo que como se sabe caracterizó la estética del italiano. Decía Nervo:

Pájaro milagroso, colosal ave blanca
que realizas el sueño de las generaciones;
tú que reconquistaste para el ángel caído
las alas que perdiera luchando con los dioses;
pájaro milagroso, colosal ave blanca,
jamás mis ojos, hartos de avizorar el orbe,
se abrieron más que ahora para abarcar tu vuelo,
mojados por el llanto de las consolaciones. (205)

Filippo Tommaso Marinetti, recordemos, había publicado el año anterior (20 febrero de 1909) el primero de sus famosos "Manifiestos" y en él insistía en la necesidad de crear una poesía nueva que cantara al automóvil, al avión, a la guerra y a la velocidad con ímpetu y fuerza. Basado en esta estética, el futurismo apoyó la violencia del anarquismo, y del fascismo, y el mismo Marinetti terminó apoyando a Benito Mussolini. Nervo, en cambio, canta al avión por ser un símbolo de paz entre los hombres, y los emblemas con que lo adorna provienen de esa reserva de misticismo que frecuentaba. De ahí que la tecnología se humanice en sus versos, se convierta en algo no agresivo, que podía traer paz a los hombres y felicidad al planeta. Esto explica que el método preferido de Nervo y de Darío para hablar de la tecnología sea la reconversión de unos símbolos en otros, que el avión se transforme en "pájaro milagroso" o en un "ave blanca" a la que están asociados los significados de pureza y espiritualidad. José Martí, en otro poema capital del modernismo "Amor de ciudad grande" fechado en medio del remolino de la vida neoyorkina, se refiere al telégrafo, al pararrayos y a los barcos de vapor en versos de un barroquismo exuberante, semejante a como lo harían poco después el poeta nicaragüense y el mexicano. Decía Martí:

Corre cual luz la voz; en alta aguja
Cual nave despeñada en sirte horrenda
Húndese el rayo y en ligera barca
El hombre, como alado, el aire hiende. (PC I, 89)

El segundo verso de este poema, "corre cual luz la voz," parecería ser una refundición de una expresión idiomática, "corre la voz," pero en realidad es mucho más que eso. En este verso convergen, como en el mismo pararrayos, la luz y la voz, creando así una imagen sinestésica donde lo sonoro se vuelve visible. Con esta imagen, Martí está mostrando la intensidad con que se transmitían las noticias por cable de un lugar a otro a finales del siglo xix, algo que permitió a su vez una revolución en la industria de comunicaciones, la prensa, las revistas, y las casas editoriales, de la cual el propio Martí sacó gran ventaja. Al desplazarse la voz de un lugar a otro esta "ilumina" a quienes la reciben, con lo cual, como decía Roberto Agramonte: "el telégrafo, por el acortamiento de las distancias, hace que la palabra humana, palpite en los hilos numerosos de enredados telegráficos, [y] 'produzca el mayor iluminamiento de la mente en toda la tierra' ("Martí," 140). En su prólogo al

“Poema del Niágara”, ya Martí había hablado del auge y poder de las comunicaciones en los Estados Unidos, llegando a afirmar que “hay ahora como un desmembramiento de la mente humana” (OC VII, 226), “todo es expansión, florecencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas” (OC VII, 227). El quietismo de épocas anteriores, por tanto, había dado paso a una época de transformación y “florescencia”, donde el comercio de las ideas se impuso como recurso necesario con el cual los escritores modernistas no solo pudieron vivir, sino también producir sus obras. Martí, observador perspicaz de estos cambios, vio entonces la relación íntima entre ambos procesos, entendió que la velocidad era un símbolo en la cultura norteamericana de la época, que las comunicaciones iluminaban a todos, y esa “velocidad” que por un lado podía agotar el amor “¡Así el amor, sin pompa ni misterio / Muere, apenas nacido, de saciado!” (PC I, 89), podía transformar el mundo en algo mejor. No de otra forma vio el arte Charles Baudelaire cuando comentaba la pintura de la vida moderna, y Enrique José Varona cuando señalaba la velocidad como un signo de su tiempo y de la socialización del individuo.

Este tipo de alabanzas a la cultura moderna, sin embargo, no estaba excepta de críticas a un aspecto u otro de la modernidad como los monopolios o la marcada diferencia entre ricos y pobres en la sociedad capitalista. Pero mientras esta representación de la modernidad no aparezca ironizada o criticada en un poema no hay razón para asumir que su representación es negativa o conlleva a una crítica del proyecto moderno en su totalidad. En Nervo su oda al aeroplano significó apostar por las capacidades creadoras del hombre, hacer alianzas con el futuro, igual que pensaba Darío en “Canto a la Argentina”, y lo mismo podríamos decir de Martí cuando escribió sobre las escuelas industriales, los inventos modernos y la electricidad. Tal reacción es natural en cualquier época, sobre todo si es de “remolde” y de profundas transformaciones sociales. Por eso, a contrapelo de la angustia que expresa Martí en “Amor de ciudad grande,” el cubano sigue viviendo en Nueva York, y allí escribe casi toda su obra, incluyendo el poema “Estrofa nueva” que es completamente diferente a “Amor de ciudad grande.” Este es el poema de un optimista que canta, al igual que Walt Whitman, al mundo moderno y trata de apretarlo todo contra su corazón. Si en el primero Martí plantea un duro antagonismo con la ciudad

y el tiempo moderno, en el segundo la voz poética parece eufórica, alaba a los obreros que trabajan en los “oscuros hornos” fundiendo los metales que habían sacado de las montañas, y admira la simpleza y el trabajo de quienes encuentra en la calle ganándose la vida. Todos ellos, como dice en el poema, “mueven [su] lira” (PC I, 92). Afirma Martí:

Rebaño de hombres que en silencio triste
Salen a la aurora y con la noche vuelve
Del pan del día en la difícil busca—
Cual luz a Memnón mueven mi lira.
Los niños, versos vivos, los heroicos
Y pálidos ancianos, los oscuros
Hornos donde en bridón o tritón truecan
Los hombres victoriosos las montañas
Astiánax son y Andrómea mejores.

Martí alaba, pues, en estos versos a los trabajadores, “hombres victoriosos” que transformaban las montañas en bridas y tritones en las fábricas. De esta forma, Martí representa la modernidad con atributos épicos y heroicos. Ve que los pobres luchaban por su sobrevivencia todos los días, y esto los asemejaba a los antiguos héroes de la mitología griega cantados por Homero en el *Ilíada*. Concibe así la época moderna como una batalla, y cada hombre como un soldado “victorioso”. En esta lucha había “mártires” como los anarquistas de Chicago y hombres con un espíritu semejante en “intensidad y pureza al espíritu de Cristo” como Henry George (121). Atrás había quedado la época medieval, la aristocracia con su “nobleza” de sangre, o la guerra entre Estados. En este nuevo mundo la lucha se trasladaba a las ciudades, y al antagonismo entre ricos y pobres. Martí por eso, también contrasta a estos obreros con “los nobles de Nápoles, fantasmas / Sin carne ya y sin sangre, que en palacios / Muertos y oscuros con anejas chupas/ De comido blasón, a paso sordo / Andan” (PC, I 93). Y Darío ve en “¡Torres de Dios! ¡Poetas”, que esta “insurrección de abajo / tiende a los Excelentes” (*Poesía* 333). Guerra, insurrección, victoria y mártires son los tropos que rodean estas representaciones del poeta y la modernidad en el modernismo. Es un antagonismo que rebasa la antítesis romántica entre el poeta y el mundo, y abarca a todo la sociedad en que perviven las antiguas jerarquías y desigualdades. En estas luchas el poeta casi siempre se ve a sí mismo como víctima y tiende ver las nuevas masas iletradas como salvajes.

Tómese como ejemplo la crónica sobre el Circo de Pubillones de Casal donde el poeta habanero establece una asociación entre las muchedumbres y el salvaje a la cual se opone el mismo poeta. En esta crónica Casal comienza hablando sobre los distintos remedios en boga para combatir las "enfermedades corporales" y termina aconsejando a sus lectores ir al Circo de Pubillones porque allí él había encontrado "cierto atractivo indefinible" (362). Lo primero que pensó al llegar, dice, fue en la repulsión que sentía por las muchedumbres allí reunidas, su "miedo cervical" a encontrarse rodeado de gentes, porque "yo odio los sitios públicos a la hora en que las muchedumbres se internan en ellos" (362). Algo que explica por qué el poeta dice "sentirse enfermo," "desequilibrado" "triste", y con un "profundo malestar" en tales momentos (362). No obstante, resuelve quedarse a ver el espectáculo porque encuentra algo indefinible en el ambiente, y esa indefinición no es más que la ilusión de que está en otro país, específicamente, en la "llanura de Orán". Allí, se escucha un "sonido de una música salvaje" y se ven rostros de negros, patas de caballos y fieras encerradas en jaulas de hierro (362). Su presencia en aquel lugar se da bajo la condición de exiliar mentalmente a los sujetos que le rodean, en volverlos extraños y potencialmente amenazantes. De esta forma el espectador que va al Circo podía curarse del hastío, pero no debía regresar, y se entiende por qué Casal prefería las ciudades degradadas y degradantes, pero exóticas a la monotonía del campo. Al igual entonces que Darío, Martí y Nervo, el modernismo en las crónicas de Casal debe reconvertir la realidad, y el objeto nuevo en otra cosa para usarlo como material poético. El avión tiene que convertirse en "pájaro milagroso", los trenes en "dragones", y los barcos de vapor en barcas donde "el hombre, como alado, el aire hiende" (PC I, 89). A una realidad o a un objeto se sobre impone otro sacado del libro de la cultura, como en un acto de palimpsesto, en cuyo proceso se borra algo y se escribe sobre esto algo diferente. Es decir, las palabras que corresponden salir, no salen, y en su lugar aparecen muchas otras diferentes en un proceso afásico, superabundante, y barroco.

Es sintomático asimismo que Casal asocie el Circo de Pubillones con la llanura de Orán, un lugar al margen de la civilización occidental, al cual se le reserva en el imaginario pro-iluminista de fin de siglo, el mismo valor que tenía el del "salvaje" en las llanuras de las Pampas o la selva amazónica. Lo paradójico de estos casos es que La Habana, el trópico, y en general cualquier parte del mundo que no fuera Europa podía llevar a finales del siglo XIX el estigma de estos lugares. De ahí que el propio Darío en su sentida "Epístola" a la señora de Leopoldo Lugones, donde cuenta su peregrinaje por Brasil y Argentina, le diga que finalmente volvió a París "donde hago buenamente mi papel de *sauvage* / encerrado en mi celda de la rue Mirivau" (*Poesía* 432). No es difícil entonces trasladar esta tensión entre el poeta y la muchedumbre, a la poesía, cosa por la cual en "¡Torres de Dios!

¡Poetas!" Darío contrapone estos símbolos (el poeta-pararrayo) con los de abajo (el caníbal y la sirena), quienes quedan reducidos al plano terrestre, a la roca, a la tierra, al elemento híbrido y oscuro. Así, la "pérfida sirena", símbolo del decadentismo francés que Octavio Paz reconoce como uno de los emblemas fundamentales del modernismo, y el "caníbal" que es un término que venía siendo utilizado desde la época de la Conquista para referirse a tribus del Caribe, se recontextualizan para darle sentido a la nueva lucha moderna.

Paz veía en la sirena un símbolo cósmico, amoral y dionisiaco que subvertía la época de racionalismo del poeta. Pero si entendemos este poema como una tensión de opuestos, en un eje vertical, (tensión que sólo se resuelve al final con la eliminación de uno de ellos) entonces el poeta se opondría aquí a la "pérfida sirena," monstruo a medio camino entre el pez y la mujer, y al "caníbal" hambriento. Si la sirena y el caníbal representan lo físico, la muchedumbre; el poeta-pararrayos representaría lo espiritual, el individuo y el mundo moderno, cuyos referentes fundamentales son la ciencia y la tecnología. No es menos significativo entonces que la oposición poeta / muchedumbre se genere a través de otra antinomia muy latinoamericana, y sarmientina, aquella en la que el letrado se opone a la "insurrección de abajo," en el momento en que según Darío "el bestial elemento se solaza" (*Poesía* 333). Dice el nicaragüense:

El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía
Se arroja baldón de raza a raza.
La insurrección de abajo
tiende a los Excelentes,
El caníbal codicia el tasajo
Con roja encía y afilados dientes.

En este poema por consiguiente, Darío habla del antagonismo entre el poeta y la muchedumbre, entre el individualismo y la colectividad, en una época en que, según Varona, todo tendía a socializarse. Este es el poeta admirador del Théophile Gautier (1811-1872) de "*Le poète et la foule*" (el poeta y la muchedumbre) y de Leconte de Lisle (1818-1894) que arremetía contra "*plèbe carnassière*" (Dornis Leconte, 13). Era quien se oponía a las muchedumbres desclasadas e iletradas que a finales del siglo XIX amenazaban con poner patas arribas las viejas instituciones no solo a través de la violencia anarquista, sino también de las revoluciones. Martí habló numerosas veces en sus crónicas de las huelgas de los obreros en los EE.UU. del malestar y la pobreza de las clases pobres, y de lo que estaban haciendo políticos como Henry George para tratar de cambiar las cosas. Estas contradicciones fueron las que estallaron con todo poder en la revolución bolchevique de 1917, y la "dictadura del proletariado" que le siguió. Por eso psicólogos y doctores de finales de siglo XIX comenzaron a estudiar estas muchedumbres y la fuerza subversiva que tenían, y uno de estos psicólogos fue Gustave Le Bon, quien en *The crowd: a study of popular mind* (1896), argumentaba que estas poseían una mentalidad tan atávica y tan fácilmente manipulables que "*like a savage, it is not prepared to admit that anything can come between its desire and the realization of its desire. It is the less capable of understanding such an intervention, in consequence of the feeling of irresistible power given it by its numerical strength*" (153). De ahí que Le Bon vaticinara que dado la presencia y las necesidades que estas tienen en las democracias, una vez que el estado no pudiera satisfacerlas "it would scarcely be possible for democracies to last" (153).

Parecería entonces que en la definición del poeta que hace Darío como "pararrayos celestes," y "rompeolas de

eternidades,” la técnica y la ciencia (no el lujo ni el art nouveau) se convierten en acompañantes de la civilización y el progreso en contraposición a la barbarie. Al final, Darío vuelve a decir con tono profético y apocalíptico que “la mágica esperanza anuncia un día / en que sobre la roca de armonía / expirará la pérfida sirena”, y puede asegurarle a los poetas que esperen ese momento. Su voz se erige como un reclamo de autoridad sobrenatural, auto-legitimándose con los discursos de la modernidad, y para ello se ubica estratégicamente en la altura, organizando en su literalidad el poder (intelectual) que debía regir sobre el caos de los de abajo. Con la articulación de estos símbolos, parece decirnos Rubén cuando expire la pérfida sirena aun reinará el poeta pararrayos-rompeolas. Si la primera está destinada a desaparecer, el segundo está destinado a sobrevivir.

Para resumir y concluir entonces, el diálogo modernista con la modernidad se desarrolla como un juego de tensiones que involucra el mundo tecnológico industrial que caracterizó el siglo XIX y el antagonismo con las muchedumbres que aparecieron en las ciudades. Ante la urbe bonaerense y durante las celebraciones del Centenario, Darío canta a las muchedumbres fabriles, a los inmigrantes venidos de Europa y a los agricultores de la pampa. Se apropia de los artefactos de la técnica reelaborándolos y entregándoles una nueva forma. Como Whitman en su famoso “Canto a mí mismo” Darío trata de abarcarlo todo, de celebrarlo todo. En “¡Torres de Dios!, ¡Poetas!” sin embargo, Darío apuesta por el futuro, y desplaza lo irracional —ejemplificado en la sirena y el caníbal— a los límites de la civilización occidental y el progreso. Esta metaforización de los nuevos inventos tecnológicos es compartida por Nervo, Darío y Martí quienes a su vez cantan a la velocidad, y el tiempo secular con su capacidad de cambiarlo todo. De los tres, es Martí quien critica con más fuerza la pérdida de los antiguos valores morales en la gran ciudad norteamericana, y quien con más fuerza celebra a los obreros en “Estrofa nueva”. De estos encuentros se desprende que solo el extrañamiento o la reconversión de estos objetos mantenga viva la poesía, que imaginen que son otra cosa (dragones, rosales, pájaros voladores y héroes griegos), y que añoren estar en otros sitios como Casal, aunque irónicamente, como decía Darío, en Europa eran observados como “salvaje[s]”. No obstante, en el caso de Casal ese lugar imaginario que

construye sobre el real, y representa tanto un lugar de salvación como un lugar de temor. Es un espacio innombrable que solo puede ser definido con los rasgos de una cultura diferente a la suya, situada a miles de millas del trópico adonde por supuesto el poeta nunca viajó. De ahí que la crónica y la misma experiencia tenga ese sabor de los libros de cuento y las historias fantásticas y exóticas que han venido repitiéndose por largos años en Occidente.

Notas:

He analizado este tema en varios ensayos. Para más detalles véase mi artículo: “A Paradigm for Modernity: the concept of the crisis in Modernismo”, *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*. Trans. Jessica Johnson. Vol. III. Editors Mario J. Valdés and Djelal Kadir. Oxford University Press, 2004. 328-337. Impreso. Recientemente también en *El Poeta en el Mercado de Nueva York* (Columbia, 2016).

Obras citadas:

- Agramonte, Roberto. “Martí y el mundo de lo colectivo”. *Archivo José Martí*, 5 (1943): 126-42. Impreso.

Octavio Paz afirmaba que a los modernistas no les fascinaba “la máquina, esencia del mundo moderno, sino el *art nouveau*”

- Baudelaire, Charles. "The Painter of Modern Life". *Baudelaire as a literary Critic -Selected Essays*. Trad. Lois Boe Hyslop and Francis E. Hyslop Jr. Pennsylvania State Univ. Press, 1964. 290-300. Impreso.
- Camacho, Jorge. "A Paradigm for Modernity: the concept of the crisis in Modernismo" *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*. Trans. Jessica Johnson. Vol. III. Editors Mario J. Valdés and Djelal Kadir. Oxford University Press, 2004. 328-337. Impreso.
- _____. *El Poeta en el Mercado de Nueva York. Nuevas Crónicas de José Martí en el Economista Americano*. Edición, introducción y notas críticas Jorge Camacho. Columbia: Editorial Caligrama, 2016. Impreso.
- Casal, Julián del. *Prosa*. T. II. Prólogo y notas de Emilio de Armas. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979. Impreso.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1954-1957. Impreso.
- Darío, Rubén. *Poesía*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1994. Impreso.
- Dornis, Jean. *Leconte de Lisle intime*. Paris: Alphonse Lemerre, 1895. Impreso.
- Le Bon, Gustave. "The Crowd: A study of the Popular Mind". *1900 A fin-de-siècle Reader*. Ed. Mike Jay and Michel Neve. London: Penguin Books, 1999. 152-153. Impreso.
- Martí, José. *Poesía Completa*. Edición Crítica de Cintio Vitier, Fina García Marruz, y Emilio de Armas. 2 tomos. La Habana: Letras Cubanas, 1985. Impreso.
- _____. "Henry George". *El Poeta en el Mercado de Nueva York. Nuevas Crónicas de José Martí en el Economista Americano*. Edición, introducción y notas críticas Jorge Camacho. Columbia: Editorial Caligrama, 2016. 119-131.
- Nervo, Amado. *Poesías completas*. Barcelona: Teorema, 1982. Impreso.
- Paz, Octavio. *Los Hijos del Limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1993. Impreso.
- _____. "La modernidad y sus desenlaces". *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1975. 11-30. Impreso.
- Varona, Enrique José. "D'Annunzio y la crisis actual". *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea*. Ed. José Gaos. México: Editorial Séneca, 1945. 666-68. Impreso.