

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Maestría y Doctorado en Letras

**Ironía, humorismo y sátira en la poesía
modernista hispanoamericana**

Tesis que para obtener el título de
Maestro en Letras (Letras
Latinoamericanas) presenta
Alfredo Ramírez Membrillo

Asesor: María Ana Beatriz Masera Cerutti

México, D. F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice general

Índice general	I
Introducción	III
Capítulo 1. Ironía	
1. La ironía	1
1.1. Ironía y modernismo	5
1.2. Autoironía y autoparodia	9
1.3. Ironía sarcástica	23
1.4. Ironía y erotismo	30
Capítulo 2. Humorismo	
2. El humorismo	52
2.1. Humorismo y modernismo	56
2.2. Personajes humorísticos	58
2.3. Humorismo sentimental	77
2.4. Humor negro	85
Capítulo 3. Sátira	
3. La sátira	99
3.1. Sátira y modernismo	107
3.2. Sátira social y sátira política	110
3.3. Sátira literaria	137
3.4. Sátira escéptica	158
Conclusiones	178
Apéndice A. Poemas citados o comentados en la tesis	185
Apéndice B. Poemas pertenecientes a la antología, pero no citados ni comentados en la tesis	190
Índice de primeros versos	192
Índice onomástico	195
Bibliografía	202

Introducción

Desde hace algún tiempo comenzó mi interés por la relación entre poesía y comicidad en Hispanoamérica. Una inquietud a la que di cauce sobre todo cuando dediqué mi tesis de licenciatura a la antipoesía del chileno Nicanor Parra. Pude observar en aquel momento —alrededor de 1999— que se trataba de un tema poco abordado académicamente. Inicié entonces la recopilación de algunos artículos, ensayos y libros sobre el tema con la esperanza de dar continuidad a algunas de mis opiniones. Más tarde, al ingresar al programa de maestría en Letras Latinoamericanas de la UNAM, tuve la oportunidad de plantear mi proyecto de tesis en ese sentido —aunque sin haber delimitado mi objeto de estudio ni cronológica ni temáticamente—. Poco a poco —y en ello debo agradecer en mucho a mi tutora, la doctora Mariana Masera—, tras tomar ciertas decisiones, logré dar cauce al presente trabajo. Trataré de explicar brevemente el proceso de esta investigación y los objetivos de la misma. Considero que de tal modo se logrará comprender mejor mi propuesta en cuanto a sus propósitos y estructura.

Dos son los principales aspectos que determinaron el diseño de esta tesis: en primera instancia, la elección de un periodo de la literatura hispanoamericana que, a mi juicio, permitiera ilustrar algunos de los rasgos más representativos de la conjunción entre poesía y comicidad y que, asimismo, facilitara observar el proceso de recepción de este tipo de textos por parte de la crítica; y en segunda instancia, la organización de un aparato teórico respecto a la comicidad como hecho estético. Así, opté por llevar a cabo una revisión del modernismo —considerando su carácter fundacional y rupturista dentro de la literatura hispanoamericana— y, de igual manera, decidí realizar un desglose de la comicidad en tres de sus manifestaciones más emblemáticas: la ironía, el humorismo y la sátira. A partir de tales elementos, he intentado cumplir con dos objetivos centrales: 1) desarrollar algunas reflexiones sobre la presencia del registro cómico en la poesía modernista hispanoamericana; 2) sistematizar algunos presupuestos teóricos en torno a la comicidad como concepto literario.

La relación entre poesía y comicidad ha recibido poca atención crítica en el ámbito hispanoamericano. A diferencia de los numerosos trabajos acerca de la lírica cómica española —con especial énfasis en el periodo medieval y los siglos de oro—, en lo que respecta a la literatura hispanoamericana escasean las aproximaciones panorámicas o de conjunto en este sentido.¹ Si bien se cuenta con estudios dispersos dedicados a ciertos poetas de Hispanoamérica de tendencia cómica, prácticamente se carece de una visión integral de estas manifestaciones desde la poesía colonial hasta nuestros días. Tal desatención resulta palpable al corroborar el limitado número de esfuerzos críticos dedicados al tema. Así como no he podido localizar hasta ahora obras ensayísticas que permitan evaluar diacrónicamente la multiplicidad de autores y de obras, tampoco he encontrado una antología o una compilación de poemas con este criterio de selección. Quizás debido a ello, es decir, a la dispersión o a la falta de ordenamiento en la información, no se ha llegado a especificar la clase de vínculos que mantienen este tipo de expresiones en tan extenso intervalo. Convencido de la necesidad de una aproximación a este importante ámbito de la literatura, di comienzo a una serie de trabajos con el fin de confirmar una hipótesis: existe un patrón de continuidad en la poesía hispanoamericana de intención cómica a lo largo de su historia. Me refiero a la existencia de una considerable cantidad de lírica hispanoamericana fundada en la comicidad, la cual, debido probablemente a las circunstancias ya dichas, hasta hoy representa una zona de muy precaria exploración académica.² De tal manera, y como antes apunté respecto a los

¹ Entre otras obras dedicadas a la historia de la comicidad en la lírica española —desde un punto de vista sinóptico— se encuentran los siguientes ejemplos: *Sátira e invectiva en la España medieval* (Scholberg, 1971), *Poesía crítica y satírica del siglo XV* (Rodríguez Puértolas, 1989), *Poesía satírica y burlesca de los siglos de oro* (Arellano y Roncero, 2002), *Poesía satírica y burlesca del Siglo de Oro* (Albor, 1999), *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX* (García Mercadal, 1957), *Poesía burlesca* (Migal, 1998), *El humor en la poesía española de vanguardia* (Martín Casamijana, 1996).

² Provisionalmente, y como resultado de un primer acercamiento, entre otros puedo enumerar a poetas hispanoamericanos con producción cómica —previos al modernismo— como los siguientes: a) *Del renacimiento al barroco*: Mateo Rosas de Oquendo (sevillano, avencindado en Perú, Argentina y México), Sor Juana Inés de la Cruz (México), Juan del Valle Caviedes (andaluz avencindado en Perú), Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara (Colombia), Esteban de Terralla y Landa (Perú). b) *Neoclasicismo*: Rafael García Goyena (Ecuador-Guatemala), Anastasio María de Ochoa y Acuña (México), Felipe Pardo y Aliaga (Perú), Francisco Acuña de Figueroa (Uruguay), Manuel Ascencio Segura (Perú). c) *Romanticismo*: José Batres Montúfar (Guatemala), Hilario Ascasubi (Argentina), Estanislao del Campo (Argentina), Bartolomé Hidalgo

límites de este trabajo, decidí abordar el modernismo como el primer paso de una investigación más amplia.

Elegí el modernismo hispanoamericano por dos principales razones. En principio, por entender que dicha demarcación me permitiría abordar a una serie de poetas que, a causa de su cohesión militante o de simple contemporaneidad, muestran paralelismos temáticos y estilísticos que reflejan una identidad como conjunto. En la medida que avancé en la comparación entre las obras, comprobé el reconocimiento de múltiples cualidades en común. Las semejanzas entre los textos, así como las referencias históricas compartidas, me permitieron apreciar algunos rasgos cómicos como producto de una época y de un contexto cultural. Y en segundo término, pero en definitiva la causa principal de mi inclinación por este periodo, por haber juzgado que, dentro de la vastedad de aproximaciones críticas al modernismo, la comicidad constituye una de las áreas menos contempladas como objeto de análisis. Conforme avanzaba en la consulta de revisiones históricas, pude corroborar la escasez de trabajos específicamente orientados a dicha materia. De hecho, localicé algunas opiniones que confirmaron mi impresión. Tal es el caso de Jesús Benítez, quien en su estudio introductorio al *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones, afirma lo siguiente:

Aunque no se puede decir que lo humorístico esté ausente de la obra de estos autores [los modernistas] desde sus primeras manifestaciones, sí se puede afirmar que este es un aspecto que ha sido poco resaltado por la crítica (Lugones, 1994, p. 75).

O bien el siguiente fragmento de Ángel Rama, quien, al explicar desde un punto de partida sociológico los móviles de la indagación literaria en el modernismo, coincide en advertir el desdén con el que los especialistas han valorado el influjo de la poesía satírica.

El vacío literario surge por el desajuste entre la sociedad en transmutación y las formas poéticas tradicionales. La visible inadecuación de éstas para responder a la situación emergente convoca nuevas búsquedas. Sobre ese vacío comienzan a tantear su

(Uruguay), Guillermo Prieto (México), Manuel Acuña (México), Rafael Pombo (Colombia), Ricardo Palma (Perú), José Jacinto Milanés (Cuba), Miguel Antonio Caro (Colombia), Aquileo J. Echeverría (Costa Rica). La serie prosigue con los poetas del modernismo —abordados en este trabajo— y se incrementa en gran medida al llevar a cabo una revisión del siglo XX.

viabilidad otras orientaciones, en particular dos que mostraron mayor presteza para responder a las condiciones de la modernización tocando sus sistemas neurálgicos: la poesía realista (satírica) y la poesía artística (sensualista y esteticista). Aunque el enfoque crítico del siglo XX concentrándose exclusivamente sobre la segunda escamoteó a la primera, de hecho ambas convivieron todo el largo período modernista. [...] Lo que establece la convivencia de ambas líneas, sobre todo en el primer tramo modernista (pues luego se irán separando, aunque no dejarán de ser cultivadas por poetas de las mismas sucesivas promociones) es [...] el espíritu crítico. Una y otra obra derivan de una mirada irreverente sobre la nueva sociedad... (Rama, 1983, p. 91)

El modernismo, como acontecimiento cardinal dentro de la cultura hispanoamericana, ha terminado por producir una serie de lecturas canónicas —y en buena medida estereotípicas— respecto a sus principales cualidades y aportaciones. Determinados rasgos se han señalado reiteradamente como las claves básicas para una adecuada interpretación de su poética. En favor y en contra se han publicado millares de páginas relativas al lenguaje, el estilo, la ideología y el entorno socioeconómico del movimiento. Entre los aspectos que consensualmente se atribuyen como virtudes del modernismo se ha subrayado la voluntad por trascender modelos literarios previos o agotados, la configuración de una nueva identidad como representantes del pensamiento hispanoamericano, el haber impuesto el rigor formal como norma intrínseca a la creación literaria y —en el campo específico de la lírica— la exploración métrica, rítmica y léxica. Por el contrario, en el sector más polémico o problemático de su recepción, se ha advertido —también hasta el cansancio— el ornamentalismo, el preciosismo, la exquisitez, el gusto por el lujo, el amaneramiento y, en especial, el deliberado snobismo e individualismo por parte de la mayoría de los modernistas —en detrimento de la discusión acerca de los conflictos sociopolíticos inmediatos—. En lo que concierne a su ubicación histórica, se ha reflexionado sobre las dificultades para encerrar en una escueta definición a un fenómeno literario de características complejas y, asimismo, se ha debatido en torno a la exacta demarcación cronológica del movimiento. Todas ellas cuestiones filológicas sobre las que, con las reservas de la amplitud del tema, intentaré realizar un breve esbozo.

En términos generales, se considera al modernismo hispanoamericano como el movimiento que, en un periodo que se extiende aproximadamente entre

1880 y 1920, llevó a cabo un proceso de transformación en los paradigmas literarios en lengua española.³ El modernismo surgió a raíz de las tentativas de diversos escritores por encontrar una expresión estética acorde con su contemporaneidad. El movimiento modernista, marcado por un enérgico activismo y por una franca inconformidad, fue, ante todo, un cuestionamiento de las limitaciones del romanticismo retórico, así como una negación de los criterios academicistas seudoclásicos y de la literatura hispánica inmediatamente precedente. Aunque nacido de una aguda inquietud por renovar el pensamiento, la sensibilidad y la vida espiritual en Hispanoamérica, el modernismo extendería paulatinamente su influencia al ámbito peninsular español.

³ No existe un acuerdo total en cuanto a la determinación de los años de inicio y conclusión del modernismo. Las posturas más tradicionales han sostenido que —más allá de un conjunto de “precursores”—, el movimiento realmente nació y concluyó con el nicaragüense Rubén Darío —a la par que con los escritores afines a él—. No obstante, una posición más revisionista y relativamente reciente —más o menos desde la década de 1950— ha establecido que los llamados “precursores” fueron verdaderamente los primeros modernistas, al tiempo que se asume al liderato de Rubén Darío como una de las etapas del movimiento.

El límite inicial —según las posiciones revisionistas (hoy en día las más aceptadas)— plantea el problema de situar con precisión el momento en que realmente puede hablarse del modernismo como una estética literaria diferente frente al resto. Esta primera etapa, que marca el arranque del fenómeno, comprende a autores que operan en relativo aislamiento y que, aun sin declararse modernistas, crearon su obra con una abierta actitud de rechazo de la literatura previa y con intención regeneradora. En este primer grupo sobresalen los nombres del cubano José Martí, el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, el peruano Manuel González Prada y el colombiano José Asunción Silva. En lo que toca a la lírica, la publicación de *Ismaelillo* de José Martí, en 1882, representa el acontecimiento fundador.

La segunda etapa, de mayor duración y considerada como el triunfo, expansión y apogeo del movimiento, tiene como rasgo esencial el establecimiento y aceptación del término *modernismo* como mote distintivo de amplio uso entre los militantes y los detractores de la nueva corriente. En esta fase la figura de Rubén Darío resulta de capital importancia: la publicación de sus libros *Azul...* (1888) y *Prosas profanas* (1896), al igual que su atrayente personalidad y lucidez intelectual, convirtieron al autor en la cabeza visible del grupo. A la ola reformadora, que ganaba con creces espacio y aceptación, se sumaron importantes autores en todo el continente: entre muchos otros, el argentino Leopoldo Lugones, el boliviano Ricardo Jaimes Freyre, el colombiano Guillermo Valencia, el uruguayo Julio Herrera y Reissig, los mexicanos Amado Nervo y Enrique González Martínez, y el chileno Carlos Pezoa Véliz.

En lo que toca al fin del modernismo, prácticamente cualquier posición resulta arbitraria. Si he mencionado el año de 1920 como fecha aproximada de conclusión ha sido a partir de considerar distintos acontecimientos. En primer término, la muerte en 1916 de Rubén Darío, con lo cual, efectivamente, gran parte del liderazgo se dispersó. En segundo término, y de no menor importancia, debe señalarse la aparición, en los primeros años del siglo XX —y más señaladamente en la segunda década—, de las tendencias de vanguardia, las cuales otorgaron al modernismo un nuevo cariz. El modernismo, después de más de tres décadas de lucha, se había convertido de alguna manera en una de las normas establecidas a combatir. A partir de estos años no se puede considerar ya al modernismo como una corriente hegemónica. Hacia la década de 1920 se comienza a hablar del *postmodernismo* —denominación discutida por su imprecisión (confusa incluso respecto a términos socio-filosóficos contemporáneos), aunque de reconocida utilidad historiográfica—. El postmodernismo, en el marco de la literatura hispanoamericana, ha sido descrito como un retorno a la sencillez, un mayor empleo de expresiones coloquiales y un gusto por el desarrollo de temas locales, íntimos y regionalistas —todo ello con cierto dejo conservador: sin abandonar la herencia modernista y sin el riesgo de las audacias vanguardistas—.

El modernismo se caracterizó, entre otras cosas, por el esmero estilístico, la vehemencia expresiva, el empleo de un vocabulario refinado, original y sorprendente, al igual que por sus intentos experimentales en la versificación. No menos importantes resultaron su afán libresco y cosmopolita, así como su apertura a la influencia de las corrientes literarias más heterogéneas. De hecho, se considera que la vocación sincrética constituyó lo más significativo y caracterizador de su escritura: la incorporación a la lengua castellana de procedimientos cultivados de modo más señalado en Francia, pero que correspondían también a las literaturas europeas en general —inglesas (incluyendo la norteamericana), alemana, italiana, rusa y escandinava—, así como la revisión de la antigua tradición española y de ciertas expresiones orientales. El modernismo recogió la influencia de corrientes como el parnasianismo, el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y el propio romanticismo. Mediante el proceso de asimilación de tan diversos modelos se desencadenó la creación de novedosas obras literarias en sus aspectos tanto técnicos como temáticos.

El modernismo no fue propiamente una escuela, pues careció de un programa rígido, único o prescriptivo. Se trató más bien de una corriente conformada por expresiones de carácter individual. “Modernista era todo aquel que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión. En lo demás, cada cual podía actuar con plena independencia.” (Henríquez Ureña, 1978, pp. 11-12) Es verdad que hay una nota en común, un sello estilístico que aun dentro de la variedad de autores —sobre todo a la distancia temporal— puede reconocerse: “Nada más natural: el modernismo era el lenguaje de la época, su estilo histórico, y todos los creadores estaban condenados a respirar su atmósfera.” (Paz, 1991, p. 13) Sin embargo, como grupo “no hay una definición capaz de precisar todos sus atributos estéticos e ideológicos, precisamente porque el modernismo es el estilo de una época” (Schulman, 1974, p. 339). No hay un modernismo exclusivo, sino un conjunto de expresiones modernistas. Tal pluralidad puede advertirse no sólo de un autor a otro, sino en los cambios de ruta

que, a lo largo de su obra, siguieron varios de los escritores que defendieron al modernismo como corriente literaria.

Agotar en unas cuantas líneas el conjunto de los anteriores aspectos excede el propósito de la presente introducción, sin embargo, basta estimar sus alcances para situar el marco en que se inscribe cualquier actual propuesta de investigación en este terreno. Porque escribir hoy en día sobre el modernismo no sólo implica llevar a cabo una lectura directa de sus textos, sino confrontar el peso de incontables juicios divulgados a lo largo de más de un siglo. En este caso, en que intento señalar la existencia de un registro cómico en el abundante corpus de la lírica modernista, el cotejo con buena cantidad de opiniones previas ha resultado inevitable. Plantear una aproximación de este tipo ha derivado en una revisión —y a menudo en una refutación— de numerosos lugares comunes creados por no pocas directrices de las más admitidas obras historiográficas sobre el periodo.

La comicidad no fue ajena al modernismo, pero su recepción crítica, aun desde los tiempos en que se publicaron las obras, resultó muy exigua. Los lectores especializados no brindaron (ni han brindado) una atención prioritaria al registro cómico modernista como posibilidad lírica. Los ensayos o los fragmentos de estudios específicamente dedicados al asunto son pocos y no siempre elogiosos o positivos. En última instancia este trabajo intenta, por un lado, agrupar, sistematizar y comentar una serie de poemas ubicados en la órbita de la comicidad y, por otro, reunir en lo posible la bibliografía ocupada del análisis y la evaluación de dichos poemas. Al comparar mi interpretación con otros puntos de vista he intentado establecer no sólo una lectura personal de los textos, sino trazar, como factor significativo, un esbozo de su recepción. A partir de los anteriores trabajos dedicados al tema, he llegado a coincidir, diferir o abundar sobre lo mucho ya escrito.

Los poemas de corte cómico objeto de este trabajo no contradicen las cualidades generalmente atribuidas al modernismo. Se trata de textos que concuerdan con el imaginario estético de la época. Después de todo, la comicidad

modernista no se desligó de los parámetros establecidos por el gusto predominante. Se observa, por ejemplo, que rasgos como el notorio esmero en la versificación, la excentricidad en el vocabulario y la búsqueda de rimas insólitas fueron empleados recurrentemente con fines graciosos. De igual manera se reconocen como base de la significación burlesca diferentes gestos aristocráticos y, si se realiza una observación en tal sentido, se puede evaluar la disyuntiva que enfrentaron los autores en cuanto a abordar u omitir temas sociales y políticos —asunto sobre el que resulta difícil apuntar conclusiones tajantes—.

Las obras monográficas habitualmente subrayan la propensión del modernismo por el juego, la sorpresa, el hedonismo y la complicidad con el lector, pero casi siempre aludidos como características secundarias, sin abundar en sus peculiaridades ni concedérseles mayor profundidad ni trascendencia.

Rasgos que con frecuencia suelen darse en las producciones modernistas, así de Rubén Darío como de otros autores, son, además, el tono frívolo y risueño, la exaltación de los aspectos eróticos de la vida, sea como confesión personal, sea en calidad de símbolos artísticos, la fruición hedonista a todo trance y la expresión coloreada. Debe notarse, igualmente, que en el llamado exotismo del paisaje hay mucha mitología, pero que ella aparece aprovechada sin pedantería y con cierta libertad que puede llegar inclusive al humorismo (Silva Castro, 1974, p. 322).

Así la comicidad viene a entenderse, a groso modo, como una propiedad ocasional o accesoria en la lírica modernista. Una concepción que resulta en buena medida cierta, pero que no puede admitirse como definitiva y concluyente. En efecto, si se lleva a cabo una evaluación de tipo estadístico, la comicidad ocupa un sitio comparativamente marginal respecto a otro tipo de discursos. No obstante, después de que se lleva a cabo una lectura de textos con el fin de localizar cualidades cómicas, los resultados parecen rebasar las expectativas —en el sentido de que puede conformarse un corpus de considerable suma—. Los poetas modernistas se alejaron de la solemnidad en no pocas oportunidades. Sin embargo, estas muestras se encuentran diseminadas en las obras —publicadas en vida o inéditas— de los distintos autores. Con el propósito de integrar un acervo representativo, la primera etapa de la investigación consistió justamente en

la recopilación de poemas que girasen en mayor o menor grado en la órbita de la comicidad.

La comicidad constituye un tema de estudio complejo del que se han ocupado numerosos pensadores a lo largo de la historia. Porque cuando se repara en los fenómenos alrededor de la risa no sólo se hace referencia a términos de carácter literario, sino a un orden de manifestaciones profundas e inherentes a la condición humana. De hecho, se han aproximado al análisis de la comicidad importantes teóricos provenientes de disciplinas como la psicología, la filosofía, la antropología, la estética y la lingüística, sin dejar de lado los intentos de perspectiva fisiológica y neurológica. Debido a que los conceptos relacionados con la risa poseen distintas repercusiones, las respuestas que han pretendido determinar una conclusión absoluta resultan por lo general parciales o insuficientes. Hasta ahora no existe una teoría plenamente aceptada en todos los ámbitos.

Al respecto hay que aclarar que la risa, después de ser objeto de innumerables y sesudas reflexiones a través de los siglos, ha resistido todo ensayo explicativo de conjunto y se mofa de quienes han creído haberla atrapado dentro de los linderos de una definición objetiva, definitiva (Cándano, 2000, p. 21).

De acuerdo con los esquemas teóricos más aceptados y extendidos, mencionaré de modo sintético las tres principales tendencias que se considera han abordado el examen de la comicidad desde la antigüedad hasta nuestros días. Una subdivisión que no debe tomarse como absoluta, pues la mayor parte de los estudios enfrentan globalmente el problema, dando, no obstante, mayor relevancia a determinadas partes del proceso (Attardo, 1994; Raskin, 1985, pp. 30-40; Torres Sánchez, 1999b, pp. 9-20).

1) Las teorías de índole *social*, que consideran a la comicidad y a la risa como indicios de agrado y de concordia frente a otros seres humanos, pero también subrayan sus posibilidades como agentes de agresión, malicia o burla y, de igual manera, las valoran como gestos de superioridad y de triunfo. Henri

Bergson, al respecto, advierte sobre la importancia de la humillación en el desencadenamiento de la risa.

Significa, pues, lo cómico, cierta imperfección del individuo o de la sociedad que impone una inmediata corrección. Esta corrección es la risa. La risa es, por tanto, un gesto colectivo... [...] La risa es, ante todo, una corrección, porque, al humillar, produce una penosa impresión en la persona sobre la que recae. [...] ...tenemos la convicción de que la risa tiene significación y alcances sociales, de que con lo cómico se manifiesta ante todo un cierto amoldamiento particular del hombre a la sociedad (Bergson, 1999, pp. 77, 91, 92, 110).

Thomas Hobbes, en el mismo sentido, subraya la oscilación entre la alegría inofensiva y la risa insultante.

Hay una pasión que no tiene nombre pero cuyo signo es esa distorsión en el semblante que llamamos risa y que siempre es alegría. No obstante, hasta este momento nadie ha declarado qué es la alegría, ni en qué pensamos ni qué celebramos cuando reímos. La experiencia no prueba que consista en el ingenio ni en eso que llaman broma, puesto que los hombres también ríen por desgracias e indecias que no suponen ingenio o broma alguna. [...] // La risa [...] es causada o bien por algún acto repentino que a nosotros mismos nos agrada o por la aprehensión de algo deforme en otras personas, en comparación con las cuales uno se ensalza a sí mismo. [...] No es de extrañar, por lo tanto, que los hombres eviten en todo momento ser objeto de risa o de desdén, es decir, ser humillados (Hobbes, 1987, p. 159; Hobbes, 1999, p. 87).

2) La siguiente tendencia es la *cognoscitiva*, que apunta a los componentes lingüístico-psicológicos de la comicidad. Estas teorías señalan aspectos relativos a la incongruencia y el contraste semántico —los cuales se perciben por medio de mecanismos que hacen surgir algo oculto o escondido—. “En todo lo que deba excitar una risa viva y agitada tiene que haber algún absurdo. [...] La risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada.” (Kant, 1914, p. 282) Entre las técnicas causantes de la risa, o del placer asociado a la risa, se mencionan las fórmulas *desconcierto-esclarecimiento*, *sentido en lo desatinado*, *contraste de representaciones* y *quid pro quo* (una cosa por otra). Sigmund Freud, acerca de estas cuestiones, comenta los alcances que tiene la doble significación de las palabras y su desciframiento.

Nace un contraste cuando concedemos [...] a sus palabras un significado que, sin embargo, vemos que es imposible concederles. [...] Lo que en un momento hemos aceptado como sensato se nos muestra inmediatamente como falta de todo sentido. [...] A este primer [...] esclarecimiento, en el que comprendemos la doble significación de la palabra, sigue otro, en el que vemos que la palabra falta de todo sentido nos ha asombrado

primero y revelado luego su justa significación. Este segundo esclarecimiento [...] es lo que hace nacer la comicidad. [...] El placer que proporciona tal “corto circuito” parece asimismo ser tanto mayor cuanto más extraños son entre sí los dos círculos de representaciones enlazados por la palabra igual (Freud, 2000, pp. 10-12).

El propio Henri Bergson, que plantea una explicación de tipo fundamentalmente social, también habla del choque de sentidos en las acciones o los enunciados cómicos.

Es cómica toda situación que pertenece a dos hechos absolutamente independientes y que puede ser interpretada contemporáneamente en dos sentidos completamente distintos. [...] Es explicable que esta oscilación (entre dos interpretaciones contrarias) haya interesado a los filósofos y que algunos advirtieran la esencia misma de lo cómico en una superposición o en un choque de dos juicios opuestos (Bergson, 1999, p. 80).

3) Finalmente, existe una tendencia a la que se denomina *de la descarga*, que considera a la comicidad como una forma de alivio, liberación, sublimación y ahorro de energía psíquica. Entre otros autores defensores de estas teorías se cuenta a Sigmund Freud, quien arribó, a partir de este principio, a conclusiones de sustento psicoanalítico —con especial atención en lo que corresponde a la agresividad—.

La comicidad [constituye uno de los] métodos de reconquistar, extrayéndolo de la actividad anímica, un placer que se había perdido. [...] ...[se da] libertad a magnitudes de placer por medio de la remoción de coerciones. [...] Si pudiéramos permitirnos una generalización, sería muy atractivo deducir [...] que el carácter específico de la comicidad [es] precisamente ese renacimiento de lo infantil, y considerar lo cómico como la “perdida risa infantil” reconquistada. [...] Por la labor represora de la civilización se pierden posibilidades primarias de placer que son rechazadas por la censura psíquica. [...] La hostilidad violenta, prohibida por la ley, ha quedado sustituida por la invectiva verbal [...] [que] *elude nuevamente determinadas limitaciones y abre fuentes de placer que habían devenido inaccesibles* (Freud, 2000, pp. 98, 100, 134, 135, 230, 242).

Mención aparte —en consideración de las tres anteriores corrientes— merecen las ideas de Mijail Bajtin en torno a la comicidad, las cuales tienen como base una exhaustiva interpretación —histórica, antropológica, literaria, psicológica— de la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Por medio de conceptos como *el realismo grotesco, el vocabulario de la plaza pública, lo “inferior” material y corporal, la risa ritual, el mundo al revés, el banquete y el carnaval*, Mijail Bajtin construye un aparato teórico para explicar el arte cómico

medieval y renacentista. Aunque de enorme validez y coherencia para abordar el estudio de la estética popular en dichos periodos, el modelo de Bajtin —dada su circunscripción cronológica y temática— puede ver limitada su universalidad si se desea aplicar su visión en expresiones de otra índole y de otras épocas. Quizás debido a ello las propuestas de Bajtin no se consideran propiamente —por parte de la mayoría de los teóricos de la comicidad— como una tendencia aparte en relación con las ya mencionadas, sino como una confluencia —dentro de la crítica literaria— de las corrientes explicativas de perspectiva social —pues toma como eje de interpretación a las estructuras políticas, económicas y religiosas— y de las teorías que consideran a la comicidad como descarga psicológica-simbólica —la festividad como una provisoria ruptura de las coerciones y de las jerarquías (*la risa carnavalesca* como un efecto placentero a causa de la transgresión del orden establecido)—.

Cada una de las anteriores corrientes explicativas posee menor o mayor validez según sea el caso que se desee interpretar. Las manifestaciones asociadas a la risa poseen tal riqueza que permiten ser sujetas a diferentes formas de análisis. Asumir como vigente a una de las tendencias y excluir a las demás corre el riesgo de parcializar equivocadamente su perspectiva. En este caso en específico, en el que intento realizar una interpretación de índole literaria, no he tomado como base un exclusivo punto de vista filosófico, psicológico, antropológico o lingüístico. He procurado atender a los enfoques mencionados y, según las características de cada texto, he recurrido o aludido a algunas de sus nociones. En lugar de ello, he optado por una división a partir de parámetros estéticos. De ahí la separación en tres partes de mi lectura de la poesía modernista —la ironía, el humorismo y la sátira—, que corresponden a tres aspectos diferenciados de la escritura cómica.

El término *comicidad*, como noción genérica, resulta capaz de abarcar las muy diversas manifestaciones de su campo. *Lo cómico* puede definirse como aquello 'que divierte y hace reír' (Real Academia Española, 2001). Su significación parece establecer unas mínimas convenciones en función de los actos

comunicativos vinculados con la risa. Sin embargo, al revisar el campo semántico en el que se encuentra la palabra *comicidad*, se comprueba que pertenece a una esfera de variadas sinonimias en el orden literario. Basta mencionar, por ejemplo, la siguiente secuencia de adjetivos: risible, gracioso, burlesco, festivo, humorístico, irónico, ingenioso, bufonesco, sarcástico, grotesco, ridículo, chistoso, satírico, hilarante... (Oleza Simo, 1973, p. 325) Se observa que algunos de estos términos presentan una clara especificidad, pero que otros no poseen una delimitación precisa entre sí.⁴ Tal correlación es producto de la variedad de tonos que adquiere la comicidad como vehículo de significación.

El campo de la comicidad es extraordinariamente extenso, [...] y ello porque, como actitud creadora, admite una gran variedad de matices [según] el grado de deformación por contraste, la índole de la tendencia, el tipo de complicidad que se establece, la seguridad que proporciona, la capacidad de agresión, la reflexividad o transitividad, etc. La gradación y combinación de estos elementos produce un campo en el que avanzamos desde lo puramente cómico, gracioso, festivo, a lo humorístico, a lo ingenioso, y después a lo irónico, a lo fársico, a lo burlesco, a lo satírico, hasta llegar al sarcasmo, al cinismo, al humor negro, al grotesco y al esperpento (Oleza Simo, 1973, pp. 325, 336).

Para el propio Juan de Oleza Simo —autor de la cita— lo ideal sería definir cada uno de estos términos a un nivel cuantitativo, hasta llegar a formular una escala de intensidad en la que cada una de las acepciones, según sus propiedades, se definiera por oposición al resto. Sin embargo, él mismo sospecha que la aplicación de un glosario de esta clase resultaría muy artificial, dado que la mayor parte de la literatura no se revela con actitudes claramente definidas. Por tanto, concluye que resulta preferible, en todo caso, describir las cualidades de cada obra y tratar de deslindar sus atributos concretos.

En un intento por realizar una categorización terminológica de este tipo —sin que ello implique una separación drástica entre las partes— y, sobre todo, tomando como base las características del corpus antes mencionado de la poesía

⁴ Henri Bergson, al respecto, propone una visión amplia en relación con la continuidad de las formas en que se manifiesta la risa: "¿Qué significa la risa? [...] ¿Que puede haber de común entre la mueca de un payaso, el retruécano de una farsa y la galana escena de una comedia? [...] Es utópico querer comprender todos los efectos cómicos en una sola y sencilla definición. Ésta existe, en cierto sentido; pero su fórmula se desenvuelve de un modo irregular porque la deducción debe detenerse a veces en algunos efectos sobresalientes, que se nos presentan como modelos, alrededor de los cuales se disponen, en círculo, otros efectos que se les parecen. Estos últimos ya no son derivados de la fórmula, y sin embargo, por su afinidad con los que de ella se deducen, son cómicos." (Bergson, 1999, pp. 49, 60)

modernista, decidí estructurar el trabajo en tres capítulos que responden a realizaciones particulares de la comicidad, las cuales pueden definirse sucintamente de la siguiente manera: 1) la ironía, concebida ya sea como figura retórica o como principio filosófico, 2) el humorismo, entendido como el estilo cómico romántico que postuló como preceptos esenciales la mezcla tragicómica y la influencia del sentimentalismo, y 3) la sátira, comprendida como el género o la modalidad cuyas principales lineamientos radican en la agresión, la intención moral y la crítica.

En lo que toca a la ironía, numerosos estudios han señalado su recurrente presencia en la estética modernista. Como figura retórica y como concepto filosófico la ironía jugó un papel importante en la literatura del periodo. Su utilización como tropo de dicción o como figura de pensamiento encajó muy bien en la transmisión de significados para las propuestas elitistas de diferentes autores. Tanto en versos esporádicos como en poemas completos la dicción irónica disfrazaba detalles graciosos dirigidos al lector alerta y partícipe. Las burlas encubiertas tenían blancos de distinta índole —literarios, filosóficos, sociales, personales—. Toda vez que descifrar una proposición irónica entraña también una apuesta por parte del receptor, las connotaciones de este tipo de poemas dependen en buena medida de la información previa —lingüística, cultural, biográfica, contextual— con la que se cuente o de la que se pueda tener alguna certidumbre. Se puede afirmar, en este sentido, que la ironía constituye el discurso cómico de mayor inestabilidad para una posible catalogación, dado que, por sus propias características, la ironía es un tipo de enunciación que presenta pocas marcas textuales. Debido a ello, el que se clasifique como poesía irónica a un texto dado puede resultar dudoso para un lector que no asuma similares códigos de interpretación. Asimismo, en razón de su ambigüedad, sugerencia y fingimiento, la ironía representa a menudo un tono cómico poco agresivo o, al menos, muy sutil. Esto no quiere decir que la comicidad irónica resulte siempre

inofensiva, pero al mostrarse velada y engañosa, su mordacidad parece muchas veces debilitarse.

La ironía, como ha quedado dicho, también se manifestó en la poesía modernista como concepto filosófico. Esta acepción de la palabra *ironía* —de raíces socráticas y revitalizada por el romanticismo— busca designar la huida sistemática de cualquier aseveración rotunda acerca del mundo y de la realidad. Una posición que dio origen a críticas de muy variada procedencia. Este sentido filosófico de la ironía —también llamada *ironía cósmica*— se relaciona estrechamente con la comicidad escéptica, la cual —en una definición casi idéntica— persigue mantenerse suspicaz frente a cualquier forma de creencia o conocimiento. Con base en la duda metódica, todo objeto, sujeto o idea resulta susceptible de ridiculización.

En cuanto al humorismo, lo más importante en el enfoque de esta tesis es el haber definido tal concepto en función de ciertos parámetros establecidos por las poéticas románticas. Si bien el término *humor* hoy en día se considera prácticamente un sinónimo exacto de *comicidad*, una vez que se repara en su acepción dentro del romanticismo —como mezcla de comedia y tragedia, ingenio y patetismo, burla y tristeza—, se logra captar un significado histórico determinado. No he tratado de imponer un anacronismo gratuito, sino de señalar una orientación o una fase específicos durante la evolución del concepto *humor*. Porque dicha definición designa juegos semánticos particulares: un contraste (entre jocosidad y melancolía) que produce significados precisos en el espectro cómico. Las connotaciones del humorismo romántico —al igual que las de la ironía— se muestran contradictorias y ambivalentes. Y de igual manera, por tratarse de criterios estilísticos y psicológicos, la catalogación de los textos arriba a una zona de inevitable subjetividad —lo cual ocurrió en la clasificación de mi corpus antológico, pues no se trata de un género asumido propiamente por los autores, sino de una clasificación *a posteriori*—. Sin embargo, pese a tales reservas, se torna posible localizar en la poesía modernista distintos ejemplos que parecen seguir los preceptos del humorismo tragicómico. En cuanto a su ofensividad, esta

clase de humor posee rasgos hirientes más intensos que los de la ironía, pero sus componentes sentimentales (incluso melodramáticos) disminuyen también la aspereza del ataque directo.

Por último, la sátira constituye uno de los terrenos más delineados y precisos de la comicidad. Quizás por sus orígenes clásicos, que llevaron a su categorización como género durante varios siglos, las expresiones satíricas poseen marcas textuales mucho más contundentes que los de la ironía y el humor. Por ello localizar segmentos basados en la agresión y en la crítica —dos cualidades esenciales de la sátira— parece una tarea menos controvertible. Indicios verbales como el léxico altisonante, los insultos y el tratamiento de motivos obscenos o escatológicos permiten clasificar a un texto como sátira con mayor certeza. Decidí abordar en este capítulo de la tesis tres áreas temáticas que, además de constituir referentes tradicionales, resultan preocupaciones significativas dentro del pensamiento modernista: la cuestión sociopolítica, la polémica literaria y la comicidad escéptica. En dichas secciones se reconocen asuntos centrales de los proyectos ideológicos y estéticos de los distintos poetas comentados. Al tratarse de un tipo de enunciación por lo general combativa, las implicaciones de la sátira reflejan con claridad las posiciones de los autores. Al respecto, el modernismo cuenta con muestras que no sólo poseen una calidad intrínseca como poesía satírica, sino que brindan información del momento intelectual en que se desarrolló el movimiento. Tanto la ironía como el humorismo —en una amalgama de las mencionadas variables en los ámbitos de la retórica, la estilística y la filosofía— participan en la sátira creada por el modernismo. No obstante, son la destructividad y la hostilidad las que producen la diferencia básica en su realización literaria.

No ha sido la finalidad de mi investigación proponer que la comicidad se presenta con base en una división absoluta entre sus diferentes tonalidades. No sucede así en la mayor parte de la literatura —incluso al interior de un solo texto— y, como era previsible, tampoco ocurre de manera contundente en la poesía modernista. Tal división en capítulos (y en apartados) tiene un propósito

metodológico. Como creo que se logrará advertir, el que un texto se localice en una u otra sección puede resultar a veces arbitrario —siendo susceptible de examen desde otras pautas de análisis—. Cada poema puede ser comentado desde una perspectiva —lingüística, psicológica, estética o temática— que pondere aspectos distintos a los desarrollados en mi tesis. De hecho, al llevar a cabo el trabajo pude observar que las subdivisiones en cada capítulo poseían vasos comunicantes entre ellos. Así los textos elegidos como modelo de *autoironía* y *autoparodia* que, por ejemplo, pueden ser vistos a la luz de la *sátira literaria*. O bien los incluidos como muestras de *ironía sarcástica*, los cuales pueden examinarse bajo los parámetros que asigné al *humorismo sentimental* o la *sátira escéptica*. Y de igual manera los correspondientes al *humor negro*, cuyas componentes se enlazan en gran medida con las propiedades de la *sátira*. Si bien una propuesta taxonómica permite la ubicación de un marco conceptual manejable, ello no quiere decir que la literatura cómica se manifieste como una estructura fija, ni que se puedan establecer coordenadas terminológicas unívocas. Ironía, humorismo y sátira no constituyen compartimentos estancos. Sin embargo, por las razones ya expuestas, he dado prioridad al desarrollo de los elementos teóricos correspondientes al concepto en turno.

Finalmente, como lo había anticipado en esta introducción, haré algunas precisiones sobre el grupo de textos objeto de este trabajo. El número de poemas comentados o citados a la largo de la tesis suma un total de 85. Esta cifra se completó tras una serie de selecciones. En primer lugar, realicé una compilación extensa, en la cual tomé en consideración diversos poemas modernistas que, en mayor o menor magnitud, mostraran una tonalidad cómica. Este acervo inicial constó de aproximadamente 260 composiciones. A partir de dicho conjunto elaboré una antología —ya con base en los tres capítulos definitivos—, compuesta por 131 composiciones, de la que se originaron las 85 integradas finalmente a la redacción. En el capítulo dedicado a la ironía se reproducen —parcial o

totalmente— 16 textos; en el de humorismo, 19; y en el de sátira, 50.⁵ Esta aparente desproporción entre las cantidades tiene una causa principal: 30 de los 50 ejemplos incluidos en el capítulo de la sátira corresponden a los *Grafitos* de Manuel González Prada, poemas epigramáticos que, por su brevedad, pero ante todo por razones que explicaré en su momento, decidí incluir nutridamente. Por otro lado, creo que el número de poemas aumentó progresivamente en cada capítulo por una razón metodológica. Conforme avancé en el desglose de ciertos términos, la base explicativa, cada vez mayor, me permitió recurrir a la cita de ejemplos con mayor libertad.

Ordenados según el número de poemas elegidos, los nueve autores comentados son los siguientes: Manuel Gutiérrez Nájera (1), Carlos Pezoa Véliz (2), Julio Herrera y Reissig (3), Leónidas N. Yerovi (5), José Asunción Silva (8), Leopoldo Lugones (10), Rubén Darío (10), Amado Nervo (11) y Manuel González Prada (35) —de los cuales 30 son *grafitos*—.

Un dato que también estimo revelador, y que puede explicar el que muchos de ellos no hubieran sido objeto de amplia recepción, es el número de textos que no fueron publicados en vida por los propios poetas. Del total de 85, los poemas inéditos —si bien ahora incluidos en sus obras completas respectivas— alcanzan la suma de 49. Es decir, alrededor de un 57% de los poemas citados o comentados en la tesis apareció publicado póstumamente. De ellos, 1 es de Carlos Pezoa Véliz, 1 de Rubén Darío, 7 de José Asunción Silva, 8 de Amado Nervo y 32 de Manuel González Prada. También comentaré esta característica con mayor detalle en su oportunidad.

La comicidad posee singulares efectos y posibilidades como procedimiento poético. Al igual que otros registros literarios, la eficacia de su comunicación responde a patrones particulares. Los mecanismos de su discurso permiten

⁵ En el Apéndice A he preparado un cuadro en el que aparece mencionado cada uno de los 85 poemas, su autor y la fuente bibliográfica —organizado también en función de los capítulos—. En el Apéndice B aparecen los 46 poemas restantes también pertenecientes a la antología, pero no citados ni comentados en la tesis. También se encuentran organizados según su filiación en los tres capítulos.

lecturas en variados niveles. Si desde ciertas nociones de la lingüística se torna factible reconocer propiedades técnicas —por medio de herramientas a veces un tanto frías—, desde una perspectiva histórica o contextual —con datos de carácter estilístico, social, filosófico o biográfico—, se posibilita el arribo a comentarios de diversa resonancia. Afortunadamente el modernismo, como periodo ampliamente documentado, permite la observación de abundantes asuntos. Varios de los poemas comentados en esta tesis poseen un valor estético relevante —algunos de ellos han sido incluso objeto de elogio o de reflexión por parte de importantes críticos—; otros, en cambio, parecen permanecer en el olvido y, en el peor de los casos, han recibido juicios negativos y descalificadores.

El propósito de mi investigación ha consistido, como antes afirmé, en presentar en bloque un corpus de la lírica modernista de tono cómico y, a partir de ello, destacar su potencial como alternativa estética. El modernismo aún ofrece múltiples posibilidades de lectura: la comicidad representa una de esas facetas susceptibles de interpretación. Una atractiva zona cuyo estudio posee aspectos por demás reveladores y significativos. La revisión de esta clase de expresiones no sólo ha representado para mí una inmersión en la historia, la crítica y la teoría literaria, sino una oportunidad de goce y de introspección. Un hedonismo fundado en la escritura cómica que, como un objetivo adicional, espero llegar a transmitir a todo aquel interesado en obtener información relativa al movimiento modernista, pero muy en especial a todo aquel lector en busca de genuina y auténtica poesía.

Capítulo 1. Ironía

1. La ironía

El término *ironía* ha sido objeto de distintos usos y definiciones a lo largo de la historia. El campo semántico de la palabra se ha ampliado hasta adquirir tanto especificidades producto de sus acepciones en los ámbitos de la retórica, la filosofía y la lingüística, como una variedad de aplicaciones derivadas de su empleo común. El origen etimológico de la palabra se remonta a la comedia griega antigua, en la cual un personaje fatuo, fanfarrón e ingenuo, el *alazon*, sufría la ridiculización por parte de un astuto y disimulado contraparte, denominado *eiron*. Con base en tal motivo dramático, Sócrates fundaría una forma sistemática de dialogar y razonar: la *eironeia*. La primera aparición escrita del término se registra justamente en Platón con el significado de “disimulación” (Ballart, 1994, pp. 40-44). La *eironeia* consistía, a grandes rasgos, en ponderar en principio la sabiduría de un interlocutor, hacerle a continuación partícipe de alguna duda con intención de que la resolviera y, finalmente, demostrar la incorrección o la insuficiencia de sus respuestas. Nuevas cuestiones y nuevas refutaciones, bajo el disfraz de halagos, se sucedían a voluntad o, más concretamente, hasta que el sofista reconocía su ignorancia sobre el tema en cuestión. “Quien finge saber, no sabe, y quien finge no saber, sabe.” (Ballart, 1994, p. 41) Tal mecanismo instaló los cimientos de lo que se considera el pensamiento irónico, con más o menos variantes, hasta nuestros días, compuesto por unos elementos comunicativos básicos que consisten en: un ironista, un enunciado oscilante entre apariencia y realidad, un personaje que no percibe el ocultamiento, y la importancia de un público que aprecia el juego intelectual producido.

El concepto de ironía ha recibido diferentes explicaciones teóricas. Los intentos por esquematizar la evolución histórica de su interpretación coinciden en señalar tres momentos principales:

a) La retórica clásica. Se consideró a la ironía como la figura retórica —tropo de dicción o figura de pensamiento— que consiste en “decir algo distinto

de lo que se quiere decir”, o bien, en proximidad con la antífrasis, “decir lo contrario de lo que se quiere decir”. Se le categorizó como un ornamento añadido al texto o al discurso oratorio para hacerlo más grato y convincente (Torres Sánchez, 1999a, pp. 5-7). Su empleo denotaría fines ingeniosos, burlescos o de escarnio, y se vislumbraba la posibilidad de que se manifestase tanto en un segmento aislado como en el trasfondo total del discurso.

b) El romanticismo. El movimiento romántico negó que la ironía debiera sujetarse a los márgenes de la retórica. Al intentar la recuperación de su antigua raíz filosófica, se buscó que nadie pudiese sentenciar contenidos en forma de “proposiciones rotundas sobre el mundo” (Ballart, 1994, p. 68). Aunque también concebida como instrumento verbal, se consideró que la ironía debía entenderse como una cualidad necesaria e intrínseca de la actividad creadora, cuyo fin radicaba en neutralizar toda idea de autosuficiencia frente a las contradicciones de la realidad. En un entorno en el que se planteaba el relativismo como fin último del arte y del pensamiento, su concepción adquirió connotaciones metafísicas.

c) Siglo XX hasta nuestros días. Con base en las diferentes tendencias críticas desarrolladas desde los inicios del siglo XX hasta hoy, numerosos autores han dirigido su atención al análisis de la ironía. Sus variadas aportaciones han recuperado, negado, modificado o ahondado muchas de las tesis clásicas y románticas.¹ Englobar en poco espacio la variedad de polémicas, puntos de vista y especificidades en torno al fenómeno resulta imposible.² Sin embargo mencionaré determinadas formulaciones que, si bien no exentas de controversia, cuentan con cierto consenso entre los especialistas.

Wayne C. Booth —un autor clave dentro de la llamada *ironología*— estableció cuatro notas fundamentales para determinar la existencia de la ironía

¹ Según Pere Ballart, el enfoque que se utilice en el análisis de la ironía puede brindar una buena idea del tipo de corriente en la que se adscribe el autor: “...el estudio de las diferentes aproximaciones con que unas y otras escuelas han intentado elucidar el mecanismo de la ironía puede convertirse al cabo en la mejor de las radiografías de cada una de esas escuelas. La ironía, en mayor medida que otros aspectos de la literatura, delata al que la estudia [...] según sea su orientación metodológica...” (Ballart, 1994, p. 26)

² Las revisiones históricas de Pere Ballart (1994) y María Ángeles Torres Sánchez (1999a), por ejemplo, además de brindar un comentario amplio respecto a las conclusiones de un considerable conjunto de trabajos, otorgan una idea clara de la complejidad del asunto.

verbal:³ 1) Debe ser *intencionada*. 2) Debe ser *encubierta*, en mayor o menor grado, pensada para su reconstrucción con significados diferentes de los que se aprecian a primera vista. 3) Es *estable* o fija, en el sentido de que una vez hecha la reconstrucción del significado, no se invita al lector a continuar con nuevas demoliciones y reconstrucciones. 4) Es *finita*, pues en cierto sentido su aplicación es local, limitada (Booth, 1989, pp. 30-31).

De los anteriores cuatro puntos, los dos primeros cuentan con el acuerdo de la mayor parte de los estudiosos, no así los dos últimos, pues se ha argumentado que la ironía puede arribar a enormes zonas de ambigüedad en función de las posibilidades del lector —aspecto que no olvida Booth, pero al que no concede una importancia prioritaria— y, por otra parte, existe acuerdo en lo tocante a la posibilidad de advertir la presencia de la ironía tanto en un enunciado —o una pequeña serie de enunciados— como en el carácter general de una obra.

Asimismo Wayne C. Booth propone cuatro pasos para el desciframiento de la ironía: 1) Al lector se le exige que rechace el significado literal, pues no deja de advertir que existe cierta incongruencia. 2) Se ensayan explicaciones o desciframientos alternativos. 3) Se toma una decisión en función de los conocimientos o creencias que el lector posea. 4) Se elige un significado o conjunto de significados de los que se puede tener alguna seguridad (Booth, 1989, pp. 36-38). Para Booth, el lector cuenta con pistas textuales que guían su decisión de llevar a cabo una lectura de tipo irónico: 1) Guiños o advertencias claras en la voz del propio autor —en los títulos, epígrafes, elementos tipográficos y otras señales explícitas—. 2) Expresiones eminentemente absurdas o ilógicas —a partir de la experiencia compartida de lo “real”, la gramática y el vocabulario—. 3) Conflictos entre hechos dentro de la misma obra —según determinados patrones de verosimilitud, que comprenden a su vez lo implícito y lo

³ A la ironía verbal, que intento abordar en estas páginas, se suma la ironía situacional o del sino, que consiste en aquellos acontecimientos que suceden al contrario de como esperaban sus protagonistas, y la ironía dramática —con origen en la tragedia de Sófocles, *Edipo Rey*— que pretende reflejar en forma literaria la ironía del sino: el espectador del drama o de la narración es consciente de la situación en que se encuentra el personaje, en tanto éste, convencionalmente, actúa desconociendo las consecuencias que desencadenarán sus actos (Torres Sánchez, 1999a, pp. 1-2).

sobreentendido—. 4) Contrastes de estilo y cambios en el canon genérico —a partir de una experiencia cultural y literaria común—. 5) Conflicto de creencias —sospecha de incongruencias entre lo expresado por el autor y lo que sospechamos *verdaderamente* cree el autor por el conocimiento previo que tenemos de él— (Booth, 1989, pp. 90-107).

Jonathan Culler —al igual que otros autores— coincide desde una óptica estructuralista en lo referente a las pistas textuales que Booth propone —con hincapié en las convenciones culturales y genéricas—, sin embargo, expone sus reservas frente al planteamiento de una interpretación “estable”, “verdadera” y “única” de la ironía. Señala la importancia de factores que inciden en el posible incumplimiento de una comprensión irónica, y aun subraya la existencia de textos cuyo fin consiste justamente en la incertidumbre y negatividad propias de la ironía (Culler, 1978, pp. 224-225).⁴

En cuanto a su relación con la comicidad, la ironía —debido en parte a su conceptualización clásica— en muchas ocasiones se ha identificado a priori con la generación de la risa. Sin embargo el enfoque romántico, y más tarde el análisis de tendencias teóricas más recientes, llevaron al cuestionamiento de tal condición, pues se ha precisado que la existencia de ironía no implica por necesidad una carga hilarante.⁵ Los límites de la ironía y de la comicidad se intersectan y de

⁴ “No podemos exigir [a una teoría de la literatura] que explique el significado “correcto” de una obra, ya que es evidente que no creemos que para cada obra exista una sola interpretación correcta. [...] En realidad, lo que sí requiere explicación es el sorprendente hecho de que una obra pueda tener diversos significados y no precisamente cualquier significado, o el de que algunas obras den una impresión de rareza, incoherencia, incomprendibilidad. [...] La cuestión no es lo que los lectores reales hacen, sino lo que un lector ideal debe saber implícitamente para leer e interpretar obras de modo que consideremos aceptable, de acuerdo con la institución de la literatura. [...] Los senderos por los que el lector se ve conducido hasta la comprensión son precisamente los de la lógica de la literatura: los efectos tienen que relacionarse con el poema de tal modo que el lector vea que la conexión es correcta en función de su propio conocimiento de la literatura.” (Culler, 1978, pp. 177-178)

⁵ Para diversos estudiosos —y también para cierto empleo común del término—, el *ethos* burlón de la ironía constituye una de sus características fundamentales. “Ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo.” (Kerbrat-Orecchioni, 1992, pp. 211-214) “*Ironía*: Burla fina y disimulada. // Tono burlón con que se dice.” (Real Academia Española, 2001) Sin embargo, como han señalado otros teóricos —y como puede observarse de manera empírica—, la ironía puede ser utilizada para expresar tristeza, enojo, indiferencia, solidaridad y otros matices anímicos no necesariamente adscritos a la burla. “[Se suele afirmar] que la ironía sirve especialmente para hacer crítica negativa de una forma indirecta, con aparente burla, pero con intención agresiva. [...] Pero esta consideración general no nos satisface por completo, y menos desde la perspectiva pragmática de estudio... [...] La ironía [...] es en cierta

hecho pueden llegar a una convergencia considerable, pero tal situación

no da permiso en ningún caso para hablar de una identidad conceptual entre ambos, como algunos autores pretenden... [...] Ni todo lo que es irónico hace reír, ni todo lo que provoca la risa de los hombres merece entrar en el capítulo de la ironía. [...] La ironía, como un “vasto campo de juego intelectual” [...], excede con mucho el simple efecto burlesco. [...] ...todo aquel que intente emitir un juicio sobre el valor de las “obras irónicas” debe reconocer un rico repertorio de géneros, una enorme variedad de efectos y de formas (Ballart, 1994, pp. 438, 439, 412).

La ironía, pues, representa un ámbito complejo de observación. En el caso de este trabajo, dado que trato de establecer su relación con el humorismo y la sátira dentro de la poesía modernista, me detendré en muestras irónicas que poseen sesgos cómicos en un grado perceptible. Se podrá observar que la ironía no se constriñe a un tono lírico o a un tipo de discurso en particular, y de igual manera que funciona ya sea como un recurso retórico puntual y localizable en segmentos discursivos de variable extensión, o como una actitud del emisor que marca la significación general de su escritura.

1.1. Ironía y modernismo

La ironía tuvo lugar en la poesía modernista hispanoamericana en las dos principales orientaciones históricas hasta aquí indicadas: como figura retórica y como noción filosófica romántica. Diversos críticos e historiadores han subrayado la importancia de la ironía, dentro de la variedad de estrategias experimentales asumidas por el movimiento, como un recurso que tenía como propósito subvertir patrones literarios e ideológicos. En lo que se refiere a sus características como figura retórica, la ironía puede advertirse en la poesía modernista tanto en la forma de tropo de dicción como de figura de pensamiento. En cuanto a sus peculiaridades como tropo de dicción, se alude a enunciados que no exceden la dimensión de la palabra ni de la oración, en los cuales la conversión semántica o

forma neutra en cuanto a su función, y puede utilizarse con fines tanto polémicos y agresivos como gratificantes.” (Torres Sánchez, 1999a, pp. 110-111)

contraste implícito apunta a la *antífrasis*, es decir, a la relación entre el sentido literal y el derivado como antonimia o contrasentido, sobre todo cuando se hace referencia a cualidades opuestas a las que un objeto posee. Concebida como figura de pensamiento, la ironía consiste en enunciar una idea de tal modo que, por la construcción o las marcas contextuales, la oración o las oraciones —incluso todo un texto y todo un discurso— puedan ser comprendidos con un significado alterno afectando la lógica ordinaria de la expresión (Beristáin, 1998, p. 277; Kerbrat-Orecchioni, 1992, pp. 196-209). La ironía como figura retórica no se manifiesta como entidad aislada, sino en compañía de otras propiedades del lenguaje. En este sentido se ha asociado a la ironía en la poesía modernista, entre otras cosas, con el empleo de la adjetivación excéntrica, el coloquialismo, la metáfora extraña y la rima sorpresiva (Jiménez, 1985, p. 38). Siendo descrita asimismo como inserción premeditada de lo disonante, lo imprevisible y lo raro en función de una discrepancia con juicios de índole trascendental.

Dentro de la modernidad literaria el arte modernista es arrítmico, caracterizado por tensiones, antítesis, paradojas e ironías, [...] semejante y desemejante en sus expresiones individuales, o sea antimonolítico respecto al arte de sus productores. [...] Es más bien una sensibilidad, una actitud crítica, un desafío de lo normativo (Schulman, 2002, p. 214).

La ironía, en tales términos, constituye un instrumento centrado en la ponderación de la subjetividad y de la insinuación. Por medio de la creación de textos lúdicos e irónicos, así como de la intensificación de imágenes expresionistas y deformantes, el modernismo se proponía subrayar el descrédito de tentativas únicamente preciosistas y proyectar la censura de exagerados estilos o formas de pensar (Jiménez, 1985, pp. 39-40; Schulman, 2002, p. 80).

[Los modernistas] son los primeros en representar la vida ciudadana como sincopada superposición de pasajeras disparidades. Son los primeros en utilizar la yuxtaposición simultaneísta, el montaje disonante, el feísmo y el prosaísmo flagrantes, los contrastes léxicos, los saltos tonales, la articulación fracturada, todos los recursos para representar un mundo discordante, entreverado, móvil y mutable: el mundo moderno (Yurkievich, 1976, p. 40).

Al abordar el comentario de los siguientes poemas intentaré mostrar algunas de las peculiaridades de la ironía como figura retórica —como tropo de dicción y como figura de pensamiento—, la cual adquiere diversos atributos en cuanto a sus componentes e intensidades. Dichos aspectos susceptibles de un deslinde de tipo estilístico, no pueden dissociarse, a su vez, de la acepción filosófica escéptica de la ironía, la cual ha recibido mayor atención por parte de los estudiosos del modernismo. A diferencia de las concepciones retóricas, las definiciones románticas consideran a la ironía como una posición según la cual todo se sumerge en la duda, desde las intenciones del que la expresa hasta nuestro conocimiento del mundo. De ahí su fascinación por lo incierto y sus implicaciones nihilistas (Honderich, 2001, p. 559). De acuerdo con esta idea de la ironía el mundo es algo esencialmente innoble, por lo que se estima que toda seriedad en torno a él es siempre de algún modo unilateral y dogmática. Esta actitud entraña la renuncia a entregarse completamente a nada, por lo cual el ironista procede a comentar el mundo ligeramente (o, según los casos, corrosivamente) y, en general, a tomarlo todo como mero juego (Ferrater Mora, 1981, p. 1761). La ironía se transforma en un vehículo de relativización ética y estética.

La ironía, sutilmente, va imponiéndose, [...] y al imponerse, introducirá la descreencia en la sacralidad del mundo, en los poderes descifradores y unitivos del poeta, en el respeto sagrado al arte (Jiménez, 1985, p. 38).

Ya no habrá sólo unidad, ni sólo armonía, ni únicamente sacralidad de un modo que se creía perfecto. [...] ...contemplan el mundo más en la realidad de sus múltiples y no escasas contradicciones encontrando una palabra no contraria, pero sí evolucionada y llena de nuevos matices diferenciadores... (Polo García, 1987, p. 185)

Una postura que termina por socavar los fundamentos mismos del acto artístico. Frente a la idea de la poesía como transcripción directa de una emoción considerada ya de por sí poética —y de ahí el endiosamiento del sujeto como fuente de conocimiento y de verdad—, los escritores modernistas llegan a sospechar que dicha experiencia, en cuanto tal, era efímera y parcial, y que si algún valor tenía, lo tenía dentro de las circunstancias en que se había producido (Valender, 1992, p. 52). En lugar de hablar de la sinceridad del poeta o de la

intensidad de sus sentimientos, el emisor irónico fija su atención cada vez más en la obra en sí, concibiéndola, ya no como un simple cauce de transmisión de un impulso inicial, sino como un objeto de creación y un producto del lenguaje. Con voluntad metapoética, la conciencia crítica vigila tanto la experiencia del autor como la formulación emotiva del discurso literario. En determinado momento la poesía habla de sus propios recursos: los comenta, los explica, los niega o los justifica (Valender, 1992, p. 59). Son los mismos modernistas —en su rechazo a los clichés verbales y a “cierta esclerosis mental a la que tanto temen”— quienes, en un proceso de cambio permanente y enriquecedor, se vuelven incluso contra los propios principios del lenguaje cenital del movimiento si ello comporta autocomplacencia, ineffectividad o acartonamiento (Polo García, 1987, p. 134; Jiménez, 1985, p. 34).

El poema así da expresión, a la vez, a dos impulsos distintos: por una parte, el deseo de identificarse con el ideal poético, con el absoluto, y por otra, la conciencia de que la realidad de su experiencia es mucho menos sublime de lo que quisiera que fuera. [...] Esta ambigüedad fundamental se expresa claramente en la actitud del poeta hacia el lenguaje, en donde se proyecta, pero del cual, a la vez, se mantiene distanciado. [...] La utilización de la ironía por parte de los modernistas [...] no era de ninguna manera casual. [...] ...los modernistas acudieron a la ironía como una forma de asegurarse cierto margen de autonomía creativa frente al discurso “comunicativo” preconizado por los románticos. [...] ...en último término, lo que propuso el modernismo, a través de su discurso irónico, fue minar la fe que los románticos habían depositado no sólo en el sujeto como fuente de conocimiento y de valor, sino también en la idea misma de la poesía como formulación de verdades absolutas. Es decir, frente a la seguridad epistemológica de los románticos, se alzó el escepticismo, lúcido y lúdico, de los modernistas. [...] Si [...] lo que importa es el poema y no el poeta, no nos debe sorprender el que el distanciamiento preconizado por ellos consista, sobre todo, en una actitud crítica hacia el *yo sublime* que se alza, histriónico y prepotente, en tantos poemas de factura romántica (Valender, 1992, p. 52, 53, 63, 64).

En lo que respecta al entorno literario y cultural, resulta importante reconocer que en buena medida la ironía modernista comportó una provocación frente al público receptor, así como un intento por escandalizar a los círculos menos proclives a las tendencias renovadoras. Se ha señalado con frecuencia la voluntad de los integrantes del movimiento por establecer una élite, hecho que llevó a una ambigua relación del artista con su sociedad: por una parte apartamiento y desdén, y por otra, el deseo de internarse en ella, cambiarla y aun

alcanzar su reconocimiento (Oviedo, 2001, p. 227). La ironía representó, en estas condiciones, una forma de cifrada reciprocidad entre el escritor y los sectores afines al movimiento. Al darse una proyección del arte como dominio especializado, los modernistas reclamaron un sistema interpretativo y un bagaje de información específicos.

...la mera comprensión del texto se sostiene [...] por el conocimiento de la alusión culta, voluntariamente encubierta para convocar exclusivamente al lector cómplice, la cual remite al vasto texto cultural dentro del cual se inserta el poema en una sistemática construcción intertextual dentro del nivel superior de la cultura (Rama, 1983, p. 101).

El escritor irónico conmina al destinatario dispuesto a la decodificación pertinente, al tiempo que discrimina al adversario en materia literaria o ideológica. Los textos poseen una carga de información disimulada en pos del juego comunicativo con el receptor refinado y alerta. El mensaje oculto de gran parte de la escritura modernista se dirige a la naciente clase “intelectual”. En este juego de aproximación y de alejamiento respecto a la sociedad, resultado del proceso de debate, encontró su espacio la ironía.

La respuesta dominante de la época fue una retracción ante la hostilidad, que llevó al poeta al aislamiento, y una actitud respecto a esa sociedad de dolorido enfrentamiento. Al desprecio se respondió con desprecio, a la ignorancia provocativa con la burla destemplada, al desinterés masivo con la ironía y el apartamiento aristocrático. Los poetas edificaron parsimoniosamente sus torres de marfil, a conciencia siempre de que se trataba de medidas defensivas destinadas a preservar valores superiores que en ese momento veían naufragar (Rama, 1985, pp. 62-63).

1.2. Autoironía y autoparodia

Comentaré, en primera instancia, algunos ejemplos dentro de la poesía modernista que toman como eje de su propuesta irónica peculiaridades estilísticas del mismo movimiento, o bien determinados aspectos de la propia personalidad de los autores. Al respecto tomaré la célebre “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” de Rubén Darío —de su libro *El canto errante*—, que puede ilustrar buena parte de los antecedentes teóricos hasta aquí planteados y, además, permite introducir elementos conceptuales de un procedimiento intertextual ligado a ella: la parodia. Fechado en 1906, este poema al parecer constituye la respuesta

a un juego de misivas en el cual el nicaragüense emulase la forma del poema “A Rubén Darío”, de Leopoldo Lugones, cuyo tema principal es la notificación del nacimiento del hijo del poeta argentino —y la descripción de sus primeros meses de vida—, quien expresa en tono jocosos la alegría motivada por la reciente paternidad —con referencia a elementos domésticos y festivos—.⁶

50 Pues deseas, sin duda, saber nuevas del niño.
 No sé si será hermoso, pues para mí es sublime.
 A veces llora, a veces sonríe, a veces gime,
 porque es hijo del hombre y la mujer; la frente
 y el cráneo están labrados satisfactoriamente,
 mama como un cachorro de león y ya araña;
 55 pero es afable y tiene como una luz extraña
 en los ojos. Demuestra no precisar escudo,
 queriendo como quiere, que lo dejen desnudo.
 Hace pis...; pero esto no turba mi alegría:
 Apolo en el regazo de Lucina lo hacía.
 60 Yo lo quisiera héroe, mas no debo, por cuanto
 la abuela a todo trance quiere que sea santo.
 (“A Rubén Darío”)

Rubén Darío, por su parte, parece responder a estos versos por medio de noticias relativas a sus más recientes viajes —Río de Janeiro, Amberes, Buenos Aires, París y Palma de Mallorca— y emplea un similar ánimo bromista en su acuse de recibo. En un ejercicio paródico, Darío recoge el mismo metro, el alejandrino pareado, y hace alarde

de dominio de unos temas y de una técnica, hasta el punto de mostrar con desusada facilidad lo que en realidad es sumo artificio, es el caso de las rimas singulares de los versos que también pueden entenderse como un intento de responder con el mismo juego a un poeta que, como Lugones, no supo nunca prescindir del esfuerzo de la rima... [...] [El poema muestra] referencias más o menos veladas y jocosas a los tópicos del modernismo que practicaban uno y otro poeta... (Ruiz Barrionuevo, 2002, pp. 133-134)

Con objeto de explicar la relación estructural entre ambos textos, me detendré brevemente en el concepto de parodia. La parodia consiste en una imitación de las convenciones de un canon genérico o estilístico. A diferencia de la ironía, la parodia es fundamentalmente un mecanismo *intertextual*. La parodia

⁶ “A Rubén Darío” se encuentra en las *Poesías completas* de Leopoldo Lugones con el registro de su aparición en el núm. 1 de la revista *Athenas* de Córdoba (Argentina), el 8 de enero de 1903. Si bien la composición puede tener su origen en 1897, año del nacimiento del único hijo de Leopoldo Lugones (Ruiz Barrionuevo, 2002, p. 134).

tiene como base de organización un modelo establecido o ciertas normas literarias específicas. El proceso paródico efectúa una síntesis y una superposición de textos: la incorporación de un texto parodiado (en segundo plano) en un texto parodiante (en primer plano). El origen etimológico del término refuerza esta especificidad (*para*: “contra” o “al lado de”; *odos*: “canto”): la parodia como *contra-canto* (Hutcheon, 1992, pp. 177-178). Existe un gran parentesco entre la ironía y la parodia. Ambas reclaman la atención y las competencias del lector para apreciar la sutileza de su funcionamiento. En ambas hay dos mensajes superpuestos: *Lo que se dice/Lo que se quiere que se entienda*.

La intención paródica también es variable. Generalmente se le concibe como imitación exagerada de un estilo o de unas convenciones con el fin de provocar un efecto cómico u hostil, pero tal degradación del modelo parodiado no se desarrolla siempre: se puede presentar desde un color agresivo y denigrante, hasta una postura positiva (deferente y aun reivindicadora de lo parodiado).⁷ La intención es por lo general crítica, pero no siempre ofensiva. El juego paródico puede interpretarse como adaptador y conservador de una tradición, o bien como transformador y transgresor de convenciones establecidas (Hutcheon, 1992, pp. 181-183, 188-189). El texto parodiante se revela siempre subordinado a las convenciones que le otorgan validez.

En la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” la yuxtaposición paródica genera una serie de correspondencias entre el estilo de los poetas participantes. Al imitar la manera de componer de Lugones, Rubén Darío rinde un homenaje amistoso al remitente y, simultánea e implícitamente, ratifica su voluntad experimentalista dentro del modernismo. Aunque hay elementos de una tenue burla, el propósito no se concentra en la intención denigrante, sino en la mutua

⁷ Lo que Linda Hutcheon considera parodia respetuosa, otros autores lo catalogan como pastiche: “Galicismo procedente de la palabra *pasticcio*, utilizada inicialmente en pintura para designar las imitaciones de cuadros realizadas con tal habilidad, que pudieran pasar por los originales. Dicho término se ha aplicado también a las imitaciones de obras literarias, aunque, en principio, ha adquirido un matiz peyorativo: imitación afectada del estilo de un autor. [...] La técnica del pastiche es utilizada deliberadamente por ciertos escritores, al imitar diversos textos y estilos en una misma obra, o contraponer diversos niveles de lenguaje con finalidad paródica o exclusivamente estética.” (Estébanez Calderón, 1996, p. 813)

comprensión. La parodia parece subrayar, con orgullo y simpatía, la destreza versificadora que los identifica.

*Madame Lugones, j'ai commence ces vers
en ecoutant la voix d'un carillon d'Anvers...*
Así empecé, en francés, pensando en Rodenbach,
cuando hice hacia el Brasil una fuga... ¡de Bach!

- 5 En Río de Janeiro iba yo a proseguir
poniendo en cada verso el oro y el zafir
y la esmeralda de esos pájaros-moscas
que melifican entre las áureas siestas foscas
que temen los que temen el cruel vómito negro.
- 10 Ya no existe allá fiebre amarilla. ¡Me alegre!
Et pour cause. Yo pan-americanicé
con un vago temor y con muy poca fe,
en la tierra de los diamantes y la dicha
tropical. Me encantó ver la vera machicha,
15 mas encontré también un gran núcleo cordial
de almas llenas de amor, de ensueño, de ideal.
Y si había un calor atroz, también había
todas las consencuencias y ventajas del día,
en panorama igual al de los cuadros y hasta
20 igual al mejor de la fantasía. Basta.
Mi ditirambo brasileño es ditirambo
que aprobaría tu marido. *Arcades ambo.*
(“Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”)

Con un mensaje general basado en hechos de la vida privada, las connotaciones intimistas del texto y los posibles datos compartidos entre los amigos sugieren la presencia de alusiones encubiertas. La constatación de ciertos datos biográficos posibilita la inferencia de significados alternos. Así ocurre, por ejemplo, en las partes primera y segunda del poema —el cual consta de 7 secciones—, en las que Rubén Darío comenta su estancia en Río de Janeiro, sitio en el que participó como secretario de la delegación de Nicaragua en la Conferencia Panamericana de 1906. El autor apunta, empleando un neologismo que denota perspicacia, su postura como representante diplomático: “Yo pan-americanicé / con un vago temor y con muy poca fe, / en la tierra de los diamantes y la dicha / tropical.” Cabe recordar que fue justamente en esa ciudad brasileña donde Darío escribiera el polémico “Salutación al águila” y, por otra parte, que también por aquellos años sus poemas “A Roosevelt” y “Salutación del optimista”

—reunidos en el libro *Cantos de vida y esperanza* (1905)— habían adquirido fama tras haber despertado entusiasmos o recelos debido a sus equívocos puntos de vista frente al imperialismo estadounidense.⁸ Darío no abunda en esta epístola en torno a las polémicas que habían ocasionado sus ideas de conciliación entre las Américas sajona e hispánica. Se trata, en este caso, de un guiño político apenas inteligible. El autor manifiesta aquella displicencia o pragmatismo, tan acotados por sus comentaristas, en lo que respecta a los asuntos militantes. Octavio Paz, en este sentido, afirmaría que Rubén Darío “no era un pensador político y su carácter no era inflexible: ni en la vida pública ni en la privada fue un modelo de rigor” (Paz, 1991, p. 50). “Lo cortés no quita lo cóndor” respondería en esos días a las acerbas acusaciones de Rufino Blanco Fombona (Ghiraldo, 1940, p. 200).⁹ El poeta parecía más bien disfrutar de las recepciones y los banquetes de la ocasión. Froylán Turcios, secretario de la delegación hondureña en la misma conferencia, atribuyó más tarde al representante de Colombia, Rafael Uribe Uribe, una opinión que quizás delata las ocupaciones predilectas de su colega: “Este magno poeta desearía que el mar fuera de cognac para ahogarse en sus ondas.” (Fernández, 1987, p. 117) Darío concluye escuetamente la notificación de sus tareas profesionales y traslada la atención del poema a la precariedad de su estado de salud. Su papel como afamado representante nacional queda explicado a medias palabras.

⁸ “A Roosevelt” fue datado en Málaga en 1904 y publicado por primera vez en *Helios* de Madrid en febrero del mismo año; “Salutación del optimista” fue compuesto en España y publicado primeramente en abril de 1905 en la *Revista Hispano-Americana* de Madrid (Ruiz Barrionuevo, 2002, pp. 103-104).

⁹ Rubén Darío definiría la oda “A Roosevelt” como “un trompetazo, por otra parte inofensivo” (Darío, *Obras completas*, p. 1005, “Cabezas”). Un poema sobre el cual, no obstante, muchos críticos y periodistas hablarían de móviles interesados, por lo menos el de “quedar bien” en las esferas diplomáticas; otros hablarían de debilidad de carácter, de timidez y de falta de voluntad, y de sumisión a la voluntad ajena. Lo cierto es que en aquel momento hubo un verdadero escándalo en los medios literarios y en buena parte de la prensa de Hispanoamérica (Henríquez, 1978, pp. 109-110). Sus gestos atrajeron sobre Darío numerosas y duras reprobaciones, como la mencionada de Rufino Blanco Fombona: “...leo el divino e infame poema de usted al Águila, que yo no conocía. ¿Cómo no lo han dilapidado a usted, querido Rubén? Le juro que lo merece. ¡Cómo! ¿Usted, nuestra gloria, la más alta voz de la raza hispana en América, clamando por la conquista? [...] ¡Oh, fatalista, iluso poeta, deslumbrado por el vuelo de las águilas de veinte duros! ¡Oh, poeta de buena fe descarriada! ¿Por qué canta usted a los yanquis, por qué echa margaritas a puercos?” (Ghiraldo, 1940, pp. 198-199)

25 ...a pesar de Tijuca y del cielo opulento,
 a pesar de ese foco vivaz de pensamiento,
 a pesar de Nabuco, embajador, y de
 los delegados panamericanos que
 hicieron lo posible por hacer cosas buenas,
 30 saboreé lo ácido del saco de mis penas;
 quiero decir que me enfermé. La neurastenia
 es un don que me vino con mi obra primigenia.
 (“Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”)

Y en adelante se abocará a la exposición de sus padecimientos físicos, espirituales y monetarios. Se referirá al hastío y al alcohol —que en esos años comenzaba a hacer estragos en su organismo— pero sin caer en el lamento. En una exhibición de cinismo se confiesa sibarita y se mofa de las sugerencias de los médicos y de la situación laboral que le ahoga. Darío asume con desparpajo la problemática vivencial. Hace sorna de su propia persona y ataca a quienes intentan reformarlo. Es consciente de la marginalidad de su conducta pero desestima las reconvenciones moralizantes y reafirma sus convicciones. El gesto alegre oculta, sin embargo, un estado anímico no del todo robusto.

¡Y he vivido tan mal, y tan bien, cómo y tanto!
 ¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto!
 35 ¡Y tan buen bebedor tengo bajo mi capa!
 ¡Y he gustado bocados de cardenal y papa...!
 Y he exprimido la ubre cerebral tantas veces,
 que estoy grave. Esto es mucho ruido y pocas nueces,
 según dicen doctores de una sapiencia suma.
 40 Mis dolencias se van en ilusión y espuma.
 Me recetan que no haga nada ni piense nada,
 que me retire al campo a ver la madrugada
 con las alondras y con Garcilaso y con
 el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?
 45 ¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?
 ¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal?
 Es preciso que el médico que eso recete dé
 también libro de cheques para el *Crédit Lyonnais*,
 y envíe un automóvil devorador del viento,
 50 en el cual se pasee mi egregio aburrimiento,
 harto de profilaxis, de ciencia y de verdad.
 (“Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”)

Se advierten en el poema distintos indicios que revelan la intención irónica. El contraste del tono afable de un buen número de los enunciados con el sentido en general poco optimista hace dudar de la severidad del discurso. Para la

exposición de una serie de asuntos que al parecer implican un sentimiento de angustia, se emplean coloquialismos y frases hechas —"bocados de cardenal y papa" / "mucho ruido y pocas nueces"—, neologismos, nombres propios, marcas registradas y extranjerismos —pan-americanicé; Nabuco; Garcilaso; *La Nación*; *Crédit Lyonnais*, *sport*,—, exclamaciones e hipérboles —"¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien..." / "Según dicen doctores de una sapiencia suma"—, así como aclaraciones prosaicas y construcciones con elementos léxicos infrecuentes —"quiero decir que me enfermé" / "¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal?" / ubre cerebral / "la esmeralda de esos pájaros-moscas"—. Los atributos estilísticos de determinados segmentos provocan disonancia entre sí. Cabe atribuir este conflicto a la contraposición de paradigmas emotivos distintos: por un lado la inflexión cómica y por otro el registro confesional. El lector, situado en una cierta atmósfera, se ve de pronto transportado a un campo de elocución diferente, lo cual influye en la comprensión global del sentido. Esta calculada incongruencia amplía la posibilidad de una interpretación no literal. Además de lo explícitamente enunciado se sospecha una cierta voluntad histriónica por parte de la voz poética por agregar o modificar propiedades semánticas a diversas oraciones del texto. El lector deberá asumir en buena medida la existencia de sentidos sucedáneos a lo declarado al pie de la letra. Por momentos el lenguaje parece no mostrar simulación alguna —"En fin, convaleciente, llegué a nuestra ciudad / de Buenos Aires..."—, pero en otros queda indeterminado si existe un propósito confidencial sincero o una intencionalidad graciosa —"...mi egregio aburrimiento, / harto de profilaxis, de ciencia y de verdad"—. La distancia del emisor frente a las propias emociones anula a un tiempo los extremos tanto del patetismo como de la abierta festividad. Se vislumbra un sentimiento de inquietud que, sin embargo, queda disminuido por la fluctuación entre la gracia y la seriedad de las formulaciones.

Tras mencionar su alegre paso por Buenos Aires —"Mas mi convalecencia duró poco. ¿Qué digo? / Mi emoción, mi entusiasmo y mi recuerdo amigo, / y el banquete de *La Nación*, que fue estupendo, / y mis viejas jeringas con su pánico estruendo / [...] me pusieron de nuevo con mis nervios en guerra", pero sin apuntar

que allí sufrió un ataque a causa de los excesos étlicos (Ledesma, 1969, 47)—, Rubén Darío relata su viaje a París, “ombligo de la locura”, sitio en el que experimenta una existencia “*sauvage*”, recluida y problemática. De nuevo, pese a los inconvenientes de su situación, se jacta de vivir como un dandy, un extravagante y un soñador, manifestando su deseo por vivir en la despreocupación y la opulencia.

A mi rincón me llegan a buscar las intrigas,
 las pequeñas miserias, las traiciones amigas,
 y las ingratitudes. Mi maldita visión
 sentimental del mundo me aprieta el corazón,
 75 y así cualquier tunante que explotará a su gusto.
 Soy así. Se me puede burlar con calma. Es justo.
 Por eso los astutos, los listos, dicen que
 no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!
 Que ando, nefelibata, por las nubes... Entiendo.
 80 Que no soy hombre práctico en la vida... ¡Estupendo!
 Sí, lo confieso: soy inútil. No trabajo
 por arrancar a otro su pitanza; no bajo
 a hacer la vida sórdida de ciertos previsores.
 Yo no ahorro ni en seda, ni en champaña, ni en flores.
 85 No combino sutiles pequeñeces, ni quiero
 quitarle de la boca su pan al compañero.
 Me complace en los cuellos blancos ver los diamantes.
 Gusto de gentes de maneras elegantes
 y de finas palabras y de nobles ideas.
 90 Las gentes sin higiene ni urbanidad, de feas
 trazas, avaros, torpes, o malignos y rudos,
 mantienen, lo confieso, mis entusiasmos mudos.
 (“Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”)

El sentido del poema, por otra parte, no sólo implica la transmisión de un mensaje intimista y anecdótico. Al tiempo que lleva a cabo la disertación sobre su estado de salud y una descalificación de los prejuicios sociales, Rubén Darío explora caminos renovadores en la dicción poética. A partir de la llaneza del léxico, la elementalidad sintáctica y los constantes encabalgamientos, los versos alcanzan por momentos una franca cercanía con la prosa. Si bien con absoluto respeto por la métrica y por la rima —esta última muy débil en los versos encabalgados—, en numerosos fragmentos se diluye el ritmo tradicional del alejandrino. Se presenta el desarrollo paralelo de dos códigos lingüísticos diferenciados: el lenguaje hablado y el lenguaje culto o escrito. No se trata de una

preferencia por uno u otro, sino de una constante oscilación (Valender, 1992, p. 58).

Reforma verbal, el modernismo fue una sintaxis, una prosodia, un vocabulario. [...] ...fueron los primeros en emplear el lenguaje de la conversación. [...] La reforma afectó sobre todo a la prosodia, pues el modernismo fue una prodigiosa exploración de las posibilidades rítmicas de nuestra lengua. [...] No atacaron la sintaxis del castellano; más bien le devolvieron naturalidad y evitaron las inversiones latinizantes y el énfasis. Fueron exagerados, no hinchados; muchas veces fueron *cursis*, nunca tiesos. A pesar de sus cisnes y góndolas, dieron al verso español una flexibilidad y una familiaridad que jamás fue vulgar y que habría de prestarse admirablemente a las dos tendencias de la poesía contemporánea: el amor por la imagen insólita y el prosaísmo poético (Paz, 1991, pp. 23-24).

El poema refuta la eficacia de entonaciones solemnes o grandilocuentes. La ironía, a fuerza de coloquialismo, de sencillez y de una constante observación de la propia sensibilidad, funciona como un instrumento que ampara al lenguaje de una impostación fallida. La intromisión de juicios atemperadores conduce a un cuestionamiento de la sublimidad. En consonancia con su acepción romántica, la ironía provoca que la experiencia del poema no se juzgue unipersonal y fruto de una sensibilidad superior y privilegiada, sino un suceso cuestionable y susceptible de ser puesto en relación, y por tanto relativizado, con el resto de elementos de la existencia (Ballart, 1994, p. 387).

220 Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora.
Ahora hay comerciantes muy modernos. Ahora
mandan barcos prosaicos la dorada Valencia,
Marsella, Barcelona y Génova. La ciencia
comercial es hoy fuerte y lo acapara todo.

225 Entre tanto, respiro mi salitre y mi iodo
brindados por las brisas de aqueste golfo inmenso,
y a un tiempo, como Kant y como el asno, pienso.
Es lo mejor.¹⁰

(“Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”)

Darío rebate con su escritura la validez de nociones que confieren al artista facultades trascendentes. Se declara desafiante en su comportamiento frente al mundo, pero ya no externa una plena seguridad en la propia certidumbre. La ironía

¹⁰ Rubén Darío lleva a cabo un juego sinonímico con la palabra *pienso*: a) como primera persona del presente indicativo del verbo *pensar*, b) como el sustantivo que designa al alimento que se da al ganado.

disuelve la autocomplacencia. La crítica se vuelca en contra del absurdo circundante, pero también se torna herramienta de exploración interior. La ironía, tras operar como mecanismo retórico, doble sentido y disfraz, concluye por manifestarse como perspectiva escéptica del mundo.¹¹

También ejemplo de autoironía y autoparodia, “Luna de los amores”, poema narrativo de Leopoldo Lugones, desarrolla una trama basada en el ocultamiento y la insinuación. El autor, que participa en la historia como profesor de una familia, es caracterizado como protagonista galante. La tensión del relato se concentra en el nudo amoroso que se antoja pasional.

15 El piano está mudo, con una tecla hundida
bajo un dedo inerte. El encerado nuevo
huele a droga desvanecida.
La joven está pensando en la vida.
Por allá dentro, la criada bate un huevo.
(“Luna de los amores”)

El texto resulta enigmático en cuanto a las intenciones de la voz poética y, sobre todo, en lo que respecta a las preocupaciones de la “niña” protagonista de vagos gestos de coquetería enfermiza. El suspenso se sostiene con base en marcas verbales que vuelven difuso el origen de las sospechas. El discurso se traslada, contrastante y rápidamente, de expresiones tristes y sombrías a ambientes cotidianos y sugerencias bufas. La ambigua gravedad del asunto se delata cuando el autor hace sorna de sus propias intervenciones.

25 La familia, en el otro aposento,
maniéstate, en tanto, una alarma furtiva,
por el tenaz aislamiento

¹¹ Un poema similar de Rubén Darío en lo que toca a su tono filial y noticioso, pero también en lo que respecta a su carácter paródico —aunque con referencia al romancero medieval español— es la “Epístola a Ricardo Jaimes Freyre”, fechado en la isla de Martín García, Argentina —a 2 días de mayo de 1895 años. De N. S. [Nuestro Señore]—: “Señor Ntro. Xaimes Freyre / fijo de Julio L. Xaimes / fijodalgo bien tenuto, / bien tenuto en Buenos Ayres. / Gracias de N. S. / y buena salud tengades. // [...] ¿Qué fechos tenéis complidos? / ¿Qué empresas tenedes grandes? / ¿Cuáles tiernas, blancas manos / Vos tienen cautivo, cuáles? / ¿Doña Sancha vos adora? / ¿Vos ama Doña Violante? / ¿O acaso vos ha olvidado / Por villanos barraganas? / Coibdárades Xaimes Freyre / Coibdárades Freyre Xaimes / Que en la ínsula don Rubene / Tiene sufridos pesares. // [...] Si tenedes pergaminos, / Corónicas o mensajes, / Vos rogamos los envíes / Con la galera que sale / Coibdat que perdéis galera / Si non vais a aprovechar / Los jueves et los domingos, / Que non los lunes o martes. // [...] Y bajo un gran temporale / firman: el doctor / Don Prudencio de Plaza y Cuestas / y el bachiller don Rubén Daryo y Daryo. / Post data / Vos rogamos contestéis / Sino os será mal contado; / Contestad, Ricardo Xaimes / Sino, tened grand coibdado. / Vale.” (Darío, 1968, pp. 967-970)

de esa primogénita delgada y pensativa.
 “No prueba bocado. Antes le gustaba el jamón.”
 “Reza mucho y se cree un cero a la izquierda.”
 “A veces siente una puntada en el pulmón.”
 30 —Algún amor, quizá, murmura mi cuerda
 opinión...

En la oscuridad, a tientas halla
 mi caricia habitual la cabeza del nene...
 Hay una pausa.
 35 “Pero si aquí nadie viene
 fuera de usted”, dice la madre. El padre calla.
 (“Luna de los amores”)

El texto no explica con exactitud el sentir de los personajes ni los motivos de su comportamiento. El lector se ve convocado a imaginar las circunstancias precedentes del conflicto. ¿La madre es ingenua o sospecha de un romance entre profesor y alumna? ¿La “niña” está enamorada del protagonista Lugones o más bien de un personaje externo que no se menciona en el texto? ¿Lugones está enamorado?

40 La niña sigue inmóvil, y ¿por qué no decirlo?
 mi corazón se preña de lágrimas oscuras.

No; es inútil que alimente un dulce engaño;
 pues cuando la regaño
 por su lección de inglés, o cuando llévola
 45 al piano con mano benévola,
 su dócil sonrisa nada tiene de extraño.

“Mamá, ¿qué toco?” dice con su voz más llana;
 “¿*Forget me not?*...” Y lejos de toda idea injusta,
 buenamente añade: “al señor Lugones le gusta”,
 50 y me mira de frente delante de su hermana.

Sin idea alguna
 de lo que pueda causar aquella congoja
 —en cuya languidez parece que se deshoja—
 decidimos que tenga mal de luna.
 (“Luna de los amores”)

En un entorno de crecientes expectativas melodramáticas, el lenguaje tropieza con frías incursiones aclaratorias o contextuales. A construcciones como “limpia joven de batista”, “almas en trance de beso”, “amar sin ser amada”, “lo indefinible”, “la pena mas cruel que se conciba”, se contraponen digresiones prosaicas como “Pues el mal de luna, *como dice más arriba*”, o bien

especificaciones descriptivas como “cartel modernista” —de tácita autoalusión— y rimas poco ortodoxas de acuerdo con la modulación amorosa —nuevo-huevo; jamón-pulmón; llévola-benévola—. El autor acude a tales recursos a fin de provocar constantemente discordancia o sorpresa. En 1903, en un discurso de homenaje a Emile Zola, Lugones explicaba esta clase de procedimiento: “la ponzoña ligera que acidula el estilo sin agriarlo, así como suele requerirse una araña en la ración del ruiseñor.” (Moreau, 1972, p. 121) Una mezcla de léxico heterogéneo —con el empleo de cacofonías, vulgarismos y neologismos—, así como una ruptura prosódica del verso tradicional y de la estrofa atribuidos por parte de un buen número de críticos al influjo del francés Jules Laforgue (Barón, 1992, p. 61; Borges, 1998, pp. 33-36; Castro Leal, 1971, p. 12; Henríquez Ureña, 1978, p. 195; Oviedo, 2001, p. 316).

55 La hermana, una limpia joven de batista,
nos refiere una cosa que le ha dicho:
a veces querría ser, por capricho,
la larga damisela de un cartel modernista.
Eso es todo lo que ella sabe; pero eso
60 es poca cosa
para un diagnóstico sentimental. ¡Escabrosa
cuestión la de estas almas en trance de beso!
Pues el “mal de luna”, como dice más arriba,
no es sino el dolor de amar sin ser amada,
65 lo indefinible: una Inmaculada
Concepción, de la pena más cruel que se conciba.

La luna, abollada
como el fondo de una cacerola
enlozada,
70 visiblemente turba a la joven sola.
Al hechizo pálido que le insufla,
lentamente gira el giratorio banco;
y mientras el virginal rueda blanco
se crispa sobre el moño rosa de la pantufla...
(“Luna de los amores”)

El poema muestra una voluntad por la imitación deformante de estereotipos lingüísticos y situacionales. Se observa un afán paródico que toma como punto de arranque la estilizada transgresión de patrones discursivos novelescos. En tal reelaboración, el autor se apoya en “una introducción de lo feo, lo disonante y lo paroxístico, que deja atrás el culto a la belleza absoluta de cierto

modernismo”, y la cual busca “la destrucción de la expectativa estético-cultural del destinatario” (Premat, 1997, p. 200). Tiene lugar una desacralización de modelos, frases hechas y asociaciones lógicas no sólo a partir de prácticas literarias precedentes, sino de la producción misma de Lugones y de otros modernistas. Obsesionado por la singularidad y la innovación, Lugones manifestaría en el prólogo de *Lunario sentimental* —al cual pertenece este poema— su posición frente a la posibilidad del anquilosamiento expresivo.

Andando el tiempo, esto degenera en lugar común, sin que la gente práctica lo advierta; pero la enmienda de tal vicio consiste en que como el verso vive de la metáfora, es decir, de la analogía pintoresca de las cosas entre sí, necesita frases nuevas para exponer dichas analogías, si es original como debe. [...] El lugar común es malo, a causa de que acaba perdiendo toda significación expresiva por exceso de uso; y la originalidad remedia este inconveniente, pensando conceptos nuevos que requieren expresiones nuevas. Así, el verso acuña la expresión útil por ser la más concisa y clara, renovándola en las mismas condiciones cuando depura un lugar común (Lugones, 1994, p. 92).

Si el experimentalismo de Lugones integra una profusión de referencias a la “tradición poético-cultural asociable [...] al metalenguaje modernista que [...] tendía a convertirse en un tópico”, la interpretación cómico-paródica se torna posible sólo para aquellos lectores que conocen los estilos evocados (Premat, 1997, p. 199). Al parecer Lugones dedicó “una parte importante del *Lunario* a la consecución de una autoburla estética”, por tanto la eficacia de su propuesta, centrada en la ridiculización del ejercicio literario, queda en parte a merced de la respuesta adecuada a la interpelación que el autor plantea (Cavallari, 1986, p. 899). Los engranajes de la ironía se ponen en marcha en función de las competencias del receptor. La intertextualidad se cumple en la medida de un desciframiento conveniente o, al menos, cercano a los menciones insinuadas por la apuesta comunicativa.

Por otro lado, en lo que concierne a las propiedades argumentales del poema, la ironía interviene también en la configuración de la voz narrativa como personaje. La forma en que Lugones se representa a sí mismo encubre en todo momento su pensamiento y su afectividad. Así como no brinda una solución cabal de la trama, tampoco la primera persona que enuncia explicita su parecer.

La ironía implica distancia. Distancia frente a los otros, pero también —y principalmente— respecto a uno mismo. El autor moderno deberá ser capaz de distanciarse a fin de convertirse en espectador y en crítico de su propia existencia, de sus ideas, de sus gestos y de sus emociones. [...] El tono irónico actúa asimismo a modo de un mecanismo de defensa gracias al cual el poeta no nos entrega nunca por completo su intimidad (Barón, 1992, pp. 19, 22).

El narrador no descalifica moralmente el temperamento de la niña ni da rienda suelta a la exteriorización de su ánimo. La conclusión del poema fortalece la incertidumbre. El texto cierra con apenas una sobria demostración de empatía.

85 Conozco esa mirada que ahora
 remonta al ensueño mis humanas miserias:
 es la de algunas veladas dulces y serias
 en que un grato silencio de amistad nos mejora.
 Una pura mirada,
 suspensa de hito en hito,
 entre su costura inacabada
 y el infinito...

(“Luna de los amores”)

La expectación de la historia pasional se nulifica en una especie de defraudación del lector. La ironía toma la forma de moderación afectiva. La subjetividad termina por imponerse en un tipo de desarrollo que “incluye en cada afirmación una dosis de puesta en duda del sentido” (Premat, 1997, p. 205). Todo se reduce a “un grato silencio de amistad que nos mejora”. Siguiendo la lógica de la alternancia de componentes sentimentales y cómicos, el texto no se inclina finalmente hacia la elegía ni hacia la mordacidad. La ambigüedad se mantiene como propósito central del relato.¹²

¹² Muy numerosos resultan los ejemplos de lenguaje irónico en la obra de Leopoldo Lugones. Transcribo a continuación, como una muestra del fuerte contraste léxico, las dos primeras estrofas de “Un trozo de selenología” —poema del *Lunario sentimental*—: “Ante mi ventana, clara como un remanso / de firmamento, la luna repleta, / se puso con gorda majestad de ganso / a tiro de escopeta. / No tenía rifle, / ni nada que fuera más o menos propio / para la caza; pero un mercachifle / habíame vendido un telescopio. / Bella ocasión, sin duda alguna, / para hacer un blanco en la luna. // —‘Preciso es que me equipe / bien’, murmuré al sacar el chisme mostrenco; / y requiriendo como un concejal flamenco, / el gorro, la bata, las chinelas de tripe; / dispúseme, un tanto ebrio de fantasía, / a gozar con secreto alborozo / aquel bello trozo / de selenología.” (Lugones, 1959, pp. 271-274)

1.3. Ironía sarcástica

La ironía se encuentra a veces marcada por propósitos de mayor acritud —en una modalidad cruel identificada con el sarcasmo—. ¹³ Una especie de agresión que se desdobra de manera tangencial, pero que, a raíz de la suficiente presencia de determinados indicios, genera el desglose de mensajes alusivos hirientes. Gracias a distintos atenuantes en la expresión, la virulencia resulta debilitada. El ataque recurre a instrumentos como la mención somera o eufemística, el abigarramiento sintáctico, los juegos de palabras, el empleo de un léxico cultista o socialmente refinado, la acumulación de símbolos y el camuflaje metafórico a fin de encubrir el fondo hostil. A diferencia del insulto y de la invectiva, más propios de la sátira —en los que existe relativamente poca ironía— en esta clase de enunciados se impone el ocultamiento de la malicia.

La ironía [...] tiene en el fondo un valor mucho más defensivo: es el escudo que detiene cualquier golpe, que preserva al que lo lleva a cabo de ser cogido en falso por parcial o por incauto y que, en definitiva, ampara al ironista ocultándole a los ojos de todo posible detractor que, si bien podrá leer en lo escrito por aquél más de una crítica, no sabrá a ciencia cierta desde dónde ha sido pronunciada (Ballart, 1994, p. 415).

Los sonetos alejandrinos de Julio Herrera y Reissig, “*Dominus vobiscum*” y “La casa de Dios”, pueden ejemplificar dos formas de realización sarcástica de la proposición irónica. Apoyados en el imaginario católico, al cual remiten desde sus títulos, ambos textos abordan la descripción del aburrimiento y de la mojigatería en un pequeño pueblo de provincia. Pertenecientes a *Los éxtasis de la montaña*, libro de intención bucólica en el cual casi cada poema enfoca una situación precisa — paisajes, grupos de personas, individuos—, estos sonetos evidencian la inclinación del autor por crear imágenes relacionadas con temas religiosos y aun sacrílegos (Villavicencio, 1976, pp. 389-395). En sus aproximaciones a la vida rural Herrera y Reissig “sabe reírse de vez en cuando de sus gentes, de sus cosas, de sus debilidades.” Los blancos preferidos de sus burlas “son las simplicidades del alma y de la conducta campesinas o aldeanas, y las gentes y las

¹³ Sarcasmo: especie de ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a alguien o a algo (Real Academia Española, 2001).

cosas de la iglesia. Uno de los posibles juegos consiste en destinar el vocabulario y los elementos del culto a los sujetos más inverosímiles” (Vilariño, 1978, p. XXVII).¹⁴

En los dos poemas señalados las descripciones denotan ambientes rústicos y tranquilos: —“Bosteza el buen domingo, zángano de semana... / El trapero del burgo ronda las callejuelas...”; “Como antes, la acequia comenta en parlanchines / borbollones el mismo confidencial susurro...”—. Atmósferas a las que se suma, en ambos casos, la mención de las figuras de unos sacerdotes: “...y enluta el Seminario, en dos sordas estelas, / su desfile simétrico, de una misma sotana”, y de mayor contenido bufo: “al bien forrado, es lógico, lo cura con latines / y en cuanto al pobre, rápido receta desde el burro...”. Al igual que en la mayor parte de la producción de Herrera y Reissig predomina en estos sonetos un sugerente ornamentalismo. La estilización de los versos, aunada al empleo de términos castizos o arcaicos —“tartana”, “castañuelas”, “retintines”, “cazurro”, “baturro”— ocasionan construcciones un tanto barroquizantes que obligan a la lectura detenida de las oraciones. Los símbolos se entrecruzan en un artificio que potencia la nimiedad del asunto. En el caso de “*Dominus vobiscum*” (*El señor esté con vosotros*), las circunstancias delicadas y, sobre todo, la sacralidad sugerida por el título en latín resultan rotas por la irrupción de una singular escena cotidiana. Los ámbitos de sosiego, pobreza y candidez del planteamiento se contraponen con las imágenes del desenlace —dos turistas, un científico y dos niños sorprendidos en situación poco elegante—.

¹⁴ El manejo paródico de elementos religiosos posee antiguas raíces en la cultura cómica popular. Mijail Bajtin cuenta con extensos pasajes dedicados al tema: “En el folklore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono) la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia (*risa ritual*); paralelamente a los héroes, sus socios paródicos. [...] La literatura latina paródica o semi-paródica está enormemente difundida. Poseemos una cantidad considerable de manuscritos en los cuales la ideología oficial de la Iglesia y sus ritos son descritos desde el punto de vista cómico. [...] Las parodias incluyen, en el devaneo cómico, todos los aspectos de la doctrina y el culto oficiales... [...] Conocemos múltiples parodias de plegarias como el *Pater Noster*, *Ave María* y el *Credo*, así como ciertas parodias de himnos (por ejemplo, el *Laetabundus*) y letanías. También se han escrito parodias de la liturgia. [...] Este nuevo género literario casi infinito, estaba consagrado por la tradición y tolerado en cierta medida por la Iglesia.” (Bajtin, 2002, pp. 11, 18, 19, 81)

- 10 Dos turistas, muñecos rubios de rostro inmóvil,
maniobran la visita de un fogoso automóvil...
Con su lente y sus frascos y su equipo de viaje,
- investiga el zootécnico, profesor de lombrices,
y a su vera, dos chicos, en un gesto salvaje,
atisban, con los húmedos dedos en las narices.
(“*Dominus vobiscum*”)

Se produce una incongruencia entre las connotaciones místicas, la imagen de los sacerdotes y el desenfado y la escatología finales. La intencionalidad burlesca queda apenas delineada; sin embargo, a causa del encuentro áspero de los componentes se constituye un sutil escarnio del conjunto —por medio de construcciones como “profesor de lombrices”, “gesto salvaje”, “dedos en las narices”—. La insinuación de la frase litúrgica queda supeditada a una interpretación amplia e imprecisa.¹⁵ “La relación entre las alusiones religiosas y ciertos motivos vulgares o caprichosos [en Herrera y Reissig] es tan oscura y distante que resulta difícil de comprender.” (Villavicencio, 1976, p. 396) No obstante, debido al enorme peso cultural de la referencia, se advierte un alarde provocador en el manejo del tema. Aunque el texto no alcanza el tono del insulto, se advierte una falta de respeto a motivos reconocibles y venerados. La enunciación irónica arriba a un alto grado de indeterminación, lo cual no impide la percepción de su velada irreverencia.

Análogo procedimiento emplea Herrera y Reissig en el otro poema, “La casa de Dios”, donde describe un hermético escenario a partir de la suma de dimensiones abstractas y concretas en la representación de una iglesia. El autor sugiere que los fieles del poblado sufren de vanagloria, orgullosos de su pasado, y que temen supersticiosamente al mal, para lo cual recurre a la combinación de símbolos del culto con detalles arquitectónicos. El último verso da un vuelco a lo expuesto previamente. La sobriedad precedente choca con el giro coloquial —“ahuyentar los diablos”—.

¹⁵ *Dominus vobiscum* constituye el saludo del sacerdote en la misa católica, al cual responden los fieles con la frase *Et cum spiritu tuo* (“y con tu espíritu”). (*Enciclopedia católica*)

- 10 El pueblo ronca viejas credenciales de gloria:
 bastiones y acueductos con sus barbas de historia,
 una escuela sin bancos y un hospicio en la cumbre,

 criptas y humilladeros con medrosos retablos...
 Y en los mismos dinteles bajo un fanal sin lumbre
 una gran Cruz de hierro para ahuyentar los diablos.
 (“La casa de Dios”)

Una agresión sutil en contra de imágenes emblemáticas —“criptas”, “retablos”, “gran Cruz de hierro”— estructura el sentido del texto: un rasgo que, como ha quedado dicho, no representa una cualidad aislada en el horizonte expresivo de Herrera y Reissig. Aunque varios de sus biógrafos han señalado que nunca llegó a renegar expresamente de su catolicismo, y que lo movía más bien un deseo por diferenciarse y por alarmar a sus compatriotas, también es cierto que recurrió con frecuencia al empleo burlón de términos del dogma y que realizó menciones satánicas en una forma pintoresca, rara o distorsionada (Vilariño, 1978, p. XVIII; Villavicencio, 1976, pp. 390-391).

Las referencias a la liturgia católica son tan insistentes en los poemas herrerianos que su incidencia puede considerarse como una nota peculiar de su procedimiento artístico. Sorprende, en el conjunto de su obra poética, la abundancia y la variedad de alusiones a objetos y temas sagrados, [...] lo mismo que el uso constante de verbos relacionados con los oficios divinos (Villavicencio, 1976, p. 390).

Si bien pudo mover al poeta un afán de reflexión acerca de puntos negativos del clero o de la beatería, vista como un atributo general de su obra esta inclinación por aludir a asuntos de fe —alejado de acentos respetuosos o fervientes— parece contener una cierta carga de instigación. Una animosidad que no sobrepasa sin embargo los límites de la sugerencia. La ridiculización se mantiene cautelosa. En tal perspicacia radica el ejercicio de la ironía. La causticidad resulta apenas prefigurada. Apariencia, imprecisión y dificultad son algunos de los términos que pueden definir las cualidades de su dicción irónica. El autor muestra “su preferencia por la belleza de lo ambiguo, del mensaje de las cosas ocultas, arduamente indescifrable” (Sainz de Medrano, 1989, p. 73). En consonancia con los preceptos simbolistas, Herrera y Reissig elige la complejidad como rasgo esencial de su escritura.

No os enojéis contra lo oscuro en la poesía. Tratad de penetrar, sin enfadaros por el esfuerzo. [...] No hay que explicar lo que se dice ni lo que se sueña. El simbolismo es nebuloso. Es el enigma de la belleza. [...] No haya crítica matemática. ¡No haya una única interpretación! [...] Por eso es que el principal valor de la literatura, como lo afirma un esteta, consiste, no en lo que se dice, sino en lo que se sugiere y se hace pensar. [...] El gran Arte es el arte evocador, el arte emocional, que obra por sugestión (Herrera y Reissig, 1978, pp. 344-346).

Difícil construir una paráfrasis exacta de la ofensividad en la poesía de Herrera y Reissig. Sin embargo el sarcasmo, aunque oculto, puede advertirse en un marco ideológico de carácter tan dogmático como la religión. Aisladamente cada soneto parece no poseer una actitud contundente, pero vistos con atención y como grupo, además de su intención juguetona descubren una actitud hostil. La persistente inserción de detalles antisolemnes conlleva una premeditación peyorativa. Una mofa soterrada por medio de la poca claridad y la indicación indirecta.¹⁶

Una ironía de comicidad más ligera en relación con la anterior se aprecia en “A un amigo piadoso, tonto y bueno”, de Amado Nervo, que detrás de su falsa amabilidad revela sesgos humillantes. El texto forma parte de la sección “Rimas irónicas y cortesanas” —dentro del libro *Serenidad*—, cuyo título ofrece una pista del tipo de disposición que debe asumirse en su lectura. En este caso las

¹⁶ También perteneciente a *Los éxtasis de la montaña*, el soneto “El labrador” juega, por ejemplo, con elementos léxicos como “Diablo”, “Dios”, “gula”, “bendiciones” y “Lázaro” para construir un sentido enigmático, descriptivo y aparentemente banal: “Cual si pluguiese al Diablo —vaya un decir— engorda / el granero vecino con la triple cosecha... / Y aunque él jura y zuequea, esta arcilla maltrecha / sigue siendo madrastra o que realmente es sorda... // Mas con todo: “¡Aires rubios!” —tesonero barbecha, / y bien que el medro esquivo no es una vaca gorda, / a Dios gracias la era patrimonial desborda... / cuanto para ir capeando la estación contrahecha. // Y mientras el probable rendimiento calcula, / con un pan de la víspera entretiene su gula... / Sabe un gusto a consorte en la masa hartó linda, // por lo cual en domésticas bendiciones se arroba... / Y con ojos de humilde Lázaro, el terranova / atisba las migajas que a intervalos le brinda.” (“El labrador”, Herrera y Reissig, 1969, p. 163) Sin embargo, en otros poemas y colecciones, las referencias satánicas resultan mucho más explícitas, como en el caso de *La torre de las esfinges. Psicología morbo-panteísta*, de cierto tono invocatorio: “Su hisopo sacramental / vierte en el lago amatista, / el sauce, como un Bautista / en gesto sacramental... / ¡Diverge un fauno invernal / el símbolo de sus cuernos, / y con sulfuros internos / riela el charco de disturbio, / como un tragaluz del turbio / sótano de los Averno! // En el Coro de la Noche / cárdena del otro mundo, / retumban su “De Profundo” / los monjes de media noche... / Desde el púlpito, un fantoche / cruje un responso malsano, / y se adelanta un Hermano, / y en cavernosas secuencias / le rinde tres reverencias / con la cabeza en la mano. // Eriza la insidia sorda / del bituminoso piélagos, / Caronte, con el murciélago / de su barca — con vela sorda... / En las riberas aborda / el desgredado turbión, / ¡y como la interjección / de un rayo sobre la Nada, / se raja la carcajada / estridente de Plutón!... // Mefistófela divina, miasma de fulguración, / aromática infección / de una fístula divina... / ¡Fedra, Molocha, Caína, / cómo tu filtro me supo! / ¡A ti —¡Santo Dios!— te cupo / ser astro de mi desdoro: / yo te abomino y te adoro / y de rodillas te escupo!” (*La torre de las esfinges. Psicología morbo-panteísta*, Herrera y Reissig, 1969, pp. 256-258)

referencias cultistas son las que condicionan la fuerza de la agresividad. La interpretación se apoya en la información previa que el lector pueda poseer de tres personajes históricos y mitológicos: Anatolio, Quirón y Trajano.

- Según el humorismo del ático Anatolio,
 Quirón, aquel centauro de Aquiles preceptor,
 y Trajano, el honesto purpurado del solio,
 hijo de España, "pío, felice y triunfador",
- 5 se salvaron, cumpliendo con la ley natural;
 y yo de aquí colijo, razonando a mi modo,
 que si Quirón salvóse, siendo medio animal,
 te salvarás mejor tú que lo eres del todo...
- 10 No discutas los dogmas; los dogmas te complican.
 Observa, sí, los ritos, simples, a la española:
 reza siempre que doblen; ríe cuando repican,
 oye misa el domingo, y tendrás aureola.
- 15 ¿Quién dice que no vales más que los que pretenden
 hallar el mecanismo de los centros motores?
 ¡Los sabios!... ¡Si supieras lo poquito que entienden,
 y qué obtusos cerebros son los de los doctores!
- 20 Yo te quiero, pues siempre me sabes escuchar;
 ríes ingenuamente cuando suelo reír,
 y callas como piedra cuando quiero callar.
 Dios te lo toma en cuenta, y al fin te ha de salvar,
 como a Quirón, que supo la ciencia de vivir.
 ("A un amigo piadoso, tonto y bueno")

Los versos 7 y 8, de contenido burlesco con base en un juego de palabras a partir de las características del centauro, determinan la comicidad del sentido. Sin embargo, el desarrollo posterior no se detiene sólo en la comparación graciosa, sino en la prédica moralizante. Con el apoyo de la cita "del ático Anatolio", el autor brinda una serie de consejos que, debido a la indeterminación de la supuesta autoridad literaria, resulta oscura en cuanto a su intencionalidad. De no contar con la información precisa que el autor establece, el sentido queda incompleto. Sin la participación del lector no se cumple la comunicación irónica. La interpretación obliga a acudir a una fuente específica de consulta o al propio bagaje cultural. Por mi parte, no he podido determinar la existencia del mencionado escritor satírico, si bien puede inferirse el sentido de la alusión a partir de los indicios textuales

subsiguientes. En primer término, ¿a qué se refiere Amado Nervo con la frase “cumpliendo con la ley natural” del quinto verso? Si se atiende a las principales cualidades de Quirón, la cita puede aludir a la bondad, las capacidades curativas y la generosidad, o bien, con tintes más lóbregos, pero de mayor pertinencia en cuanto a la frase aludida, a la salvación del dolor mediante la muerte.¹⁷ En lo que respecta a la fama de Trajano, su presencia puede simbolizar el sentido común, la astucia y el perdón, o bien, de manera similar, a la muerte relativamente honrosa.¹⁸ Lo cual significaría —si se asume dicha idea de la “ley natural”—, que “el amigo” se salvará sólo gracias a su muerte. Consuelo verdaderamente dudoso si se toma en cuenta la acusación precedente de “animal” y los calificativos de “piadoso, tonto y bueno” del título. Parecen confirmar este sentido las tres estrofas finales, en las que el autor intenta persuadir al receptor para que siga una conducta conservadora y socialmente aceptable.

Los versos en apariencia procuran alentar al destinatario, pero deslizan simultáneamente una cruda recriminación de sus carencias intelectuales. Con gesto condescendiente se niega al “amigo” toda posibilidad de acción a causa de sus evidentes defectos. Al compararle con los “sabios” y con los “doctores” que estudian los “centros motores”, afirma que otros también le repudian en el mismo sentido. Como una forma de descalificación, y desde una posición de superioridad, se invita al aludido a que se mantenga callado y que se resigne a su suerte. No parece haber odio de por medio, sino una fingida comprensión fundada en el

¹⁷ Según el mito, Quirón, cuyo nombre significa *mano diestra*, fue muy hábil para curar heridas y calmar dolores. A este Dios-centauro bienhechor se atribuye haber sido el primero que se sirvió de las plantas para curar las enfermedades. Al ser inmortal (a causa de su origen divino), el fin de sus días terrenales fue determinado por el propio Zeus, quien accedió a su petición en el sentido de calmar los fuertes dolores que le causaba una herida de flecha emponzoñada en el pie o la rodilla (según las variantes), lo cual sólo se produjo con la muerte (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, tomo XLVIII, pp. 1147-1148).

¹⁸ Marco Ulpio Trajano (¿53?-117), emperador romano de origen bético (Sevilla). Sucesivamente fue tribuno militar, pretor, comandante de legión en España, cónsul y gobernador de la Germania Superior. En todos estos cargos se distinguió por sus cualidades, capacidad y valor llegando a ser el ídolo de las tropas. Todas estas razones llevaron a Trajano a ser proclamado emperador en 98. Gobernó el Imperio procurando el bien general y se mostró siempre respetuoso con las leyes romanas. En una de sus cartas a Plinio el Joven recomendó que los cristianos fueran tratados como los demás ciudadanos: prohibió que se les persiguiera a cambio de que acataran las leyes. Tras múltiples triunfos militares, Trajano se vio obligado, en su última campaña, a batirse en retirada debido a una sublevación en territorios de los partos de Armenia. Agotado por la fatiga y por la enfermedad, decidió regresar a Roma muriendo en el camino (en Selicia) (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, tomo LXIII, pp. 578-582).

menosprecio. La ironía adopta las características de una de las categorías que la retórica clásica estableció para las variantes de la ironía: el carientismo, que consiste en el empleo de un tono y de unas expresiones que disfrazan ingeniosa y delicadamente la burla (Torres Sánchez, 1999a, p. 103; Real Academia Española, 2001). O bien “el chiste suave que se dice con la intención de infligir un desaire pero que se presenta de tal modo que pueda ser aceptado con una sonrisa” (Shipley, 1962, p. 336). Se produce una contradicción entre la enunciación cordial y el impulso ofensivo. La reprobación, al tomar las formas de la alabanza, presenta “un contenido patente positivo que remite a un contenido latente negativo” (Kerbrat Orecchioni, 1992, p. 214). El mensaje injurioso no rebasa los límites convencionales de la cortesía. A través de una construcción en apariencia benévola se transmite un insulto cruel. La ironía, como recurso lingüístico, adquiere la forma de una de sus acepciones de uso más generalizado: la expresión elogiosa que encierra un escarnio fino y disimulado.

1.4. Ironía y erotismo

La dicción irónica también funciona, en la poesía modernista, como un instrumento que encubre o matiza significaciones de corte erótico. Al respecto, la ironía asume alguna de las dos direcciones principales apuntadas hasta aquí: como herramienta retórica —muchas veces como desencadenante del doble sentido—, o bien como actitud distanciadora y escéptica en torno al acontecimiento afectivo. En ambos casos —y como una característica que comparte con la comicidad en general—, se subrayan los elementos materiales o sexuales de las relaciones humanas en oposición a valores primordialmente espirituales. Por medio de la expresión irónica se socavan implícita o explícitamente paradigmas de tipo trascendente. Al vincularse con la ironía y con la comicidad, el erotismo adquiere una singular riqueza como manifestación verbal —perceptible históricamente, por ejemplo, en la tradición de la lírica satírica popular, del chiste verde o de la comedia de enredos—. Resulta común que esta

clase de construcciones, cuando se dedican a parafrasear los cánones del discurso amoroso, se orienten al campo de la parodia. Es importante subrayar el hecho de que hago referencia a un registro de índole por lo menos medianamente burlesco, ya que la ironía puede ser empleada para otros fines en discursos eróticos de diferente factura. A continuación comentaré algunos ejemplos dentro del modernismo que ilustran esta relación entre ironía cómica y erotismo en su sentido de mayor sutileza y ambigüedad, la cual podrá compararse más adelante con su intervención en el humorismo y en la sátira.

“Luna de las tristezas” y “Luna ciudadana”, poemas narrativos de Leopoldo Lugones, presentan un tratamiento del tono pasional de características similares. Pertenecientes al *Lunario sentimental*, y afines con otros del mismo libro, estos textos registran “aspectos diarios, realistas, modernos, vulgares y aun ridículos” (Castro Leal, 1971, p. 11). Estos dos poemas, dedicados al tema del enamoramiento no correspondido, poseen distintos rasgos que definen su cualidad irónica. Ante todo someten a una constante relativización tanto el valor de la conducta de los personajes como las opiniones mismas de la voz poética. La observación y el enjuiciamiento meticulosos de los componentes del relato se evidencian a partir de las acotaciones explicativas, el dejo despectivo de numerosas adjetivaciones y la aridez de las descripciones, así como en los recurrentes contrastes del tono emocional en los campos semánticos del léxico. Los protagonistas de estos poemas —mujer y hombre, respectivamente—, aparecen como víctimas de la irrelevancia social, el sufrimiento íntimo y la resignación. La aflicción de los caracteres queda establecida en los primeros versos que retratan a la solterona y al “fulano” como seres solitarios en busca de compañía. Citaré alternadamente los dos poemas para mostrar las similitudes en su desarrollo argumental.

5 Sintiendo vagar por su elegante persona
 una desolada intimidad de hastío,
 la bella solterona
 (treinta y ocho años, regio porte, un tanto frío
 de beldad sajona)

desde el tocador ya bastante sombrío,
 ve morir un crepúsculo en el río,
 y a su confidente suavidad se abandona.

10 La hora se purifica, llena de pesadumbre.
 Una voz lejana interpela: ¡Pablo!... ¡Pablo!...
 Y un trasatlántico, solemne en la vislumbre,
 brama con ronca mansedumbre
 como el buey en el establo.
 (“Luna de las tristezas”)

5 Mientras cruza el tranvía una pobre comarca
 de suburbio y de vagas chimeneas,
 desde un rincón punzado por crujidos de barca
Fulano, en versátil aerostación de ideas,
 alivia su consuetudinario
 itinerario.

10 Las cosas que ensarta,
 anticipan con clarovidencia,
 la errabunda displicencia
 de una eventual comida a la carta.
 Afuera, el encanto breve
 del crepúsculo, dilata un dulce arcano,
 que abisma el plenilunio temprano
 en la luminosa fusión de su nieve.
 (“Luna ciudadana”)

El suspenso narrativo de ambos poemas toma como base la situación angustiada de los protagonistas. A tales presentaciones, que remiten a atmósferas melancólicas, sucede la exposición de los problemáticos vínculos que los personajes centrales mantienen con los correspondientes causantes del enamoramiento. No obstante, esta tensión dramática se desarrolla enseguida, gracias a distintas marcas cómicas, de manera que la sordidez y la fatalidad no ocupen el primer plano del relato.

30 La noble solitaria,
 tiene las penas lógicas de ese cuadro tan propio;
 y su inquietud pasionaria
 asciende como una plegaria
 hacia aquella luna de opio.
 Su último amor se ha desvanecido
 bajo el silencio de una dignidad sombría,
 en la ilusión de un precoz marido
 35 algo bachiller todavía.
 El trivial jovenzuelo,

pasó junto a a aquella insospechada fortuna,
 como un transeúnte pasa mirando el cielo.
 Por episodios de estos llora más de una.

- 40 Fue aquella noche fatal, noche de luna
 también. Un sauce palidecía hoja por hoja
 en el jardín. Y en el balcón oscuro,
 vestida de blanco palpitaba su congoja.
 Él fumaba pausadamente su puro.
 (“Luna de las tristezas”)

-
- Quizá se llame Leonilda o Elisa...
 Quizá en su persona se hermane,
 45 un doméstico aroma de Melisa
 a un mundano soplo de *frangipane*...
 Quizá su figura indecisa
 reserve el amor de algún joven ladino,
 en la inocencia de una futura sonrisa
 50 la poesía de un ángel del destino.
 Acaso en la muda
 fatalidad de una vulgar tragedia,
 con sensata virtud de clase media,
 cose para una madre viuda.
 55 Quizá... Y en ese instante de familiar consuelo,
 tras el exacto campanillazo,
 la desconocida, leve como un vuelo,
 desciende. ¡Qué ojos! ¡Qué boca! ¡Un pedazo
 de legítimo cielo!

[...]

- 75 Muy luego, ante su botella
 y su rosbif, el joven pasajero
 se ha puesto a pensar —¡qué bueno!— en una estrella.
 Cuando, de pronto, un organillo callejero
 viene a entristecerle la vida,
 80 trayéndole en una romanza
 el recuerdo de la desconocida.
 —¡Ah!, ¿por qué no le ofreció una mano comedida?
 ¿Por qué olvidamos así la buena crianza?...

[...]

- Y entre divagaciones remotas,
 de melancolía y de indolencia,
 90 por la calle que mide con popular frecuencia
 el paso notorio de las cocotas;
 vuelve Fulano a verla, en un estado
 de ternura infinita,
 con cierta cuita
 95 de novio infortunado.

(“Luna ciudadana”)

Al igual que en “Luna de los amores” —mencionado en el apartado 1.2. como ejemplo de autoironía y autoparodia—, Lugones emplea conforme avanza el texto un reiterado mecanismo dentro de su estilo: la caída abrupta de la solemnidad mediante la incursión de giros del lenguaje alejados de las convenciones de patrones líricos elegíacos o patéticos. Mientras la solterona del primer texto es descrita “vestida de blanco” y con “una dignidad sombría”, el objeto de su amor es retratado como “precoz marido”, “algo bachiller todavía”, “trivial jovenzuelo” y se señala que fuma “pausadamente su puro”. En el otro caso el *fulano* viaja en el “tranvía”, pasa “por la calle que mide con popular frecuencia / el paso notorio de las cocotas” y, durante una “comida a la carta”, se sitúa delante de “su botella y su rosbif” mientras evoca a la bella, elegante e inocente mujer localizada en un contexto que el autor denomina “vulgar tragedia [...] de clase media”. “Lugones acerca así dos planos —el de la realidad estética y el de la cotidianeidad del ‘vulgo’— para establecer los términos del rechazo y de la incompatibilidad recíprocos.” (Cavallari, 1986, p. 901) El refinamiento creado por expresiones sugerentes recibe el contrapeso de puntualizaciones frías y guiños picantes.

45 Hablaron algo de crónica mundana;
 de *Lohengrin* que tuvo este año un mal reparto;
 del casamiento de Lucía Quintana...
 Pero, a las once menos cuarto,
 el joven, decididamente inepto,
 50 murmuró, “señorita...”
 y concluyó su visita
 como siempre. ¡Ah, la eternidad de este concepto!
 ¡*Siempre!* Y su alma sombría y tierna,
 como humedad volátil se le hieló en la frente.
 55 Con dulzura casi materna,
 evoca el par de ligas que estrenó inútilmente.

[...]

 Piensa con angustia nimia,
 que ha sido necia su esquividad bisoña;
 la péfida alquimia
 65 de la luna, la emponzoña.

[...]

70 Sin duda el ingrato ronda las escuelas,
 incendiario el ojo, el alma pronta,
 buscando a las insípidas chicuelas
 con su moño en la nuca y su vanidad tonta.
 Mas, ante la pureza de su propia amargura,
 75 su alma, abandonando las terrestres querellas,
 se profundiza en lágrimas, como una noche oscura
 en estrellas.

(“Luna de las tristezas”)

15 El truhán de vehículo,
 molesta, bien se ve, con su ferralla,
 a un señor de gran talla
 que lee un artículo.
 Y ya no hay más persona
 20 que una muchacha de juventud modesta
 sentada a la parte opuesta:
 lindos ojos, boca fresca. Muy mona.

En elegante atavío,
 realza sus contomos
 25 un traje verde oscuro, con adornos
 violeta sombrío.
 Aligera esa seriedad de otoño
 con gracia sencilla,
 un ampo de gasa en petulante moño,
 30 va acariciando la tierna barbilla.

[...]

La linda criatura,
 descubrió con casta indiferencia,
 para dar un saltito más segura,
 una pierna de infantil largura
 70 que puso su juventud en evidencia.
 Y su cuello grácil,
 y su minucioso paso de doncella,
 bien dicen que no es aquella
 una chica fácil.

[...]

El café le pone las ideas de luto;
 y lo molesta con absurda inquina,
 cierto aire sardónico en el mozo enjuto
 que aguarda su propina.
 100 Pero aún se queda padeciendo largo rato,
 y monda que te monda los dientes. (Qué diablos, esas comidas de fonda
 son el martirio del celibato.)

(“Luna ciudadana”)

Los textos no se internan totalmente en el registro cómico. De hecho, el lenguaje se mantiene en los límites de cierta mesura. No obstante son numerosos

los indicios que producen el efecto de reducir la verosimilitud de una completa seriedad. Por momentos se expone sin rodeos la tristeza de la situación, pero en diferentes versos aparecen características discursivas discrepantes con el tono melancólico. Resulta llamativa, por ejemplo, la cantidad de valoraciones peyorativas que encierra la adjetivación: mal reparto / decididamente inepto / esquivez bisoña / pérfida alquimia / insípidas chicuelas // errabunda displicencia / petulante moño / juventud modesta / joven ladino / absurda inquina / aire sardónico. Fórmulas repetitivas que terminan por influir en la evaluación del conflicto. El narrador, en su aparente dureza, pone en entredicho las cualidades de los personajes y, de igual modo, a raíz de la actitud vacilante en cuanto a sus simpatías, restringe la credibilidad o la sinceridad de su opinión. El escritor “destruye deliberadamente en su obra la ilusión de objetividad mediante la intrusión de su propia personalidad”, manifiesta “una tendencia a ver la vida según las incongruencias que hay entre las apariencias y la realidad” (Shipley, 1962, pp. 335-336). Al disminuir las valoraciones positivas de los distintos factores de la ficción, se cancelan las soluciones heroicas o sublimes.

Los móviles de los protagonistas se inclinan paulatinamente a aspectos ordinarios y corporales. El drama parece infundido más por el incumplimiento del deseo sexual que por razones moralmente superiores. La solterona “evoca el par de ligas que estrenó inútilmente”, y el muchacho “se queda padeciendo largo rato, / Y monda que te monda / Los dientes. (¡Qué diablos, esas comidas de fonda / Son el martirio del celibato.” El autor olvida el escrúpulo de escandalizar a sus lectores con alusiones a “la carne con términos que en años anteriores de la evolución literaria habrían parecido impropios y, desde luego, ajenos a la literatura” (Silva Castro, 1974, p. 322). La mujer concluye la narración deprimida bajo el pronóstico cruel del autor. El *fulano* es descrito a solas y meditabundo en la sobremesa.

80 El lánguido paisaje,
 le da la certidumbre de la nada.
 ¡Quién la creyera, en su alto linaje,
 tan sentimental y tan desdichada!

Bajo el dolor exánime que la enerva
 ante la sandez del joven libertino,
 —con una compasiva docilidad de cierva—
 85 siente que simboliza su destino,
 la sonrisa fútil e infinita
 de una estampa siglo dieciocho,
 sobre una viejecita
 que roe un bizcocho...
 (“Luna de las tristezas”)

105 Para colmo, el organillo, de dónde
 saca, después de su más dulce habanera,
La donna é mobile —una verdadera
 necedad de lindo conde...

110 El pobre *Fulano*,
 vuelve a evocar, vagamente poeta,
 la suave silueta
 de la muchacha del tranvía suburbano.
 Dulce academia de luna,
 de luna espolvoreada
 al pastel, en una
 115 ceniza verde, entre verde y dorada.

¡Verdaderamente hay encuentros sin fortuna!
 (“Luna ciudadana”)

Aunque el desenlace apunta al padecimiento de los personajes como asunto central de los poemas, el narrador no adopta un punto de vista rígido acerca de sus situaciones. Las denotaciones trágicas no prevalecen del todo debido a la abundancia de detalles previos que menoscaban la exacerbación. A la idealización se responde una y otra vez con menciones que devuelven a los protagonistas sus propiedades triviales e imperfectas. Los pocos atractivos o escasas virtudes en sus personalidades explican la consecuente soledad. El lector percibe, velada pero definitivamente, las causas que impiden el cumplimiento de sus aspiraciones. A diferencia del ensalzamiento de la ensoñación o del deseo, predomina en esta lírica una determinación crítica. Se subraya el choque de la voluntad individual con las circunstancias adversas. En el cuestionamiento de los arquetipos románticos se subrayan aspectos como la edad, la condición económica, el abierto desinterés del otro o el anonimato de los habitantes de la ciudad. En su revisión del fracaso amoroso el autor evita caer en perspectivas

idílicas o dulzonas. Enfoca la complejidad psicológica de los caracteres. Los nexos de pareja son vistos como una cuestión conflictiva. Al poner en contacto los distintos planos de los sucesos, el narrador percibe la existencia de un mundo relativo, difícil e incierto. La ironía se manifiesta como “el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes” (Zavala, 1993, pp. 39). Y en esta presentación de una realidad fragmentaria el ironista no deja de advertir la ridiculez y el absurdo en el empeño fallido de los personajes. Las facultades del héroe amoroso son puestas en duda.

La puesta en crisis de la heroicidad es un signo de la puesta en crisis de lo real que se expresa en uno de los fenómenos centrales de la modernidad: la conciencia de sí misma, la reflexividad que interroga toda afirmación; que interroga no sólo los fundamentos de lo real sino también el lenguaje que nombra esos fundamentos; la reflexividad cuya lámpara es la duda y que estremece las presuposiciones de lo real y los presupuestos del lenguaje. [...] La modernidad es la intromisión en lo real de la duda y de la incertidumbre, de la alteridad y del sinsentido... [...] La visión irónica pone en evidencia inesperados pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incertidumbre y la incongruencia, no el reconocimiento sino el sinsentido lo que quiere brotar como lo indomable y el vértigo que siempre, por más que lo ignoremos, nos acosan. [...] La ironía se coloca [...] como visión del mundo en la revelación de sus ocultas incongruencias (Bravo, 1997, pp. 136-137, 9-10).

El amor pierde sus propiedades exclusivamente etéreas y pasa a ser el resultado de un cúmulo de factores, condicionantes y requisitos concretos de todo tipo. A la vehemencia sentimental se responde con la negación escéptica. La incredulidad detiene los excesos de una eventual sensiblería o de un enaltecimiento de paradigmas sustentados en la bondad, el desinterés, la solidaridad, la piedad y otros valores en el mismo tenor. Hay un placer cómico en la descalificación de tales modelos. El autor hace sorna de la decepción sexual y del fervor de cierta clase de discursos sublimes. La idea del amor como un nivel superior de la interacción humana es refutada en favor de una observación más severa de sus realizaciones en la vida habitual de la mayoría de las personas.¹⁹

¹⁹ Poemas eróticos de Leopoldo Lugones también de tono irónico son, por ejemplo, “El solterón” de *Los crepúsculos del jardín* y “El almuerzo” de *Poemas solariegos*. “En la alcoba solitaria, / sobre un raído sofá / de cretona centenaria, / junto a su estufa precaria / meditando un hombre está. // Tendido en postura inerte / masca su pipa de boj, / y en aquella calma advierte / ¡qué cercana está la muerte / del silencio del reloj! // En su garganta reseca / gruñe una biliosa hez, / y bajo su frente hueca / la verdinegra jaqueca / maniobra un largo ajedrez. // [...] Y con vértigos extraños, / en su confusa visión / de insípidos desengaños, / ve llegar los

Por otro lado, mucho más cerca de su acepción como figura retórica, la ironía también funciona como un mecanismo de disimulación en textos que reciben un tratamiento velado de la sexualidad. Tal es el caso de “Contra lujuria, castidad”, del chileno Carlos Pezoa Véliz, en el cual distintas pistas textuales sugieren significados encubiertos tras la proposición literal. Este soneto octosilábico remite por el título a la virtud que establece la doctrina católica para oponerse a uno de los siete pecados capitales. Forma parte de una serie de textos del mismo autor —“Contra avaricia, largueza”, “Contra gula, templanza”, “Contra soberbia, humildad”—, los cuales, a diferencia de este soneto, no manifiestan una intencionalidad cómica. En su análisis del chiste, Sigmund Freud catalogó como “tendencia obscena” a aquel tipo de expresiones que suscitan la risa a partir de la acentuación de hechos o circunstancias sexuales. Para Freud la intencionalidad obscena busca en el fondo mostrarnos una desnudez o contemplar lo sexual sin velo alguno (Freud, 2000, pp. 93-94). Lo cual da pie a una hilaridad que se logra

grandes años / con sus cargas de algodón. // [...] Ahora, una vaga espina / le punza en el corazón, / si su coqueta vecina / saca la breve botina / por los hierros del balcón; // y si con voz pura y tersa, / la niña del arrabal / en su malicia perversa / temas picantes conversa / con el canario jovial; // surge aquel triste percance / de tragedia baladí: / la novia..., la flor..., el lance..., / veinte años cuenta el romance. / Turgeniev tiene uno así. // [...] La pluma en sus dedos juega: / ya el pliego tiene el doblez; / y su alma en lo azul navega, / a los veinte años de brega / va a escribir *tuyo* otra vez. // No será trunca ni ambigua / su confidencia de amor / sobre la vitela exigua. / ¡Si esa carta es muy antigua!... / Ya está turbio el borrador. // Tendrá su deleite loco. / Blancas sedas de amistad / para esconder su ígneo foco. / La gente reirá un poco / de esos novios de otra edad. // Ella, la anciana, en su leve / candor de virgen senil, / será un alabastro breve. / Su aristocracia de nieve / nevará un tardío abril. // [...] Así está el hombre soñando / en el aposento aquel, / y su sueño es dulce y blando; / mas la noche va llegando / y aun está blanco el papel. // Sobre su visión de aurora, / un tenebroso crespón / los contornos descolora. / Pues la noche vencedora / se le ha entrado al corazón. / Y como enturbiada espuma, / una idea triste va / emergiendo de su bruma: / ¡Qué mohosa está la pluma! / ¡La pluma no escribe ya!” (“El solterón”, Lugones, 1959, pp. 129-133) “Ante la mesa puesta con aseado renuevo / de alemanisco y loza, la apacible familia, / unida y cabal como un huevo, / su hospitalidad concilia / a la cortedad encantadora / con que me dice la señora: / —*Va a comer usted de vigilia...* / Mientras yo disculpo mi llegada a deshora. // [...] Los mayores de mesa son tres: la consorte, / muy lozana todavía, / el patrón, un viejo sordo de apoplejía, / y una cuñada de bastante buen porte. / Come el niño a su lado; y está en la otra mitad, / puesto siempre el cubierto de la hospitalidad. // [...] La cuñada, aunque un tanto jamona, / interesa con su aseada persona / y su circunspecta moderación / de doncella positiva, / que estira, al sentarse, la falda esquiva. / Y baja los ojos con matrimonial prevención. / Por decoroso disimulo, / nuestra mirada elude, alisando un rulo / al niño callado / que come a su lado; / y que según dice más de un vecino, / se le parece demasiado / para ser su sobrino... // [...] Mas ya el cigarrillo cordial / abre el soporoso desvelo / su poquito de cielo / quimérico y personal. / Todavía debemos alabar en el dejo / del anisado añejo, / al noble moscatel cuyo sabor / saca al paladar, ya un tanto perplejo, / un lirismo de ruiñeñor. // A la exaltación del vívido zumo, / sus espuelas azules clava el duende del humo. / Y cuando nos advierten que está puesta / la cama de la siesta, / nos susurra a la oreja, ya un tanto abotagada, / que no sería malo dormir con la cuñada. // Lento soplo los castos pámpanos desaliña... / Y en relevando logro de turgencia madura, / amarotando ojeras de lóbrega dulzura, / maridada a su poste se abandona la viña.” (“El almuerzo”, Lugones, 1959, pp. 847-851)

“sea mostrando al hombre dependiente de sus necesidades corporales (degradación) o sea descubriendo detrás del amor las exigencias carnales (desenmascaramiento)” (Freud, 2000, pp. 226-227). Señalando asimismo que, debido a que este tipo de aseveraciones pueden caer en la procacidad y suscitar algún rechazo en el receptor, cuanto mayor es la heterogeneidad entre lo expresado y lo sugerido, tanto más sutil será el chiste y tanto mayores sus posibilidades de acceso dentro de las normas sociales (Freud, 2000, p. 96). Así la ironía, como técnica de ocultamiento, toma parte frecuentemente en formulaciones burlescas de tema erótico. En “Contra lujuria, castidad”, en consonancia con lo anterior, se observan diversas formas de insinuación. Por medio de la prosopopeya, en su modalidad de animalización de los personajes, se lleva cabo la representación de una escena sexual.

El carnero cornigacho
de hosco ceño y agria testa,
está de novio con esta
borrega de buen mostacho.

5 Pero, sin pizca de empacho,
ronda también junto a aquesta,
con cierta cachaza honesta
que es digna de un buen muchacho.

10 En el corral la ancha puerta
de par en par se halla abierta
cuando echa el ojo el zagal.

Entonces agria el ojo,
va al corral, echa el cerrojo
y allí encierra eso inmoral...

(“Contra lujuria, castidad”)

El argumento de la fábula muestra una relación antifrástica con el título —al designar el significado (la abstinencia del goce carnal) por medio de su contrario—. El carácter prescriptivo de la exhortación religiosa es ilustrado por oposición.²⁰ La moraleja propia del género, sin embargo, no queda explícita. El

²⁰ Los elementos cómicos de este poema manifiestan un fuerte vínculo con la tradición satírica española. Al respecto, y como señalan Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, las diversas formas de la degradación de lo erótico representan uno de los temas obsesivos de la estética burlesca en los siglos de oro. “Frente a la negación del cuerpo y la materia hallamos la reducción al sexo; [...] frente a la constancia, la cómoda volubilidad; frente al dolor amoroso, la despreocupación. [...] La dimensión meramente sexual de las relaciones amorosas se trasluce en la abundancia del metaforismo relativo a este campo, centro de atracción

autor no emite una opinión radical acerca de la conclusión. La lectura puede tener lugar en uno u otro sentido: como señalamiento jocoso, o bien como indicación de reproche. Resulta en especial notoria la manera en que se califica a las “borregas”: “de buen mostacho”, a la primera, y “digna de un buen muchacho”, a la segunda. Expresiones lexicalizadas y poco solemnes que se relacionan a su vez —por el uso de la rima— con las construcciones “El carnero cornigacho” y “sin pizca de empacho” que brindan, por su colorido fonético e implicaciones coloquiales, un acento picaresco al conjunto. Asimismo el mayor indicador de la intención obscena recae en el verso 7, que concentra en buena medida el doble sentido del texto. El término *cachaza* tiene dos (o varias) posibilidades de lectura. La primera de ellas se da a partir de la sinonimia con *parsimonia* —referido a la flema, la lentitud y el sosiego al hablar o al obrar— (Real Academia Española, 2001). La segunda se relaciona con el término *cacha*, en su sentido de nalga y, más exactamente, con el chilenismo *cachar*, que designa al coito (Real Academia Española, 2001; Morales Pettorino, 1984; Lenz, 1979).²¹ Así “cachaza honesta [...] digna de un buen muchacho” puede ser interpretada de formas equívocas. Hasta este momento la ironía, a causa de las diversas marcas cómicas, es relativamente pobre. Es en los tercetos donde recae en mayor grado la intención de omitir o simular. La ironía funciona de manera lindante con una de las figuras retóricas con las que generalmente se asocia: la lítote —también llamada atenuación—, que consiste en “no expresar todo lo que se quiere dar a entender, sin que por esto deje de ser bien comprendida la intención de quien habla” (Real Academia Española, 2001).²² Los acontecimientos del encuentro sexual son aportados

fundamental... [...] Frente a la idealización selectiva que rige en la poesía amorosa, cuyo paradigma central es la *descriptio* de la dama hermosa, son las partes y órganos inferiores los protagonistas de la poesía satíricoburlesca. Está muy acusada la conciencia de ruptura con el modelo amoroso: muchos de estos elementos se integran en parodias o caricaturas que niegan el tópico ridiculizándolo en poemas específicamente destinados a ello.” (Arellano y Roncero, 2002, pp. 20, 21, 32)

²¹ *Cacha*: Úsase como complemento directo de echar (*cacha*) con el significado de “tener cópula camal”. *Cachar*: fomicar (Morales Pettorino, *et al.*, 1984, pp. 696, 697, 700). *Echar o meter una cacha*: ejecutar el coito (centro y norte de Chile) (Lenz, 1979, p. 151).

²² “La habitual coexistencia de la ironía con una serie muy determinada de recursos como la lítote, la hipérbole o la preterición, por ejemplo, ha llevado a explicar esa preferencia en términos de parentesco, y se habla de dichas figuras como pertenecientes ‘a la familia de la ironía’”. (Ballart, 1994, p. 365) “Para captar el sentido y

eufemísticamente. El contexto de la *habitación* es sustituido por el espacio del corral. La colaboración de la mujer es matizada metafóricamente por el enunciado “la ancha puerta / de par en par se halla abierta” —imagen de antiguas raíces en las tradición lírica oral—. ²³ La lujuria del “carnero” es simbolizada por el *ojo agrío*. Las implicaciones obscenas quedan atenuadas por la moderación del desenlace, que no alcanza plena condición graciosa. Pese al planteamiento inicial ridiculizante, el final vacila entre la revelación divertida y el comentario peyorativo. El último verso califica a los acontecimientos como “eso inmoral”. La exposición refleja una actitud ambigua del autor frente a los personajes que, según las connotaciones del título, han cometido un pecado, pero sobre los cuales no emite un juicio sustancial de afinidad o de reprobación.

Toda proposición sirve para argumentar a favor o en contra de algo, no puede, al mismo tiempo, servir para argumentar a la vez en un sentido y en el contrario, esto es, en dos sentidos disjuntos. Ahora bien, la ironía aparece justamente como una infracción a esta ley de coherencia, pues un mismo enunciado permite las dos posibles interpretaciones argumentativas a favor y en contra, produciendo una contradicción por la ambigüedad respecto al valor argumentativo. Por un lado se afirma un argumento positivo y se utiliza el mismo enunciado para “dejar entender lo contrario”. Es pues la ironía una *contradicción argumentativa* (Torres Sánchez, 1999a, p. 68).

Al no entrañar un claro propósito moralizante, esta fábula aporta un buen ejemplo de *disemia*, es decir, la existencia de un significado que remite a su vez a dos significados diferentes —fundados en un contenido patente y en otro latente— (Beristáin, 1989, p. 283). Una forma de la ironía que Wayne C. Booth califica como “inestable”. Según Booth la ironía resulta estable cuando el proceso de reconstrucción de un enunciado irónico puede realizarse por completo —por ejemplo, la exclamación “¡Qué buen tiempo!”, dicho por una persona malhumorada mientras intenta cubrirse de un aguacero—; en cambio, cuando un enunciado o un segmento mayor de discurso no se presta, en general, a la reconstrucción de un

la fuerza de la lítote [...] se requiere del significado del contexto y/o la situación, pues si se toma aisladamente y al pie de la letra, cambia, como la ironía, totalmente su significado.” (Beristáin, 1998, p. 306)

²³ Mariana Masera analiza el símbolo de la puerta —en su estudio sobre la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica— como representación de la accesibilidad sexual de la mujer: “La mujer advierte al hombre que pasa frente a su puerta confirmando como espacio para el cortejo *la puerta*. [...] La mujer define el espacio por el que el hombre debe pasar. La puerta entonces ya no sólo funge como un objeto físico, sino también como el mismo cuerpo de la mujer.” (Masera, 2001, p. 105)

solo sentido, al no percibirse algo seguro en qué basar el juicio, la ironía resulta inestable (Booth, pp. 31, 304, 305). Una especie de discurso que, como en este caso, no permite la identificación de un sentido unívoco. El argumento es estructurado a partir de elementos graciosos, pero su culminación produce una zona de incertidumbre respecto a la valoración que el autor lleva a cabo acerca de la escena sexual.²⁴

“La duquesa Job” —uno de los poemas más emblemáticos del modernismo— publicado en 1884 por el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, además de que muestra diversos aspectos que vinculan a la ironía con el erotismo, también permite comentar uno de los rasgos más mencionados por la crítica como esenciales para la poesía cómica: el ingenio. En lo que respecta a este concepto, se considera al ingenio como “la facultad del hombre para discurrir o inventar con prontitud y facilidad” (Real Academia Española, 2001), o bien como “la chispa y el talento para encontrar y mostrar el aspecto gracioso de las cosas o para inventar o contar chistes, anécdotas o historias divertidas” (Moliner, 1992, p. 132). La palabra *ingenio* posee tanto connotaciones de uso común como aplicaciones específicas en el campo de la literatura. El ingenio, como cualidad estilística, designa a una clase de discurso que procura el desencadenamiento de la comicidad con base en la rapidez de ideas y la habilidad lingüística.

Ingenio: Cualidad de la conversación o de la escritura que consiste en la adecuada expresión y asociación del pensamiento, calculadas para sorprender y deleitar por su carácter inesperado. Siempre con referencia a la expresión de cosas brillantes o chispeantes de manera divertida (*Oxford English Dictionary*, 1972, p. 3797).²⁵

²⁴ Una ironía semejante emplea Amado Nervo en su poema “La fea”, que maneja alusiones al deseo carnal y al adulterio. “Pobre don Juan aturdido / que, con el mostacho erguido, / pensaste a mi dueña hurtar, / y, por fea, la has huido, / el asedio al empezar. / ¡Tonto! ¡La que has perdido!... / Tiene un encanto escondido / que sólo yo sé gustar. // Un encanto que está hecho / de muchas cosas al par; / que te deja satisfecho / cuerpo y alma, sin cansar. / Un encanto muy difícil, muy difícil de explicar. // Vete a requerir de amores / otras, según tú, mejores. / Fea es mi dueña de atar, / y lo digo sin empacho: / no merece tu mostacho / oloroso y militar. / Poco te habría lucido; / y en el Club, en tu cotarro, no te pudieras jactar. / Déjasela a su marido... / (Tiene un encanto escondido / que sólo yo sé gustar.) // Pasa, y ninguno la mira / ni la requiebra al pasar. / Todo va tras la mentira / de un rostro de buen mirar. // ...Y yo, con mi preterido / bien, me marcho complacido, / pues me dejan saborear / con el alma y el sentido, / aquel encanto escondido / que nadie supo gustar.” (“La fea”, Nervo, 1972, pp. 1653-1654)

²⁵ La traducción es mía: “Wit. (8) That quality of speech or writing which consists in the apt association of thought and expresión, calculated to surprise and delight by unexpectedness. (...) Always with reference to the utterance of brilliant or sparkling things in an amusing way.”

Se califica como ingeniosas a aquellas expresiones cuyo propósito se funda en la exploración de las posibilidades lúdicas del lenguaje. Siempre que las intenciones no se concentren en la ridiculización agresiva de un blanco ideológico o personal (hostilidad propia de la sátira), el ingenio provoca una gracia sutil y benigna, volcada hacia la expectación de hallazgos curiosos de tipo básicamente verbal. Se trata de bromas en las cuales predomina un tono ligero. Para Henri Bergson las palabras del poeta ingenioso discurren “sin ningún motivo, por mero placer” (Bergson, 1999, pp. 82-83). La inventiva del ingenio sugiere una especie de jugueteización de las palabras. A partir de temáticas frívolas, el ingenio suscita una poesía de la gratuidad y del divertimento.

En los (juegos de ingenio) hay una búsqueda de lo efímero, una estética de lo fugaz que consagra el ahora que fluye gozosamente. No se pretende nada más. [...] El calificativo que mejor cuadra al ingenioso es el de “fresco”. La palabra “frescura” conserva de sus orígenes (...) la idea de juventud, agilidad y viveza. [...] La ligereza es también la ausencia de pesadumbre. Es euforia: la experiencia dinámica de la alegría (Marina, 1992, pp. 22, 37, 39).

Cualidades tanto de la ironía como del ingenio pueden observarse en “La duquesa Job”, suerte de crónica urbana con base en un discurso costumbrista y sugerente. El poema constituye el elogio de una muchacha de clase media. El autor participa como personaje en el texto —bajo el pseudónimo del *Duque Job*, con el cual Manuel Gutiérrez Nájera era bien identificado en el medio periodístico de la época—. ²⁶ Con base en un léxico coloquial, apoyado en repetidas alusiones a las culturas francesa y anglosajona, y por medio de un manejo pintoresco y poco ortodoxo de la rima, el autor construye un poema lleno de motivos sensuales.

²⁶ “El Duque Job se había convertido en un pseudónimo conocido en los salones, en los cafés, en el teatro, en los periódicos. Su sonido evocaba el sueño del dandy, la extravagancia del bohemio, la persistencia del *flâneur*. Lo había tomado de una comedia, *Lo positivo*, de Joaquín Estévanes —Manuel Tamayo y Baus—, quien adaptó una comedia de León Laya, *Le Duc Job*.” (Gutiérrez Nájera, 1996, p. XVII) El Duque Job fue el pseudónimo más popular de Manuel Gutiérrez Nájera, aunque emplearía un número muy grande de ellos, entre otros: Can-Can, Croix-Dieu, El Cura de Jalatlaco, Frú-Frú, Fritz, Juan Lanás, Junius, Nemo, Omega, Puck, Recamier, etc. (Carter, 1960, p. 172)

- 5 En dulce charla de sobremesa,
mientras devoro fresa tras fresa,
y abajo ronca tu perro Bob,
te haré el retrato de la duquesa
que adora a veces el duque Job.
- 10 No es la condesa que Villasana
caricatura, ni la poblana
de enagua roja, que Prieto amó;
no es la criadita de pies nudosos,
ni la que sueña con los gomosos
y con los gallos de Micoló.
- 15 Mi duquesita, la que me adora,
no tiene humos de gran señora:
es la griseta de Paul de Kock.
No baila *Boston*, y desconoce
de las carreras el alto goce,
y los placeres del *five o'clock*.
- 20 Pero ni el sueño de algún poeta,
ni los querubes que vio Jacob,
fueron tan bellos cual la coqueta
de ojitos verdes, rubia griseta
que adora a veces el duque Job.
- 25 Si pisa alfombras, no es en su casa;
si por Plateros alegre pasa
y la saluda Madame Marnat,
no es, sin disputa, porque la vista;
sí porque a casa de otra modista
desde temprano rápido va.
- 30 No tiene alhajas mi duquesita,
pero es tan guapa, y es tan bonita,
y tiene un cuerpo tan *v'lan* tan *pschutt*,
de tal manera trasciende a Francia
que no la igualan en elegancia
ni los clientes de Hélene Kossut.
- 35 Desde las puertas de la Sorpresa
hasta la esquina del Jockey Club,
no hay española, *yankee* o francesa,
ni más bonita, ni más traviesa
que la duquesa del duque Job.
(“La duquesa Job”)

El autor expone su admiración por la belleza de la protagonista de manera ligera. Lejos de acudir a un tono solemne, el texto transmite un enorme desenfado en la articulación de su lenguaje —refinado y snob pero con reminiscencias de la lírica popular—. Los decasílabos se eslabonan a partir de connotaciones

semánticas y equivalencias fónicas poco comunes —una forma de composición acorde con un estilo de la época conocido como *esprit* (voz francesa que significa justamente *ingenio, agudeza, gracia, chispa*)—. Se relacionan entre sí palabras de idéntica cadencia pero tan alejadas en su significación que producen un efecto sorpresivo a causa de su inusual enlace: sobremesa/fresa/duquesa; poeta/coqueta/griseta; la Sorpresa/francesa/traviesa; taconeo/meneo; requiebra/cebra; brazo/sombrillazo; cuca/nuca. Característica que se enfatiza cuando el autor echa mano en repetidas ocasiones de la pronunciación en inglés o en francés —e incluso rimando una palabra de ortografía inglesa con un topónimo náhuatl—: Bob/Job; Paul de Kock/*five o'clock*; Jockey Club/duque Job; Madame Marnat/rápido va; *pschutt*/Hélele Kossut; ¡crac!/cognac; beefsteak/Chapultepec. Aunque graciosos y llamativos, estos juegos de ingenio, basados en el prosaísmo, la exacerbación de la sonoridad, la mezcla de lenguas y la discrepancia con patrones líricos convencionales, llegarían a ser calificados como un despropósito por parte de aquellos lectores partidarios de las reglas castizas de versificación —y por tanto opuestos al naciente modernismo—. Tal extravagancia en relación con los modelos tradicionales de la lírica, empleada como recurso jocoso, se vería consolidada como un frecuente instrumento en la consecución de comicidad dentro de la poesía modernista —hecho que se puede advertir a lo largo de este trabajo—. Los nuevos poetas se dedicarían a exhibir su heterodoxia como muestra de desafío frente a los cánones literarios anquilosados. La destreza versificadora representaría una de las formas de combate que, con gesto irónico —provocador y simbólico—, los modernistas se encargarían de sostener a la manera de un código de identidad como grupo renovador.²⁷

²⁷ “Por la originalidad de sus imágenes, por la novedosa manera de decir, y aun por el empleo de alguna que otra combinación métrica que no era de las más usuales, Gutiérrez Nájera contribuyó al empeño de renovación literaria que culminó en el movimiento modernista, pero el mayor ascendiente de su poesía se debió al tono elegíaco y melodioso de su verso, hermanado a ese don fundamental de su espíritu: la gracia. Su influencia en América fue múltiple: modernistas y no modernistas lo imitaron. Escribir ‘a la manera de Gutiérrez Nájera’ fue casi una moda, y muchas de sus ideas poéticas sirvieron de punto de partida a la inspiración de otros poetas.” (Henríquez Ureña, 1978, pp. 76-77)

40 ¡Cómo resuena su taconeo
 en las baldosas! ¡Con qué meneo
 luce su talle de tentación!
 ¡Con qué airecito de aristocracia
 mira a los hombres, y con qué gracia
 45 frunce los labios —¡Mimí Pinson!

Si alguien la alcanza, si la requiebra,
 Ella, ligera como una cebra,
 Sigue camino del almacén;
 Pero ¡ay del tuno si alarga el brazo!
 50 Nadie le salva del sombrillazo
 Que le descarga sobre la sien!

¡No hay en el mundo mujer más linda!
 Pie de andaluza, boca de guinda,
esprit rociado de Veuve Clicqot;
 55 talle de avispa, cutis de ala,
 ojos traviesos de colegiala
 como los ojos de Louise Théó!

Ágil, nerviosa, blanca, delgada,
 media de seda bien restirada,
 60 gola de encaje, corsé de ¡crac!,
 nariz pequeña, garbosa, cuca,
 y palpitantes sobre la nuca
 rizos tan rubios como el cognac.
 (“La duquesa Job”)

En lo que concierne a su erotismo, la descripción de la *duquesita* contiene —si bien de modo tácito, pero debido a ello de manera insinuante y picaresca— numerosos elementos de índole sexual. Las precisiones acerca de la fisonomía de la mujer resultan constantes, así como las alusiones a su voluptuosidad: “la coqueta / de ojitos verdes”, “es tan guapa, y es tan bonita, / y tiene un cuerpo tan *v’lan* tan *pschutt...*”, “¡Con qué meneo / luce su talle de tentación! / ¡Con qué airecito de aristocracia / mira a los hombres...”; “talle de avispa, cutis de ala, / ojos traviesos de colegiala”; “Ágil, nerviosa, blanca, delgada”; “y palpitantes sobre la nuca / rizos tan rubios como el cognac.” Por medio de fórmulas aparentemente nimias, el texto alude a una serie de asuntos relativos al cuerpo, la seducción y el deseo. Sin embargo, pese a dichas denotaciones, los efectos de una posible narrativa pasional se anulan —nuevamente— a raíz de la inserción de segmentos que chocan con los tonos tradicionales de la confesión íntima. A diferencia de una encendida alabanza que ofreciera al lector la sensación de una revelación

emotiva, en “La duquesa Job” se opta por una trivialización que anula la gravedad. El poema amoroso recibe el matiz de la ironía para conformar un discurso fluctuante entre la confidencia sincera y la broma.

El personaje de la voz poética, por otra parte, alardea sobre el tipo de nexos que mantiene con la muchacha. En la primera estrofa describe —así lo hace saber por la locución adverbial “a veces”— la cualidad esporádica de su noviazgo: “te haré el retrato de la duquesa / *que adora a veces* el duque Job”; y en la cuarta estrofa lo reitera: “de ojitos verdes, rubia griseta / *que adora a veces* el duque Job”. Pero en la tercera estrofa —sin objeciones ni restricciones— afirma vanidosamente: “Mi duquesita, la que me adora”. El texto no deja explícito si se trata de dejar un testimonio de los amores ocasionales del autor, de designar metafóricamente un cariño filial, o bien de elaborar un mero relato de ficción. Al respecto, y con base en información biográfica, la protagonista del poema ha sido identificada con una joven francesa, de nombre Marie, dependienta de un almacén situado en la calle de Plateros en el centro de la Ciudad de México. Una muchacha con la que el poeta no llegaría a formalizar su unión. De hecho, la expresión “a veces” ha sido interpretada como una indicación del carácter furtivo de su supuesto noviazgo (Puga y Acal, 1901, p. 387; Porrata y Santana, 1974, p. 95). De cualquier manera, sea cual fuere la motivación “real” y la sinceridad del autor, el texto alcanza un tono paródico en función de los discursos centrados en el cortejo de la mujer. En el plano más explícito de la enunciación se observa el ensalzamiento de la duquesita como objeto del enamoramiento. En un segundo plano, irónico, se aprecia la banalización de la vehemencia erótica. Tras esta permanente alternancia, no queda plenamente puntualizado cuál es el tipo de vínculo que el duque Job mantiene con su inspiradora, ni cuál es el propósito de su apología —¿lisonjear?, ¿jactarse?, ¿fantasear?, ¿bromear?, ¿festejar hiperbólicamente?—. El poema finaliza con las reiteradas imágenes descriptivas de la vida privada, cotidiana y callejera de los protagonistas —en medio del paisaje urbano—, al igual que en la constante colisión entre refinamiento y prosaísmo.

- Después ligera, del lecho brinca,
 ¡oh quién la viera cuando se hinca
 90 blanca y esbelta sobre el colchón!
 ¿Qué valen junto de tanta gracia
 las niñas ricas, la aristocracia,
 ni mis amigas de cotillón?
- Toco, se viste: me abre: almorzamos;
 95 Con apetito los dos tomamos
 Un par de huevos y un buen beefsteack,
 Media botella de rico vino,
 Y en coche juntos, vamos camino
 Del pintoresco Chapultepec.
- 100 Desde las puertas de la Sorpresa
 hasta la esquina del Jockey Club,
 no hay española, *yankee* o francesa,
 ni más bonita, ni más traviesa
 que la duquesa del duque Job!
 (“La duquesa Job”)

“La duquesa Job” constituye uno de los textos más emblemáticos en el conjunto de la literatura modernista. Resulta llamativo que este poema fundado en propiedades que la crítica a menudo describió con términos como *ingenio*, *gracia*, *sal*, *ironía*, *viveza* —todos en el campo conceptual de la *comicidad*— haya logrado una extensa popularidad en el ámbito hispanoamericano. Una notoriedad que ha derivado en su inclusión en innumerables obras antológicas y revisiones históricas del periodo. Cuando se trata de ejemplificar la originalidad expresiva del modernismo, al igual que la flexibilidad en la versificación, el lenguaje colorista, las posturas aristocratizantes y el cosmopolitismo, no causa asombro que se recurra a “La duquesa Job” como modelo prototípico. Manuel Gutiérrez Nájera no sólo condensó en este poema varias de las cualidades de estilo y de lenguaje definitorias del movimiento, sino que logró configurar una perspectiva de la poesía amorosa a partir de significaciones enraizadas en la modernidad. El empleo de contextos urbanos, el cuestionamiento de la sublimidad poética, la incursión del punto de vista prosaico y, como ha quedado dicho, el influjo de la ironía como factor discursivo, hacen de este poema la plasmación de una nueva manera de

entender las relaciones afectivas, la figura de la mujer y la subjetividad del yo poético.²⁸

La ironía representa, como hecho verbal, una de las formas más sofisticadas de enunciación dentro de los diferentes registros cómicos. El que se interprete como graciosa una construcción irónica depende en gran medida de la interrelación con el receptor. Una cualidad que se desprende del carácter encubierto de los significados, los cuales, para su desciframiento, requieren de una activa colaboración por parte de quien recibe el mensaje, así como de la aceptación de determinadas convenciones semánticas, o bien, en numerosas ocasiones, de una mínima información contextual compartida. De ahí que las propuestas irónicas desemboquen a menudo en la ambigüedad, el equívoco, la poca eficacia cómica o incluso la nula respuesta en este último sentido.

Mi intención en este primer capítulo ha sido mostrar a la ironía como un conjunto específico en el espectro amplio de la comicidad —mediante textos que, comparativamente con otro tipo de registros, resultan de una hilaridad muy moderada—, pero ante todo subrayar sus características como discurso. Más adelante se podrá observar que la ironía interviene también —pero con implicaciones de mayor jocosidad— en el humorismo y en la sátira, al igual que en expresiones como el chiste, el doble sentido, la broma y la burla. Por ahora, repito, he procurado establecer una primera categoría dentro de los diferentes grados de la comicidad y, sobre todo, detenerme en su descripción lingüística.

En la poesía modernista la ironía, como concepto general, posee dos realizaciones principales: como figura retórica —de acuerdo con la tradición

²⁸ “En el fantasma de La Duquesa Job el escritor patentiza los siguientes valores: 1) una urbanidad en que el trato conversacional, los paseos y los placeres del vino y la mesa, representan el aprendizaje en lo cosmopolita; 2) el perfil de un modelo de belleza femenina que resume el sello de lo propio en las aspiraciones de una ciudadanía mundana y, al mismo tiempo, democrática y moralizante; 3) la importancia de la moda en el deslinde de la individualidad; 4) el gestual del cuerpo que se convierte en expresión de la autonomía de la persona; 5) la mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer en la esfera íntima sirve para consagrar la pureza y la virtud femeninas ante el mundo; 6) la movilidad individual en el entorno urbano como característica irrenunciable. Este último punto, el desplazamiento citadino, implica el hallazgo de un ritmo preciso, consustancial al temperamento moderno, que fue detectado por Manuel Gutiérrez Nájera: la velocidad y lo circular.” (González Rodríguez, 1996, p. 384)

clásica— y como noción filosófica romántica. En lo que toca a su definición como procedimiento retórico, la ironía se advierte en distintos poemas modernistas como tropo de dicción —mecanismo próximo al contrasentido y la antífrasis—, o bien como figura de pensamiento —presentación de una idea de tal modo que la oración o las oraciones puedan sugerir significados alternos—. En cuanto a su definición como concepto romántico, la ironía se revela en el modernismo como una postura escéptica frente a los presupuestos filosóficos y poéticos tradicionales.²⁹

La decisión de abordar en tres apartados los anteriores aspectos relacionados con la ironía —*autoironía* y *autoparodia*, *ironía sarcástica*, e *ironía y erotismo*—, ha respondido fundamentalmente a ciertas recurrencias temáticas que logré apreciar en el corpus antológico objeto de este trabajo. En los siguientes capítulos indicaré la constante presencia de la ironía como recurso expresivo y cómico, pero sin detenerme ya en sus particularidades. Espero haber resumido hasta ahora, a grandes líneas, los puntos básicos de la apuesta comunicativa irónica, así como de sus características principales dentro de la lírica modernista.

²⁹ En palabras de Octavio Paz, la ironía consistió, dentro del ideario romántico, en la proclamación de la poesía moderna como “nueva manera de sentir y de vivir”, como la legitimación del arte como ruta de conocimiento, como la “ruptura del sistema de creencias de Occidente” y, en el plano estilístico, como la intersección entre prosa y poesía con “inyecciones cada vez más fuertes del habla popular” (Paz, 1974, pp. 91, 95).

Capítulo 2. Humorismo

2. El humorismo

El término *humor* —al igual que la ironía y otros conceptos ligados a la comicidad— ha recibido a lo largo de la historia una serie de aplicaciones que vuelven difícil una definición única. Una breve revisión de su origen y de su evolución pueden explicar en parte las variantes en su uso hasta nuestros días. En el latín clásico la palabra *humor* significaba líquido, cosa fluida, humedad o vapor, empleada en la medicina clásica para designar ciertas secreciones internas del cuerpo humano descritas por Hipócrates (460-377 a.C.), a quien se atribuye una doctrina fisiológica conocida como teoría de los humores. La medicina medieval, siguiendo las tesis de Galeno (131-200 d.C), adoptó tal teoría y distinguió la existencia de cuatro humores —segregados a su vez por cuatro órganos en particular (corazón, pituita, hígado y bazo)— que de acuerdo con su predominio determinaban, respectivamente, los diferentes temperamentos: sanguíneo (sangre), flemático (flema), bilioso (bilis amarilla) y melancólico (atrabilis o bilis negra). De acuerdo con esta significación, aún durante el Renacimiento el vocablo *humor* aludía a la idiosincrasia, la manera de ser, el estado habitual de ánimo o la disposición general del carácter.¹ Así, a través del lenguaje médico la palabra *humor* se incorporó al vocabulario común. En español se mantiene el sentido de lo material en la palabra —“el humor de la comida”— y también el sentido espiritual o anímico —humor *triste*, *jovial* o *alegre*; *buen* o *mal* humor— (Estébanez Calderón, 1999, p. 533; Luján, 1973, pp. 26-27).

¹ Para la patología humoral la salud se consideraba el estado de armonía y equilibrio entre los elementos que constituyen el organismo. Las diferentes combinaciones y los predominios entre los humores daban lugar a los variados aspectos de la enfermedad, mientras que su equilibrio perfecto era la salud. (Somolinos, 1980, p. 36) “Los cuatro humores resultaron de la observación del fenómeno de coagulación de la sangre ‘in vitro’, así pues sostenían que si se observaba en un vaso, durante el fenómeno de coagulación de ésta, cuando se tratara de una sangre normal, se vería que se retraería el coágulo dejando un líquido que sobrenadaría llamado suero, y que el coágulo retraído tendría tres porciones... [...] Para el griego de la época hipocrática, el suero, o sea la parte líquida que sobrenada era la que se consideraba como ‘flema’, la parte roja del coágulo era la ‘hema’ o sangre propiamente dicha; y finalmente la parte oscura del coágulo era la que se conocía como ‘melancolé’ o sea la bilis negra.” (Barquín, 1994, p. 128)

La aplicación del término *humor* para designar una clase específica de comicidad apareció en Inglaterra. De acuerdo con algunas retóricas renacentistas, el *humour* se asociaba a bufonadas, burlas, donaires y graciosas excentricidades. Con este sentido crearon sus obras William Shakespeare y —en el ámbito hispánico— Miguel de Cervantes, a quienes muchos autores consideran “los más grandes humoristas”, aunque a tales clásicos difícilmente se les ocurriera que sus creaciones implicaran un *humor* de índole reflexiva como la que comentaré a continuación: sus personajes eran simplemente cómicos y risibles (Luján, 1973, pp. 26-27). Fue hacia finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX que la noción de *humorismo* adquirió particularidades que le diferenciaron como manifestación estética.

A partir de la influencia de preceptos románticos que proclamaron la necesidad de romper con la rigidez clásica que establecía el desarrollo de un tono específico para cada género literario, se definió al humorismo, en general, como el estilo en el que se amalgaman la risa y el dolor, la tristeza y la alegría, la gracia y la ironía, la amargura y la bondad, en una fusión que no sólo perseguiría hacer reír, sino llevar a una meditación intelectual que evitara una visión unilateral de la vida. Conseguir expresar la alegría de las cosas tristes y la tristeza de las cosas alegres; el lado ridículo de lo serio y el lado serio de lo ridículo (Gómez de la Serna, 1968, p. 177; Pirandello, 1946, p. 177). El alemán Jean Paul Richter, uno de los autores más representativos en la sistematización de los nuevos alcances del vocablo, definió al humorismo, en su *Introducción a la estética* (1804), entre otras cosas como “lo cómico romántico”, “la destrucción de lo sublime” y la “mezcla de dolor y grandiosidad”.

Diferente de las ideas de lo cómico vulgar, no pone en evidencia una locura individual. Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez, pero, diferente también de la parodia y de la ironía, lo hace colocando al grande al lado del pequeño al mismo tiempo que lo pequeño al lado de lo grande, y reduciendo así a la nada uno y otro, porque ante todo lo infinito, todo es igual y todo es nada (Richter, 1976, pp. 79-80).

Para Jean Paul Richter el humorista intentaría delatar la simpleza humana sin vituperio ni insulto, y sin llegar a sentirse superior al sujeto u objeto ridiculizado

(Richter, 1976, pp. 80, 81, 83). Con posterioridad numerosos escritores y teóricos construyeron elaboraciones en el mismo orden de ideas. Esta perspectiva tragicómica, repetidamente planteada, implica una postura vital: observar con indulgencia y tolerancia las dificultades de la existencia. A pesar de que surgiera como producto de actitudes filosóficas con inclinaciones escépticas y nihilistas, se consideró que el humorismo debía mostrar ternura y simpatía por el género humano (Stilman, 1969, p. 11; Luján, 1973, p. 33). El humorista debía adoptar un gesto escarnecedor y frío, pero al mismo tiempo mostrar compasión y sutileza. “El humorismo es un término medio entre la demolición y la construcción, entre el amor y la crítica.” (Escardó, 1964, p. 7) El humorismo debía subrayar las contradicciones entre la vida real —nuestras debilidades y miserias— y el ideal —nuestras aspiraciones— (Pirandello, 1964, pp. 176-178). Mostraría inconformidad ante la crueldad, la estupidez, la debilidad y la hipocresía, pero con una proclividad por la melancolía y el sentimentalismo. “En el humorista se mezclan el excéntrico, el payaso y el hombre triste.” (Gómez de la Serna, 1968, p. 169) Pío Baroja, otro defensor de la idea de la mezclanza como factor humorístico definitorio, apunta:

Indudablemente, el humorismo es algo complicado. Hay en él seriedad y comicidad, sentimentalismo y frialdad, excentricidad y vulgaridad. [...] A la cualidad de ser un arte de contrastes violentos, se puede añadir que es un arte subversivo de los valores humanos. Es indudable que allí donde hay un plano de seriedad, de respetabilidad, hay otro plano de risa y de burla. Lo trágico, lo épico, se alojan en el primer plano, lo cómico en el segundo. El humorista salta constantemente de uno a otro y llega a confundir a los dos; de aquí que el humorismo pueda definirse como lo cómico serio, lo trivial trascendental, la risa triste filosófica y cósmica. Esta mezcla cómico-romántica, cómico-patética, cómico-trágica, da un gusto agridulce, que es el sabor de las obras de humor (Baroja, 1986, p. 41).

Las palabras *humor* y *humorismo* siguieron análogo desarrollo en diferentes lenguas. En el caso del español, el término *humor* fue empleado antiguamente en su original acepción médico-fisiológica y, de igual forma, como lo indica el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) con el sentido de “apacibilidad de genio” y carácter festivo: se dice “hombre de humor” al que posee “genio jovial, festivo y agudo” (Estébanez Calderón, 1999, p. 535). Fue hasta la undécima edición (1914)

del Diccionario de la Real Academia Española que apareció el término *humorismo* con base en su diferenciación romántica con la comicidad, en una serie de acepciones que han mantenido relativa vigencia hasta ahora (Estébanez Calderón, 1999, p. 535).

Estilo literario en que se hermanan la gracia con la alegría y lo alegre con lo triste (Real Academia Española, 1956).

Manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia, ligero. Linda a veces con la comicidad, la mordacidad y la ironía, sin que se confunda con ellas, y puede manifestarse en la conversación, en la literatura y en todas las formas de comunicación y de expresión (Real Academia Española, 1992).

En la actualidad, como puede observarse en los hábitos de los medios masivos de comunicación (impresos y electrónicos), prevalece la tendencia a identificar el humorismo con toda clase de expresiones que tengan como propósito provocar risa —concepto general que, en el marco de este trabajo, he denominado *comicidad*—. Se afirma, por ejemplo, que alguien posee sentido del humor cuando manifiesta en su personalidad una disposición a reír o a aceptar y jugar bromas. De hecho, en la más reciente edición del Diccionario de la Real Academia Española se recoge tal acepción:

Modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas. // Actividad profesional que busca la diversión del público mediante chistes, imitaciones, parodias u otros medios (Real Academia Española, 2001).

Asimismo en los estudios literarios se constata a menudo cierta indeterminación de forma que, en ocasiones, se aplican indistintamente los términos *humor* y *comicidad* a diversas formas de expresión: festiva, aguda, graciosa, irónica, burlona, mordaz, satírica, sarcástica, grotesca, etc. (Estébanez Calderón, 1999, p. 535; Escardó, 1964, pp. 5-6; Stilman, 1969, p. 9). Esta vaguedad se debe sobre todo a los usos históricos de mayor popularidad y frecuencia de la palabra *humor* hasta llegar a nuestros días.

He decidido emplear el término *humorismo* en su acepción tragicómica —y no como sinónimo general de comicidad— no sólo basado en un criterio purista o

anacrónico, sino por considerar que en una serie de textos modernistas los autores tomaron como fundamento las reflexiones románticas en torno al fenómeno. El alcance actual de la palabra bien puede justificar la utilización del adjetivo *humorístico* para designar el total de la poesía de intención cómica —incluyendo a la sátira e incluso determinadas expresiones irónicas—. Sin embargo, como creo que podrá observarse, los poemas comentados a continuación responden en gran medida a una realización peculiar de la comicidad.

2.1. Humorismo y modernismo

Resulta difícil situar con exactitud, en los términos de la definición romántica del humor, el rango psicológico en que la alegría se funde con la tristeza en una obra literaria determinada. Al tratarse de una delimitación con base en criterios que aluden a estados anímicos, plantear una valoración que determine propiedades del lenguaje en este sentido desemboca inevitablemente en una interpretación subjetiva. Pese a la cautela que implica una revisión textual a partir de tales parámetros, considero que distintas muestras dentro de la poesía modernista, dadas las peculiaridades de su estilo y atendiendo el contexto estético de la época, posibilitan el reconocimiento del juego de contrastes que caracteriza al funcionamiento del humor de acuerdo con los conceptos ya mencionados.

Muy próximos a los procedimientos de tipo irónico comentados en el anterior capítulo, los tratamientos humorísticos se distinguen de los primeros por hacer más explícitos sus propósitos ridiculizantes. Las pistas textuales del humorismo, más enfáticas en su comicidad, suscitan en consecuencia una mayor certidumbre en el desciframiento. Al igual que en otros casos de realización cómica (satírica o festiva, por ejemplo), el humor recurre a la ambigüedad y la disimulación semánticas propias de la ironía, pero tales propiedades no representan los factores primordiales de su realización. La ironía participa en buena medida como factor de ocultamiento del sentido, pero no determina las propiedades definitorias del humorismo romántico, las cuales radican en la

oscilación tragicómica. Justamente en la mezcla emotiva se encuentra la riqueza de sus posibilidades de significación. En la poesía modernista estas operaciones se aprecian con diferentes matices y en desarrollos temáticos heterogéneos. El humor puede aparecer como un elemento de contraste dramático en textos de corte narrativo —ya sea en la descripción de los personajes o en el delineamiento de la trama—. O bien servir en registros intimistas o confesionales como un agente de modulación afectiva de la enunciación en primera persona. Asimismo sus grados de ofensividad son variables: puede aproximarse a un tono frívolo o ligero, producir una indeterminación en su agresión —de marca en esencia irónica—, evidenciar un acentuado sentimentalismo, o bien mostrar un predominio del sarcasmo —alcanzando los perfiles del humor negro—.

El humorismo no se instituyó en la poesía modernista propiamente como un género. De hecho, como su definición lo indica, su presencia se advierte ante todo como manifestación de un estilo. No se trata de una figura retórica o de una noción filosófica —como el caso de la ironía en sus dos acepciones principales—, de un mecanismo intertextual —como la parodia—, ni de un género o modalidad —como la sátira—. Aunque puede intersectarse con todos los anteriores conceptos, el humor se ha definido como una actitud, una disposición o una postura alegre y burlona ante situaciones que implicarían, según las convenciones sociales, un talante serio o mesurado. “No se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida.” (Gómez de la Serna, 1968, p. 163) José García Mercadal se refiere también a esta cualidad en los términos ya citados de la amalgama y el contraste .

Es difícil precisar cuáles son las características comunes a los diversos géneros del humorismo, porque éste es cosa complicada, resultando como resulta un arte de contrastes violentos... El humorista es un ser que nunca sigue la línea recta. [Es un] gran aficionado a las mezclas, a los *cock-tails*, enemigo de los sabores puros, partidario de las posiciones ambiguas... (García Mercadal, 1957, pp. 25-26)

La presencia de connotaciones dolorosas, sean sutiles o intensas, derivadas de señales reconocibles en la enunciación, provocan la ambivalencia

del efecto humorístico. La comicidad entra en disonancia con elementos de sentido alejados del ámbito de lo risible, lo cual conduce a su acento contradictorio. El humorismo como mezcla anímica recibió una explicación por parte de Sigmund Freud —quien asumía la diferenciación del término con conceptos como la comicidad y el chiste— a partir de la teoría de la risa como descarga emocional.

La esencia del humor consiste en ahorrarse los afectos a que habría dado ocasión la situación y en saltarse mediante una broma la posibilidad de tales exteriorizaciones de sentimiento. [...] El yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento, se empecina en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo, y aun muestra que sólo son para él ocasiones de ganancia de placer. Este último rasgo es esencialísimo para el humor. [...] El humor no es resignado, es opositor; no sólo significa el triunfo del yo, sino también el del principio del placer, capaz de afirmarse aquí a pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales. [...] Lo esencial es el propósito que el humor realiza, ya se afirme en la persona propia o en la ajena. Quiere decir: "Véanlo: ese es el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él!" (Freud, 1979, pp. 158, 159, 162)

El humor tuvo lugar en el modernismo en poemas esporádicos, así como en colecciones y libros que no se consideran canónicos para la historia del movimiento. Aunque no representó un registro de cultivo generalizado, su presencia ofrece, desde una perspectiva global del contexto literario, ideas reveladoras sobre la estética de determinados autores. Diversas posibilidades de interpretación pueden sustentarse en las cualidades compositivas o en las materias explícitamente abordadas por los textos y, en algunos casos, en la información referente a la producción o la publicación de los mismos.

2.2. Personajes humorísticos

Un grupo de poemas narrativos en los cuales se mezclan cualidades ridículas y melancólicas constituye una de las formas que he identificado como humor modernista. Se trata de textos que llevan a cabo el retrato psicológico de un personaje, o bien que realizan un breve relato de la historia de su vida o de una anécdota en particular. La intencionalidad graciosa predomina en su tono, pero sin dejar de advertirse en ellos un fuerte influjo de patetismo. Aunque no de manera

contundente o precisa, se distinguen en estos poemas motivaciones críticas en relación con diversas materias.

“Zoospermos”, del colombiano José Asunción Silva, puede ilustrar algunos de los aspectos sobresalientes del humorismo romántico. El texto plantea la descripción de Cornelius Van Kerinken, un científico que ha perdido la razón a causa de sus investigaciones sobre espermatozoides. Al igual que otros poemas de la serie “Gotas amargas”, en el que se encuentra incluido, su tesitura cómica se encuentra asociada al cuestionamiento de determinados valores de la sociedad de su tiempo. En este caso, por medio de la imagen del científico perturbado en sus facultades mentales, el autor apunta a un conflicto ideológico que atrajo recurrentemente la atención de las clases ilustradas durante la segunda mitad del siglo XIX: las limitaciones y los alcances de la ciencia —a la cual se consideraba depositaria de la única verdad desde las posiciones más dogmáticas del positivismo—, y de igual manera alude a las polémicas en torno a la idea del “progreso orgánico” que señalaba una ruta ascendente en la historia de la humanidad (Henríquez Ureña, 1978, p. 157).

5 El conocido sabio
Cornelius Van Kerinken
que disfrutó en Hamburgo
de una clientela enorme
y que dejó un in-folio
de setecientas páginas
sobre hígado y riñones,
abandonado luego
por todos sus amigos
10 murió en Leipzig maniático,
desprestigiado y pobre,
debido a sus estudios
de los últimos años
sobre espermatozoides.

15 Frente de un microscopio
que le costó un sentido,
obra maestra y única
de un óptico de Londres;
la vista recogida,
20 temblándole las manos,
ansioso, fijo, inmóvil,
reconcentrado y torvo,
como un fantasma pálido

a media voz decía:
 25 “¡Oh! mira cómo corren
 y bullen y se mueven
 y luchan y se agitan
 los espermatozoides...
 (“Zoospermos”)

El texto define sucintamente las condiciones tormentosas del protagonista: “maniático, desprestigiado y pobre”. Se subraya la enajenación y la miseria del estudioso por medio de la descripción de su aspecto físico y de sus actividades. El relato desestima los aspectos dolorosos de la situación. En este enfoque del asunto se suscita una discordancia entre la forma divertida de la expresión y la imagen que podría denominarse “objetiva”: un hombre demente que elucubra frente al microscopio en el aislamiento de su cuarto. El autor toma como base un cuadro tétrico —que desde otra perspectiva se acercaría quizás al tono de la tragedia o del relato de horror— para la elaboración de una situación risible. El tono chistoso rompe con las posibilidades lúgubres. La insania y la pobreza son abordadas de manera ligera. El choque entre las particularidades mórbidas del protagonista y la representación jocosa producen el efecto humorístico. Desde el punto de vista de las “teorías de la incongruencia”, que tratan de explicar la comicidad a partir de la contradicción semántica, “el humor se basa en el descubrimiento de una realidad o un pensamiento que resulta incongruente con lo que se esperaba”. El humor verbal es provocado a través de un concepto que genera una ruptura con las expectativas o la intuición del interlocutor (Torres Sánchez, 1999b, pp. 11, 17). Esta contraposición de significados puede recibir asimismo una lectura a partir de los preceptos del grotesco romántico.

El término *grotesco* tiene también una historia y una conceptualización compleja, la cual es difícil de sintetizar en poco espacio, sin embargo, dada su importancia para la comprensión del humorismo, intentaré estructurar un breve comentario. *Grotesco*, según el *Diccionario de la Lengua Española*, es un adjetivo que denota, de un objeto o circunstancia, las cualidades de ‘ridículo y extravagante’, así como de ‘irregular, grosero y de mal gusto’ (Real Academia Española, 2001). *Grotesco* es una palabra derivada del italiano *grotta* (gruta) que

en el siglo XV designó, a raíz de diversas excavaciones efectuadas en antiguas ciudades de la cultura romana, un tipo de pintura ornamental en la cual aparecían motivos florales estilizados y figuras humanas con miembros animales (y viceversa) que quedaron vinculadas al concepto de lo raro, lo fantástico y lo caprichoso. El término tuvo relación con la idea del “arabesco”, como forma decorativa, y con lo “burlesco”, en un sentido literario (Bajtín, 2002, pp. 35, 37). Se ha relacionado al grotesco con las formas de expresión carnavalesca y ha recibido atención crítica en tal sentido sobre todo a partir de las teorías de Mijail Bajtín. Ahora bien, en cuanto a su ubicación en el marco de las preceptivas románticas, el grotesco surge como un concepto estético que incorpora la fealdad como fuente de placer, en oposición a principios clásicos fundados en la regularidad, la belleza y la perfección.

El grotesco, en vez de hacer vislumbrar el fluido del amor eterno, abre un caos gris que al mismo tiempo es ridículo. Una nueva palabra se coloca muy cerca de grotesco: ‘tragicomedia’. [...] La deformación habida en los elementos, la mezcla de los dominios, la simultaneidad de lo bello, lo estafalario, lo siniestro y lo repugnante, su fusión en un todo turbulento y el distanciamiento tendiente hacia lo fantástico-onírico [...], todo esto se incluye en el concepto de lo grotesco (Kayser, 1964, pp. 61, 94).

Para Victor Hugo, uno de los principales teóricos del grotesco romántico, “todo en la creación no es humanamente *bello*, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz” (Hugo, 1967, p. 18). El grotesco, se mezclaría en todo, “creando por una parte lo deforme y lo horrible, y por otra lo cómico y lo jocoso” (Hugo, 1967, p. 20). Se consideran rasgos esenciales del grotesco romántico la incorporación de lo monstruoso y de lo repulsivo con objeto de producir desconcierto e hilaridad.

El principio de la risa sufre una transformación muy importante; [...] ...en el romanticismo grotesco la risa es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo. [...] Los cambios fundamentales, o más notables, ocurren con relación a lo terrible. [...] Las imágenes del grotesco romántico son la expresión del temor que inspira el mundo y tratan de comunicar temor a los lectores (“asustarlos”). [...] El tema de la locura, por ejemplo, es muy típico del grotesco romántico, ya que permite observar el mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista “normal”, o sea por las ideas y juicios comunes. [...] [En el grotesco] romántico la locura adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual (Bajtín, 2002, pp. 40-41).

“Zoospermos” muestra esta predilección por el empleo de situaciones referentes a la sordidez y a la enfermedad mental como elementos estéticos. Se produce una amalgama de sugerencias fantásticas con rasgos chuscos e inclusive obscenos. Ejemplo de ello son las connotaciones derivadas del objeto de investigación del personaje que, tácitamente, implican una referencia sexual. En la superposición de significados alrededor de la descripción del personaje interviene la ironía como mecanismo de insinuación, pero a diferencia de ella, en este tipo de enunciación no prevalece el encubrimiento y la duda, dado que se observa ya una certeza de la intencionalidad cómica. Se descubre el propósito lúdico por la evidente inconsistencia de la verosimilitud del argumento. La hiperbolización de los diferentes componentes producen en el texto una identidad sustancialmente caricaturesca.² El alienado protagonista es representado como un ser simpático e incluso lúcido. Gracias a este manejo tragicómico, pese a la trivialización del conflicto, el discurso obtiene la contextura meditativa propia de la definición romántica del humorismo, la cual permite la proyección de reflexiones de alcance incluso metafísico. El científico lleva a cabo especulaciones acerca de las posibilidades del azar. En sus divagaciones, el protagonista, lejos de manifestar optimismo en relación con las potencialidades del ser humano, alude al sufrimiento del héroe, a la mezquindad del usurero, a la impotencia del propio científico — como referencia intratextual— y al dolor del suicida —buen ejemplo este último, por otra parte, de ironía del destino, pues José Asunción Silva terminaría sus días a causa de dicho tipo de muerte—.

30 ¡Mira! Si no estuviera
 perdido para siempre;
 si huyendo por caminos
 que todos no conocen
 hubiera al fin logrado

² “Caricatura: Término procedente del italiano *caricare*: cambiar, transformar), con el que se alude al retrato de un personaje, realizado con una técnica deformadora de su prosografía (abultando algunos de sus rasgos físicos), o de su etopeya, exagerando y ridiculizando sus defectos psicológicos o morales.” (Estébanez Calderón, 1999, p. 134) La caricatura tiene uso recurrente tanto en la literatura —especialmente en tonos burlescos, satíricos y farsescos— como en expresiones pictóricas. “Caricatura: Obra de arte que ridiculiza o toma en broma el modelo que tiene por objeto.” (Real Academia Española, 2001).

35 tras múltiples esfuerzos
 el convertirse en hombre,
 corriéndole los años
 hubiera sido un Werther
 y tras de mil angustias
 y gestas y pasiones
 40 se hubiera suicidado
 con un Smith y Wesson
 ese espermatozoide.

[...]

 Aquél hubiera sido
 la Gretchen de algún Fausto;
 ése de más arriba
 60 un heredero noble
 dueño a los veintiún años
 de algún millón de thalers
 y un título de conde;
 aquél, un usurero;
 65 el otro, el pequeñísimo,
 algún poeta lírico;
 y el otro, aquél enorme,
 un profesor científico
 que hubiera escrito un libro
 70 sobre espermatozoides.

(“Zoospermos”)

El texto caracteriza al hombre de ciencia como individuo lunático e inadaptado. El sentido de su comicidad mantiene vínculos en gran medida con el contexto colombiano de la época, durante la cual se desataron encarnizadas discusiones en torno a las doctrinas positivistas. Al respecto, el propio Silva —según testimonios sobre ello— dedicó buena parte de su energía a la adquisición de conocimientos en distintas áreas —mecánica, historia natural, química, neurología, ciencias exactas— en ocasiones de manera febril y tormentosa (Orjuela, 1976, p. 81). Durante su estancia en París “concurrió a la Sorbona, a las salas más reputadas de conferencias, [...] a los salones del Congreso, a las sesiones públicas de la Academia Francesa, a las aulas de medicina...” (Cano Gaviria, 1992, p. 82). Entre sus amigos se contaban científicos de diversas ramas. Las posturas experimentales más extremas eran defendidas en Colombia por humanistas nutridos de radicales ideas europeas y, a su vez, recibían el rechazo de los sectores conservadores. “Silva vivió en medio de estas

polémicas entre ideólogos liberales y conservadores, intelectuales idealistas y positivistas, y por ello tuvo que ser consciente del antagonismo que planteaban estas dos posiciones divergentes.” (Orjuela, 1992a, p. 424) Silva se encontraba —en lo que toca a estas controversias— más cerca de las teorías biologicistas y progresistas, por tanto su aproximación cómica no carece de una visión escéptica y defraudada. Su escritura revela al intelectual “fin de siglo” derrotado por las ambiciones racionales. No fue éste el único caso en que el autor asumió una postura incrédula frente a las pretensiones de diferentes disciplinas en su intento por revelar la verdad. Se mofó por igual del arte —en “Lentes ajenos” o “La respuesta de la Tierra”—, de la política —en “Futura”— o de la filosofía —en “Psicopatía”—. El autor descalifica a todas las tentativas de explicación por igual. Su humorismo exhibe en efecto alegría, pero también oculta una decepción a raíz de la ausencia de asideros morales o pragmáticos en la búsqueda de respuestas. Entre los antecedentes literarios de este tipo de lírica se ha mencionado a Heinrich Heine, Ramón de Campoamor, Jean Richepin y, sobre todo, al catalán Joaquín María Bartrina, quien había puesto de moda el uso de cierta terminología científica junto con un sentimiento de profundo pesimismo (Henríquez Ureña, 1978, p. 142). La sorna no se limita a la descalificación de un individuo, de un grupo o de una conducta en particular, sino al planteamiento de una idea desesperanzada de la humanidad.

Afortunadamente
perdidos para siempre
os agitáis ahora
¡oh puntos que sois hombres!

75 entre los vidrios gruesos
 traslúcidos y diáfanos
 del microscopio enorme;
 afortunadamente,
 zoospermos, en la tierra

80 no creceréis poblándola
 de dichas y de horrores,
 dentro de diez minutos
 todos estaréis muertos.
 ¡Hola! espermatozoides.

(“Zoospermos”)

La producción cómica de José Asunción Silva consta de 13 “gotas amargas” y otros poemas afines pertenecientes a distintos libros póstumos. Cabe recordar que el autor publicó en revistas muy pocos poemas en vida y no vio impreso un volumen completo. Las “Gotas amargas” fueron divulgadas —algunas de ellas corregidas o reconstruidas— por amigos del poeta varios años después de su muerte. Silva solía recitar estas obras en reuniones sociales. Tal difusión oral se daba en los círculos sociales bogotanos, donde la erudición, la sofisticación y el talento para imitar a los demás hicieron famoso al poeta. A causa de ello en ocasiones se ha puesto en tela de juicio la autoría de las “Gotas amargas”, de las cuales no se conservan manuscritos y, por tanto, no sólo su atribución a Silva sino la exactitud de la versión dependen de la buena fe, memoria y conocimiento que de los poemas tuviera quien hacía la publicación (Camacho Guizado, 1977, p. LIII; Orjuela, 1992a, p. XXIV; Orjuela, 1992b, pp. 427, 433).³ Acerca de las *Gotas amargas*, Baldomero Sanín Cano, comentarista y amigo cercano del autor, afirmó:

De estas poesías quiso José Asunción Silva hacer un cuerpo aparte. No consintió que vieran la luz pública. Rehusó siempre considerar el proyecto de sacarlas en libro, como se lo pidieron muchos amigos durante su vida. Las miraba con cierto desdén altivo. Corresponderon a una época acerba de su vida, en que el mundo le enseñaba el vacío de los corazones (Sanín Cano, 1952, p. 197).

La supuesta reticencia de Silva a publicar las “Gotas amargas” resulta significativa, pues representa de algún modo la valoración que el poeta hiciera de su propia obra de registro cómico. La crítica literaria de su tiempo, e incluso especialistas más recientes o actuales, han encontrado difícil conciliar la imagen del poeta nocturno y elegíaco con el humorista y el satírico.

Ya en vida de Silva causaron extrañeza entre los críticos que no podían explicarse cómo un autor de poesía tan depurada y exquisita podía permitirse la libertad de escribir composiciones irónicas, prosaicas y cáusticas que aparentemente nada tenían que ver con su obra lírica (Orjuela, 1976, p. 114).

³ De hecho, en la edición crítica de Héctor H. Orjuela de la *Obra completa* de Silva aparecen dos versiones del poema “Zoospermos”. He citado la que se considera más depurada y definitiva, con versificación únicamente heptasilábica. En la otra versión el poema se estructura a partir de estrofas de ocho versos alejandrinos y heptasilabos —estos últimos en los versos 4 y 8 de cada unidad estrófica— y con algunas ligeras variantes (Silva, 1992, pp. 84-88).

El propio Héctor H. Orjuela, reconocido estudioso del poeta, tras advertir que al crítico contemporáneo, “provisto de una perspectiva más amplia para juzgar, no le sorprende esta disparidad entre las dos modalidades de la poesía silvana”, afirma que las “Gotas amargas” en realidad “representan frutos espurios de un imperativo ineludible que profanaba su exigente credo artístico” (Orjuela, 1976, p. 114). Eduardo Camacho Guizado, por su parte, señala: “A nuestro juicio, estas composiciones ofrecen muy escasos valores poéticos en su sentido estricto. Creemos más bien que perjudican el conjunto de su obra.” (Camacho Guizado, 1992b, p. 543) Muy diferentes estas muestras de rechazo de los comentarios de James L. Alstrum (1978) o Gustavo Mejía (1992), por citar dos críticos de opinión positiva, que han valorado la comicidad de José Asunción Silva como un factor fundamental en su obra —argumentando que ambos registros se complementan para configurar el total de su ideario poético—. ⁴

Como segunda muestra de personajes humorísticos he elegido “El pintor Pereza”, de Carlos Pezoa Véliz, remembranza de la vida bohemia de principios del siglo XX. Un poema —quizás el más famoso del autor— que reconstruye la imagen estereotípica del militante romántico. Fechado en 1903, en Viña del Mar, el texto forma parte de un conjunto —en verso y en prosa— dedicado por el poeta a la presentación de personajes populares chilenos “inmersos en un submundo oscuro y desventurado”:

⁴ James Alstrum subraya la importancia que tuvo la atmósfera cultural —como una suerte de fermento— para la aparición de la faceta desencantada del poeta colombiano: “Silva escribió los primeros versos modernistas de su país durante la época posromántica e intentó acabar al mismo tiempo con los poemas exageradamente sentimentales de sus coetáneos por medio de sus *Gotas amargas* que significaban una revuelta satírica y antirromántica. [...] Sus obras nos hacen pensar en la problemática de la función social de la poesía y aportan implícitamente una indagación sobre esta cuestión. Pueden ubicarse dentro de aquella larga tradición de las letras hispanoamericanas en que se ha empleado la literatura como un medio verbal para expresar la protesta social y política” (Alstrum, 1978, p. 302) Por su parte, Gustavo Mejía plantea de algún modo la filiación de Silva en la tradición cómica hispanoamericana moderna —emparentando incluso las “Gotas amargas” con otras expresiones del siglo XX—: “Y así es como la poesía dura e intencionadamente ‘fea’ de las *Gotas amargas*, empieza a ser incorporada a una ya larga tradición de antipoesía que viene a culminar en el siglo XX con poetas tales como Díaz Mirón, Carlos Pezoa Véliz y Nicanor Parra. [...] A manera de conclusión, podemos decir que, también en este caso, la crítica avanza superando su inicial preocupación por problemas de carácter biográfico y centrándose en los problemas que sugieren los textos en calidad de tales.” (Mejía, 1992, p. 493)

...seres desarraigados que vagan por ciudades y campos, se mueren de hambre, son sepultados en el seno de la tierra; personajes tan desconocidos que “tras la paletada nadie dijo nada”; individuos anónimos que mueren en la soledad del campo, [...] campesinos explotados, ignorantes, dolientes, de organilleros cuya música mecánica sirve de consuelo o exagera el rencor de los vagos [...] que deambulan por los caminos [...] alimentándose de lo que pueden. Nótese que en la poesía de Pezoa Véliz estos vagabundos pueden ser hombres, pero también pueden ser perros, como ese “can “flaco, lanudo y sucio” [“El perro vagabundo”] que mientras escarba los desperdicios, no deja de buscar un mendigo ciego a quien servir de lazarillo (Delano, 1977, p. 64).

Implicaciones trágicas que en el caso de “El pintor Pereza” resultan aminoradas por la presencia de la comicidad. Se ridiculiza la figura del artista maldito —taciturno, orgulloso e inconforme— a partir de la denuncia de sus limitaciones intelectuales y psicológicas. Se cuestionan con sarcasmo las ideas del decadentismo moral, la inspiración espontánea y el ocio como fundamentos de la trascendencia estética.

Este es un artista de paleta añeja
que usa una cachimba de color coñac
y habita una boharda de ventana vieja
donde un reloj viejo masculla: tic-tac...

- 5 Tendido a la larga sobre un mueble inválido,
un bostezo larga, y otro, y otro: tres!
¡Diablo de muchacho, pobre diablo escuálido,
pero con modorras de viejo burgués!

[...]

- 15 Cerca un lápiz negro de familia Faber
enristra la punta como un alfiler;
hay tufo a sudores y olor a cadáver,
hay tufo a modorras y olor a mujer.
(“El pintor Pereza”)

Pezoa Véliz retoma las innovaciones de Manuel Gutiérrez Nájera y de Leopoldo Lugones —autores a quienes profesaba admiración— en su manera de rimar. Echa mano de extranjerismos, términos técnicos y adjetivaciones inéditas o inusuales: coñac / tic-tac; mueble inválido / diablo escuálido; tres! / burgués!; Faber / cadáver; ingenia / neurastenia; Tartarín / esplín; ad-hoc / block. El desenfado en el tratamiento del léxico produce una frescura que, no obstante la fachada pintoresca del texto, encierra también un asunto sombrío. El personaje carece de atributos —si se consideran las pautas de comportamiento

colectivamente admitidas—: improductividad, pobreza, confinamiento y frustración representan sus principales características. La descripción de este artista mediocre, no obstante, es abordada con ironía. En primera instancia se percibe una crítica al snobismo rampante de los artistas incomprensidos, así como de sus quejas superficiales basadas en clichés derrotistas; pero en un segundo plano —ambivalente—, como se infiere del tono solidario de los versos, se aprecia una reivindicación de tales defectos. La voz poética manifiesta de alguna forma empatía con quien, en su fracaso, decide navegar en contra de las convenciones sociales dominantes.

El pintor no lee. La lectura agobia,
y anteojos de bruma pone en la nariz;
Juan odia los libros, ve horrible a su novia,
y todas las cosas con máscara gris.

25 Su mal es el mismo de los vagabundos:
fatiga, neurosis, anemia moral,
sensaciones raras, sueños errabundos
que vagan en busca de un vago ideal.

30 Ni piensa, ni pinta, ni el humor ingenia.
¡Qué ha de pintar, si halla todo sin color!
Tiene hipocondría, tiene neurastenia,
y hace un gesto de asco si oye hablar de amor.

[...]

El pintor no lee. La lectura agobia:
Jean Valjean es bruto, necio Tartarín;
Juan odia los libros, ve horrible a su novia
y muere en silencio, de tedio, de esplín.
44 (“El pintor Pereza”)

Por medio de la adjudicación de determinadas cualidades al personaje Pezoa Véliz plantea la denuncia de un conflicto común entre los sectores con inquietudes filosóficas y creativas en aquellos años. El protagonista funciona como el transmisor de las convicciones de una comunidad con problemáticas similares o idénticas a las del propio poeta. El discurso contiene alusiones autoironizantes o, al menos, con referencia a experiencias compartidas. El autor comunica humorísticamente un testimonio personal y colectivo. Muy diferente la gracia de este poema a la amargura de sus confesiones —en momentos *de tedio y de*

esplín— que registraría en las páginas de su diario y en diversas cartas.⁵ Pezoa Véliz desarrolla en “El pintor Pereza” un motivo idéntico al de sus desgarradas reflexiones íntimas.⁶

Tengo rabia porque estoy impotente para hacer versos. Soy fatal hasta en esto. [...] Si continúo tan bruto, dejaré para siempre la literatura y pensaré sólo en ganar plata... mucha plata. [...] Estoy muy triste. Comprendo cuán horrible es mi carácter. Con nadie puedo estar bien. [...] Ignorante, flojo, débil, cobarde, aturdido, miserable, inconsciente, torpe, embrutecido, pobre, despreciado, enfermo, incapaz de todo, incrédulo, sin ideas fijas y sin saber para qué vivo ni a quién debo querer... (Pezoa Véliz, 1964, pp. 31, 47)

El poema hace mofa de las dificultades del protagonista pero, simultáneamente, aborda un tema central desde el punto de vista de las doctrinas románticas: la subversión del arte como respuesta a los patrones rígidos de convivencia. La holgazanería y la indocilidad en contraposición a la competencia económica y el acatamiento a dictados coercitivos. La exploración estética concebida como refugio existencial. El poeta representa narrativamente, parapetado tras la figura del pintor, los detalles de una lucha profunda y cotidiana que se sospecha no es otra que la de sí mismo. El personaje funciona como un *alter ego* del autor.⁷

⁵ La palabra *esplín* significa “melancolía, tedio de la vida” (Real Academia Española, 2001). El término, que designa una forma de hipocondría, tiene relación con la antigua teoría de los humores. “No es de extrañar que los ingleses utilicen el término *spleen*. En efecto, esta palabra significa también *bazo*, y con ella aluden al estado de ánimo provocado por una alteración de dicha víscera y que se caracterizaría por una tristeza continua y una apatía incurable que poco a poco conducen a la desesperación y acaban a menudo en el suicidio [...] Según la opinión de de los antiguos, en dicha víscera residía la alegría, así que sus alteraciones deberían engendrar las pasiones tristes.” (Diego y Vázquez, 1998, p. 19) “El *esplín* decadente, la neurosis, el pesimismo, es un humor sobre todo metafísico que se apodera de la realidad decepcionante para darle una forma nueva. [...] Gran parte de nuestra modernidad, entendida como sueño, inconsciente, deseo, imaginación, nace a partir del *esplín* decadente. La literatura se convirtió en el espejo de lo que el hombre deseaba ser. El romanticismo había enseñado a desear un infinito y a creer en la felicidad. El aburrimiento llegó después intenso, inmenso, vestido de un negro hábito de pesimismo, de *esplín*, una melancolía sin esperanza, sin ilusión, incluso sin orgullo, insatisfecha. Porque tras el romanticismo llegaron las diversas formas de realismo y, por tanto, de verdad y de lucidez, de decepción. Sin amor, sin Dios, sin fórmulas de salvación, sólo quedaba un presente sumergido en una cotidianidad empobrecida, una eterna soledad, un aburrimiento absoluto y colectivo. [...] El aburrimiento, a finales del siglo XIX, consigue ennoblecerse porque se carga de estética y de misterio. Y será el pretexto de muchas y variadas manifestaciones artísticas contemporáneas.” (Diego, 1998, pp. 140-141)

⁶ Por diversos documentos y testimonios se conoce que Carlos Pezoa Véliz sufrió sucesivas crisis monetarias y vocacionales durante su corta vida —murió a los 29 años de edad—. Raúl Silva Castro, en su recuento biográfico, cita por ejemplo a Ignacio Herrera Sotomayor, quien recuerda que el escritor “durante mucho tiempo suplió la falta de calcetines envolviéndose los pies con papel de diarios”, o a Juan Gustavo Silva, que recuerda al escritor vagabundeando por las noches, sin un centavo, en los muelles del puerto de Valparaíso (Pezoa Véliz, 1964, pp. 48, 64).

⁷ De hecho Carlos Pezoa Véliz utilizó el seudónimo de *Juan Pereza* en la publicación de numerosos trabajos periodísticos y literarios. El seudónimo forma parte de una lista más o menos extensa: *Juan Mauro Bio Bio*,

- 65 Así pasa el tiempo. Solo, solo el cuarto...
Solo Juan Pereza, sin hablar. ¿De qué?
Flojo y aburrido como un gran lagarto,
muerta la esperanza, difunta la fe.
- 70 La madre está lejos. A morir empieza,
allá donde el padre sirve un puesto ad-hoc;
no le escribe nunca porque la pereza
le esconde la pluma, la tinta o el block.
- [...]
- 80 Un gringo de gorro pensaba, pensaba...
Luego un cigarrillo... Y otro. ¿Fuma usted?
Luego un frasco cuyo líquido apuraba
para tanta pena, para tanta sed.
- ¡Tanta pena, tanta! Su llanto salobre
secaba una vieja de andrajoso ajuar;
iba un mercachifle y un ratero pobre
y una lamparilla que hacía llorar.
- 85 La vida... Sus penas. ¡Chocheces de antaño!
Se sufre, se sufre. ¿Por qué? ¡Porque sí!
Se sufre, se sufre... Y así pasa un año
y otro año... ¡Qué diablo!, ¡la vida es así!...
(“El pintor Pereza”)

La contradictoria aceptación de las circunstancias impide la caída en derivaciones penosas de temas como la soledad, la muerte de la madre, el alcoholismo, la vejez y las privaciones. A las contrariedades se responde paciente y retadoramente: “Se sufre, se sufre. ¿Por qué? Porque sí...” A las consecuencias negativas de seguir postulados románticos se responde con cinismo y socarronería. La resignación fortalece el aparente convencimiento de la inutilidad de todo esfuerzo. Con ambigua festividad se externa la reafirmación de las creencias y una defensa de la conducta rebelde. La actitud desafiante diluye la posible tristeza del cuadro general. La autojustificación matiza las connotaciones angustiosas de la historia.⁸

Duque Job, Pedro Gringoire, Velis Nolis, Enjolras, Juan Cachimba y Juan Chambergo, entre otros (Pezoa Véliz, 1964, pp. 25, 51, 95, 115, 473, 474).

⁸ Transcribiré dos poemas de Rubén Darío que presentan a personajes humorísticos de corte similar a los anteriores: “Frank Brown” y “Aviso del porvenir”. El primero de ellos posee connotaciones un tanto más lúgubres, el segundo se inclina por un tono sobre todo festivo. “Frank Brown, como los Hanlon Lee, / sabe lo trágico de un paso / de payaso, y es, para mí, / un buen jinete de Pegaso. // Salta del circo hasta el Parnaso. /

También marcados por el tratamiento humorístico, “Amores fallecidos” y “Micaela”, de Leónidas N. Yerovi, muestran a un narrador en primera persona que rememora historias de infidelidad. En ambos casos la figura del protagonista recae en el emisor. Los relatos, de cualidades autodenigratorias, poseen una estructura argumental semejante: 1) presentación de la mujer mediante la evocación del noviazgo o del cortejo, 2) mención de la traición amorosa como instante climático y 3) conclusión rencorosa o nostálgica en tiempo presente.

Prenda mía!

5 ¡Cómo siento de repente
que se agitan en mi mente
despertando una alegría,
los recuerdos imborrables
de esas horas agradables,
de esas horas encantadas,
en que —loca— me querías,
y pasábamos los días
10 celebrando a carcajadas
nuestras largas correrías.

[...]

30 ¡Qué recuerdos tan dichosos
y cuál gozo con sentirlos!
No son parte a destruirlos
ni estos otros afrentosos
que eran pan de cada día:
35 los pellizcos de tu madre,
los portazos de tu padre,
los gruñidos de tu tía,
 prenda mía.
 (“Amores fallecidos”)

Dicen que era descarada
y zumbática y locuela,
pero no recuerdo nada...

Banville le hubiera amado así. / Sabe lo trágico de un paso / Frank Brown como los Hanlon Lee. // El niño mira a su payaso / de la gran risa carmesí, / saltar del circo al cielo raso. / Frank Brown, como los Hanlon Lee, / sabe lo trágico de un paso.” (“Frank Brown” —Buenos Aires, mayo de 1896—, 1968, Darío, pp. 978-979)
“¡Atención! ¡Atención! Se abre una fábrica / de buenos sentimientos. ¡Atención! / ¡Acudid! ¡Acudid! La ciencia hipnótica / le ha tocado las barbas al buen Dios. // Procedimientos de excelentes médicos / pueden hacer sentir a un corazón, / en un minuto o dos, a precios módicos, / lo que guste el feliz consumidor. // Pueden hacerse los bandidos ángeles / como se hacen tortillas con jamón, / y se dan pasaportes baratísimos / para ir al reino celestial, *by God!* // Se hacen almas virtuosas y magníficas / de cuarenta caballos de vapor, / y lecciones se dan teórico-prácticas / para vencer a Lucifer al *box*. // Yo, señores, me llamo Peter Humbug / (obsecuente y seguro servidor), / y me tienen ustedes a sus órdenes, / 30, Franklin Street, en Nueva York.” (“Aviso del porvenir” —Santiago, marzo de 1887—, Darío, 1968, pp. 871-872)

- 15 Sólo sé que mi adorada
se llamaba Micaela...
- Hace ya años y en tal día,
veintisiete como éste
conocila en un tranvía.
- [...]
- ¡Qué distante estaba entonces de soñar lo que vendría!
De soñar que aquella dulce compañera de tranvía
fuera un día mi adorada;
fuera un día
- 35 el compendio de mi dicha, la quimera al fin hallada,
mi heroína de novela...
- ("Micaela")

La utilización del octosílabo como patrón rítmico otorga un tono popular a estos poemas narrativos. En "Amores fallecidos" se emplea rima consonante, sin seguir una estricta regularidad en la disposición estrófica, y se insertan esporádicamente versos tetrasilábicos. En el caso de "Micaela" se observa también el octosílabo de rima consonante sin regularidad estrófica, pero con una mayor cantidad tanto de tetrasílabos como de hexadecasílabos —formados por hemistiquios octosilábicos—. Yerovi, retomando la versificación experimental modernista, juega con la sucesión caprichosa de las rimas para generar expectación a partir de las correspondencias fónicas de los versos. Esta elaboración formal no acarrea sin embargo hermetismo alguno en la significación de los textos. Su dicción es sencillista y populachera (Yerovi, 1969, p. 8).

- Aún te veo
- 70 con los ojos del deseo;
y aún mis cóleras reprimo
recordándome en la acera,
contemplando desde afuera
que te besas con tu primo
en mitad de la escalera...
- 75 ¡Oh mis celos y mis iras!...
¡Oh tus cándidas mentiras!
¡Y oh mi fiel resignación
cuando todos me atacaban,
tus hermanos a porrazos,
y tu madre a salivazos
- 80 asomada en el balcón!
- ("Amores fallecidos")

Pero acepta. Me despido, y al partir me da su nombre:
¡Se llamaba Micaela!

No, pues no era una coqueta.
Esa noche en la retreta
65 se mantuvo tan callada,
tan correcta y mesurada,
tan severa y tan discreta,
que pasé la noche entera con el alma apasionada.
Y escuchando los acordes de nuestro himno nacional
70 no he olvidado que me dijo con irónica expresión
acercando hasta mi oído su boquita de coral:
—Me embelesa el “somos libres”... pero en toda su extensión.

[...]

Todo un año fue mi gloria;
todo un año mi alegría,
pero al cabo un triste día
80 que es el luto de mi historia,
hallé el nido abandonado sin poderlo sospechar:
Micaela, la heroína de mis cuentos de pasión,
se fugó con un maestro de una banda militar
que sabía el “somos libres”... pero en toda su extensión!⁹
 (“Micaela”)

El contraste entre los esquemas rítmicos de rasgos modernistas y el significado cómico introduce un carácter paródico a los textos. El autor, en el juego estilístico, alterna términos y expresiones falsamente sentimentales o solemnes — *prenda mía, recuerdos imborrables, precoces amoríos, ¡oh mis celos y mis iras!, lontananza, suspiro, quimera, atrocidad*— con incursiones altisonantes o bufas — *pellizcos, zumbática, portazos, gruñidos, salivazos, chiquilla retozona, jamona*—. En “Micaela” sobresale como hilo conductor la presencia disonante, en una trama intimista, del himno nacional.

Esta permanente fluctuación marca en definitiva a los textos como imitaciones burlescas del discurso lírico amoroso. La simulación irónica se debilita en favor de una clara dicción degradante. No hay encubrimiento ni fingimiento, sino una franca voluntad de escarnio. La distorsión paródica comprende el nivel

⁹ El poema alude al coro del Himno Nacional del Perú: “Somos libres, seámoslo siempre, / y antes niegue sus luces el sol, / que faltemos al voto solemne / que la patria al Eterno elevó”. La letra es de José de la Torre Ugarte y la música de José Bernardo Alcedo (*Portal Peruano Sociedad y Parlamento*).

del léxico y de la métrica, pero también incluye la reelaboración de los componentes afectivos del relato. Se lleva a cabo una abierta descalificación de la imagen de la mujer como símbolo de pureza y generosidad. La ridiculización apunta sobre todo a la destrucción del heroísmo. La grandeza del enredo idílico se ve reducida a pedestres consecuencias reproductivas, al reconocimiento de la deslealtad y al señalamiento del deterioro de la belleza juvenil.

Prenda mía!
 ¡cómo vuela cada día!...
 ¡Hoy te he hallado
 yo cruzaba a mis quehaceres
 85 y te he visto en Mercaderes
 y he sufrido y he llorado!
 —Que— mirándote he pensado—
 la chiquilla retozona,
 cuya imagen guarda ufano,
 90 es la plácida jamona
 que hacia mí pausada avanza
 con dos chicos de la mano
 y otro más en lontananza?...
 ¿Esta es ella?
 95 ¿Es la copia de mi bella
 la que miro
 en tal cuerpo contrahecho?...
 Te dejé pasar de largo
 y oh que amargo tan suspiro,
 100 digo, que suspiro amargo
 el salido de mi pecho!...

 Tú eras antes mi ventura,
 dicha, gloria, amor y mimo,
 y hoy seguro tu ternura
 105 no la acepta ya cualquiera.
 ¡Ni el pillastre de tu primo
 que causando mi amargura
 te besaba en la escalera!...
 (“Amores fallecidos”)

85 ¡Oh recuerdos siempre vivos de aventuras pasionales!
 ¡Oh traiciones de la gata femenina siempre aleve!...
 ¡Cuándo escucho de nuestro himno los acordes musicales
 Siento una ola de tristeza que me invade y me conmueve.

- 90 Y cada año en este día
me pregunto entristecido:
¿qué será del bien perdido?
¿qué será de aquella impía?
Pero en vano lo pregunto con el alma emocionada,
la memoria se me vela:
- 95 dicen que era una malvada,
dicen que era una locuela...
Yo lo ignoro, no sé nada:
¡sólo sé que mi adorada
se llamaba Micaela!..
(“Micaela”)

El humorismo radica en buena medida en la aceptación de la propia desgracia, a la cual, sin embargo, desde el presente del relato, se concibe con ecuanimidad y desprecio. Si en un principio se evoca a las mujeres como “prenda mía”, “mi consuelo”, “tentadora y hermosísima”, “mi adorada”, al término de la trama se les califica como “plácida jamona”, “la que miro / en tal cuerpo contrahecho”, “gata femenina siempre aleve”, “aquella impía”. La tristeza y el desengaño son permutados por una admisión desenfadada de los acontecimientos. En estos poemas de Yerovi los contenidos tormentosos quedan abolidos o sumamente sofocados. Henri Bergson y Sigmund Freud —en relación con esta característica— coincidieron e insistieron en sus respectivos estudios sobre la necesidad de la ausencia de factores que conduzcan a sentimientos como la ternura, la compasión, el temor o el arrobamiento para el desencadenamiento de la comicidad. Bergson apunta:

Cualquier situación grave o leve que sea, podrá hacemos reír, siempre que nos sea presentada por el autor de manera que no nos conmueva. [...] Hay estados de espíritu que conmueven no bien son manifestados; hay tristezas y alegrías con las que se simpatiza; vicios y pasiones que suscitan asombro, piedad u horror; sentimientos, en fin, que encuentran eco de alma en alma por repercusiones sentimentales. Todo esto atañe a la esencia de la vida, todo esto es serio, cuando no hasta trágico. Pero, desde donde el prójimo ya no logra conmovernos, empieza la comedia. [...] Mostradme un defecto, todo lo leve que deseéis; si me lo señaláis de manera que despierte mi simpatía, mi temor o mi compasión, todo habrá acabado y ya no podré reírme. Presentadme, en cambio, un vicio grave y hasta repelido por todos; si con artificios lográis que no me conmueva, acabaréis por volverlo cómico (Bergson, 1999, pp. 91, 93, 95).

Sigmund Freud, por su parte, habla de la condicionalidad subjetiva del chiste. Es decir, de las disposiciones especiales o requisitos psíquicos que

permiten o favorecen la risa. Subraya la exigencia de mantenerse indiferente en el plano emocional ante un planteamiento de tipo cómico, en el cual tanto el emisor como el receptor deben mantenerse en los límites de una afectividad contenida.

El placer cómico tiene que contar, para producirse, con circunstancias favorables. [...] La condición más favorable para la génesis del placer cómico es aquel sereno estado de ánimo en que nos hallamos dispuestos a reír. [...] Del género de actividad espiritual que en el momento ocupe al individuo pueden surgir condiciones desfavorables para la comicidad. [...] La génesis de la comicidad resulta perturbada cuando el caso de que ha de surgir da simultáneamente ocasión al nacimiento de intensos afectos. [...] Los afectos individuales y la diversa disposición espiritual explican, en cada caso particular, la génesis o la ausencia de comicidad. [...] El desarrollo de afectos es la más intensa de todas las circunstancias perturbadoras de la comicidad, y ha sido reconocida como tal sin excepción alguna. Por esta razón se dice que el sentimiento cómico nace con mayor facilidad que nunca en los casos indiferentes, allí donde no existen intensos sentimientos ni grandes intereses (Freud, 2000, pp. 222-225).

Este proceso de distanciamiento emotivo se cumple en los poemas de Yerovi por la canalización del resentimiento hacia la agresión. La descalificación cómica funciona como una máscara que sitúa a la voz narrativa en una posición de superioridad. La decepción por la pérdida de las mujeres en el pasado es enjuiciada retrospectivamente con desdén. Los sentimientos de afinidad han quedado en el olvido y el protagonista parece inmune a la degradación. El dolor queda transfigurado en frialdad. El emisor asume por completo su papel como antihéroe al colocarse como perdedor en la pugna erótica. El primo y el militar, implícitamente, poseen mayores virtudes viriles como competidores. Sin embargo, el narrador, que aparece en un primer instante victimizado, carente de atributos y blanco del descrédito, paulatinamente manifiesta una sensación de alivio por haberse librado de “la chiquilla retozona”, la “malvada”, la “malcriada”, la “locuela” y la “coqueta”. Cuando califica a sus recuerdos como “deleznables” refleja su menosprecio por los sentimientos algún día experimentados. Los textos representan una forma de venganza. Se resta importancia a la propia humillación. El protagonista, tras la aceptación de su derrota, subraya también la poca estimación actual por las mujeres aludidas. Toda la situación pierde valía. Lo que se descalifica, en último término, es la ceguera del entusiasmo optimista o juvenil. Se destaca el carácter efímero del enamoramiento. Por medio del señalamiento de

la escasa relevancia de las consecuencias de los noviazgos se cuestionan los impulsos de la conducta pasional. Una comicidad en apariencia trivial pero en conexión con una perspectiva incrédula acerca de la idealización de las relaciones amorosas.

2.3. Humorismo sentimental

El humorismo se orienta en ocasiones hacia contenidos de mayor melancolía. La tristeza cobra en estos casos primordialidad dentro del contraste expresivo. Se trata en general de expresiones en las cuales la comicidad sirve como un tenue contrapeso de la significación elegíaca, pero en las cuales prevalecen las connotaciones dolorosas. Más que un propósito ridiculizante el humorismo sentimental comunica intimismo. La enunciación levemente graciosa aminora pero no anula la carga patética. El resultado comúnmente es una dicción confesional de tono sutil. Se trata de una risa amarga matizada por la simulada o resignada aceptación de la realidad.

Comentaré tres breves ejemplos de humorismo sentimental. En primer lugar “En panne”, de Amado Nervo, que desde el título externa su intención por transmitir un particular estado de ánimo. Expresión popular francesa, *en panne* significa *deprimido, sin dinero, miserable, desharrapado, desempleado*. De manera concisa (en ocho versos) el texto cuestiona el saber erudito, así como el gozo del éxito social por parte de gente que, desde el punto de vista del emisor, carece de merecimientos. El poeta desacredita a la filosofía, a los sabios y a los que denomina “imbéciles”, pero sobre todo a sí mismo por no encontrar certidumbre en la vida práctica.

Atiborrado de filosofía,
por culpa del afán que me devora,
yo, que ya me sabía
dos gramos del vivir, nada sé ahora.

5 De tanto preguntar
el camino a los sabios que pasaban,

me quedé sin llegar,
 mientras tantos imbéciles llegaban...
 (“En panne”)

El autor, con tono sentencioso, protesta en contra del orden de las cosas. Lleva a cabo una censura de los espejismos culturales al tiempo que realiza una descalificación de sus propias aptitudes. La agresión del mensaje, que se concentra sobre todo en el término “imbéciles” del último verso, parece surgir del reconocimiento de las limitaciones que, en lo que respecta a problemas vivenciales, acarrearán las prácticas y los métodos librescos. El autor comunica su frustración por la inutilidad de sus conocimientos especulativos o teóricos —“atiborrado de filosofía”—, por la ausencia de paradigmas o preceptores confiables —“de tanto preguntar / el camino a los sabios que pasaban”— y por la insuficiencia de sus capacidades intuitivas —“me sabía dos gramos del vivir”—. Pero ante todo expresa su desacuerdo con las formas de organización social que encumbran a los “imbéciles”. El texto se aleja del registro jocoso para internarse en la reflexión aforística. El sesgo burlón, de marca irónica, se sustenta en la aceptación de la impotencia personal. Hay en esta clase de irritación una característica repetidamente relacionada con el ámbito de la comicidad sentimental. “Todo humorista es un moralista que se disfraza bajo el disfraz del sabio, algo así como un anatomista que realizara disecciones solamente con el fin de provocar nuestra repugnancia hacia algo.” (Bergson, 1999, p. 89) La risa o la sonrisa parece provenir de un sarcasmo dolorido.

Son propios del humorista la perplejidad, el estado irresoluto de la conciencia, el no saber ya hacia qué lado inclinarse. [...] ¿Queremos asistir a la lucha entre la ilusión —que también se infiltra por todas partes y se estructura a su modo— y la reflexión humorística, que descompone una a una tales estructuras? Empecemos por aquello que la ilusión construye en cada uno de nosotros; o sea la construcción que cada uno realiza de sí mismo por obra de la ilusión. ¿Nos vemos en nuestra genuina y sincera realidad tales como somos, o más bien como quisiéramos ser? Por un espontáneo artificio interior, fruto de secretas tendencias, o de inconsciente imitación, ¿no nos creemos, de muy buena fe, diferentes de como sustancialmente somos? [...] El humorista, enfrentado con lo ridículo de este descubrimiento verá su cariz serio y doloroso; desarmará esta construcción ideal... (Pirandello, 1946, pp. 209-210)

Para Luigi Pirandello el humorista es un incrédulo, un insatisfecho, un enemigo de las ficciones ideales, un constante escrutador de sí mismo. Por tanto se dedica a combatir tanto las mentiras construidas para engañarse a sí mismo como el fingimiento social y moral. Encuentra alegría en el socavamiento de las falsas verdades. Su risa busca la destrucción de toda especie de egolatría. Se solaza delatando la pereza mental y las inercias de la costumbre. En un esfuerzo por imponer la lucidez racional, el humorista no admite la defensa de lo sublime ni de la grandeza.

Cuanto más difícil es la lucha por la vida y más se advierte en ella la propia debilidad, tanto mayor se torna luego la necesidad de mutuo engaño. La simulación de la fuerza, de la honestidad, de la cordialidad, de la prudencia, en suma de todas las virtudes, y de la virtud máxima —la veracidad— es una forma de adaptación, un hábil instrumento de lucha. El humorista aferra inmediatamente estas simulaciones utilizadas en la lucha por la vida, y se divierte en desenmascararlas (Pirandello, 1946, pp. 212-213).

“En panne” es un buen ejemplo de esta comicidad cuestionante. El humorismo se convierte en un vehículo de desmitificación. La risa desengañada implica una demostración de la pérdida de candidez. Una ostentación en la que interviene una implícita manifestación de superioridad intelectual. El reclamo no sólo implica un gesto de menosprecio hacia los otros, sino un propósito autocrítico. El humorismo, al admitir la inconformidad existencial, adquiere la forma del desahogo escéptico. “No se propone el humorismo corregir o enseñar, pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil.” (Gómez de la Serna, 1968, p. 163)

“A Lola Soriano de Turcios, hermana del poeta. *En un retrato*”, de Rubén Darío, revela también una intención autodenigrante, en este caso respecto al estado físico y anímico del autor en los últimos años de su vida. Clasificado en sus *Poesías completas* en la sección “Hacia el alba de oro (1914-1916)” —dentro del capítulo “Del chorro de la fuente (Poesías dispersas, desde el viaje a Chile) (1886-1916)” —, el texto corresponde a una etapa en la cual

...la salud de Rubén claudicaba. Él mismo confesaba que la mayor desgracia de su vida era el abuso de los alcoholes. Y [esas] comidas con salsas fuertes y abundancia de licores, agravó la condición de sus vísceras, principalmente del hígado, ya atacado de

cirrosis. [...] En eso estalló la primera Guerra Mundial, tan temida y vaticinada por él en un soneto dedicado a Francia mucho tiempo antes. [...] Sombrías visiones atenacearon su espíritu. No sólo el horror de la guerra lo llenaba de pesimismo, sino que, además, sus quebrantos tenían ya carácter crónico y le asaltaban las molestas inquietudes de los apuros económicos... (Henríquez Ureña, 1978, pp. 112-113)

Darío dedicó este pequeño poema a su media hermana, con quien mantendría correspondencia y asimismo “la fidelidad al vínculo familiar materno toda la vida” (Oliver Belmás, 1968, p. 92). Epigramático y, como la acotación indica, escrito en un retrato, el texto encierra una complicidad común a los mensajes privados. Esta austera sextilla octosilábica, perspicaz, aflictiva y nostálgica, contiene una profunda confesión del deterioro personal, la cual no obstante es manifestada de manera graciosa y en apariencia despreocupada.

5 Este viajero que ves,
es tu hermano errante, pues
aún suspira y aún existe;
no como lo conociste,
sino como ahora es:
viejo, feo, gordo y triste.

(“A Lola Soriano de Turcios, hermana del poeta. *En un retrato*”)

El autor se apoya en la imagen de sí mismo que acompaña al texto. Destaca su transformación fisonómica y expresa el estado psicológico en que se encuentra. La ironía actúa como un mecanismo de ocultamiento en la comunicación de su intimidad. Cuando afirma que “aún suspira y aún existe” admite entre líneas la posibilidad de que ello no continúe así. Se presenta una contradicción entre el tono fraternal de la rima y el desánimo de su significación. La sencillez y el ingenio de la estrofa se contraponen a la exposición de un juicio inquietante. El poeta externa un sentimiento de malestar al describirse, pero la entonación del mensaje modera sus denotaciones peyorativas. El texto puede interpretarse como un gesto de humildad que expresa la aceptación del paso del tiempo y, sin oponerse a ello, como una afirmación de la existencia de preocupaciones y de insatisfacción. La formulación afectuosa suaviza los indicios negativos. La intención lúdica revierte la sensación de disgusto en favor de una actitud de tranquilidad o de consuelo. Mediante la burla de su imagen en el retrato se infiere que, a pesar de todo, el emisor se encuentra con buena disposición para

bromear. Se produce una bisociación en las posibilidades de lectura. “La clave del humor radica en la colisión de dos universos presentados en una única situación y un único contexto lingüístico, lo cual provoca el choque humorístico.” (Torres Sánchez, 1999b, p. 37) El humor se suscita a partir de la intersección semántica, en este caso con base en la paradoja resultante de la confluencia entre el estilo sutil y el juicio pesimista. La comicidad sentimental surge como resultado de la discrepancia entre ambos sentidos.

Otro poema de connotaciones escépticas, “Día de fiesta”, de Amado Nervo, aborda el tema del deseo por la llegada de la muerte. Si bien cercano al humor negro —cuyas características comentaré en el siguiente apartado—, este texto manifiesta un sentimentalismo, y acaso una especie de amaneramiento, que la crítica ha apuntado reiteradamente como un factor negativo en el estilo del autor. Una “habilidad para confesarse en público con un lenguaje de acentos dulces y melancólicos suspiros”, una superficialidad capaz de provocar “emociones y sensaciones inmediatas” que le granjeó una enorme audiencia en su tiempo (Oviedo, 2001, pp. 364-365). En este caso el escritor expresa su desazón por haber fracasado en distintos ámbitos a lo largo de su vida —el amor, la fama, la salud, la poesía, la riqueza y la religión—. Las dos primeras estrofas plantean sus sucesivas frustraciones.

5 Esperé a la Amada, mas faltó a la cita;
esperé a la gloria, pero no llegó;
esperé salud..., pero nunca vino;
esperé ternura de quien quise yo,
y la sola mano desinteresada
que tuvo en las mías, se me congeló.

10 Me dejaron triste, me dejaron solo;
lancé al aire versos..., ¡nadie los oyó!
Esperé fortuna, no tocó a mi puerta;
¡esperé a Dios mismo, pero se escondió!
 (“Día de fiesta”)

Escrito en dodecasílabos, con rima en los versos pares de cada estrofa, el texto recurre a la sencillez tanto en la dicción —de tono coloquial— como en la elaboración de las rimas —varias de ellas a partir de la conjugación en pretérito

perfecto simple—. La llaneza del lenguaje y sus características reiterativas —a partir de la anáfora con base en el verbo *esperé*— parecen buscar el establecimiento de una claridad comunicativa con el lector. El poema se concentra en la directa exteriorización de una emotividad no carente de la mencionada afectación a causa de su vehemencia melodramática. Las dos estrofas siguientes, que cierran el texto, acuden a una acritud que modifica un tanto el registro precedente. Con supuesta alegría se invoca al día del fallecimiento como solución. El concepto de la muerte se sustituye mediante la figura de una novia “fiel como perra”. Las atribuciones de la imagen confieren al texto una causticidad que choca con el tono anterior. Se estructura un significado que finalmente se advierte agresivo.

Ya no espero nada..., mas conozco una
novia que a la cita no me faltará.
Tarda, a veces, mucho; pero viene siempre;
es fiel como perra. Sé que llegará.

- 15 Por enjuta y trágica, muchos tienen miedo
de sus brazos áridos, de su voz glacial.
Para mí ha de ser novia apetecible,
y su día un día de fiesta cabal:
el único día que tendré de fiesta
20 desde que camino por el arenal...
(“Día de fiesta”)

El efecto sentimental se produce como consecuencia del choque entre el acento lastimero de la primera parte, la hostilidad en contra de la imagen de la muerte y la conclusión fatalista. No se aprecia un carácter propiamente gracioso, sino una hilaridad sombría y arrogante. Este juego entre los contenidos anímicos ha sido comentado por distintos estudiosos del humorismo, entre ellos Ramón Gómez de la Serna.

El gran intrínquilis del humorismo es su esencial contraste, el cómo juega con el dolor y con la alegría. El humorista toma a lo trágico lo cómico y a lo cómico lo trágico, o quizás llega aún más allá, a tornar lo trágico y lo cómico igualmente trágicos. [...] El humorismo es una nueva fórmula para evaporar las lágrimas. Todavía se necesita algún tiempo para que se aprenda a sonreír de lo que hacía llorar (Gómez de la Serna, 1968, pp. 169, 184, 185).

Federico Sainz de Robles, por su parte, subraya el *pathos* esencial de la sonrisa —más que de la risa— humorística.

El humor es una emoción hondísima, indefectible, que jamás se disuelve en la risa, ya que no provoca la carcajada, sino la sonrisa... [...] El humorismo enraiza en lo *normal desorbitado*. No es ridículo, sino hondamente emotivo. [...] No es grosero, sino delicadamente turbador (Sainz de Robles, 1982, p. 613).

El humor sentimental representa una zona problemática para una lectura que intente, como en este caso, una valoración de la comicidad como objeto amplio. Este tipo de humorismo no posee las marcas definitivas, por ejemplo, de la sátira o del chiste. Sin embargo, se encuentra en él un ingrediente de burla que aún puede catalogarse dentro de los parámetros de la comicidad. El modernismo cuenta con diversos ejemplos susceptibles de interpretación desde este punto de referencia. En el caso de Amado Nervo se advierte que en distintas ocasiones acudió a la ironía o al sarcasmo como salidas expresivas. Los resultados son muy dispares. No obstante, considero que los anteriores ejemplos pueden ayudar a definir la diversidad de propuestas que desde las concepciones del humorismo sentimental se realizaron dentro de la poesía modernista. Un registro en el que el patetismo funciona como uno de los ejes fundamentales.

Citaré cuatro ejemplos más de humorismo sentimental —dos de Amado Nervo y dos de Leopoldo Lugones— que pueden ilustrar varias de las propiedades descritas hasta aquí. El primero de ellos —publicado en la sección “Rimas irónicas y cortesanías” del libro *Serenidad*— “Whiskey and soda” de Amado Nervo.

Aun cuando yo no beba (quizás por no poder)
ni el familiar e inocuo vermut, no se incomoda
mi moral con el triste cuyo solo placer
es el topacio líquido de su *whiskey* con soda.

- 5 Si, como Baudelaire dijo, es fuerza estar ebrios
de algo (virtud, ensueño, vino, amor), yo querría,
más que el tosco excitante de glóbulos y nervios,
vivir borracho de éxtasis, de fe, de poesía...

10 ¡Pero siento no sé qué atracción singular
 por aquellos misántropos de soledad beoda
 y lírica, que buscan en el fondo del bar
 las mentales caricias de su *whiskey* con soda!
 (“Whiskey and soda”)

Y con un tono similar, pero de significación más pesimista, recopilado en la sección “Rimas irónicas” de las “Poesías varias (1906-1919) de sus *Obras completas*, el poema “Homo homini lupus” del mismo Amado Nervo —fechado el 22 de febrero de 1914—.

Es mucha humanidad
 la que va sobre el lomo de la tierra;
 blancos, una mitad; otra, oscuros...;
 mas ¡ay!, todos en guerra.

5 Si los rubios dominan,
 se ingenian en destruir a los morenos
 que a su vez a los blancos asesinan,
 si los blancos son menos...
 (“Homo homini lupus”)

Y por otra parte, los siguientes pareados de Leopoldo Lugones, pertenecientes al poema “Los ínfimos” —dividido en 51 pequeños textos— construido a partir de imágenes sintéticas, fragmentarias, descriptivas y paralelísticas —ejemplar incluido en el último volumen publicado en vida por el autor: *Poemas solariegos* (1927)—.

XVI.
 Y la muchacha fea
 que no tiene quien la vea.

XVII.
 Y la bonita boba que ofrece, al indiscreto
 vate del barrio, su tema de mal soneto.

XIX.
 Y el jamelgo que resigna, mohíno,
 su fealdad huesuda de santo bizantino.

XX.
 Y el perro que privado de amo y querencia,
 prefiere el puntapié a la indiferencia.

LI.
 Y el pueblo en que nací y donde quisiera
 dormir en paz cuando me muera.
 (“Los ínfimos”)

Y finalmente, “La camisa del hombre feliz”, de tono resignado y coloquial, también de Leopoldo Lugones, recopilado en las “Poesías diversas” de sus *Obras completas*.

El hombre feliz no existe,
 pero la camisa sí.
 El que a conseguirla llega,
 ese es el hombre feliz.
 5 Pero, como hay que mudarse,
 el día que haces así,
 la lleva la lavandera
 y ya no vuelve a venir.
 Con lo que, de mano en mano
 10 un día a ti, el otro a mí,
 a todos nos va tocando,
 lo cual es más justo, al fin.
 (“La camisa del hombre feliz”)

2.4. Humor negro

También pesimista, mezcla de hilaridad y de crueldad, se encuentra el *humor negro*, una comicidad de componentes no sólo agresivos, sino aun siniestros. El *Diccionario de la Lengua Española* lo define como aquel humorismo que se ejerce a propósito de sucesos o situaciones que en otras circunstancias, o contempladas desde otra perspectiva, suscitarían piedad, terror, lástima o emociones parecidas (Real Academia Española, 2001). El humor negro rompe con las sujeciones de preceptos morales compasivos o benignos a fin de dar rienda suelta a impulsos netamente hirientes.

Se atribuye a Hipócrates y a Aristóteles, con la reserva de los especialistas en cuanto a la legitimidad de su autoría, las primeras referencias documentadas del humor negro, es decir, de la bilis negra, fría y seca —designada con el término *melancolía*—, a la que se creía fuente de desórdenes anímicos.¹⁰ En lo que se ha

¹⁰ Se trata de las obras *Sobre la risa y la locura*, adjudicada a Hipócrates, y del *Problema XXX* de Aristóteles, sobre la cual también se discute si fue escrita realmente por dicho filósofo o por alguno de sus discípulos (Aristóteles e Hipócrates, 1994, pp. 10 y 12).

considerado una carta apócrifa, Hipócrates transcribe un supuesto diálogo con Demócrito de Abdera en torno a la locura. En esta epístola se encuentran conceptos que remiten ya a las cualidades del humor negro en su acepción moderna.

Demócrito, las enfermedades, las muertes, las ciudades sitiadas, todo lo malo que ocurre y cualquier cosa que se haga te hace reír. Pero, puesto que en el mundo hay tantas penas como alegrías, ¿no es una hostilidad hacia los dioses rechazar una de las dos? [...] Pero te ríes de los enfermos y gozas cuando alguien muere, te encanta oír noticias de desgracias: ¡qué maldad Demócrito, y qué lejos estás de la sabiduría si no ves un mal en estas cosas! Lo que te hace actuar así, Demócrito, es la bilis negra... (Aristóteles e Hipócrates, 1994, p. 67)

En el mismo orden de ideas, se adjudica a Aristóteles la afirmación de que la “bilis negra” constituía, en cantidad adecuada, una característica fisiológica de los seres excepcionales, pero que en exceso se convertiría en causante de una tristeza al grado máximo (Aristóteles e Hipócrates, 1994, p. 49).

Más allá de la autenticidad y de la validez —en términos científicos— de dichos documentos, el alcance de sus nociones en torno al humor negro, en alusión a estados anímicos lúgubres o malignos, aún mantiene vigencia en el ámbito estético. El humor negro representa uno de los extremos de la dicción tragicómica, aquel con la inclinación más intensa hacia contenidos vejatorios. Para Henri Bergson “el *humor* se recarga para descender cada vez más hacia lo hondo del mal y anotar sus particularidades con una indiferente frialdad, cada vez mayor” (Bergson, 1999, p. 89). El humor negro constituye justamente esta tendencia límite de incorporación de la fealdad, la humillación y el ensañamiento como fuentes de placer.

El humorismo cruel se cultivó con diferentes matices en la poesía modernista. Como se podrá observar más adelante, esta clase de comicidad cobra relevancia también en obras de corte satírico —y en otro tipo de registros, como creo que se ha podido observar a lo largo de este trabajo—. En primer término comentaré “Cápsulas”, de José Asunción Silva, perteneciente a las “Gotas amargas”, colección que muestra en varios de sus poemas algunos de las propiedades definitorias del humor negro. Dedicado a la descripción de un

protagonista, “Cápsulas” se encuentra en relación con otro poema de la citada serie, “Lentes ajenos”. Ambos textos abordan la historia de los amoríos de Juan de Dios, estereotipo del romántico snob y fantasioso. “Lentes ajenos”, que contiene la primera parte de la historia, no posee rasgos tétricos, pero contiene el relato sintético de su vida y la explicación burlesca de su comportamiento.

Al través de los libros amó siempre
mi amigo Juan de Dios,
y tengo presunciones de que nunca
supo lo que es el amor.

5 Apenas le apuntaba el bozo, cuando
muy dado a Lamartine,
hizo de Rafael, con una Julia
que se encontró en Choachí.

[...]

De Gustavo Flaubert prestóle un tomo
Antonio José Ruiz,
y fue el Rodolfo Boulanger de una
Madama Bovary.

25 Pasada aquella crisis formidable
con Ana se casó;
siguieron cuatro meses de ternuras
a lo Gustavo Droz.

[...]

Y así pasó la vida entre sueños
y llegó de ella al fin
dejando tres chicuelos y una esposa
40 que fue muy infeliz.
(“Lentes ajenos”)

El desenlace de la trama se revela justamente en “Cápsulas”. Juan de Dios representa al fanático hispanoamericano de la literatura europea, en particular la francesa, entregado a ensoñaciones novelescas en desmedro de la vida práctica. En “Lentes ajenos” se alude o se hace mención de los autores predilectos del personaje: Lamartine, Dumas, Flaubert y Zola. En “Cápsulas” se añade a Leopardi y Schopenhauer. Datos biográficos señalan que Silva compartía en mucho esta propensión por seguir lineamientos literarios —el denominado *bovarismo*—,

llegando a convertirse de “lector curioso” en “lector adicto” e intentando respuestas a problemas personales a partir de modelos bibliográficos, “una deformación de comportamiento que lo lleva, en los momentos más conflictivos, a sacrificar a las convicciones extraídas de los libros que tratan sobre la experiencia [...] la realidad de la propia experiencia” (Cano Gaviria, 1992, pp. 212-213). Tales rasgos de personalidad, aquí ridiculizados, son los que conducen en “Cápsulas” al personaje Juan de Dios a tomar una decisión que, irónicamente, como he apuntado en otra parte, coincide con la del poeta mismo.

5 El pobre Juan de Dios, tras de los éxtasis
del amor de Aniceta, fue infeliz.
Pasó tres meses de amarguras graves,
y, tras lento sufrir,
se curó con copaiba y con las cápsulas
de Sándalo Midy.

10 Enamorado luego de la histérica Luisa,
rubia sentimental,
se enflaqueció, se fue poniendo tísico
y al año y medio o más
se curó con bromuro y con las cápsulas
de éter de Clertán.

15 Luego, desencantado de la vida,
filósofo sutil,
a Leopardi leyó, y a Schopenhauer
y en un rato de spleen,
se curó para siempre con las cápsulas
de plomo de un fusil.
 (“Cápsulas”)

“Cápsulas” evidencia una intencionalidad mordaz en la órbita del humor macabro. El argumento se apoya en la irrisión de posiciones exaltadas del romanticismo —y de ciertas tendencias filosóficas— que hacían apología de la insatisfacción intelectual y de la neurastenia como indicadores de una fina sensibilidad. El humor, que en suma banaliza el suceso cruento del desenlace, refleja una actitud fría del autor respecto al protagonista y a su conducta. Pese al calificativo de “pobre Juan de Dios” al “amigo”, no hay asomos de piedad ni de sentimentalismo. La degradación del personaje no se reduce a la enumeración de sus cualidades pintorescas, sino a la ridiculización del hecho sangriento. La

frivolización de una muerte de este tipo revela la ausencia de toda identificación afectiva por parte de la voz poética. Las connotaciones escabrosas reciben un tratamiento trivial. Al respecto hay en el poema una propuesta desacralizadora que no se detiene únicamente en el nivel de la broma. Resulta importante recordar el peso de los prejuicios religiosos en relación con un acontecimiento de esta índole en el contexto de la época. Tocar de forma graciosa un asunto como el suicidio implicaba una fuerte carga de incitación moral. José Asunción Silva muestra en este poema su obsesión por dicha forma de morir, penetrando en un tema tabú para la conservadora y conventual Bogotá de aquellos años, ciudad en la que el cementerio de los católicos se encontraba separado de la galería de los suicidas —que lindaba a su vez con el panteón de los ingleses, los protestantes y los enemigos del Papa— (Arciniegas, 1992, p. XV). En última instancia su humorismo aborda el desarrollo de un tema herético.

Para Eduardo Stilman, en su libro *El humor negro*, esta clase de comicidad constituye “la contradicción de los valores más venerados, los trastoca, los identifica y los anula.” Motivos tenebrosos y fúnebres —como el asesinato, el crimen, la tortura o el suicidio—, así como los infortunios de desgraciados, mutilados y enfermos, se convierten en objeto de escarnio (Stilman, 1969, pp. 13-15). El humorismo de Silva, en consonancia con lo anterior, contiene una patente violencia resuelta de forma aparentemente anodina, a causa de su enunciación lúdica, pero que no elimina su afán provocador. La irreverencia atañe, por un lado, a la utilización cómica de un hecho que representa una profanación de los dogmas de fe y, por otro, a una descalificación de la enajenación libresca y de los preceptos pesimistas llevados hasta sus últimas consecuencias. Los componentes sacrílegos, literarios y filosóficos son convertidos en materia de escarnio. Este menosprecio por los valores de los sistemas doctrinarios aludidos produce una hilaridad de signo sumamente hostil. Su humorismo convoca a una devaluación de los diferentes componentes ideológicos en juego.

Ahora bien, en cuanto a las características estructurales del texto, me detendré brevemente en su descripción, dado que se encuentran en él aspectos

que permiten ilustrar algunas de las formas más reiteradas —y estudiadas— del discurso lírico cómico en general. “Cápsulas” consta de tres estrofas construidas a partir de la alternancia de endecasílabos y heptasílabos (con la presencia de un alejandrino en el verso 7). En parte el contenido cómico del poema se encuentra relacionado con esta forma de versificar. Como Eduardo Camacho Guizado señala, la discordancia en la finalización de los poemas, así como la semejanza en el cierre de cada unidad estrófica, constituyen dos de los procedimientos más socorridos en las “Gotas amargas”:

La composición suele exponer una situación o idea inicialmente, para al final tratar de sorprender con una afirmación o negación de tipo cínico, sarcástico e incluso irreverente. Es la misma técnica estructural del chiste, que reserva su efecto para el final. [...] Pero también hay otros desarrollos [...] en donde se produce una serie de contrastes paralelos en cada estrofa (Camacho Guizado, 1992b, pp. 544-545).

En “Cápsulas” se presentan ambos tipos de procedimiento. En cuanto al paralelismo en el desarrollo del poema, los heptasílabos que concluyen las estrofas especifican las sustancias de los tres tipos de “remedios” que Juan de Dios ha aplicado: “de Sándalo Midy”, “de éter de Clertán” y “de plomo de un fusil”, complementos determinativos de los sustantivos precedentes —“las cápsulas”— que sostienen la equivalencia sintáctica en el final de cada conjunto de seis versos. Esta disposición formal se encuentra en consonancia con la articulación rítmica del texto, dado que la cadencia heptasilábica rompe periódicamente, en los versos pares —salvo en el verso 2—, con las modulaciones endecasilábica y alejandrina, agregando información escueta a los versos previos —circunstancial o adjetiva—: “Pasó tres meses de amarguras graves, / *Y, tras lento sufrir*”; “Enamorado luego de la histérica Luisa, / *Rubia sentimental*”; “Luego, desencantado de la vida, / *Filósofo sutil*”. Asimismo, en cuanto a la segunda característica señalada por Camacho Guizado, relativa a la afirmación sarcástica en la conclusión del poema, el último verso enuncia la consumación del suicidio mediante el juego de palabras con el término *cápsulas*, según su uso sinonímico en la farmacología y en la balística. Graciela Cándano, en una clasificación a la que denomina *determinación de los motivos cómicos*, define a esta técnica como

paralelismo variado por inversión, en el cual se repite una situación, por lo menos una vez, estableciéndose una oposición entre el dicho o la acción finales (o la consecuencia) de la última situación con respecto a la primera. Para la explicación de su funcionamiento emplea el siguiente esquema:

- 1a. situación. De A resulta B.
- 2a. situación. De A resulta B.
- 3a. situación. De A resulta B.
- 4a. situación. De A resulta un B contrapuesto, donde, después de dos o más repeticiones, surgiría el paralelismo variado por inversión (Cándano, 2000, p. 193).

Henri Bergson y Sigmund Freud aludieron a este tipo de procedimientos, desde sus respectivos marcos de análisis, considerándolos entre las formas recurrentes de las expresiones cómicas. Bergson define como *repetición de series de palabras*, a aquella en la cual se realiza una mezcla de términos de modo que los significados se entrecrucen, o bien como *interferencia de dos sistemas de ideas en una misma frase*, en su modalidad de juego de palabras, al proceso en el cual dichos sistemas se confunden en un mismo enunciado, aprovechando la diferencia de acepciones que puede tener una palabra (Bergson, 1999, pp. 86-87). Freud denomina a su vez al juego de palabras como una de las técnicas del *múltiple empleo de la misma palabra*, o bien como el *empleo de un mismo material con una ligera modificación*, que lleva a un proceso de súbito esclarecimiento que genera la comicidad (Freud, 2000, pp. 31-34). Dos formas de designar un mecanismo cómico al que también se denomina, descriptivamente, como *defraudación del lector*.

Regresaré ahora al comentario sobre las peculiaridades temáticas del humor negro, del cual es posible encontrar distintas muestras en el libro *Abrojos*, de Rubén Darío, publicado en 1887 en Chile, cuando el autor contaba con 20 años de edad. *Abrojos* representa una de las facetas de transición de Darío con rumbo al estilo que se considera el arranque propiamente modernista, marcado en 1888 por la publicación de *Azul...* en Valparaíso (Ruiz Barrionuevo, 2002, p. 43). El poeta afronta en este libro juvenil “el riesgo de cambiar de estilo, llevando a las letras ciertas protestas íntimas y ciertas quejas de corazón adentro que hasta

entonces había sofocado” (Silva Castro, 1956, p. 141). Según declaración propia, esta obra —compuesta por 58 pequeños poemas— nació de la imitación de las *Humoradas* de Ramón de Campoamor y de las *Saetas* de Leopoldo Cano —se ha señalado también la influencia de autores como Gustavo Adolfo Bécquer, Joaquín María Bartrina y Heinrich Heine— (Darío, 1950a, p. 157; Soto Verges, 1967, pp. 462-466).¹¹ El tono del libro responde a la censura de cierto romanticismo arrebatado que mostraba visos de agotamiento, lo cual originó en la época una lírica con tendencias realistas aderezada por “especies picantes, cartesianas, jacobinas, de un descreimiento rimbombante y de un libertarismo iconoclasta” (Soto Verges, 1967, p. 462). La malicia de muchos de estos poemas refleja, según la opinión del propio Darío, la difícil experiencia de su aventura por tierras chilenas, a la cual arribó ansioso por explorar nuevos horizontes intelectuales. Pese al apoyo de un buen número de amistades, entre ellas la de Pedro Balmaceda —hijo del presidente de la república y quien presumiblemente financió la publicación de *Abrojos*— sufrió numerosas penurias emocionales y económicas. Fueron estos dos años (1887 y 1888) los que afianzaron su decisión por dedicarse al periodismo, profesión que no abandonaría a lo largo de su vida.¹² Algunos biógrafos señalan que no hubo benevolencia con el joven poeta por parte de la mayoría de los compañeros chilenos del gremio. Otros subrayan la inestabilidad anímica y la agitación de su vida bohemia. *Abrojos* parece el resultado de la absorción de modelos literarios entonces prestigiosos entre el público lector chileno, así como de una creciente inquietud renovadora y del desahogo radical de un pesimismo contestatario producto de las dificultades afrontadas por Darío (Silva Castro, 1956, pp. 51-53, 96-99, 283, 286; Torres

¹¹ Darío explica brevemente las motivaciones de esta colección en el capítulo “Historia de mis ‘Abrojos’” en el libro *A de Gilbert. Biografía de Pedro Balmaceda* (1889) —dentro de sus *Obras completas*— (Darío, 1950a, pp. 156-159).

¹² En Nicaragua había trabajado como redactor o colaborador de *El Porvenir de Nicaragua*, el *Diario Nicaragüense*, *El Imparcial* y el *Diario de la Tarde*. En Chile logró solventar su estancia, aunque con apuros, gracias principalmente a su pluma. Se desempeñó como redactor de *La Época* de Santiago —que publicó algunos de los poemas de *Abrojos* previamente a su edición en libro—, como colaborador de *El Heraldo* y *El Mercurio* de Valparaíso, e inició su comunicación con Bartolomé Mitre y *La Nación* de Buenos Aires (Silva Castro, 1956, p. 30; Oliver Belmás, 1968, p. 50).

Bodet, 1966, p. 40, 42; Torres Rioseco, 1944, pp. 32-33). Los blancos de su ácida observación son diversos. En ocasiones el poeta se aboca a la exteriorización confesional; en otras fija su atención en escenas cotidianas o en personajes específicos, como en el caso de la siguiente muestra.

El pobrecito es tan feo
que nadie le hace cariño.
¡Dejan en la casa al niño
cuando salen de paseo!...

- 5 Y ello no tiene disculpa,
pues, de fealdad tan extraña,
es el molde de la entraña
quien ha tenido la culpa.

(“Abrojos XXXIX”)

Darío aplica en este par de cuartetas octosilábicas un humorismo que, pese a cierto dejo festivo, rebasa los límites de la mera comicidad ligera. El propósito de los versos se advierte cruel. El escarnio se concentra en el señalamiento de la fealdad. En primera instancia se expresa una burla por la discriminación del hijo a causa de su aspecto, pero enseguida se establece una reprensión moral en contra de la mezquindad de los padres, desaprobación que, no obstante, toma de nuevo como base la carencia de belleza física para la ridiculización. Si bien se aprecian aquí ya los componentes de la sátira, la cual tiene como motivo la incriminación del comportamiento familiar, intentaré limitar mi comentario al humor negro presente en el texto, el cual se genera sobre todo debido a la denigración del niño.

A diferencia de la acusación satírica —que en este caso implica la reprobación de la conducta de los padres—, el hecho de hacer sorna de los rasgos fisonómicos del hijo, dado que ello no implica intencionalidad o deliberación, implica un insulto de mayor saña. Este efecto tiene su principal origen en la inocencia y la indefensión del objeto de la mofa. Aunque parece mostrarse cierta clemencia a raíz de su situación, se impone la voluntad de expresar desagrado por él y por el conjunto de los personajes. No parece predominar algún afán reivindicatorio o compasivo. La aparente defensa del

“pobrecito” enfatiza más bien el señalamiento despectivo acerca de su persona. Se produce una contradictoria mezcla de conmiseración y de desprecio en la enunciación de los elementos negativos de todo el hecho. Hay en este clase de humor, en su mezcla anímica, una inclinación por móviles muy agrios y, en la medida de los alcances de la literatura, perversos. La comicidad rencorosa de este texto, por otra parte, no se encuentra aislada de la tendencia de la mayoría del resto de los *Abrojos*. El tono del libro exhibe un acusado y extendido sarcasmo, como se puede apreciar en la siguiente cuarteta.

La estéril gran señora desespera
y odia su gentil talle,
cuando pasa la pobre cocinera
con seis hijos y medio por la calle.
(“Abrojos XIX”)

En este caso la agudeza de la descripción se dirige en contra de dos destinatarias que, en la brevedad de la escena, no muestran indicios de otro defecto más allá de sus correspondientes fortunas en la fertilidad maternal. Se subraya la desesperación de la primera mujer a causa de su infecundidad y a la cual, dadas las alusiones —“gran señora”, “gentil talle”—, se le puede considerar adinerada y atractiva. Por otra parte, a la “pobre cocinera” se le concede un tratamiento irónico mediante la descripción hiperbólica de su prole: “seis hijos y medio por la calle”. Aunque los elementos podrían sugerir alguna especie de protesta social, el ataque no parece fundarse en una crítica de este tipo. El humor se sustenta más bien en una opinión despótica sobre ambas mujeres. De nuevo no prevalece una intención moralizante. No se sugiere alguna reprobación en lo que toca a sus cualidades psicológicas o a su comportamiento. La burla se limita a la indicación de sus respectivas condiciones: la frustración de la “gran señora” y las dificultades de la cocinera —a quien vagamente (por su aprensión psicológica o por su situación monetaria) se califica de “pobre”—. La propuesta lúdica tiene lugar a partir de la caricaturización de los contenidos angustiosos de las dos problemáticas. Cierta regodeo se aprecia en esta exposición del sufrimiento de los personajes. El placer cómico, como en otras realizaciones del humor negro, toma

como sustento la ridiculización de la desgracia y de la aflicción. Esta comicidad amarga intenta ignorar el dolor o incluso disfrutar con su desenmascaramiento. Quien enuncia hace alarde de impasibilidad frente el sufrimiento propio o ajeno.

En otros casos Rubén Darío se pliega a un mayor sentimentalismo. La agresividad se aboca entonces al menosprecio de la propia persona y a una valoración negativa de la sociedad y de los seres humanos. Se observa una menor acritud en contra de algún individuo en concreto, pero el autor dirige su encono a la descalificación de todo lo que le rodea. “Difícil sería no ver [en ellos] una exhalación directa de su espíritu lastimado por la realidad circundante”, un resentimiento a causa “de las humillaciones cotidianas a que está sometido el artista en los difíciles comienzos” (Silva Castro, 1956, p. 140). Su perspectiva tragicómica da lugar a imágenes lastimeras o lúgubres. En el siguiente poema, por ejemplo, se representa a sí mismo como cadáver y acompañado de un perro.

Tengo de criar un perro,
 ya que en este mundo estoy.
 No me importa lo que sea:
 alano, galgo o *bull-dog*;
 5 lo quiero para tener
 un tierno y fiel queredor
 que sonría con el rabo
 cuando le acaricie yo:
 para que me ofrezca todo
 10 su perruno corazón
 y gruña a quien me amenace,
 y se alegre con mi voz:
 y para, si me da el cólera
 y huyen de mi alrededor,
 15 juntos, parientes y amigos,
 que nos quedemos los dos:
 yo cadáver, como huella
 de una vida que pasó;
 él, lanzando tristemente
 20 sus aullidos de dolor.
 (“Abrojos LVI”)

En otra breve cuarteta también de tono patético —fechado en diciembre de 1888 y recogido como “Nuevos abrojos” en su *Poesía completa*, dentro de la sección “Del chorro de la fuente (Poesías dispersas desde el viaje a Chile) (1886-1916)” — aborda un tema similar.

En las horas amargas que he sufrido
 en una soledad que es un destierro,
 con profunda tristeza he comprendido
 el cariño de Byron a su perro.
 (“Nuevos abrojos II”)

Los *Abrojos* pertenecen a un momento en el que las premisas del humorismo romántico gozaban de cierta reputación como pauta estética. La mezcla de comicidad y melancolía se estimaba más o menos positivamente como práctica literaria. Manuel Rodríguez Mendoza, periodista de *La Época* a quien el libro aparece dedicado, llevaría a cabo una interpretación de los *Abrojos* en este sentido, la cual no sólo brinda cierta idea de las posibilidades de aprobación, por parte del público lector, de obras que empleaban el humor negro como factor poético, sino que permite comprender o valorar la vigencia en aquellos años del concepto de humorismo en la acepción que he tratado de manejar en este trabajo.

La nota alegre hermanada con la nota triste, el dolor al lado del placer, la virtud vacilante cerca del vicio victorioso, el deber burlado por la audacia o el cinismo, en una palabra, la risa en los labios y el llanto en los ojos (Silva Castro, 1956, p. 133).

En palabras del propio Rubén Darío —en carta a Narciso Tondreau del 3 de abril de 1887—, los versos “ásperos y tristes” de los *Abrojos* nacieron de la consciente finalidad de echar el “mal humor a la cara de la gente a título de poesía. ¡Porque *spleen*, y no otra cosa, son tales versos!” (Ghiraldo, 1943, pp. 340-341) Apenas dos años después de la publicación del libro, cuando realizó las memorias de su viaje a Chile —el citado *A. De Gilbert. Biografía de Pedro Balmaceda* (1889)—, Darío externaría sus dudas acerca del valor de estos poemas de tono realista y acerbo.

Yo no quería que viesen la luz pública por más de una razón. El libro adolece de defectos, y aun entonces, no estaba yo satisfecho de él. [...] Ante todo, hay en él un escepticismo y una negra desolación, que si es cierto que eran verdaderos, eran obra del momento. Dudar de Dios, de la virtud, del bien cuando aún se está en la aurora, no. [...] Hoy, por más que los desengaños han destruido muchas de mis ilusiones, adorador de Dios, hermano de los hombres, amante de la mujeres, pongo mi alma bajo mi esperanza (Darío, 1950a, pp. 158-159).

A pesar de su validez como expresiones cómicas, Darío rechaza el estilo y las posturas filosóficas de esta poesía de juventud. Una recapitulación de la propia obra que resulta curiosa y reveladora, sobre todo si se atiende a su similitud con la reticencia de José Asunción Silva a publicar las “Gotas amargas”. El gesto de contención de ambos poetas ante el registro burlesco puede evidenciar su insatisfacción debida, probablemente, a un juicio personal sobre las carencias técnicas o expresivas de sus propuestas. Sin embargo considero que dichas autoevaluaciones también provienen de la influencia de determinados paradigmas estimados en mayor valía durante el proceso de conformación del gusto literario modernista. La comicidad, y más específicamente sus tendencias de mayor ofensividad, recibieron poco aprecio o, en su caso, franca censura por parte de los lectores o críticos del modernismo —incluso en tiempos más recientes, como puede observarse en algunas opiniones acerca de las *Gotas amargas* de José Asunción Silva (véase el apartado 2.2. Personajes humorísticos)—. A diferencia de la ironía, admitida por sus cualidades sugerentes, las expresiones cómicas más explícitas, entre ellas el humorismo cruel, en la medida que incrementan su agresión parecen alejarse de los patrones que alcanzarían el rango de “poéticos”. Ello quizás explique, en parte, el que sus propios creadores renegaran en algún momento de esta clase de escritura —o incluso que mantuvieran inédito el sector cómico de su producción—. Se trata de una lírica en mucho marginal desde un punto de vista canónico en la recepción del modernismo. Una poesía que puede catalogarse como arranque juvenil, divertimento elemental o desahogo de “malos sentimientos”, pero cuya existencia no puede negarse como parte de la producción del movimiento en su conjunto.

El humorismo romántico representa, en relación con otros registros cómicos, una expresión identificable como producto estético. Marcado por la alternancia de jocosidad y patetismo, esta clase de humor contiene significados peculiares producto de tal mezcolanza. Dentro de la poética modernista he

clasificado al humor a partir de una evaluación del carácter tragicómico de ciertos textos, así como de la observación de una intencionalidad graciosa más explícita que en las obras fundamentalmente irónicas. Si bien, como antes he señalado, la ironía participa a menudo en su enunciación, el propósito cómico se manifiesta en el humor romántico de manera mucho más franca.

El humor modernista parece signado por su orientación crítica. Ya sean poemas de índole narrativo, descriptivo o intimista, los ejemplos citados en este capítulo comunican una visión problemática, disconforme, hastiada e incluso violenta de la realidad —cualidades vinculadas con la sátira—. El humorismo, debido a sus propiedades románticas definitorias, encierra comúnmente observaciones desencantadas sobre diversos temas. En este caso pude identificar —según la categorización propuesta para los apartados— poemas narrativos que presentan a personajes que se definen por sus cualidades contradictorias; textos en los que el autor, a fin de aminorar el tono vehemente y penoso, echa mano de la comicidad como matiz psicológico; muestras en las que se lleva a cabo la mofa ya sea en contra del propio yo o de un personaje en tercera persona; y, asimismo, aunque se advierten tratamientos sutiles sobre ciertos asuntos, también se observa una crueldad creciente hasta alcanzar los niveles del humor negro.

El humorismo implica ante todo la configuración de un estilo. Se trata de una comicidad que se hilvana a partir de elementos semánticos contrapuestos a lo gracioso —la tristeza, la enfermedad, la angustia, el dolor—. Esta técnica de composición permite juegos de contraste que generan significaciones no sólo divertidas y alegres, sino contenidos cuestionantes y reflexivos en un sentido moral o ideológico. Al abordar enseguida las características de la sátira —género o modalidad basado en la agresión, la crítica, la reconvención y el lenguaje directo—, se podrá observar la diferencia entre la risa ambigua del humorismo romántico y la crudeza de la comicidad hostil.

Capítulo 3. Sátira

3. La sátira

También la sátira ha recibido a lo largo la historia una diversidad de explicaciones teóricas que dificultan arribar a una definición única y concluyente. Si bien lo que comúnmente se denomina sátira constituye un hecho identificable en la literatura —y en la estética en general—, no existe pleno acuerdo entre los críticos respecto al total de sus características. La sátira ha adoptado múltiples formas en el arte occidental. Si se toman en cuenta las disimilitudes entre las obras que se aceptan o se califican como sátiras, surge la cuestión de cuáles de ellas pertenecen estrictamente a esta categoría, así como el de qué criterio seguir para su posible selección (Etreros, 1983, pp. 11, 12). En los intentos por alcanzar una delimitación conceptual, buena parte de los especialistas han optado por enumerar algunos de los rasgos que se consideran esenciales en su estilo y, de este modo, arribar a una determinación descriptiva y diacrónica.

El primer problema que plantea el término *sátira* deriva de su etimología nada clara, fruto de la confluencia de varias acepciones y diversas contaminaciones (Pérez Lasheras, 1994, p. 28). El vocablo proviene del latín *satura*, palabra de uso popular que significaba “ensalada”, “revoltillo”, “miscelánea”, que designaba a las “mezclas” de todas las cosas. En terminología culinaria se llamaba *satura* a un plato compuesto de frutos y legumbres. Con base en este sentido los romanos crearon un ritual dramático rústico denominado *satura lanx*, que consistía en una ofrenda de las primicias de las cosechas a los dioses rurales en cortejos nupciales o agrícolas —en especial a Ceres, diosa de la fecundidad—, la cual se acompañaba de escenas, cantos y danzas no exentos de diálogos cómicos y referencias a situaciones de la vida real. Poco a poco el carácter de dicha manifestación religiosa tomaría cauce como expresión escrita. Ennio (239-169 a. de C.) representa el primer testimonio de la *satura* entendida como composición en variados tonos y formas acerca de diferentes asuntos. Más tarde es Lucilio (170-103 a. de C.) quien otorga a la *satura* la categoría de género.

Aunque resulta complicado encontrar en esta primera época una caracterización teórica de la *satura*, dado que mantenía cierto grado de vaguedad como modelo estético, la nueva fórmula se estableció como práctica común entre los poetas romanos (Pérez Lasheras, 1994, p. 28). Se puede definir a la *satura* como una composición mordaz e irónica, de tono confidencial y estilo narrativo, en la que se fustigan los vicios de la época o de un estamento social determinado. Su lenguaje es a veces solemne y declamatorio, pero más usualmente emplea palabras y frases del habla ordinaria de manera prosaica, graciosa y obscena. Redactada con realismo y ligereza, la *satura* ilustra su objeto con alusiones personales y de actualidad, suele presentar vivos contrastes temáticos entre sus partes e introduce la ficción en forma de anécdotas y fábulas. Aunque escrita normalmente en verso, preferentemente el hexámetro —como en el caso de Lucilio, Horacio y Persio—, la sátira puede también mezclar el verso y la prosa —la sátira menipea, cuyo mayor representante fue Varrón— (Guillén Cabañero, 1991, pp. 14-20; Highet, 1962, pp. 40, 41, 232; Hodgart, 1969, 132; Pérez Lasheras, 1994, pp. 24, 32, 33; Villegas Guillén, 1975, pp. 16-17).

A partir de Quintiliano (¿35?-95), el significado de la palabra se amplió, toda vez que se refirió a obras que podían considerarse satíricas más por su intención que por su forma. Esta nueva acepción se debería en parte a la adscripción de la voz *satura* al vocablo griego *sátyros*, en relación con la divinidad antropomórfica representada con patas, orejas y cola de cabra o de chivo.¹ La etimología dio lugar a titubeos cuando *satura* fue modificada ortográficamente a *satyra*. Luego los dos términos se confundieron tanto que se perdió toda distinción conceptual (Peale, 1973, p. 190). Si bien el vocablo *satyra* sólo tuvo difusión a partir de estudios posteriores a la época clásica, que quisieron explicar la fuerte tosquedad del estilo en estas obras afirmando que se inspiraba en la alegre y graciosa obscenidad de la leyenda folklórica, lo cual ha sido puesto en duda por numerosos filólogos, no se puede negar que la *satura* mantuvo fuertes lazos con la tradición griega, en

¹ La palabra *sátiro* mantiene actualmente los significados de *mordaz* y *lascivo*, connotaciones en mucho relacionadas con esta clase de expresiones artísticas (Real Academia Española, 2001).

especial con la comedia antigua y con la diatriba serio-cómica o filosófica del periodo helenístico. Se ha admitido, por ejemplo, la influencia en la *satura* de los comediógrafos atenienses, no tanto por sus cualidades escénicas e histriónicas, sino por la intencionalidad crítica, sobre todo en lo que se refiere a la *parábasis*, segmento en el que un integrante del coro se dirigía al público por medio de un monólogo bufo. Asimismo se han señalado como propiedades compartidas: el vigor coloquial, las frecuentes parodias de la poesía seria, el vocabulario no convencional, la mezcla de tópicos, la mención de nombres propios, la provocación, los insultos y el flexible uso de la métrica (Highet, 1962, pp. 28-29). Por otra parte, argumentando su semejanza de tono, la *satura* fue relacionada con el *drama satírico* —composición del teatro griego antiguo con origen en las fiestas báquicas—, que era representado al final de una trilogía y cuyo principal propósito consistía en disipar los horrores provocados por la tragedia. Los personajes de este género eran justamente sátiros, interpretados por miembros del coro, que desarrollaban una trama de estilo en parte serio y en parte jocoso con un final casi siempre feliz (Pérez Lasheras, 1994, p. 98; Real Academia Española, 2001; Sainz de Robles, 1982, p. 1084). Ante tales vinculaciones etimológicas, aunque no existió palabra griega para designar exactamente a la sátira, algunos teóricos se mostraron partidarios de la raíz helénica, ello frente a un mayor número de estudiosos que han defendido los orígenes plenamente latinos —afirmando que fue en Roma donde la sátira se configuró como género literario autónomo—. De cualquier manera, con base en este conjunto de antecedentes, la voz *sátira* ha llegado a ser entendida en dos dimensiones: 1) como forma específica (la *sátira*) y 2) como actitud, tonalidad o intención (lo *satírico*) (Guillén Cabañero, 1991, p. 15-16; Highet, 1962, pp. 231- 232; Marchese y Forradellas, 2000, p. 361; Peale, 1973, p. 190; Pérez Lasheras, 1994, pp. 24, 32).

Las definiciones contemporáneas de la sátira no difieren, en esencia, de algunas de las pautas mencionadas para describir los paradigmas grecolatinos.

Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos literarios*, propone una caracterización escueta y general.

Composición literaria en prosa o verso, en la que se realiza una crítica de las costumbres y vicios de personas o grupos sociales, con un propósito moralizador, meramente lúdico o intencionalmente burlesco. (Estébanez, 1999, p. 964).

Otras muchas definiciones, aunque similares en su alcance a la anterior, agregan o enfatizan ciertas particularidades respecto a los patrones básicos de la enunciación satírica. Diversos autores coinciden en señalar, por ejemplo, que puede ser escrita en verso o en prosa; que consiste en una crítica de las costumbres, los vicios, las tonterías y las injusticias de personas o grupos sociales; que constituye un género específico (o, por el contrario, que no representa una categoría claramente definida); que su principal fin radica en ridiculizar y atacar; que puede revelar un propósito moralizador, o bien, sin necesidad de remitir a nociones preceptivas, reflejar una mera intención lúdica y burlesca (Real Academia Española, 2001; Torres Sánchez, 1999a, p. 151; Peale, 1973, p. 190; Shipley, 1962, p. 472; Woodhouse, 1986, p. 749; Sainz de Robles, 1982, pp. 1083-1084; Marchesse y Forradellas, 2000, p. 360). De tal forma, se observa que en los lineamientos mencionados se encuentran tanto coincidencias como ciertos puntos discordantes, los cuales resulta necesario precisar, dado que representan algunas de las zonas de deslinde que los estudiosos han indicado acerca de las características centrales de la sátira. Al respecto trataré de resumir y esquematizar las principales materias motivo de discusión.

a) *Intencionalidad moral o crítica*. Con base en los modelos clásicos se llegó a establecer que la sátira tenía como fin reprender los vicios de los individuos, así como corregir las costumbres perniciosas de la sociedad. La sátira surgiría como respuesta a la corrupción del mundo con objeto de influirlo y mejorarlo. Según esta concepción la denuncia moral se consideraba requisito indispensable. Quien enunciase una sátira debería tomar de alguna manera el papel de un juez ante la conducta del prójimo. La función del autor satírico consistiría en mostrar *la verdad* del mundo y de las cosas y, al mismo tiempo, *decir verdades* sin cortapisas. Una

convención que conviene reconocer en el *corpus* clásico y en las obras de periodos posteriores (Schwartz, 1987, pp. 225, 227). No obstante, dicho principio, que predominó hasta fines del siglo XVIII, sufrió una serie de cambios desde el romanticismo hasta nuestros días. Si bien se acepta actualmente que la sátira refleja al menos un criterio moral implícito en la elección de su tema, una delimitación exclusiva en este sentido resulta problemática en cuanto a sus implicaciones. Más que una intención correctiva o preceptiva se ha preferido interpretar este aspecto como la predominancia de un carácter crítico, el cual, por lo demás, no deriva necesariamente en la puesta en práctica de un enfoque justo y fidedigno, pues muchas veces conlleva evaluaciones apasionadas que se alejan de la objetividad, aproximándose más bien a la idea de censura militante y vituperación (Etreros, 1983, p. 13). El mensaje satírico no buscaría, por tanto, provocar una transformación moral o una dinámica actuación, sino crear una nueva perspectiva sobre el tema tratado (Peale, 1973, p. 200).

La sátira, por otra parte, no sólo abordaría asuntos de índole moral, sino hechos de todo tipo —personales, políticos, estéticos, sexuales—. Aunque se admite su patente voluntad acusatoria, fundada en las más divergentes posiciones ideológicas, la mayor parte de los teóricos del siglo XX han abandonado la idea de la sátira como instrumento ético o didáctico, prefiriendo el examen de sus motivaciones expresivas, así como de las técnicas de composición y del contexto histórico (Feinberg, 1968, pp. 9-12; Peale, 1973, pp. 191-192).

b) Intención agresiva. Entre los rasgos en común al extenso corpus literario reconocido como satírico, se coincide en señalar el ataque a alguien o a algo como propiedad definitoria (Cfr. Pérez Lasheras, 1994, p. 193). Tal característica ha sido interpretada como una manifestación, en el ámbito de la estética, de los impulsos destructivos inherentes a la condición humana. E incluso, dentro de las explicaciones a esta cualidad, se cuentan aquellas que plantean alguna forma de sadismo —en función de sus componentes de placer y de crueldad— o elucidaciones de tipo etológico:

Todos los animales sociales son agresivos con los de su propia especie y en toda sociedad existe una jerarquía que la hace funcionar. Para establecer ese orden habrá en primer lugar un pugilato entre dos animales, hasta que el inferior se someta al superior. La expresión de desprecio y la risa burlona tiene su origen en esa situación y el impulso satírico está probablemente más íntimamente ligado a este tipo de comportamiento agresivo que al ataque abierto, que es la actitud que los animales adoptan con los de otra especie. El enojo del satírico se ve modificado por su sentido de superioridad y desprecio hacia su víctima; su aspiración es que ésta se humille y la mejor forma de conseguirlo es la risa despreciativa (Hodgart, 1969, p. 10).

Se ha vinculado la agresividad verbal, en el ámbito literario, con la degradación, la reducción o la desvalorización de la víctima por medio del rebajamiento de su dignidad. Si el panegírico busca establecer el elogio, la ponderación y la alabanza, la sátira, en el extremo opuesto, intenta rebajar, denigrar y desacreditar por medio de referentes triviales y aun desagradables y repulsivos (Pollard, 1970, pp. 64-65). El satírico dedicaría su esfuerzo a desenmascarar, envilecer, distorsionar y magnificar lo malo, al tiempo que buscaría omitir o minimizar las buenas cualidades del objeto o sujeto criticado. Esta característica puede observarse en el terreno del argumento y casi siempre se plasma en el nivel del estilo (Hodgart, 1969, pp. 115, 118; Peale, 1973, p. 202).

c) *Comicidad*. En lo que toca a la jocosidad como atributo de la sátira los críticos manifiestan posiciones encontradas. Hay un nutrido grupo de autores que, desde la antigüedad, mencionan a la comicidad y al ingenio como recursos necesarios o, al menos, recomendables para la sátira, opinión que refuta un sector más reducido que no estima indispensable su influencia o efecto. Se acepta, sin embargo, que la sátira sin comicidad, identificada con la reprobación pura o la invectiva, representa uno de los límites de su significación (Pérez Lasheras, 1994, pp. 185-187). La sátira, según los autores que enfatizan la crítica y el menosprecio como factores definitivos, puede adquirir un tono tan hostil que prácticamente haga desaparecer la gracia en favor de la denostación, la injuria o el gozo macabro. De ahí las dudas en torno a la especie de comicidad que pueda designarse como propia de la sátira (Highet, 1962, pp. 21-22).

d) *Sátira seria-elevada y sátira jocosa-familiar*. Desde una perspectiva clasicista se estableció una división de la sátira de acuerdo con el predominio de

sus fines moralizantes y de su comicidad. Las dos direcciones principales fueron trazadas a partir de los modelos de Horacio y Juvenal. De manera que si lo que sobresalía era un cierto grado de optimismo, un estilo elegante y la defensa de la urbanidad y de la mesura, así como el afán de corregir los vicios y las perversidades de la sociedad, se hablaría de “sátira horaciana”. Y si, por el contrario, lo que prevalecía era la burla, la mención peyorativa, la subversión del sistema social, la búsqueda del lado grotesco de las cosas y la sola provocación de la risa, se hablaría de “sátira juvenalesca” (Hodgart, 1969, pp. 133-134; Pérez Lasheras, 1994, pp. 34, 73). La primera intentaría persuadir más que denunciar. La segunda trataría ante todo de castigar e injuriar. Aunque resulta difícil clasificar a los satíricos en dos tendencias aisladas, pues un mismo autor o una misma obra —incluso entre los clásicos latinos— pueden poseer ambas orientaciones, dicha separación permite ilustrar la variabilidad tonal de la sátira (Etreros, 1983, p. 23; Highet, 1962, pp. 237-238). De hecho, esta opinión sustentaría la divergencia entre las categorías *satírica* y *burlesca* en el Siglo de Oro español —con acepciones similares en Italia, Inglaterra y Francia durante el Renacimiento—, correspondiendo a la primera una actitud moralmente positiva, y a la segunda un carácter agresivo y frívolo (Pérez Lasheras, 1994, p. 34; Woodhouse, 1986, p. 749).

e) *Género o modalidad*. Una de las principales discusiones en el siglo XX en relación con la sátira fue su catalogación como fenómeno literario. La polémica se desarrolló en torno al significado que debía darse a la designación *literatura satírica*, si como clasificación genérica o como principio de ordenación temática. Esta vacilación produjo dos posiciones: 1) la tendencia a considerar la sátira como género literario, fundada en el acatamiento a numerosos e importantes autores que, en un extenso periodo que cubre desde su origen latino hasta el neoclasicismo, con diferentes criterios clasificaron a esta clase de obras dentro de un rígido sistema taxonómico.² El problema para los estudiosos modernos radicó

² Consideraron a la sátira como género autores como Horacio (65-8 a. de C.), Quintiliano (¿35?-95), Diómedes (finales del siglo IV), Juan de Garlande (siglo XII), Juan de Mena (1411-1456), Philip Sidney (1554-

en la variedad de producciones inscritas arbitrariamente bajo el membrete de *sátiras*. Con excepción de las obras que respondían a una imitación métrica de la *satura*, la gran mayoría se ajustaba al género sólo por la intención crítica, sin reconocerse en ellos otra clase de rasgos formales distintivos. Dentro del rubro de la sátira se agruparon obras estructuralmente tan heterogéneas como aforismos, monólogos en prosa, poemas —de variada extensión y factura—, narraciones —fábulas, novelas y cuentos— o piezas dramáticas —comedias, farsas e inclusive tragedias—. Debido a tal laxitud paulatinamente se prefirió descartar el empleo del sustantivo *sátira* a cambio de la mayor aceptación del uso adjetivo *satírico* —como un modo particular de la expresión—. 2) La posición más aceptada hoy en día, por tanto, corresponde a la idea de la sátira como modalidad. Es decir, se considera a la sátira como un procedimiento o una manera de escribir que recorre los géneros ordinarios, cuyo rasgo esencial se encuentra en la actitud o en la intención. Mientras el género se relaciona con las leyes y las necesidades sintácticas que la obra literaria presenta de forma fija, la modalidad se define por sus posibilidades semánticas y por su visión del mundo. No existe una técnica de organización ni un lenguaje específicamente satíricos, sino elementos del contenido reconocibles a partir de criterios psicológicos. El término *sátira* constituye entonces una denominación conveniente para abarcar una serie de expresiones que tienen características en común, pero que pueden adoptar múltiples formas y estructuras, todas las que el entorno sociocultural ofrezca (Frye, 1991, p. 215; Hodgart, 1969, pp. 8-12; Noguero, 1995, p. 23; Peale, 1973, pp. 193, 208, 209; Schwartz, 1987, p. 215-216).

Alcanzar una definición terminante de la sátira resulta complejo, ya que no existen procedimientos o patrones absolutos aplicables al conjunto de estas composiciones. Dentro del enorme número de trabajos dedicados al tema no

1586), Thomas Hobbes (1588-1679), Nicolas Boileau (1636-1711) y Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), entre otros (Fowler, 1988, p. 106; Pérez Lasheras, 1994, pp. 30, 56; Scholberg, 1980, pp. 11-12; Weisstein, 1975, p. 254; Wellek y Warren, 1966, pp. 273, 275).

existe unanimidad en cuanto a los principios de explicación. El debate puede surgir, por tanto, de la aplicación de distintos marcos de análisis a acervos de textos que operan según convenciones parcialmente aceptadas o definitivamente rebatidas (Etreros, 1983, p. 11; Schwartz, 1987, p. 216).

Como es cuestión de un concepto abierto, esto es, un concepto en que faltan las propiedades necesarias y suficientes con que definir y cerrarlo, lo mejor que podemos hacer es familiarizarnos con la literatura que tradicionalmente se llama “sátira”, y luego decidir si una obra presenta suficiente semejanzas con las sátiras aceptadas para que pueda ser incluida entre ellas. No podemos exigir completa conformidad a algunas normas prefijadas, porque [...] no es una cuestión de datos objetivos que permitan decidir, tras el examen de una obra, si posee las propiedades que automáticamente autorizarían a llamarla sátira. Es más bien una cuestión de decisiones: ¿presenta la obra suficientes semejanzas con otros tipos de sátira para justificar su inclusión en esa categoría? ¿O debe ampliarse la categoría para incorporarla? (Peale, 1973, p. 194)

Con el fin de determinar sus posibilidades estéticas, hoy en día se observa una tendencia entre los estudiosos a llevar a cabo un examen de los recursos retóricos de la sátira, al tiempo que se intenta el soporte de enfoques antropológicos o psicológicos (Pérez Lasheras, 1994, pp. 118-119). A partir de la observación de similitudes y diferencias, coincidencias y contrastes, se procura extraer algunos de los principios generales en su enunciación. Un ejercicio que intentaré llevar a cabo respecto a la poesía modernista hispanoamericana.

3.1. Sátira y modernismo

La sátira puede servir como instrumento crítico en torno a temas muy variados. Prácticamente cualquier objeto puede ser sometido a escrutinio y a agresión. Así como el lenguaje y la comicidad de la escritura satírica —según el propósito de cada autor— resultan heterogéneos, el blanco de sus censuras presenta una extensa gama de posibilidades. Leonard Feinberg, en un intento por sistematizar lo que denomina “fuentes” de la sátira, establece una escala temática que permite reconocer su amplitud. Divide en tres, en una gradación de lo particular a lo universal, las materias de eventual representación: 1) el individuo, 2) la sociedad y 3) el cosmos (Feinberg, 1968, pp. 23-43). Es decir, las cuestiones pueden oscilar desde el pleito privado, el insulto y la injuria meramente

personales, hasta la denuncia de conductas colectivas, errores grupales, personajes de importancia social y de la vida política y, de este punto, alcanzar el desarrollo de reflexiones acerca de la humanidad, Dios, la muerte, el tiempo o la existencia. Las implicaciones de este abanico de asuntos resultan por supuesto muy dispares entre sí. Cada tema principal determina en gran medida el enfoque que el autor brinde a su expresión. Gilbert Highet, en el mismo sentido, divide en cinco lo que llama “motivos” de la sátira: 1) rencores personales, 2) sentido de la inferioridad y de la injusticia (en relación con la conducta de individuos, instituciones, naciones, etc.), 3) deseo de enmendar vicios y tonterías, 4) búsqueda de establecer modelos estéticos y 5) idealismo (defensa de un principio moral absoluto o, por el contrario, su destrucción) (Highet, 1962, pp. 238-243). Aunque con una distinta perspectiva de análisis, su clasificación arriba también a una notoria variabilidad. Dos intentos de esquematización que reflejan la heterogeneidad de un corpus histórico nutrido y múltiple.

En consideración con tales antecedentes, he decidido comentar la sátira del modernismo a partir de ciertos problemas abordados con especial recurrencia o interés por parte de estos poetas. Con base en una evaluación sobre la mayor cantidad de textos satíricos en torno a determinados tópicos, he propuesto tres apartados. En primer término, me referiré a sátiras de contenido social y político. Un primer rubro en el que se encuentran textos acerca de caracteres estereotípicos, burlas de las clases gobernantes y poderosas, así como alusiones al momento histórico y tomas de posición en el terreno ideológico. En segundo lugar, citaré algunas muestras de sátira literaria. En esta sección comento algunos textos que reflejan las polémicas generadas por la ruptura poética modernista. Trataré de señalar brevemente los dos lados de la contienda: si los modernistas se mofaron de la academia, el pasatismo y el público conservador, sus numerosos detractores exhibieron los excesos del movimiento y, como se podrá observar, acudieron a menudo a la parodia para distorsionar aquello que se defendía como valiosos hallazgos y aportaciones. Dedicaré, por último, un apartado a la sátira que he catalogado como escéptica. Se trata de poemas influidos por las teorías

pesimistas y nihilistas del periodo. En su fatalismo se observa el choque entre las ambiciones de determinadas doctrinas —con la ciencia y el progreso como principales banderas— y la visión pragmática, realista y desencantada de los sectores inconformes e incrédulos.

He tratado de apoyarme, a fin de determinar la inclusión de estos poemas en el capítulo de la sátira, en uno de los puntos de mayor consenso entre los críticos: la primordial presencia del ataque como centro de la significación. Es decir, la ofensividad constituye el elemento en común entre los textos enseguida comentados.

Como estimo que podrá observarse, la sátira colinda en muchas ocasiones con la ironía y con el humor —en los términos ya desarrollados en este trabajo—, pero también posee diferencias sustantivas. Respecto a la ironía, aspectos como la antítesis, la disimulación y la ambigüedad no constituyen cualidades indispensables del enunciado satírico. Si bien la ironía puede tener lugar en algunos segmentos del discurso —como figura retórica—, ésta funciona generalmente como el matiz de una ofensividad antes hecha explícita. Por el contrario, más allá de toda sutileza, la sátira echa mano frecuentemente del lenguaje directo, la indicación inequívoca y el insulto abierto. La ironía participa como un recurso expresivo más de la sátira, sin que llegue a constituirse en elemento necesario de su enunciación. No sucede lo mismo con el concepto de ironía cósmica o romántica que, como se podrá observar, representa el fundamento de la sátira escéptica modernista: nada hay seguro en el mundo, por tanto, toda idea, sujeto u objeto resultan susceptibles de descalificación. En lo que toca al humor, la sátira modernista puede o no contener una mezcla de tristeza y jocosidad. Ello depende del tratamiento que el autor otorgue al asunto. En ocasiones hay visos de melancolía en el mensaje, pero en la mayoría de los casos lo que parece predominar es el desprecio y la franca agresión. De hecho, en la medida en que influye el sentimentalismo la sátira pierde parte de su potencial corrosivo.

Considero que los siguientes poemas permitirán ilustrar varios de los presupuestos descritos hasta aquí. Aspectos como la finalidad moralizante, el ataque, la jocosidad, el lenguaje llano y procaz, así como la multiplicidad de móviles y materias, pueden apreciarse en la sátira modernista. Asimismo, por medio del contraste con los dos anteriores capítulos, creo que se logrará percibir la diferencia entre la dicción satírica y las cualidades ya comentadas de la ironía y del humor.

3.2. Sátira social y sátira política

Entre los temas históricamente preeminentes de la sátira se encuentra la crítica de los comportamientos colectivos, ya sea respecto a la moralidad o las creencias de un determinado grupo —de variable extensión (una clase económica, una región, un país, una élite, etc.)—, o bien respecto a las pugnas por el poder y las discusiones doctrinarias o partidistas. La sátira por lo general refleja, sea cual sea su objeto, implicaciones de índole social. Sin embargo, existe también una sátira que basa su significación en un estricto enfoque en este sentido. Los comentarios pueden discurrir por igual en torno a personajes, sucesos, instituciones o regímenes en su conjunto. El escritor satírico intenta romper con la mistificación creada en relación con valores o conductas aceptadas como legítimas por parte de un conglomerado. A la conformidad, el respeto y la seguridad en preceptos establecidos, la sátira responde con la exageración deformante de las carencias y de los defectos producto de esa misma idiosincracia (Feinberg, 1968, pp. 13, 14, 32). En el modernismo hispanoamericano la sátira social y la sátira política —de difícil división entre sí— presentan diferentes características e intensidades. Los poemas que he elegido corresponden a los particulares idearios y circunstancias de cada autor. Considero que dichos textos revelan aspectos importantes de sus respectivas convicciones personales, así como del pensamiento de la época y del movimiento modernista en general.

En primer término comentaré dos poemas de Amado Nervo, los cuales pertenecen a una época en la que el escritor fungía como representante diplomático de México en España —y en la cual “Madrid le ofrecía [...] la vida social, elegante, frívola, en que podía brillar gracias a su talento como buen conversador” (Durán, 1969, p. 48)—. Se trata de dos textos publicados póstumamente, clasificados como “Rimas irónicas” en la sección “Poesías varias (1906-1919)” de sus *Obras completas* —poemas de tendencia cómica que Alfonso Méndez Plancarte, en su “Introducción a las poesías”, considera coetáneos a las “Rimas irónicas y cortesanas” del libro *Serenidad* (1914) (Nervo, 1972, p. 1261)—. El autor echa mano en estos dos textos de formas tradicionales de versificación. El primero de ellos, “Malas lenguas”, se encuentra escrito en quintetos decasilábicos con rima ABAAB.³

5 Sexagenarias carnes desnudas,
merced a escote fenomenal;
condesas gordas y mofletudas,
marquesas bastas y bigotudas,
duquesas de una fealdad... ducal!

10 —Damas muy nobles... ¡y muy añejas!,
pero empeñadas en que París
las vuelve jóvenes de puro viejas,
oxigenándolas cabello y cejas
y al calendario dando un mentís...

15 —Niñas menudas y regordetas,
de pocas libras y muchos pies:
muy parlanchinas, muy pizpiretas,
muy deportivas, esnobs, coquetas
y hablando todas muy mal francés.

20 —Viudas a caza de un distraído,
chicas dispuestas a dar el sí
por casa, coche diario... ¡y marido!
—Chico, ¡qué baile más aburrido!
—¡Yo ya me marchó! ¡Me voy de aquí!
(“Malas lenguas”)

El otro poema, “Les fils a papa”, que ridiculiza al mismo sector social, consiste en una letrilla, forma estrechamente vinculada con motivos satíricos y

³ El quinteto es una estrofa de cinco versos con rima consonante, que se diferencia de la quintilla por emplear versos de arte mayor (Baehr, 1970, pp. 264-268; Navarro Tomás, 1991, p. 537).

alcurnia con curiosidad y, como se infiere del tono de su escritura, con desprecio.⁴ Una cuestión nacional que quizás influyó en el fuerte repudio que el autor sintiese en contra de la vanidad de la nobleza, que fue evidente para él en las reuniones a las que asistía por aquellos años. Al respecto se conoce que, después de haber trabajado desde 1905 en la diplomacia, Nervo se sentía un poco “asqueado” de las altas esferas, “asistiendo —cuando era menester—, a las recepciones de Corte que le exigían la casaca entorchada, el emplumado tricornio y el espadín gallardo y decorativo” (Nervo, 1972, pp. 1240-1241). Una tarea de la que sistemáticamente regresaba, tras deshacerse de “los galones de oro”, a sus predilectas “funciones de observador sagaz, de periodista, a quien las explicaciones oficiales de los acontecimientos no acaban de convencerlo del todo” (Durán, 1969, p. 84-85).⁵

Los dos anteriores poemas antiaristocráticos de Nervo se complementan de alguna manera. En “Malas lenguas” la sátira se dirige en contra de las mujeres de este sector social, quienes reciben el ataque por medio del señalamiento de la fealdad física y de la inutilidad de sus artimañas cosméticas, en aquellas de mayor edad, así como de la deficiente instrucción y la carencia de ambiciones en las más jóvenes —cuyas metas se ven reducidas a conseguir un marido rico—. El texto enumera las cualidades negativas de las participantes en el baile: “sexagenarias carnes desnudas”, “condesas gordas y mofletudas / marquesas bastas y

⁴ Desde 1824 se instauró en México la forma de república representativa, popular y federal, según el modelo estadounidense, que implicó la supresión de toda fórmula monárquica. Esta decisión, aprobada por unanimidad en la constitución de 1824, nació en gran medida a causa de que un régimen dinástico “hubiera resultado inestable por falta de aristocracia, pues sólo había en la antigua Nueva España dos docenas de títulos de Castilla y un ejército plebeyo... [...] La carencia de elementos monárquicos [...] y el desprestigio en que habían caído en el mundo los reyes y sus instituciones, inclinaron favorablemente al Congreso por la forma republicana de gobierno” (Gaxiola, 1967, p. 186). De cualquier manera las luchas entre conservadores-monárquicos y liberales-republicanos continuaron hasta el desenlace del imperio de Maximiliano de Habsburgo, última expresión de la vida cortesana y principesca en México, quien fuera derrotado y fusilado en 1867. En realidad la aplicación de la igualdad cívica ante la ley resultó muy problemática en el México independiente, dado que la mayor parte de los privilegios permanecieron en manos de peninsulares y criollos. Una conformación étnico-social que daría pie, con base en el poderío económico, a la creación de las clases sociales del siglo XIX (Othón de Mendizábal, 1967, pp. 688-689, 700-701; Reyes Heróles, 1994, p. 108; Valadés, 1967, pp. 65-66).

⁵ Una inconformidad que expresa también en su poema “La diplomacia” —de la misma serie “Rimas irónicas” en sus “Poesías varias (1906-1919)” de sus *Obras completas*—: “¡Cuánto necio! ¡Si vieras cuánto necio he encontrado / por ahí! // Aun cuando Salomón nos dijo que *Stultorum / merus infinitum est*, fue preciso ver; / y a no haber visto tantos juntos (siempre hubo *quorum* / en donde se encontraban), no lo paso a creer... // ¡Y todos constelados de condecoraciones! / ¡Oh, mi dulce Verónica! ¿Quién podría contar / el número de cruces, de placas, de listones...? / ¡Todo el bazar, Verónica; todo, todo el bazar!”

bigotudas”, “niñas menudas y regordetas”, “muy parlanchinas, muy pizpiretas / muy deportivas, esnobs, coquetas.” La distorsión se apoya fundamentalmente en la magnificación de aspectos corporales y gestuales. La descalificación apunta a la frivolidad y la hipocresía. El léxico resulta llano, insultante y principalmente adjetivo. No hay mención de nombres propios ni una concentración de la burla respecto a una mujer en específico. El texto busca la denigración de todo el conjunto como representación de un ambiente concreto e identificable. En “Les fils a papa”, de manera similar, el autor intenta definir el comportamiento de sus contrapartes masculinos. El poema critica el anacronismo en el que se regodean estos hombres a los que, nuevamente, por medio de la alusión impersonal —a un conde o a un duque indeterminados—, se califica con términos duros y directos: “fatuó, contentadizo”, “tonto y castizo”, “gordo y macizo”. Se ridiculizan asimismo las fórmulas de sus títulos —“el duque de A B C D”—, al igual que su pereza e improductividad —“en el Club clama”, “Él tiene rentas”, “Él no trabaja”—. Por medio del paralelismo de la letrilla se mencionan diferentes innovaciones científicas o tecnológicas famosas en aquel tiempo —el dirigible, la radio, la bombilla eléctrica y la manipulación de sustancias radioactivas—, a las cuales se contrapone el estribillo, cuyo reiterado parlamento explica las preocupaciones e intereses de “los hijos de papá”: “Mi abuelo hizo...”, “Mi abuelo fue...”

Amado Nervo aborda en verso lo que en distintas ocasiones desarrolló en artículos y crónicas de corte periodístico. Quizás en prosa se muestra más sutil, pero manifiesta de igual manera su intención peyorativa. Así en títulos como “El rey está enamorado”, “Automovilismo, ‘golf’ y ‘tennis’. Un disgusto ‘sportman’. Enfermedades de moda”, “El descanso de la marquesa”, “Los reyes” o “Contribuciones sobre la vanidad. Lo que cuestan los títulos de nobleza. Enormes rentas para el Erario”, de entre los cuales cito algunos fragmentos.

Hay en España una ley admirable; admirable de “mundología”, de sentido práctico: la que fija los derechos que deben pagarse por cada nueva legalización o reconocimiento de los títulos de nobleza. Esta ley fue dada después del desarrollo de las colonias, y es para el Tesoro una fuente fácil y segura de ingresos. Cada mayorazgo, al heredar los títulos de su padre, debe pagar al Erario veinticuatro mil pesetas por título. De otra manera no tiene el derecho de usarlos. De suerte que esa pequeña línea que se graba en las tarjetas de

visita y que dice la calidad del que la usa, le cuesta a este... ¡4.800 duros! Cara es la vanidad; pero, ¿qué lujo y qué vanidad no son caros? Al que quiera azul celeste... [...] ¿Qué hace el señor Ramírez? Pues averigua en alguno de los archivos nacionales, en el Histórico de Madrid o en el de Simancas, por ejemplo, que existe el consabido título. Hace una solicitud en toda regla, alegando las razones más o menos lejanas que tiene para llamarse Marqués de Casa Ramírez; paga sus veinticuatro mil pesetas y cátao con título, con una coronita en el bristol de las tarjetas, en el fondo del sombrero, en el alfiler de la corbata, en el dije del reloj, en la portezuela del coche, en la esquina del pañuelo... ¡y de las sábanas! Y yo encuentro que este impuesto es el más noble, el más justo, el más razonable y el más inteligente que hay en el mundo. *Primero*, porque no pesa sino sobre las clases privilegiadas. *Segundo*, porque para estas mismas es absolutamente voluntario. *Tercero*, porque no grava sino la vanidad. *Cuarto*, porque evita, en la medida de lo posible, el lastimoso espectáculo —tan frecuente en Europa— de duques y marqueses que casi piden limosna o la piden sin el casi (Nervo, 1967, pp. 1220-1221).

Allá va el pobre Monarca, encadenado a la etiqueta, preso entre las triviales mallas de un programa de gala, lleno de tedio ante millones de sonrisas, sin ver de la metrópoli más que como a través de una lente de panorama, y sin poder aspirar a otro que al inesperado estruendo de la bomba anarquista, que riega en rededor suyo un aguacero de muerte (Nervo, 1967, p. 1142).

En cuanto a los Reyes, a pesar de este parentesco con “los demás”, que pregonan ciertos actos fatales de su vida, como el dolor, y la muerte, según sabios autores, acaban por creerse de tal manera distintos de la humanidad, acaban por sentirse de una esencia tan diversa, que se perturba su cerebro para siempre. [...] Leí en cierta ocasión que un Gran Duque ruso (y eso que no era más que un Gran Duque) decía, ingenuamente, sencillamente, sinceramente, sin la menor sombra de *pose*, a uno de sus hermanos: —Nosotros y los hombres. [...] “Bueno, eso era antes”, se me responderá. Ahora asistimos a la bancarrota de la realeza. Los Reyes, salvo dos o tres autócratas, son constitucionales y comprenden que un Rey constitucional no es más que una figura decorativa que satisface o equilibra a los diversos partidos. “¿Y creéis —responderá algún psicólogo— que en familia se les hace convenir a los Reyes en que no son más que eso?” (Nervo, 1967, pp. 1212-1213)

Un distinguido *sportman* así, a secas, quiere decir: “El señor no tiene profesión ni oficio alguno. No trabaja en nada. Ni siquiera dicta una carta. Gasta alegremente sus rentas, el verano en Ostende, en Biarritz, en Interlaken; el invierno, en Niza o en París. No le sirve a nadie ni para un remedio; pero como el señor, “además”, fatiga a diario las carreteras de Europa en un “ciento veinte”, “Fiat” o “Renault”, ¡es... un distinguido *sportman*!” (Nervo, 1967, p. 1270).

El tema de la nobleza atrae a Amado Nervo por la extravagancia y la futilidad de sus convencionalismos. En sus aproximaciones cómicas aplica el precepto clásico de la fustigación de vicios, defectos y tonterías de un estamento de la sociedad como fin de la sátira. No obstante, a pesar de su visión crítica, en dichos poemas y artículos apenas se insinúan reflexiones que profundicen en tesis de orientación política. Su obra en este sentido representa un buen ejemplo de la sátira de costumbres. Sus trabajos agreden a un estereotipo de por sí estigmatizado a causa de su presunción y su banalidad, pero sin cuestionar las nociones de superioridad de sangre o de cuna desde un punto de vista filosófico,

partidista o militante. Nervo opta por la mofa de las características más pintorescas del asunto sin adentrarse en cuestiones de otra índole. La sátira toma como base la propia experiencia personal en los círculos que se encontraba inmerso, así como las anécdotas divulgadas por la prensa de la época. Su denuncia se limita al ámbito de la convivencia inmediata. Su sátira refleja ante todo el desacuerdo con la soberbia y la fanfarronería de la aristocracia, sin proponer otra clase de argumentos ideológicos o conceptuales.

Un enfoque un tanto más problematizante muestra José Asunción Silva en “Egalité”, texto de las “Gotas amargas” que desde el título remite a la idea de la semejanza entre los seres humanos independientemente de su diferencia de origen o de condición económica. Silva lleva a cabo una contraposición simbólica entre “el Emperador de la China” y el “mozo de esquinas” Juan Lanás. El Emperador de la China representa a los integrantes de las élites gobernantes o poderosas. Juan Lanás representa a las clases pobres o, más aún, a cualquier persona pusilánime y un poco tonta.⁶

5 Juan Lanás, el mozo de esquina,
es absolutamente igual
al Emperador de la China,
los dos son el mismo animal.
5 Juan Lanás cubre su pelaje
con nuestra manta nacional,
el gran magnate lleva un traje
de seda verde excepcional.
10 Del uno cuidan cien dragones
de porcelana y de cristal;
Juan Lanás carga maldiciones
y gruesos fardos por un real.
 (“Egalité”)

Silva compara el exotismo y la magnificencia del monarca oriental con la rusticidad del cargador callejero. Prepara así la aspereza de la segunda parte del poema, en la que se refiere al apetito carnal —referido como mera necesidad fisiológica y zoológica— como factor de equivalencia entre ambos caracteres.

⁶ Juan lanás: “hombre apocado que se presta con facilidad a todo cuanto se quiere hacer de él” (Real Academia Española, 2001).

15 Pero si alguna mandarina
 siguiendo el instinto sexual
 al Emperador se avecina
 en el traje tradicional
 que tenía nuestra madre Eva
 en aquella tarde fatal
 20 en que se comieron la breva
 del árbol del Bien y del Mal,
 y si al mismo Juan una Juana
 se entrega por modo brutal
 y palpita la bestia humana
 en un solo espasmo sexual,
 25 Juan Lanás, el mozo de esquina,
 es absolutamente igual
 al Emperador de la China:
 los dos son el mismo animal.
 (“Egalité”)

El texto busca la ridiculización de ambos personajes. Sin eufemismos el texto hostiliza por medio del desenmascaramiento obsceno. Los términos resultan totalmente explícitos: “instinto sexual”, “entrega por modo brutal”, “espasmo sexual”, “el mismo animal”. La cruda descripción no sólo denigra al Emperador y a Juan Lanás en lo que toca a su racionalidad, sino que desacredita la conducta del total de los seres humanos en el momento de encontrarse sujetos a sus impulsos primarios. El concepto de igualdad de Silva no plantea una reivindicación de tipo político o sociológico, sino la abierta imputación del coito como un acto que sobrepasa distingos de autoridad, riqueza o inteligencia. Un tópico satírico que Northrop Frye denomina “democracia corporal”, que designa a aquellas expresiones que recuerdan la absoluta uniformidad en el género humano ante hechos como la excreción, la cópula y “otras cosas vergonzosas en el mismo cariz”, y cuyo significado colinda con la noción de “democracia de la muerte” en el mismo sentido (Frye, 1991, pp. 310-311). Un tema comentado asimismo por Matthew Hodgart, quien vislumbra las connotaciones políticas de este tipo de manifestaciones.

La obscenidad [...] es degradante. Reduce a los hombres a la igualdad, humillando a los poderosos. [...] ...la rígida jerarquía social queda transmutada provisionalmente. La finalidad de la obscenidad dentro de la sátira consiste en reducir a un mismo nivel a todos los hombres, y ello desde abajo, eliminando las diferencias de rango y de riqueza. El objetivo del satírico es dejar en cueros a los hombres, y, aparte de las diferencias físicas, un hombre desnudo es lo que más se parece a otro hombre. [...] Mediante el empleo de la obscenidad, el satírico puede llegar aún más lejos, reduciendo al hombre, gracias a la

desnudez, a la condición de animal, dentro de la cual cualquier pretensión de distinción social e incluso divina tiene que parecer más ridícula todavía. [...] El satírico procura reducir a su víctima desposeyéndola de todos sus apoyos de rango y clase social, de los que las vestimentas son el ejemplo más simple: detrás de las brillantes vestiduras no hay otra cosa que un simple mortal (Hodgart, 1969, pp. 27, 28, 118).

“Egalité” representa, en relación con lo anterior, un cuestionamiento sobre la relatividad de las escalas sociales —si se toman como parámetro las funciones biológicas básicas—. Por otra parte, la defensa de la igualdad —de implicaciones liberales— busca agredir a un tipo determinado de público. La sátira, al tiempo que denuncia el artificioso respeto a etiquetas y privilegios, rompe con atavismos en torno a un tema sobre el que numerosos sectores de la época, con base en preceptos religiosos, manifestaban un constante afán de silencio o de disimulación. El discurso subraya un aspecto tabú con objeto de suscitar una reacción controversial. A una sensibilidad conservadora de fines del siglo XIX un texto de esta especie no sólo debió parecerle excesivo, sino procaz e insultante. Ya diversos estudiosos han señalado la estrechez de criterio y la pacatería del ambiente en que vivió Silva, al igual que las dificultades con que buena parte de los lectores digirieron las referencias sexuales en su obra (Mejía, 1992, p. 473). Si se recuerda, por ejemplo, que en 1908 —12 años después de la muerte del poeta— Roberto Suárez, editor de una colección póstuma, cambió el verso “desnuda tú en mis brazos” por “rendida tú a mis súplicas” —del “Nocturno”—, por considerarse en la obligación de “modificar en sus citas lo que a él le parecían crudezas de Silva”, puede imaginarse la polémica recepción de propuestas como “Egalité”, así como de otros poemas en el mismo cariz (Sanín Cano, 1952, p. 195). Su sátira persigue golpear el sistema tradicional de valores. Sacude los prejuicios de un auditorio mojigato e intolerante.⁷

⁷ Ejemplo de la difícil aceptación de las “gotas amargas” son “Madrigal” y “Enfermedades de la niñez”, que sólo aparecieron hasta la edición de 1923 de las *Poesías* de José Asunción Silva, de los cuales reproduzco algunos fragmentos: “Tus cabellos que suelen, si los despeina / Tu mano blanca y fina, toda hoyuelada, / Cubrirte con un rico manto de reina; / Tu voz, tus ademanes, tú... no te asombre: / Todo está, ya a gritos, pidiendo un hombre.” (“Madrigal”) “No fue como Romeo / al besar a Julieta: / el cuerpo que estrechó cuando el deseo / ardiente aguijoneó su carne inquieta, / fue el cuerpo vil de vieja cortesana, / Juana incansable de la tropa humana. / Y el éxtasis divino / que soñó con delicia / lo dejó melancólico y mohíno / al terminar la lúbrica caricia. / Del amor no sintió la intensa magia / y consiguió... una buena blenorragia.” (“Enfermedades de la niñez”) (Mejía, 1992, pp. 473-474)

Un repetido reclamo por parte de la crítica a la literatura de José Asunción Silva y del modernismo en general —desde su aparición, pero de forma más acusada durante el siglo XX— fue el olvido de la realidad americana inmediata en favor del esteticismo, la exquizez y el cosmopolitismo. Un poema como “Egalité”, así como otros poemas cómicos citados a lo largo de este trabajo —sin olvidar ni profundizar en las actitudes combativas de José Martí o de Leopoldo Lugones, por mencionar sólo dos casos— confirman que no puede plantearse una afirmación categórica sobre este hecho. La poca presencia de temáticas de carácter social o político en la mayor parte de la escritura modernista no implica necesariamente su inexistencia, o bien que este grupo de autores careciera de ideas al respecto. Su obra puede ilustrar implícita o explícitamente —y aunque sea de manera esporádica— algunas de sus reflexiones. En el caso particular de Silva —quien vivió las dos turbulentas últimas décadas de la lucha entre conservadores y liberales en Colombia, y quien sirvió como diplomático en Venezuela en 1894—, las problemáticas nacionales no le resultaron totalmente extrañas. Si bien en su obra apenas se vislumbran simpatías partidistas o de camarilla, su visión de los conflictos debe deducirse de la actitud y de los contenidos de la propia escritura. Ante las discordias ideológicas José Asunción Silva responde con escepticismo, malicia y ánimo provocador. En la mayoría de su prosa y de su lírica no alude a las luchas intestinas de su país, pero no sólo porque se mantenga ajeno a las propuestas de los líderes o de los bandos en contienda, sino porque parece descreído y desilusionado de cualquier convicción, insignia o autoridad —con la notoria excepción de ciertos fragmentos de la novela *De sobremesa*⁸—. Una

⁸ Estos pasajes han sido ampliamente comentados. En primer lugar, se ha señalado la precaución que debe tomarse respecto al parlamento del protagonista José Fernández —como ente ficticio— pues no implica por necesidad una confesión autobiográfica de Silva (Mejía, 1992, p. 482). En segundo, se ha subrayado el tinte profascista de estas páginas que “reflejan con gran claridad [...] la conciencia de clase de este personaje y de tantos otros como él en la Latinoamérica de fin de siglo” (Camacho Guizado, 1977, p. XLIX): “Tengo que aumentar al doble o al triple de lo que vale hoy mi fortuna para comenzar. [...] Luego me instalaré en la capital e intrigaré con todas mis fuerzas y a empujones entraré en la política para lograr un puestecillo cualquiera, de esos que se consiguen en nuestras tierras sudamericanas por la amistad con el presidente. En dos años de consagración y de incesante estudio habré ideado un plan de finanzas racional, que es la base de todo gobierno y conoceré a fondo la administración en todos sus detalles. [...] De ahí a a organizar un centro donde se recluten los civilizados de todos los partidos para formar un partido donde se recluten los civilizados de todos los partidos... [...] De ahí a la presidencia de la república previa la necesaria propaganda, hecha por diez

negatividad que encierra ya una actitud política. “Silva no era un revolucionario: era un distinto. Nada de puño cerrado. Se apartaba —no más— y eso chocaba. Simbolizaba lo peor para una sociedad de jinetes, en potros ariscos: ser exquisito.” (Arciniegas, 1992, p. 15) El afán de renovación poética, producto en buena medida de la insatisfacción con los valores de la sociedad de su tiempo, trasciende las pugnas doctrinarias. En la propia exploración estética se encuentra el germen de su animadversión hacia el orden social. Una rebeldía que se hace aún más perceptible en la irreverencia de las “Gotas amargas”. La violencia de estos poemas arremete contra respetados paradigmas políticos y morales, acaso más profundos e influyentes en el comportamiento colectivo que los señalados por cualquier discurso faccioso o proselitista. No hay en su obra franca censura de los integrantes del gobierno o de sus opositores porque, como puede inferirse de sus sátiras, no cree en ellos ni tampoco sugiere creer en nadie. Intentaba asumirse como intelectual y, como su biografía lo ilustra, chocaba constantemente con su medio y consigo mismo.⁹ De ahí que se le catalogara como raro y excéntrico —recibiendo en Bogotá y en Caracas insultantes sobrenombres como *Casto José*, *Casta Susana*, *Don Azuzeno*, *Silva Pendolfi* (Arciniegas, 1997, p. 113)—. La sátira de Silva, ya sea que ridiculice a la ciencia, a los gobernantes, a los seguidores del romanticismo o a los propios poetas, no puede deslindarse de un agudo desacuerdo con su entorno histórico. Su comicidad comunica una desazón

periódicos que denuncien abusos anteriores, previas promesas de contratos, de puestos brillantes, de grandes progresos materiales, otro... Eso por las buenas. Si la situación no permite esos platonismos, como desde ahora lo presumo, hay que recurrir a los resortes supremos para excitar al pueblo a la guerra, a los medios que nos procura el gobierno con su falso liberalismo para provocar una poderosa reacción conservadora... [...] ...hay que asaltar el poder, espada en mano y fundar una tiranía, en los primeros años apoyada en un ejército formidable y en la carencia de límites de poder... [...] Está cansado el país de peroratas demagógicas y falsas libertades escritas en la carta constitucional y violadas todos los días en la práctica y ansía una fórmula política más clara, prefiere ya el grito de un dictador de quien sabe que procederá de acuerdo con sus amenazas...” (Silva, 1992, pp. 260-261, 263)

⁹ Se ha llegado a calificar a Silva como un conservador de inclinaciones aristocratizantes y nacionalistas, pero, contrario a ello, se subraya su falta de fe cristiana —que habría de distanciarle de sus correligionarios y acercarle a las posiciones de ciertos liberales— y, de igual manera, se ha advertido en sus textos una actitud que refleja a veces la influencia del anarquismo finisecular, lo que le llevó al bovarismo y al individualismo. “Al reducir a sus características esenciales la personalidad política de Silva, lo primero que hay que afirmar es su carencia de vocación, de aptitud y de simpatía para todo lo relacionado con el gobierno, aun el de la propia individualidad. Pero, como todo el mundo, se veía envuelto en la política y no podía menos de fijarse en ella, siquiera transitoriamente, y dar alguna que otra opinión [...] [que] reflejaba corrientes dominantes entre espíritus de selección reñidos con la política: poetas, ensayistas, novelistas.” (Garganta, 1994a, p. 37; 1994b, pp. 50-51, 73-74)

explicable a partir de las circunstancias que le rodeaban. En última instancia el valor literario de las “Gotas amargas” descansa en la penetrante capacidad de Silva para la observación y la irrisión de su contexto cultural.

Más enraizado en los asuntos políticos del momento resulta “Agencia” de Rubén Darío. Perteneciente al libro *El canto errante* (1907), este poema expone las preocupaciones del autor por diversos sucesos de escándalo o de actualidad —algunos de ellos metafóricos o simbólicos—. En una serie de eneasílabos pareados Darío lleva a cabo una enumeración que parodia el léxico, la brevedad y la sintaxis de los titulares periodísticos. Aunque los versos hacen referencia a hechos graves o angustiosos, la mayoría de ellos contiene perceptibles cargas de ironía y gracia con base en interrogaciones, rimas infrecuentes, juegos de palabras, extranjerismos y alusiones a personajes emblemáticos. Con ambigua festividad el texto plantea un panorama sombrío de los primeros años del siglo XX. “Sobre el conjunto [con referencia en general a *El canto errante* pero específicamente a “Agencia”] reina una resonancia apocalíptica correspondiente a una situación de final de mundo con su respectiva allendidad.” (Larrea, 1972, p. 59)

¿Qué hay de nuevo?... Tiembla la tierra.
 En La Haya incuba la guerra.
 Los reyes han terror profundo.
 Huele a podrido en todo el mundo.
 5 No hay aromas en Galaad.
 Desembarcó el marqués de Sade
 procedente de Seboím.
 Cambia de curso el *gulf-stream*.
 París se flagela a placer.
 10 Un cometa va a aparecer.
 Se cumplen ya las profecías
 del viejo monje Malaquías.
 En la iglesia un diablo se esconde.
 Ha parido una monja... (¿En dónde?...)

15 Barcelona ya no está *bona*
 sino cuando la bomba *sona*...
 China se corta la coleta.
 Henry de Rothschild es poeta.
 Madrid abomina la capa.

- 20 Ya no tiene eunucos el Papa.
Se organizará por un *bill*
la prostitución infantil.
La fe blanca se desvirtúa
y todo negro “continúa”.
- 25 En alguna parte está listo
el palacio del Anticristo.
Se cambian comunicaciones
entre lesbianas y gitones.
Se anuncia que viene el Judío
- 30 Errante... ¿Hay algo más, Dios mío?...
(“Agencia”)

Para Enrique Anderson Imbert este poema, al igual que otros de factura coloquial del nicaragüense, “parecen aún más modernos que el modernismo”. El enlistado caótico representaría una novedad no sólo “como yuxtaposición mecánica de imágenes, sino como correlato de una filosofía” (Anderson Imbert, 1967, p. 164). Porque Darío aborda los conflictos sociales de su tiempo por medio de cierto experimentalismo verbal y porque, si bien en otros textos en verso y en prosa del mismo periodo había manifestado su interés por cuestiones políticas, en este caso elige el tratamiento serio-cómico como vehículo de expresión.¹⁰ Una escritura ligada al presente histórico que, debido a ello, se interna en uno de los riesgos más señalados por los estudiosos de la sátira: la posibilidad de que con el paso del tiempo se diluyan sus potenciales críticos y ridiculizantes. Peculiaridad semántica que, según el grado de trascendencia que se alcance en relación con el ámbito local y coetáneo, ha sido propuesta incluso como uno de los criterios para determinar la calidad de una sátira (Feinberg, 1968, pp. 8, 12, 271, 272; Pollard, 1970, p. 4). Es decir, en la medida que predomine la profundidad psicológica y la

¹⁰ Darío trata similares asuntos, pero con un tono no cómico, en diversos trabajos de esta época: “Un desastroso espíritu posee tu tierra; / donde la tribu anida blandió sus mazas, / hoy se enciende entre hermanos perpetua guerra, / se hieren y destrozan las mismas razas. // [...] Duelos, espantos, guerras, fiebre constante / en nuestra senda ha puesto la senda triste: / ¡Cristóforo Colombo, pobre Almirante, / ruega a Dios por el mundo que descubriste!” (“A Colón”, *El canto errante*); “Suspende Bizancio, tu fiesta mortal y divina; / ¡oh, Roma, suspende la fiesta divina y mortal! / Hay algo que viene como una invasión aquilina / que aguarda temblando la curva del Arco Triunfal. / ¡Tannhäuser! Resuena la marcha marcial y argentina / y vese a lo lejos la gloria de un casco imperial.” (“A Francia”, *El canto errante*); “Y no hay mayor contraste que el de esta riqueza y placer insolentes, y ese frío negro en que tanto pobre muere y tanto crimen se comete, de manera que, las bombas que de cuando en cuando suenan, en el trágico y aislado sport de algunos pobres locos, vienen a resultar ridículas e inexplicables. [...] ...y creo que ciertos sucesos [...] son vagas señas que hacen los guardatrenes invisibles a esta locomotora que va con una presión de todos los diablos a estrellarse en no sé qué paredón de la historia y a caer en los abismos de la eternidad.” (“Reflexiones de año nuevo parisiense” en *Peregrinaciones* [1901], Darío, 1950b, pp. 495-502)

intervención de emociones de carácter general o universal, la sátira tiene posibilidades de no limitar su efecto al corto plazo —con un significado asequible sólo al lector de la época—.

El satírico siempre ha aceptado el riesgo del fracaso: [...] da lugar a que él mismo se vea envuelto por los acontecimientos efímeros y transitorios de su tiempo. Cuando estos acontecimientos han quedado rezagados en la noche de la historia [...], su obra puede quedar sumida en el olvido, o todo lo más permanecer viva solamente para el anticuario. La sátira de verdadera altura no solamente fija un momento determinado en la historia en una postura congelada dentro de lo absurdo, haciendo del acontecimiento una advertencia permanente y ridiculizadora para el futuro, sino que nos dice la verdad sobre las profundidades de la humana naturaleza, las cuales nunca cambian. La sátira nos advierte que el hombre es un animal peligroso, con una capacidad infinita para la estupidez; y cuando consigue todo esto bien, ya ha dicho lo suficiente (Hodgart, 1969, p. 248).

“Agencia”, al respecto, no sólo establece su significado a partir de la mención de personajes e incidentes contemporáneos, sino que recurre a un conjunto de insinuaciones cultistas y obscenas. La reconstrucción irónica de su sentido depende tanto de las referencias al entorno social de aquellos años como de sus alusiones enciclopédicas. Se refiere, sucesivamente, a las Conferencias de Paz celebradas en La Haya en 1899 y 1907; a los múltiples asesinatos y atentados que asolaban entonces a los miembros de la realeza; sugiere el avance de la pobreza en Palestina —mediante la aseveración de la carencia de aromas en Galaad—;¹¹ denuncia el desenfreno sexual en el mundo —simbolizado por el marqués de Sade y la ciudad de Seboím—;¹² advierte sobre el peligro de los cambios climáticos —con la mención de las variaciones en la Corriente del Golfo—; pronostica el paso del cometa Halley en 1910, así como el cumplimiento de las profecías de San Malaquías respecto al último papa de la historia y el consecuente juicio final;¹³ sugiere la llegada del anticristo; se mofa del terrorismo nacionalista o anarquista en la región catalana; alude a la modernización y los conflictos de

¹¹ Galaad: Región al este de Palestina famosa —según referencias bíblicas— por sus perfumes, bálsamos resinas y hierbas medicinales (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, tomo XXV, p. 413; Iglesia Evangélica Bautista Deifilia, 2005).

¹² Seboím: Una de las cinco ciudades de Pentápolis (cerca del Mar Muerto), la principal de las cuales era Sodoma. Se le menciona en el Deuteronomio (29:23) entre las ciudades que fueron arrasadas por el fuego del cielo, junto con Sodoma (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, tomo LIV, p. 1283).

¹³ San Malaquías (1094-1148): Prelado irlandés a quien se atribuyen unas célebres profecías —publicadas sólo hasta 1595 en Venecia— sobre el número de papas desde Celestino II (1143-1144) hasta el final de los tiempos (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, tomo XXXII, p. 463, y tomo XLVII, pp. 788-796).

China con occidente; se burla de la influencia de los banqueros y de los millonarios en el campo artístico —calificando como poeta a Henry de Rothschild—;¹⁴ menciona a las nuevas modas madrileñas en el vestir; acusa de lascivia a los sacerdotes católicos —el tópico más reiterado en el texto—; advierte sobre la prostitución ejercida con niños; indica quizás el desencadenamiento de conflictos coloniales en África; critica la proliferación de las prácticas homosexuales y, finalmente, señala el retorno del judío errante como signo del inminente apocalipsis.

La comicidad del texto tiene lugar a partir de diferentes mecanismos. Probablemente el más importante sea la discordancia producto de la mezcla de personajes alejados entre sí temporal e ideológicamente —el Marqués de Sade, San Malaquías, Henry de Rothschild, el Papa, el Anticristo, el Judío Errante, Gitón¹⁵— así como de ciudades o regiones geográficas antiguas y modernas —La Haya, Galaad, Seboím, *gulf-stream*, París, Barcelona, China, Madrid—. En conjunto, y ensamblados a la manera de un parte noticioso, estos elementos generan un choque de connotaciones absurdas. Tras la denuncia de situaciones terribles —la guerra, el diablo, la prostitución infantil—, se señalan detalles frívolos o pintorescos —"Madrid abomina la capa", así como la irónica descalificación de Henry de Rothschild—.

El simbolismo de la mayor parte de los componentes proviene de una idea de decadencia moral en la vida contemporánea. El mundo parece rendido por completo al vicio y al pecado. Tal es el hilo conductor en la enumeración. La sátira apunta a dos blancos principales: la desestabilidad política internacional y, sobre todo, a la disipación en la conducta sexual —aspecto este último que atañe a toda la población, pero que hace especial énfasis en la iglesia católica—. Mediante la

¹⁴ Barón Henry de Rothschild (1872-1946): Médico y escritor francés autor de obras técnicas, libros de viajes y piezas dramáticas. Utilizó el seudónimo de André Pascal. Miembro de la célebre familia judía de banqueros cuya poderío financiero nació con el alemán Mayer Amschel Rothschild (1743-1812) (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, tomo LII, pp. 493-495; Jewish Encyclopedia, 2005; Wikipedia, 2005).

¹⁵ Gitón es uno de los personajes bisexuales de *El satiricón* de Petronio.

intervención de personajes y nociones de la mitología escatológica cristiana, el texto viene a convertirse en una especie de vaticinio catastrófico.

En contraposición con el pesimismo del poema, el tratamiento del lenguaje desarrolla un tono lúdico y burlesco. Se insertan palabras de otras lenguas para dar pie a rimas sorprendidas o jocosas: Galaad / Sade, Seboím / *gulf-stream*, *bill* / infantil. Aprovechando este recurso, Darío parafrasea el refrán “*Barcelona sona si la bossa sona. Però tant si sona como si no sona, Barcelona és bona*”, para referirse a los actos de terrorismo realizados en aquella región a finales del siglo XIX y principios del XX: “Barcelona ya no está *bona*, / sino cuando la bomba *sona*.”¹⁶ Un reiterado humor negro que, en otro pareado, insinúa un sórdido anuncio por medio de la interrogación y también de la rima: “En la iglesia un diablo se esconde. / Ha parido una monja... (¿En dónde?)” Esta agresividad en la enunciación se hace sentir en distintas ocasiones por el influjo de términos violentos, peyorativos o insultantes: “Tiembra la tierra”, “incuba la guerra”, “terror profundo”, “Huele a podrido en todo el mundo”, “París se flagela a placer”, “Ya no tiene eunucos el Papa”, “lesbianas y gitones”.

Pese a encontrarse en gran medida anclado en información concreta de inicios del siglo XX, el texto mantiene una extraña vitalidad como expresión satírica. Ello quizás se deba a su estilo paródico —puesto que las pautas imitadas del tono periodístico aún funcionan hoy en día— pero acaso su vigencia se derive también del apoyo en nociones de amplitud cronológica y semántica, en especial la censura de rasgos del comportamiento humano de índole intemporal o transhistórica: la guerra, la religión, la sexualidad. Su comicidad depende en mucho de la información previa y de la participación irónica del lector, pero en términos generales la significación no se disuelve a causa de las especificidades políticas. Más que la ridiculización de un personaje o de un acontecimiento en particular, la sátira intenta reflejar la incertidumbre del futuro en el caos de la

¹⁶ Este refrán tiene distintas variantes. Una traducción de la arriba citada es: “Barcelona suena si la bolsa [el dinero] suena. Pero tanto si suena como no suena, Barcelona es buena.”

civilización moderna. Una condición un tanto angustiosa que no se advierte anacrónica en nuestros días.

Un sitio de primera importancia en una revisión de la literatura satírica modernista corresponde al peruano Manuel González Prada. Un autor reconocido principalmente por su prosa ensayística sobre el que cabe realizar dos observaciones: en primer término, las razones de su filiación dentro del modernismo y, en segundo, una breve explicación de su obra cómica en verso, la cual resulta muy abundante en comparación con la mayoría de los autores comentados en este trabajo.

En cuanto a su papel como integrante del modernismo, buena parte de la crítica coincide en calificar a Manuel González Prada como iniciador o precursor de las tendencias renovadoras. Así importantes historiadores como Max Henríquez Ureña, Raimundo Lazo, Luis Sainz de Medrano o José Miguel Oviedo.¹⁷ No obstante, su participación dentro de la corriente resulta muy vaga y periférica. González Prada no se asumió a sí mismo como militante, no perteneció generacionalmente al núcleo principal de escritores aceptados o declarados como tales —nació en 1844, es decir, era mayor que Rubén Darío por 23 años—, ni compartió los rasgos de estilo reconocidos como consustanciales al modernismo por parte del público de la época. Esta flexibilidad en la catalogación histórica ha sido realmente producto de la revisión que —durante el siglo XX— amplió el canon construido alrededor de Rubén Darío como paradigma central, para dar cabida dentro del modernismo a autores como Manuel Gutiérrez Nájera, José

¹⁷ Max Henríquez Ureña lo define como “un modernista *avant la lettre*”, “innovador en la métrica” y un “hombre excepcional que quiso revolucionarlo todo”: “Si González Prada significó en el manejo de la prosa y del verso una revolución, precursora del modernismo y después coexistente con ese movimiento, más honda fue la que encarnó en el orden de las ideas.” (Henríquez Ureña, 1978, pp. 333-335). Raimundo Lazo afirma: “González Prada, sin relación directa con el Modernismo, es por sí, el autor de una renovación que en muchos aspectos coincide con la renovación formal modernista, porque dio agilidad a la prosa y enriqueció sus recursos de expresión, y en poesía dio ejemplos de concentración del contenido poemático y de libertad y laboriosidad de la forma.” (Lazo, 1976, p. 100) Luis Sainz de Medrano lo clasifica, en su recorrido cronológico, en el apartado “Precursores e iniciadores del modernismo” (Sainz de Medrano, 1989, pp. 29-31). José Miguel Oviedo, por su parte, explica: “El nombre del peruano Manuel González Prada (1844-1918) no siempre aparece entre los primeros modernistas americanos, pues algunos críticos lo consideran marginal a la nueva estética. [...] Pero [...] tanto como poeta y como prosista muestra un gesto radical de innovador inspirado en fuentes francesas, y una feroz actitud crítica ante la vaguedad y el adocenamiento románticos: se sentía un hombre cabalmente moderno. [...] González Prada contribuyó al modernismo redefiniendo el lenguaje literario en un grado que no ha sido del todo bien valorado.” (Oviedo, 2001, pp. 270-271, 281)

Martí y José Asunción Silva —en un principio considerados igualmente escritores de transición o precursores— (Schulman, 1958, pp. 61-64).¹⁸ Si se ha admitido como modernista a González Prada ha sido por su coincidencia con los autores explícitamente miembros del movimiento en lo que toca a su afán de transformación literaria —tanto formal como temáticamente— y, sobre todo, por su constante rechazo a toda clase de prejuicios apoyados en la tradición y la costumbre.

Por su eclecticismo literario y su fuerte inclinación a la renovación expresiva, Prada encaja más en el modernismo que en cualquier otro movimiento, aunque nunca cultivó el exoticismo ni el arte por el arte. [...] Don Manuel fue demasiado individualista para someterse completamente a una ideología política o a una sola escuela literaria. Su vida estuvo marcada por la rebeldía romántica que rechaza las reglas (Chang-Rodríguez, 1976, pp. 244-245).

Asimismo, el propio Manuel González Prada externó en distintas oportunidades su deseo de independencia e individualismo en el terreno literario:

Debemos conservar y defender nuestra individualidad, marchar siempre libres y solos, sin afiliarnos a ninguna escuela ni someternos a ninguna reglamentación. Nada de caporalismos literarios. Más mérito hay, a veces, en errar solo que en errar acompañado (González Prada, 1945, p. 191).

En cuanto al segundo punto, relativo a su numerosa producción satírica en verso, cabe realizar algunas puntualizaciones. La mayor parte de la obra de Manuel González Prada —prosa y poesía, cómica y no cómica— fue compendiada o publicada tras su muerte en 1918, hecho que dificultó su influencia en el ámbito hispanoamericano fuera de Perú en aquel momento. En lo que toca específicamente a su lírica, sólo publicó en vida tres libros: los no cómicos *Minúsculas* (1901) y *Exóticas* (1911), así como el satírico y anticlerical *Presbiterianas* (1909). Alfredo González Prada, hijo del autor, así como Luis

¹⁸ En el artículo “Los supuestos ‘precursores’ del modernismo hispanoamericano”, Iván A. Schulman cuestiona, por ejemplo, el alcance del término modernista únicamente para designar aquellas obras en la órbita de Rubén Darío. “Sorprende que hoy se califique de ‘precursores’ del modernismo a José Asunción Silva, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí, escritores modernistas ciento por ciento, y algunos de los cuales se equiparan en grandeza creadora al supuesto fundador único de ese movimiento, Rubén Darío. [...] Ciertamente tuvo precursores el modernismo, pero éstos no fueron Silva, Casal, Gutiérrez Nájera y Martí, sino una legión de prosistas y poetas como Cané, Sarmiento, Altamirano, Hostos, Varona, Pombo, Pérez Bonalde, Sierra y otros muchos que sería largo enumerar.” (Schulman, 1958, pp. 61-62)

Alberto Sánchez, especialista y amigo familiar, editarían póstumamente una serie de colecciones a partir de apuntes, hojas sueltas, cuadernos inéditos y poemas dispersos en revistas y periódicos. De esta recopilación, limitándome a la poesía cómica, se publicarían *Grafitos* (1937) de poesía epigramática, *Libertarias* (1938) de poesía político-social, *Letrillas* (1975) con poemas escritos en distintas formas tradicionales —romances, epigramas, redondillas y letrillas (que dan nombre a la colección)— al igual que diversos poemas de tono gracioso en *Baladas* (1939) y *Cantos del otro siglo* (1979) (González Prada, 1940, pp. XLVI-XLVII; 1989a, pp. 3-14; 1989b, pp. 5-26, 609-612).¹⁹

Como creo que puede advertirse, la poesía cómica de Manuel González Prada resulta de una cuantía considerable. Toda vez que el presente trabajo tiene una intención panorámica, me ha resultado difícil la selección de apenas un pequeño grupo de ejemplos a fin de realizar comentarios sobre su estilo. A diferencia de otros autores modernistas aquí tratados, el registro satírico en González Prada constituye una fracción muy vasta en relación con el total de su lírica. Considero que una aproximación cuidadosa a su escritura cómica, que se encuentra en estrecha conexión con diversos posicionamientos ideológicos, permitiría incluso un estudio aparte. Debido a lo anterior, he decidido enfocar la sátira del autor con base en observaciones generales sobre el conjunto de las compilaciones editadas y, de igual manera, he intentado elegir muestras que se alejan de la influencia satírico-burlesca del Siglo de Oro español —manifiesta principalmente en los libros *Letrillas* y *Presbiterianas*—, a fin de subrayar los rasgos que vinculan a su obra con los gestos más originales del modernismo.

La sátira de Manuel González Prada no se puede desligar de sus ensayos ni de su controvertida imagen como personaje histórico. De hecho, estos dos aspectos son los que han recibido mayor atención por parte de la crítica y del público —desde que el autor adquiriera fama como conferencista y líder de opinión—. En algunos de sus primeros trabajos se ocupó de temas literarios,

¹⁹ Los libros en verso primordialmente no cómicos de Manuel González Prada, además de los dos arriba mencionados (publicados por el propio autor), son las compilaciones póstumas *Trozos de vida* (1933), *Baladas peruanas* (1935) y *Adoración* (1947) (González Prada, 1940, p. XLIV; 1989b, pp. 609-612).

proclamando la urgencia de un cambio en el ámbito hispánico a través de una absorción de modelos en otras lenguas, pero más tarde González Prada se abocaría sobre todo a difundir asuntos relacionados con tesis políticas y con problemáticas internas de la sociedad peruana.²⁰ A grandes rasgos se puede resumir de la siguiente manera la evolución de su pensamiento. Hacia 1888 muestra simpatía por el nacionalismo liberal, ello principalmente como respuesta a la reciente derrota bélica de Perú de manos de Chile (1879-1883) y la consecuente pérdida de territorio —Tarapacá, Arica y Tacna (esta última devuelta a Perú en 1929)—. En esta época encarna a la perfección el llamado *revanchismo* antichileno, caracterizado por la indignación chauvinista. Sin embargo, paulatinamente comenzó a expresar su disgusto y su repulsión en contra de la mezquindad y la apatía de sus propios compatriotas. Simultáneamente a la crítica de la situación peruana, fortaleció su afinidad por la doctrina positivista, posición que manifiesta en textos que declaran abiertamente su ateísmo, anticlericalismo y fe en la ciencia y el progreso. Con base en estos principios fundaría en 1891 el Partido Unión Nacional —al cual renunció en 1902 después de una estancia en Europa entre 1891 y 1898—. Su actitud, siempre contestaria e inconforme, se radicalizó profundamente con el paso de los años. Así, tras entrar en contacto con lecturas y grupos europeos de tendencia más dura, llegaría a sumarse al anarquismo, una bandera que no abandonó hasta el día de su muerte. Esta serie de rectificaciones ideológicas puede rastrearse con nitidez en su obra cómica, como trataré de mostrar en los siguientes ejemplos.

Acaso la aportación más original de Manuel González Prada en el conjunto de su poesía satírica lo constituya *Grafitos*, libro que compendia su obra de corte epigramático. Un tipo de escritura que el autor cultivó desde joven. Debido a su

²⁰ La primera etapa de su obra se encuentra documentada en el libro *Páginas libres* (1894); su posterior evolución se advierte en *Horas de lucha* (1908) y en los libros póstumos *Bajo el oprobio* (1933), *Anarquía* (1936), *Nuevas páginas libres* (1937), *Prosa menuda* (1941) y *El tonel de Diógenes* (1945).

dispersión cronológica, su hijo, Alfredo González Prada, menciona el amplio periodo entre 1866 y 1918 para localizar la época de su creación, es decir, "del año que escribió el autor sus primeros versos al momento de su muerte" (González Prada, 1989a, pp. 3-5). Buena parte de los *grafitos* fueron recogidos de los márgenes de sus manuscritos en prosa, pero principalmente de un original inconcluso con dicho título. Las materias que desarrolló en estos poemas provienen de diversas fuentes. Su hijo ordenó el borrador en 7 secciones: I. Hombres y libros; II. Literarios; III. Epigramáticos; IV. Mujeres y amor; V. Nótulas de viaje; VI. Religiosos y morales; VII. Sociales y políticos.

Lo tituló *Grafitos*, queriendo tal vez significar que a la manera de los *graffiti* clásicos, nacieron estos pequeños poemas al capricho de la ocurrencia y con la espontaneidad con que las inscripciones, dibujos, caricaturas y garabatos aparecen trazados sobre los muros de los edificios antiguos. Si la agudeza caracteriza al epigrama, el *grafito* se reclama de espontáneo, y ambos tienen en común la concisión (Alfredo González Prada en: González Prada, 1989a, p. 3).

Muchas veces repetitivo, con resultados desiguales, pero con numerosos momentos de sorprendente agudeza, los *grafitos* de González Prada encierran habitualmente un propósito cáustico y aun incendiario. Así, por ejemplo, sus dardos dirigidos en contra de la mediocridad nacional.

¡Ser yo peruano, digo, perulero!
No perdono al destino
el lanzarme a nacer en el chiquero
sin hacerme cochino.

(Grafito 14. "Nótulas de viaje. Segunda parte")

Quien roba en suelo peruano
puede hacerse un don Fulano
o quedarse en un cualquiera:
todo estriba en la manera
como se mete la mano.

(Grafito 16. "Nótulas de viaje. Segunda parte")

En otras ocasiones el autor se mofa de las organismos gubernamentales y del sistema político en su conjunto, o bien de la deshonestidad de las clases privilegiadas que aprovechan la corrupción para crear o incrementar su riqueza. Para González Prada los individuos y los partidos que se disputaban el poder en

su país carecían de toda legitimación ética. Acusaría por igual a la figura presidencial, al congreso, al ejército, a las autoridades judiciales y al pueblo todo por su absoluta ineptitud, sometimiento, voracidad y egoísmo.

—¿Piensas tú que hayan comprado
al congresante José?
—Yo tan sólo te diré:
la virtud de un diputado
no es un misterio de fe.

(Grafito 33. “Nótulas de viaje. Segunda parte”)

Tanto, oh pícaro, has bajado
en nobleza y dignidad
que te miras instalado
en la cúspide social.

(Grafito 16. “Sociales y políticos”)

González Prada utiliza distintos metros y esquemas estróficos en los *grafitos*. Sin embargo, en todos ellos revela la sistemática intención de no rebasar los límites de un lenguaje llano y directo. Como parte de su poética busca comunicarse con todo tipo de lector. A diferencia de la exquisitez defendida por el elitismo modernista, su lírica propone una transformación del estilo con base en la claridad.

Nos reímos de los refinados que desdeñan al vulgo y pretenden escribir para un número circunscrito de intelectuales. La grandeza de un poeta o de un prosador no estriba en elevarse hasta donde nadie le escuche, sino en mantenerse a una altura en que le podamos oír. El escritor no debe escribir para unos cuantos (“Los poetas” en González Prada, 1937, p. 98).

La obra cómica de Manuel González Prada parece consecuencia de una metódica cavilación sobre el papel del escritor en la sociedad. Ya en 1888 definiría, en uno de sus más famosos discursos, “Propaganda y ataque” —términos que encierran en sí su plan de acción—, la responsabilidad que corresponde a quien se haga a la tarea de publicar un libro, un folleto, un periódico o una hoja suelta (González Prada, 1985, p. 107). El escritor debe persuadir, “abrir los ojos de las muchedumbres y aleccionarlas”, debe ser indisciplinado e insumiso, “sin que le importe nada herir los intereses de las clases acomodadas ni sublevar la cólera de agrupaciones ignorantes y fanáticas” (González Prada, 1985, pp. 103-

105). Preceptos que le llevan a acuñar frases en prosa como la siguiente: “En resumen, hoy el Perú es organismo enfermo: donde se aplica el dedo brota pus.” (González Prada, 1985, p. 107)

Pero su acidez y su agresividad no se detienen únicamente en temas locales. El blanco de sus críticas fluctúa entre personajes, instituciones y valores de las más variadas procedencias. Entre sus preocupaciones más reiteradas sobresale, en primer término, un móvil que se advierte casi obsesivo: la descalificación de la fe religiosa y, más específicamente, de la iglesia católica. Una sección de *Grafitos*, de hecho, lleva el título de Religiosos y morales. Sin embargo, la expresión más patente de su sátira anticlerical es *Presbiterianas*, libro que publicó en vida y que debió aparecer bajo seudónimo para proteger a los editores —obra lindante con el libelo, la invectiva y la diatriba, en el sentido de que en ocasiones pierde la gracia a fin de dar rienda suelta al insulto franco²¹—. Citaré a continuación el fragmento de un poema de *Presbiterianas* —que refleja la influencia satírico-burlesca española— y enseguida tres *grafitos* sobre motivos similares —entre ellos el ateísmo—, ejemplos que ilustran la enconada virulencia del autor alrededor de estos asuntos, así como la evidente diferencia de estilo entre las dos formas de escritura —la más cercana a la tradición y la epigramática—.

Tened un siglo de vida,
tonsurados caballeros,
los que a pespuntos de zorro
juntáis ribetes de cuervo.

5 Quien por la calle os divisa
con los ojos en el suelo,
aunque vais con poca lana,
os tendría por borregos;

10 Mas ¡valiente chasco sufre
quien os toma por carneros,
pues se oculta más de un lobo
en las lobas y manteos!

²¹ Estos tres términos poseen una definición muy similar: “Diatriba: Discurso o escrito violento e injurioso contra alguien o algo.” “Libelo: Escrito en que se denigra o infama a alguien o algo.” “Invectiva: Discurso o escrito acre y violento contra alguien o algo.” (Real Academia Española, 2001)

15 Os inculpan feas cosas;
y por mucho conoceros,
yo las unas no las dudo
y las otras sí las creo.

[...]

Mas no tan sólo en el arte
de coger la “mosca” al vuelo
serviríais de mentores
a la araña y al banquero.

45 Aparecéis ante el mundo
como los grandes maestros
en la eclesiástica ciencia
de pecar barato y bueno.

[...]

95 Seréis varones muy grandes
o bonetes muy soberbios;
pero cárgueme el demonio
si yo alcanzo a comprenderos;

100 que en latín lleváis la ciencia,
la temperancia en tudesco,
la caridad en fenicio
y la honradez en hebreo.

(“A los clérigos. Prólogo”, *Presbiterianas*)

A Dios estudia, y con su buen deseo
infunde ganas de volverse ateo.

(Grafito 33: La Teología. “Literarios”)

La Religión y la Ciencia
frutos son de un vientre solo;
pero la ciencia es el hijo,
la Religión, el aborto.

(Grafito 102. “Religiosos y morales”)

De la Historia deducimos
esta grave conclusión:
todos los dioses murieron,
y no está muy sano Dios.

(Grafito 40. “Religiosos y morales”)

La amargura de su sátira social, en otras ocasiones, da rienda suelta a la misoginia. A pesar de haber sido, según diversos testimonios, un defensor de la monogamia —estuvo casado desde 1887 hasta 1918 con Adriana de Verneuil, que era menor a González Prada por 21 años—, ataca a las mujeres por la

superficialidad de sus ideas, por la manipulación del poder en las relaciones de pareja, por los persistentes casos de infidelidad y, sobre todo, por la ineficacia del matrimonio como supuesta base del comportamiento social.

Yo no te llamo
nunca serpiente
no me he formado,
querida Nieves,
5 tan mal concepto
de las serpientes.
(Grafito 9. "Epigramáticos")

Eres muy torpe, oh Rosa,
y mucho lo lamento,
que tu cabeza griegamente hermosa
merece almacenar un pensamiento.
(Grafito 34. "Epigramáticos")

¿Cómo sube la gente de faldas?
Con el mucho tirarse de espaldas.
(Grafito 48. "Mujeres y amor")

No hay hogar sin gatuperio,
que del vasallo hasta el rey,
el matrimonio es la ley,
la costumbre el adulterio.
(Grafito 37. "Mujeres y amor")

Mientras un hombre a su mujer engaña
en Boston, Asunción o Koenigsberg,
en un lugar de Bélgica o España
de un marido se burla su mujer.
5 Si bien la cuenta del amor hacemos,
mujeres y hombres nada nos debemos.
(Grafito 51. "Mujeres y amor")

Otro de los perfiles más relevantes de los *Grafitos* es la prédica de postulados anarquistas. En ellos se hace apología de la revolución social, del uso de la violencia por parte de los trabajadores en contra de los poderosos, del individualismo crítico como antídoto de la enajenación masiva, así como del desprecio a los burgueses y a la propiedad privada.

Para extirpar los crímenes sociales,
traer la luz y redimir al pueblo,
no quiere el buen Simplicio
5 revolución de muertes y de incendios.
Él pide sólo evolución tranquila,

sin destrucciones, víctimas ni duelos:
 pretende el buen Simplicio
 hacer tortilla sin quebrar los huevos.
 (Grafito 1. "Sociales y políticos")

5 El millonario
 dice al huelguista:
 —Basta de huelgas,
 que ya me esquilmás;
 Y el elefante
 dice a la pulga:
 —Anda con tiento,
 que me apachurras.
 (Epigrama en *Libertarias*)

5 Querer con silogismos
 desarraigar lo malo
 es colgar sinapismos
 a una pierna de palo.
 Donde un Zar dragonea
 y un Sultán decapita,
 Hay una panacea:
 la santa dinamita.
 (Grafito 40. "Sociales y políticos")

Para hacer del libertario
 un profesor de moral
 y un burgués retardatario,
 hay un medio radical:
 convertirlo en propietario.
 (Grafito 33. "Sociales y políticos")

¡Cuán abajo descende
 El alma de las turbas!
 Un hombre a solas, canta;
 Juntado a mil, rebuzna.
 (Grafito 37. "Sociales y políticos")

Se ha intentado definir a González Prada como un insatisfecho, un resentido, un rebelde o un inadaptado. Así lo parece confirmar su postura hostil ante tan dispares cuestiones y creencias. Según José Miguel Oviedo, por su voluntarismo, intransigencia y acritud "hoy lo llamaríamos, sin vacilar, un *extremista*" (Oviedo, 2001, p. 275). Su comicidad sirve como permanente instrumento de divulgación ideológica, una labor que realiza de manera tajante y maniquea, con una fuerte tendencia a la generalización, a la simplificación y a la caricatura, "a dar sólo blanco y negro puros y sin matices, o bien a representar sólo dos alternativas frente a un dilema, la una imposible, quedando así la otra

como ostensible solución” (Wise, 1983, pp. 143-144). González Prada no oculta sus aspiraciones racionalistas y didácticas. Al igual que en su prosa, sus versos satíricos buscan ante todo la declaración rotunda de posicionamientos determinados —característica que se observa también en su poesía no cómica— (Ferrari, 1989, pp. 312-313). Acaso un defecto resultado de su evidente dogmatismo, el cual no obsta, sin embargo, para que en numerosas oportunidades alcance conclusiones de extraordinaria actualidad y precisión —como en el caso del siguiente *grafito*, que describe la insuficiencia del derecho internacional—.

En los libros o en lo teórico,
 mucha justicia y razón;
 pero llegando a lo práctico,
 una bala de cañón.

(Grafito 34: *El Derecho Internacional*. “Literarios”)

Debido a la cantidad y la variedad de los *grafitos* no me he detenido en el comentario de cada uno de los anteriormente citados. He preferido ofrecer una breve muestra de su repertorio, el cual no ha sido objeto de especial atención por parte de los estudiosos e historiadores.

Si la poesía en general de Manuel González Prada ha sido evaluada con reserva —dando prioridad y mayor crédito a la prosa—, sus versos satíricos resultan casi por completo desconocidos. Algunos trabajos se han ocupado de su poesía no cómica, así como de sus estudios sobre métrica y rítmica —principalmente remitiendo al libro *Ortometría*—, pero su producción cómica, de la cual *Grafitos* es sólo una parte, parece permanecer en el olvido. Considero que estos textos poseen no sólo valor anecdótico, ya que representan una fracción fundamental de su pensamiento y de su estética. Más adelante, en el apartado relativo a la sátira escéptica, intentaré comentar con mayor detalle otros ejemplos de González Prada. Por ahora espero haber otorgado una suficiente idea de su sátira social y política y, por otra parte, espero haber planteado su relevancia en el marco de la poesía cómica modernista.

3.3. Sátira literaria

Una faceta recurrente de la sátira a lo largo de los siglos ha sido el ajuste de cuentas en el terreno literario. En diversos tonos y lenguas, con el fin de establecer el mérito de obras y de autores, la sátira ha servido como belicoso vehículo de argumentación. En verso o en prosa se ha polemizado sobre el talento de un escritor en particular, o bien sobre la validez de una corriente estética o ideológica. “Gran parte de la literatura satírica consiste en las contiendas de los literatos entre sí. Dado que los poetas son gente irritable, gastan mucho de su tiempo y de su talento en demostrar cuán despreciables son sus rivales.” (Hodgart, 1969, p. 8) El modernismo hispanoamericano, como intento de ruptura frente a los cánones instituidos, no resultó ajeno a las dinámicas del debate. Los postulados de la nueva corriente motivaron intensas discusiones. En favor y en contra se concibieron opiniones, críticas y juicios moderados, pero también tuvieron cabida sátiras muy corrosivas —en ocasiones formuladas en verso— no carentes de gracia y de violencia.

A continuación comentaré lo que considero las dos principales rutas de la poesía satírica respecto al modernismo como grupo literario: en primer término, la sátira afirmativa y reivindicatoria —que refuta los modelos tradicionales y sostiene las tesis transformadoras— y, en segundo término, la sátira anti-modernista —que hace mofa del estilo afectado y de las pretensiones de algunos de sus militantes—. Estimo que estos textos no sólo permiten llevar a cabo una evaluación de su calidad como expresiones cómicas, sino que representan un valioso testimonio de los elementos de controversia involucrados en este animado periodo de la cultura hispanoamericana.

En primer lugar abordaré dos poemas de Amado Nervo, quien en distintas oportunidades manifestó —en poemas, artículos y ensayos— su abierta adhesión al modernismo. Al igual que otros autores del movimiento, proclamó la necesidad de un cambio de rumbo en la estética literaria. En lo que concierne a la lírica, entre otras cosas sostuvo la urgencia de utilizar un léxico acorde con la época —en oposición al casticismo—, de llevar cabo una exploración estrófica y rítmica,

así como de huir de las rimas riosas e intentar innovaciones fónicas y temáticas.²² En ocasiones expuso su punto de vista por medio de la sátira en verso. A fin de documentar dicho aspecto de su obra, he elegido dos poemas que contienen algunos de sus planteamientos. En el primero de ellos, “Ars poética” —incluido en la sección “Poesías varias (1906-1919)” de sus *Obras completas*—, Nervo arremete contra el anquilosamiento académico, hace sorna de los refractarios a las propuestas modernistas y asume una actitud de combate en una serie de alejandrinos pareados.

5 ¡Ay de ti si tuvieses talento siempre igual,
 si no mostraras nunca tu gráfico mental,
 depresiones muy hondas, salientes muy agudas!
 Los estilos parejos son planicies desnudas
10 en que nada culmina ni se deprime; son
 el perenne bostezo de la ponderación;
 el burgués *ne quid nimis*, para el que todo osado
 volar es un delito, y el genio un gran pecado,
 que detesta al rebelde con aspaviento y saña,
15 y habla de disciplina “que ha de salvar a España”
 (ranas jerarquizantes que, en su charca croando,
 están por el “principio de autoridad” clamando).
 La unidad de la obra literaria: blasfemia.
 Eso será muy bueno para ir a la Academia.
20 ¡*La simetría!* ¡Estética del tonto! La ortodoja
 pauta que jamás turba la digestión ni enoja
 a la ética pura... ¡Oh mojigatería
 de don Quintín Ramírez y de don Juan García!
 (“Ars poetica”)

Nervo descalifica a los partidarios del tradicionalismo hispánico. La acusación hace abierto uso de nombres propios: España, Academia, Quintín Ramírez, Juan García.²³ El texto no deja dudas en cuanto a su finalidad: la

²² Entre sus ensayos y artículos sobre la reforma estilística sobresalen: “De los nuevos metros y las nuevas combinaciones métricas en la literatura moderna”, “Los modernistas mexicanos”, “El modernismo” “Rubén Darío” y “Leopoldo Lugones”. Entre sus poemas con reflexiones acerca del modernismo se cuentan —entre otros y además de las dos sátiras abordadas a continuación—: “El metro de doce”, “La acción” y “Consonante” (Nervo, 1972).

²³ No he localizado información acerca de Quintín Ramírez. En cuanto a Juan García, hay varios personajes homónimos que concuerdan con las connotaciones del texto: puede tratarse de un calígrafo español del siglo XVII, quien residía en Nápoles y escribió un libro con el título *Arte de escribir*; puede aludir a un escritor y religioso español del siglo XIV, autor de la obra *Regimiento de los príncipes*; pero sobre todo parece señalar al escritor y religioso nacido en Orrios (Teruel) en 1863, canónigo de Zaragoza y autor de obras como *La Eucaristía y la comunión diaria*, *El hombre misterioso*, *Memorias de un socialista* y *Las aventuras del diablo*, conocido por los seudónimos de Bristán, El Mago, Julio Ascanio, Diógenes y Nardo (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, tomo XXV, p. 762).

denuncia de los sectores conservadores más recalcitrantes, con los cuales los modernistas debieron lidiar constantemente durante el proceso de difusión de su obra. Amado Nervo mencionó en otras ocasiones las dificultades de este conflicto generacional y cultural: “Los viejos de España no entienden ni gustan la obra de los jóvenes”, afirmaría en su ensayo “El movimiento intelectual en Madrid. Opiniones literarias” (Amado Nervo, 1972, p. 58). Frente a las demostraciones de rechazo a los nuevos paradigmas, Nervo optó varias veces por el pronunciamiento ofensivo. Así en “Ars poética” donde, para justificar el experimentalismo y proponer la apertura de rutas originales, recurre al escarnio y al insulto.

20 Los versos sin ideas..., pero sin asonantes,
son gratos a los dioses menores... y pedantes.
El ñoño entendimiento que no acierta a brillar,
no pudiendo ser óptimo, se queda en “regular”.
Su ineptitud sonora se reputa castiza,
25 y como a nadie inquieta y a nadie escandaliza,
como ante toda audacia clama “shocking” y gime
casi con la licencia del ordinario imprime.
No hay señorita honesta, confesor, buena esposa
que no lo recomiende: es un miércoles rosa.

30 Paco Pérez suspira por condecoraciones,
elogios en los diarios, similor y galones.
Se muere por las notas sociales, por *los grados*
que degradan y honores que deshonran.

[...]

35 El destino lo lleve pronto a la dulce infancia
senil, que no comete ninguna intemperancia;
al descanso con momio, al sosiego pacato,
en que no hay ni la sombra de un leve desacato.

40 En cuanto a ti sé grande. Supérate a ti mismo
siempre, y ama a los genios con sus desigualdades.
Ya dijo Perogrullo que, sin grandes fealdades,
no hay grandes hermosuras, ni cima sin abismo.
 (“Ars poética”)

Los indicios verbales de la agresión resultan directos: “burgués *ne quid nimis*” —expresión latina que significa *nada con exceso, evitemos los excesos*²⁴—, “ranas jerarquizantes”, “estética del tonto”, “mojigatería”, “dioses menores... y

²⁴ Blázquez Fraile, 1966, p. 1104.

pedantes”, “ñoño entendimiento”, “miércoles rosa”, “la dulce infancia senil”, “descanso con momio”, “sosiego pacato”. Menciona asimismo las nociones objeto de rechazo: “los estilos parejos”, “la disciplina que ha de salvar a España”, “el principio de autoridad”, “la unidad de la obra literaria”, “la simetría”, “la ortodoxa pauta”, “los versos sin ideas... pero sin asonantes”, “ineptitud sonora”.

La mofa tiene como blanco tanto cuestiones relacionadas con la creación poética como asuntos extraliterarios. En lo que toca al estilo, desacredita la medida expresiva, la sumisión a patrones clásicos o pasatistas, el empleo de rimas exclusivamente consonantes y la falta de oído en la versificación. En cuanto a las causas personales o sociales, el discurso busca humillar a los puristas basándose en distintos motivos: los fustiga por su posición económica acomodada, por su falta de sensibilidad y de inteligencia, por la arbitrariedad y la soberbia, por la senilidad —física o mental—, por la hipocresía y la santurronería, así como por su nacionalidad y su anodina búsqueda de reconocimiento público.²⁵

Amado Nervo expone los principios de su poética por oposición. Al denigrar las normas literarias y la conducta de sus adversarios, exalta implícitamente las virtudes del modernismo. Recurre a la sátira como un gesto de ratificación de la propia postura. La invectiva representa una forma de venganza en contra de quienes han negado —durante mucho tiempo y también injuriosamente— la valía del ideario transformador.

²⁵ El antiespañolismo, y más precisamente el repudio al academicismo peninsular, fue recurrente entre los escritores modernistas. Manuel González Prada, por ejemplo, escribió feroces palabras en contra del rancio orgullo hispánico —ya sea por su literatura o por su sociedad—: “Atronadora y rimbombante poesía castellana, / tambor mayor en la orquesta de Píndaro y Homero, / si poco arrullas a las almas, mucho asordas los oídos. // En el espejo follaje de inútiles vocablos, / brota pálida y sin jugo la fruta de la idea. / Oh verbo de Cervantes, en tu viña empampanada / son gigantescas las hojas, enanos los racimos. // ¡Qué legión de beocios! ¡Qué falange de baturros! / ¡Qué cacofónico concierto de locuaces cacatúas! / Reinan lo cursi, lo vulgar y lo pedestre...” (“Musa helénica. Polirritmo sin rima” en González Prada, 1988, p. 303) “Ved en resumen el canon / de la crítica española: / nada valen las bellezas / en el verso ni en la prosa, / si no hablamos como hablaban / Cervantes, Lope o Mendoza, / si colocamos dos puntos / en lugar de punto y coma.” (Grafito 2. “Literarios”) “Volver los ojos a España, / unificamos con ella, / equivaldría al absurdo / de casarse con su abuela.” (Grafito 14. “Nótulas de viaje. Primera parte”) “Agudezas españolas, / puntiagudas como bolas.” (Grafito 14. “Literarios”) “Vuelto a la espalda el compunjado rostro, / cruzas ¡Oh España!, ruinas y tinieblas, / llevando en tu cerebro el fanatismo / como incurable, hereditaria lepra.” (“La ciencia española” en González Prada, 1989b, p. 241) “Tierra fósil, mundo arcaico, / eres el triple mosaico / de torero, chulo y cura; / eres fatídico huerto / donde el fruto sabe a muerto, / la flor huele a sepultura.” (“España” en González Prada, 1989a, p. 227)

[Al modernismo] debí la singular predestinación de haber sido durante diez años, cuando menos, agredido en mi país por una infinidad de señores, cuyo ideal sería que todos escribiéramos como Grilo, y a quienes el progreso altera la digestión. [...] Las viejas combinaciones gramaticales, los viejos arreglos fonéticos, habían perdido, además, su virtud primitiva. Eran un “sésamo, ábrete” que ya no habría nada. Su poder de expresión estaba agotado. La humanidad pensaba y hablaba con locuciones rituales, con frases hechas, que le distribuían en cada generación los académicos. // No debemos quejarnos, los poetas de ahora, de todos los cargos que nos han hecho con harta acritud, por nuestra adhesión a las cosas extrañas, que han servido por cierto para enriquecer la poesía castellana. [...] Sobre [los poetas nuevos de América y de España] han llovido soflamas, escándalos y aspavientos, de los que acaso, en suma, debiéramos enorgullecernos (Nervo, 1972, pp. 398-399, 49).

No obstante, pese a haber alcanzado la fama como integrante del modernismo, Amado Nervo, en su última etapa como escritor, iniciada hacia 1910, moderó su rebeldía. Esta modificación en la combatividad puede apreciarse en la medida de sus propuestas, así como en la causticidad de su sátira. Conforme el movimiento se afianzaba como periodo histórico documentado, Nervo comenzó a dudar de la vigencia de los postulados iniciales. Viviendo en carne propia la evolución y el destino del modernismo, llegaría a aseverar alrededor de 1912: “El ciclo modernista debe considerarse, en mi concepto, como definitivamente cerrado.”²⁶ La aminoración de la beligerancia marcó la última época de su vida. Incluso desde los años de aguda confrontación con la crítica conservadora —en la primera década del siglo— manifestó su inquietud por la rápida sucesión de teorías estéticas en la modernidad.

¡Quién sabe si, acá para *inter nos*, esto nos pasará a los que ahora escribimos, a los que ahora son jóvenes o *todavía somos jóvenes* [...] dentro de algunos años! ¡Se envejece tan pronto! ¡Y los que vienen detrás, solicitan con tal impaciencia su puesto en la vida! Los viejos no son más que ex jóvenes que hicieron su revolución y crearon y pensaron y amaron. Tenían una porción de camino que recorrer, y lo recorrieron. ¿Por qué habrían de aventurarse por el camino nuestro? ¿Por qué habrían de gustar de lo que nosotros hacemos? // Dentro de veinte años, nuevos poetas, más sutilizados, tanto cuanto lo estarán las almas, los nervios y los sentidos de nuestros hijos, dirán y cantarán cosas

²⁶ Se trata de su participación en el reportaje “Nuestra encuesta (De la *Revista de América*, París)” (Nervo, 1972, pp. 399-400). En las *Obras completas* de Amado Nervo no se especifica la fecha de su publicación, pero corresponde a los años de vida de dicha revista —dirigida por el peruano Francisco García Calderón—, es decir, entre junio de 1912 y julio de 1914 (números 1 a 26) (Carter, 1959, p. 143). Asimismo en el artículo “José Asunción Silva” —fechado en 1909—, quizás agobiado por los rótulos, escribiría: “José Asunción Silva, ‘El precursor’, como han dado en llamarle quienes todavía creen ingenuamente que hay “escuelas” y “cenáculos” y arte modernista o “decadentista” o lo que sea.” (Nervo, 1972, p. 386)

junto a las cuales nuestros pobres “modernismos” de ahora resultarán ingenua senectud. Y así sucesivamente, porque el mundo marcha a pesar de los que aún escriben acrósticos, a pesar de los gramáticos, de los retóricos y de los comentaristas del *Quijote* (Nervo, 1972, pp. 59, 399).

Amado Nervo intuyó con acierto el eventual declive del modernismo como tendencia de avanzada. Aunado al enorme desgaste producto de las sucesivas polémicas, influyó en el descenso de su entusiasmo la aparición de las vanguardias en Europa. Pese a su apertura frente a la creatividad de los jóvenes, Nervo no logró asimilar fácilmente la radicalidad de las nuevas corrientes. Mostró desconcierto o clara disensión frente a su iconoclasia y su destructividad, una actitud cautelosa que se advierte en dos artículos, “Nueva escuela literaria” y “La vida y la literatura de mañana”, al igual que en la sátira en verso “Pas même un futuriste”. Textos que corresponden a una época en la que el autor intentaba aplicar en su obra un estilo directo, intimista y conversacional, y asimismo se enfrentaba al reclamo de diversos críticos por haber abandonado el lenguaje considerado típicamente modernista.²⁷ En “Pas même un futuriste” —poema incluido en las “Rimas irónicas y cortesanas” del libro *Serenidad* (1914)— comenta aspectos relativos a los parámetros tradicionales de la lírica y al propio bagaje cultural.

5 Yo no sé nada de literatura,
ni de vocales átonas o tónicas,
ni de ritmos, medidas o cesura,
ni de escuelas (comadres antagónicas),
ni de malabarismos de estructura,
de sístoles o diástoles eufónicas.

*O que cela m'attriste,
mais... je ne suis pas même un futuriste!*

10 Abomino de la pedantería,
y el solo título de “Humanidades”
me indigesta el almuerzo...

²⁷ En una carta a Alfonso Reyes, fechada el 5 de mayo de 1914, escribe: “Es cierto lo que usted dice. La gente nos mete en un casillero y una vez que ha cristalizado una opinión acerca de nosotros, si no le damos el mismo manjar, si no le hacemos oír idéntico son, si nos transformamos, habla enseguida de decaimiento. No faltó quien pronunciase esta palabra cuando yo publiqué *En voz baja*, mi libro anterior, en 1909. Los que se habían escandalizado de mi ‘modernismo’, ahora se escandalizaban de que no lo tuviera; mi simplicidad les molestaba sobre manera y mi ausencia de procedimiento, mi ‘desdibujo’, mi absoluto desgano *d’épater le bourgeois*, les parecía chochez...” (Nervo, 1972, p. 1195)

Poesía,
 polo eterno de las idealidades,
 ¡qué ajena eres a esa algarabía
 15 de necios dómynes! Mas no te enfades,
 Diosa, ¡que aún nos queda la ironía!

*O que cela m'attriste,
 mais... je ne suis pas même un futuriste!*
 ("Pas même un futuriste...")

El estribillo en francés —que puede traducirse como “Oh, que eso me entristece, / pero... no soy siquiera un futurista”, y que, por otra parte, exhibe el vilipendiado extranjerismo modernista— explica en buena medida el propósito burlón del poema. Una intención sarcástica que se advierte ambigua y velada. De hecho la ironía, aludida directamente en el texto, funciona como recurso productor de polisemia. Las negación de los propios conocimientos en materia de versificación permite distintas lecturas. Puede entenderse, por ejemplo, como la desilusionada y sincera aceptación de la poca destreza lírica por parte del poeta, o bien, si se consideran los preceptos vanguardistas respecto al rechazo de toda norma, como un señalamiento sobre la inutilidad de dichas habilidades para la estética futurista. De manera similar, la refutación del concepto “humanidades” puede descifrarse, en primer término, como una leve aprobación de los dogmas de la vanguardia, o bien como una afirmación burlesca sobre los excesos programáticos en sus famosos manifiestos. Estas variables en el significado crecen como posibilidad si se considera la crisis por la que Nervo pasaba en aquel momento. Como poeta trataba de hallar nuevas rutas en su estilo —mediante la utilización de un lenguaje llano— y, de igual manera, una aguda problemática espiritual le llevó al tratamiento de temas místicos.²⁸

En todo caso, sin olvidar su deliberada ambivalencia, Nervo refleja en el texto los titubeos que le asaltaban frente a los alardes del futurismo y, de manera

²⁸ En cartas a Rubén Darío, con fechas 27 de enero y 15 de abril de 1912, escribe: “Mi querido Rubén: Me ha pasado lo más espantoso que podía pasarme en la vida. El 7 de este mes, después de veinte días de agonía, se me murió mi Anita. Casi once años habíamos vivido juntos y amándonos en paz. Usted fue testigo de los comienzos de nuestro amor. [...] Me he refugiado en la poesía, que es el único regazo que me queda.” (Nervo, 1972, p. 1133) En cuanto a su estilo, en 1918, un año antes de su muerte, escribe en el poema “Al lector” de *El estanque de los lotos*: “Lector mío, estos versos, que son prosa (rimada), / llegan a tu alma humildes y sin pedirte nada.” (Nervo, 1972, p. 1762)

tangencial, frente a la propia escritura. Aunque no compartía las ideas de Marinetti, la ofensividad de su sátira, a diferencia de la crítica antitradicionalista de “Ars poética”, no se despliega con el mismo furor. Una postura hasta cierto punto tolerante que se constata también en el artículo “Nueva escuela literaria”, dedicado al mismo asunto, en el cual condesciende con algunos de los “gritos rebeldes e incendiarios” de aquellos “jóvenes”.

Y es que a mí, viejo lobo, no me asustan ya los incendios, ni los gritos, ni los denuestos, ni los canibalismos adolescentes. Todo eso acaba en los sillones de las academias, en las plataformas de las cátedras, en las sillas giratorias de las oficinas y en las ilustraciones burguesas a tanto la línea... [...] Estos niños que desprecian a la mujer desde su futurismo ingenuo, probablemente tienen novia o amante... que los domina por completo. Estos incendiarios, ácratas y otras yerbas, no sabrán de fijo fabricarse más explosivos que los *bombos*. [...] [Pero] no hay ideas, por rabiosas que sean, en las que no exista algo bueno, y mis amigos los futuristas, dentro de su inocente palabrería, suelen repetir dos cosas que vale la pena que retengamos. Primera, los poetas deben cantar el espectáculo de la vida moderna. Todo es digno de la lira, todo es poesía: el automóvil y el aeroplano, el trasatlántico y el acorazado, la fábrica y la tienda. Segunda. No veamos de sobra el pasado. El pasado está ya bien muerto. [...] En suma, no censuremos esta vanidad iconoclasta, por poco sincera, si viene acompañada de dos cosas preciosas: de juventud y de entusiasmo (Nervo, 1972, pp. 179-181).

Los anteriores ejemplos de Amado Nervo brindan una buena idea del clima intelectual del modernismo en dos de sus fases. En “Ars poetica” se aprecia la feroz confrontación del movimiento con los grupos conservadores en su periodo de aceptación. En “Pas même un futuriste” los papeles se han modificado: el otrora inconforme juzga la implantación de nuevos cánones artísticos. Dados los propios objetos de referencia, los poemas manifiestan disímiles niveles de agresión, comicidad e intencionalidad crítica. Sátiras que reflejan la cambiante situación de los modelos literarios en las dos primeras décadas del siglo XX.

Otro buen ejemplo de sátira que tiene como fin la reivindicación del estilo modernista es “A mis cretinos”, poema-dedicatoria del *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones. Escrito en cuartetos heptasilábicos y dividido en cinco partes —cada una con distintas connotaciones y acritud—, dicho texto constituye una abierta provocación al público y a la crítica. La sátira abre propiamente el poemario, tras el prólogo, y hace pareja con “A Rubén Darío y otros cómplices”

—poema este último de características no cómicas—. Aspectos como las innovaciones métricas, la pedantería, la prosodia clásica y el academicismo vuelven a ser referidos como centro de la discordia.

¿Qué tal? ¿La hipermetría
precedente os sulfura?
Os la doy limpia y pura.
60 pulverizadla. Es mía...

Yo lo aprendí en el Dante,
abuelo arduo y conciso,
por cuyo Paraíso
jamás pasó un pedante.

65 Sé que vuestro exorcismo
me imputará por culpa,
algo que vuestra pulpa
define en sinapismo.

70 Me probaréis que, esclavo
de mi propia quarteta,
no fui ni soy poeta,
ni lo seré. ¡Bien! ¡Bravo!

75 Inventando un proverbio
sutil, en bello cuadro,
demostraréis que ladro
a la luna. ¡Soberbio!

80 Para que no me mime
la gente que me odia,
haréis de mi prosodia
mi Calvario. ¡Sublime!

Mas, en verdad os digo,
que, líricos doctores,
están los ruseñores
con la luna y conmigo.
("A mis cretinos")

Y de nuevo los insultos forman parte del repertorio verbal, si bien matizados por la ironía o por eufemismos y juegos de palabras, como en las siguientes rimas, que emplean burlescamente el latín —calificando como “verdadera mala bestia” el punto de vista de los detractores—.

85 Para la controversia
que me ofertáis adversos,

os tenderé mis versos
como un tapiz de Persia.

90 Pero sabed que tildo
con alegre modestia,
de *vero mala bestia*
vuestro grave cabildo.

(“A mis cretinos”)

Tal virulencia no puede entenderse sin recordar que Leopoldo Lugones recibió también una tupida serie de ofensas a raíz de sus anteriores libros de poesía —*Las montañas del oro* (1897) y *Los crepúsculos del jardín* (1905)—, publicaciones marcadas por la polémica que “no le ahorraron la diatriba y la burla” (Magis, 1960, p. 118). Mucho se mofaron de él y de sus procedimientos.²⁹ Su sátira, como la de Nervo, respondió al rechazo previamente sufrido. Se había negado validez a su escritura. Se relativizaron los aciertos de su invención y de su excentricidad. Lugones decidió entonces asumir una postura aristocratizante con base en una disyuntiva: o se formaba parte de la minoría defensora del arte nuevo, o se pertenecía a los anticuados, a los otros, a los timoratos. Por ello, desde la dedicatoria del *Lunario sentimental* —de cuyo estilo desenfadado era plenamente consciente— decidió discriminar a los incapaces de aceptar su experimentalismo. Su propuesta sólo perseguiría la evaluación de la élite concedora.

La sátira lugoniana se articula en diversas figuras de ciertas instituciones de discurso, cristalizando una jerarquización textual según el eje de oposición *buen gusto / mal gusto*. [...] El yo lírico establece dos planos antagónicos de significación que se sintetizan en la oposición “poético exceso” *versus* “buen gusto”, atribuyéndose el “exceso” y dejando el “buen gusto” a los “cretinos”. [...] El poema no alude a todo oyente, sino que se dirige directamente a los “cretinos”, a esos enemigos del poeta que se sienten seguros de poseer un firme “buen gusto” y que, naturalmente, condenarán el *Lunario* tachándolo de adefesio. [...] Pero al plasmar esta división, el yo lírico establece un grupo de lectores cómplice del poeta, capaz de compartir con él los criterios y categorías de su *misma*

²⁹ El crítico argentino Matías Calandrelli, por ejemplo, comentó en los siguientes términos la primera cuarteta del soneto “León cautivo” de *Los crepúsculos del jardín*, estrofa que transcribo a continuación: “Grave en la decadencia de su prez soberana, / sobrelleva la aleve clausura de sus rejas, / y en el ocio reumático de sus garras ya viejas, / la ignominia de un sordo lumbago lo amilana”. Sobre la cual Callandrelli apuntó irónicamente: “Bien ponderado, el pensamiento lugoneño no puede ser ni más pobre ni más antipoético. Ante todo, no puede moverse el león por tener las patas inmovilizadas por el reumatismo y estar bajo la presión del lumbago. [...] Si estuviera libre, se moriría indefectiblemente, desde que no podría procurarse el alimento, oprimido por la enfermedad que lo mantiene inmóvil. De manera que debe a la suerte de ser cautivo la prolongación de la vida, por tener ya asegurada su alimentación.” (Capdevila, 1973, pp. 201-202)

valoración estética; capaz también de entablar con él un diálogo tácito de mutuo reconocimiento y apoyo en la mofa del *otro* bando (Cavallari, 1986, pp. 898-900).

Lugones se dirige a lectores específicos. Sabe que toda esperanza de aprobación por parte de los enemigos resultaría vana. Reivindica la noción del arte verdadero como coto cerrado para unos cuantos. Una concepción autoexcluyente que representa una de las cualidades definitorias atribuidas al modernismo. Al concebir a su sociedad como un mundo mediocre, regido por el más grosero pragmatismo, Lugones y el resto de los modernistas se asumieron como clan protector de la auténtica belleza. Sin embargo, pese a sus pretensiones, debieron toparse con el inevitable dictamen del medio cultural. A raíz del enorme analfabetismo de las masas, las nuevas propuestas tendrían que tomar en cuenta a los sectores burgueses y oligárquicos, pues en ellos se encontraban los posibles interlocutores. Segmentos de población que, cuando no exhibían franca ignorancia o desinterés, poseían comúnmente una visión conservadora o conformista del arte. Los modernistas, deseosos de esteticismo y de originalidad, se vieron frente a una paradoja: llegar a un público que en buena medida despreciaban. Los arranques de provocación evidenciaron, junto a su arrogancia, el deseo íntimo de ser tenidos en cuenta por la sociedad burguesa y la desilusión de ese deseo (Cfr. Gutiérrez Girardot, 1983, pp. 50-59).

Leopoldo Lugones afirma no importarle la opinión ajena. Da la espalda a aquellos juicios que no sean competentes. Hace alarde de aislamiento y de elitismo. La aceptación vulgar no tiene espacio entre sus prioridades. Se sitúa por encima del conflicto. La tarea del poeta debe trascender las inútiles e insignificantes peleas. La luna funciona en su sátira como símbolo de la huida del mundo.

Y en mi triste persona,
palpita, grave y tierno,
el himno del eterno
ruiseñor de Verona.

125 Él tiene en su riqueza
de musical estuche,
lleno de luna el buche
como yo la cabeza.

- 130 Así, en astral fortuna,
por mayor regocijo,
para mi pena elijo
como celda, la luna.
- 135 Allá, en vida rechoncha
y a vuestros dogmas sordo,
lo pasaré cual gordo,
caracol en su concha.
- 140 Y agriando los reproches
de vuestro real concilio,
os doy por domicilio
la luna.

BUENAS NOCHES
("A mis cretinos")

Entre los más reiterados reclamos al modernismo en aquellos años se mencionaron la frivolidad y la palabrería producto de una supuesta sofisticación. Se afirmaba que detrás del ornamento se escondía en realidad la ausencia de ideas. Lugones, a fin de exacerbar a sus detractores en este sentido, ratifica en su poema-dedicatoria el propósito de defender la estilización y el arte por el arte. Ajeno a las reprobaciones, previene prosaicamente que se dedicará a cantar como "gordo caracol" de "vida rechoncha".

"A mis cretinos" anticipa las audacias del *Lunario sentimental*. Después de un prólogo en prosa que explica aspectos técnicos como la metáfora, el verso libre y la rima, su sátira representa la primera demostración práctica de su poética. El texto contiene ya los recursos repetidamente empleados a lo largo del libro: el choque entre fantasía y tosca objetividad, las rimas jocosas, el léxico exuberante y diverso —desde el cultismo al coloquialismo—, la intención irónica y la utilización de la luna como imagen polisémica. La comicidad predispone al público sobre el tipo de lectura que deberá seguir en adelante. La sátira, elegida como instrumento de lucha, abre el camino de un poemario en el cual la broma y la gracia cumplen papeles fundamentales.

Pero la sátira reivindicadora del modernismo tuvo, como puede deducirse de las anteriores muestras, su lado opuesto en el intercambio de incriminaciones. Los dicitos mutuos se encuentran mencionados en la mayor parte de las

historias de la literatura del periodo. Cuando se alude a ellos se hace referencia a innumerables notas, artículos y poemas aparecidos en revistas y diarios de toda Hispanoamérica y España. Los distintos autores modernistas —así como el movimiento en su conjunto— recibieron duras denostaciones a causa de los excesos en que solían incurrir. En la medida en que el vocablo “modernismo” era adoptado como grito de guerra por numerosos escritores, no pocos adversarios hacían escarnio de la obra y del comportamiento de los mismos.

La guerra literaria se hizo más y más intensa a medida que el modernismo llegaba a su apogeo. En todos los países de habla española se multiplicaron las críticas acerbas y despectivas [...], así como las sátiras y parodias burlescas. [...] Los ataques contra el modernismo arreciaron y aun puede decirse que se hicieron proverbiales con el correr del tiempo, a pesar de que ya el campo era invadido por nuevas tendencias. [Incluso hacia los años del surgimiento de las vanguardias] el modernismo seguía siendo vituperado en bloque como literatura malsana, desquiciadora del idioma y del sentido común. [...] [No sólo por] la corrupción del gusto literario, sin respeto a la tradición retórica, sino también por lo que respecta a sus “atentados” a la gramática y a la pureza del idioma (Henríquez Ureña, 1978, pp. 163, 167).

No es mi intención en este breve apartado realizar un examen exhaustivo de la sátira anti-modernista de la época. La sola revisión de los textos difundidos en publicaciones periódicas implicaría una investigación que excede con mucho mis posibilidades. Por ello, he decidido concentrarme en los aspectos más sobresalientes de la censura en contra del movimiento —que por otro lado han sido mencionados en distintas ocasiones a lo largo del trabajo— y, sobre todo, comentar tres textos de autores reconocidos como integrantes del modernismo —de cuya autoría son otros poemas objeto de este trabajo—: José Asunción Silva y Leónidas N. Yerovi. Asimismo citaré, como complemento de lo anterior, algunos ejemplos de la crítica cómica española.

En cuanto a las características generales del debate, cabe recordar que los modernistas, según se juzgaran las cualidades de su obra o incluso de su personalidad, sufrieron en mayor o menor grado la desaprobación de amplios sectores del público. Tales evaluaciones tuvieron lugar —en la medida de la recepción de cada autor— en ámbitos locales y nacionales y aun a lo largo del continente y en España. Ahora bien, en lo que toca al movimiento como tal, las

manifestaciones en su contra adquirieron un creciente encono conforme avanzaban las muestras paralelas de simpatía. Un fenómeno que se encuentra estrechamente vinculado con el desarrollo del término que aglutinó a la corriente.

Aunque desde 1888 Rubén Darío comenzó a hablar de *modernismo*, fue sobre todo a partir de 1893 que las palabras *modernismo*, *modernos* o *modernistas* alcanzaron amplia popularidad, no sólo porque fueran empleados por Darío y por otros poetas, sino también porque los críticos aprovecharon tales términos —junto con el mote de *decadente*, importado de Francia— con un claro fin burlón y despectivo (Phillips, 1974, p. 119).³⁰ Esta etapa a la sazón sería considerada como el triunfo y el auge del movimiento, fase en la que el liderazgo de Rubén Darío resultó de capital importancia. No obstante, la figura del poeta nicaragüense, si bien brindó identidad colectiva a numerosos creadores inquietos y talentosos, también trajo consigo una oleada de malas imitaciones.

Después de *Azul...* se había desatado en la gente nueva de la América española una fiebre contagiosa de amaneramiento preciosista. Se quiso imitar a Rubén Darío, y se cayó en una afectada forma de expresión abundante en neologismos, no siempre bien contruidos de acuerdo con las normas de flexión del idioma. Al amaneramiento en el decir se acoplaba en los muchachos de la nueva hora el amor por los temas exóticos y el ansia de vivir una vida artificial, con los ojos de la imaginación vueltos hacia París (Henríquez Ureña, 1978, p. 161).

³⁰ En 1888, Darío empleó el vocablo *modernismo* en su artículo “La literatura en Centro-América” —publicado en la *Revista de Artes y Letras* de Santiago de Chile— a propósito del escritor mexicano Ricardo Contreras: “...sus principios literarios razonados, el brillante encadenamiento de su prosa, su pureza en el decir al par que el absoluto *modernismo* en la expresión, de manera que es un clásico elegante...” (Henríquez Ureña, 1978, p. 158) Pero ya en alusión a un conjunto de escritores, Darío utiliza la palabra en el artículo “Fotograbado” —publicado el 8 de noviembre de 1890 en *El Perú Ilustrado*— en una semblanza del peruano Ricardo Palma: “Él es decidido afiliado a la corrección clásica, y respeta a la Academia. Pero comprende y admira el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo.” (“Ricardo Palma” en Darío, 1950a, p. 19; Henríquez Ureña, 1978, p. 158; Phillips, 1974, pp. 119-120) “Sería difícil señalar una fecha exacta al advenimiento de ese nombre [el *modernismo*], pero sí cabe afirmar que fue Rubén Darío quien le dio carta de naturaleza en la historia literaria.” (Henríquez Ureña, 1978, p. 158) Por otra parte, ciertas aseveraciones autoenaltecedoras de Rubén Darío influyeron en numerosos críticos para que se le considerara iniciador único y el prototipo de la nueva escuela —cuando se trata de un autor que, si bien fundamental, no anula la relevancia de otras obras—. Entre tales afirmaciones de Darío, se encuentran las siguientes. En 1896, en el artículo “Los colores del estandarte”, afirma: “Y he aquí como pensando en francés y escribiendo en castellano [...] publiqué el pequeño libro [*Azul...*] que iniciara el actual movimiento literario americano, del cual saldrá, según José María de Heredia, el renacimiento mental de España. Advierto que como en todo esto hay sinceridad y verdad, mi modestia queda intacta.” (Darío, 1938, p. 121) Y en 1905, en el prólogo de *Cantos de vida y esperanza*, asegura: “El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado.” (Darío, 1968, p. 626)

No es de extrañar, por ello, que la mayor parte de la sátira anti-modernista se valiera de la poesía de Rubén Darío y de sus epígonos como blanco principal de la repulsa. Tal es el caso de José Asunción Silva, quien en su “Sinfonía color de fresa con leche” —con dedicatoria “A los colibríes decadentes”— hace sorna en siete estrofas de aquellos a quienes bautiza como “rubendariacos”.

5 Rítmica Reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca
y polícromos cromos de tonos mil
oye los constelados versos mirrinos,
escúchame esta historia Rubendariaca,
de la Princesa verde y el paje Abril,
Rubio y sutil.

[...]

25 Vibran sagradas liras que ensueña Psiquis
son argentados cisnes, hadas y gnomos
y edenales olores, lirio y jazmín
y vuelan entelechias y tiquismiquis
de corales, tritones, memos y momos
del horizonte lírico nieve y carmín
Hasta el confín.
("Sinfonía color de fresa con leche")

El título de la sátira al parecer hace referencia a “Sinfonía en gris mayor” de Rubén Darío. Los versos parodian el modernismo afrancesado, al que se acusaba de producir meros ejercicios retóricos y sin sustancia, con un lenguaje lleno de neologismos, exotismos y extranjerismos (Alstrum, 1978, p. 296). José Asunción Silva publicó el texto en *El Herald* de Cartagena el 10 de abril de 1894 —fechado el 6 de marzo del mismo año—, con el pseudónimo de *Benjamín Bibelot Ramírez*, en alusión a una de las *promesas* del momento, el *benjamín* salvadoreño Arturo Ambrogi, quien para 1893 contaba con 15 años y se desbordaba en prosas miniaturistas cuyo título era *Bibelots* (Henríquez Ureña, 1978, pp. 160-161).³¹

³¹ “Sinfonía en gris mayor” apareció publicado en libro sólo hasta 1896, en *Prosas profanas*, pero como señala Alfonso Méndez Plancarte —en las “Notas bibliográficas y textuales” de las *Obras completas* de Rubén Darío— fue publicado en el *Correo de la tarde*, de Guatemala, el 21 de febrero de de 1891, así como en *España y América*, de Madrid, el 25 de noviembre de 1892, por lo cual el poema, al parecer, había adquirido ya cierta fama hacia 1894 (Darío, 1968, p. 1185).

Se ha interpretado este poema como resultado de la envidia —y aun del odio— que Silva sentía ante la influencia de Darío por dos principales razones. La primera, por su avasallante popularidad como literato en los países de lengua española y, la segunda, por el nombramiento del nicaragüense —en abril de 1893— como cónsul de Colombia en Buenos Aires. Esta explicación, aunque cuenta con datos biográficos que la podrían sustentar, ha sido desechada por diversos estudiosos bajo el argumento de que el texto, más que al propio Darío ridiculiza a sus imitadores y que, en lo que respecta a otro tipo de implicaciones, se constriñe únicamente a asuntos estilísticos y a ninguno de tipo personal (Cano Gaviria, 1992, pp. 324-326). En cuanto a una posible discordia entre ambos poetas, tampoco parece haber posiciones concluyentes. Se ha afirmado que esta sátira sólo constituye un divertimento más en la órbita de las “Gotas amargas”, sin mayor objeto que la denuncia de lo que en verdad ocurría en el ambiente literario.³²

No hubo controversia alguna entre Silva y Darío. No existe documento alguno que señale una disputa “larga y reiterada” entre los dos. ¿La ha habido *acerca* de Silva y de Darío, *acerca* de su obra literaria, *acerca* de si hubo influencia del uno sobre el otro, y *acerca* de quién iniciara el movimiento moderno en las letras hispanas? ¡Eso sí!... Y seguirá habiéndola, hasta que no se establezca la verdad, en forma justiciera y terminante (García Prada, 1997, p. 180).

No obstante, pese de los esfuerzos por negar la desavenencia entre estos dos fundamentales autores, el texto ha sido interpretado como una toma de distancia de Silva frente al modernismo. Para Eduardo Camacho Guizado, José Asunción Silva, a diferencia de los integrantes del movimiento, no trató de autoproclamarse fundador de una innovación histórica, no poseyó un interés reformista *per se*, no defendió una voluntad gregaria, careció de un lenguaje demagógico en relación con el cambio —la Joven América, los modernos, los

³² Silva lanza una similar acusación —respecto a la falta de originalidad en los nuevos escritores— en una carta a Baldomero Sanín Cano, con fecha 7 de octubre de 1894: “Su previsión respecto de lectura literaria y científica resultó en parte exacta. Priva el gusto bizantino (de los que creen que Bizancio era una cosa de comer) y Arturo A. Ambrogi [el mencionado *benjamín* salvadoreño], Pedro Pablo Figueroa, Ernesto O. Palacios, Abraham Z. López Penha van en las primeras páginas de los diarios, ¡tan campantes! De Rubén Dariacos, imitadores de Catule Méndes como cuentista, etc..., de críticos al modo G..., pero que no han estado en Europa, y de pensadores que escriben frases que se pueden volver como calcetines y quedan lo mismo de profundas, están llenos el diarismo y las revistas.” (Silva, 1979, p. 387)

jóvenes, etc.—, ni tuvo el propósito de configurar una nueva retórica (Camacho Guizado, 1992a, p. 414, 421).

Independientemente de las posibles motivaciones personales, la “Sinfonía color de fresa con leche” contiene en su remedo hiperbólico muchos de los elementos que, durante un buen tiempo, se echaron en cara al modernismo como pruebas de su ineficacia y arribismo. En el texto se suceden las innovaciones léxicas gratuitas y pomposas: “policromos”, “mirrinos”, “argentados” “edenales”, “entelechias”, “argentíferos”. Se reproducen los términos de contenido mitológico, exquisito o decorativo: “mirra”, “laca”, “cisnes, hadas y gnomos”, “tritones, memos y momos”, “dosel”, “glauca”, “Selene”, “ópalo”. Todo un orden de palabras que, con base en su sonoridad, parecen dar como fruto una rítmica efectista y fácil de obtener —de hecho, tal es uno de los objetivos de la parodia literaria en general: hacer pasar como sencillo lo que otros presumen complejo—. ³³ Asimismo la cadencia de cada serie de seis versos dodecasílabos, compuestos por un hemistiquio heptasilábico y otro pentasilábico, es completado por un pentasilabo agudo final, cuyo fin parece exclusivamente eufónico, sin agregar información relevante al discurso: “Rubio y sutil”, “A tutiplén”, “Róseo rondel”, “Hasta el confín”, “Del cielo azul”, “Con grande afán” y, de nuevo, “Rubio y sutil”.

Tras de las cordilleras sombras, la blanca
 Selene, entre las nubes ópalo y tetras
 surge como argentífero tulipán
 y por entre lo negro que se espemanca
 40 huyen los bizantinos de nuestras letras
 hasta el Babel Bizancio, do llegarán
 Con grande afán.

Rítmica Reina lírica! Con venusinos
 cantos de sol y rosa, de mirra y laca
 45 y policromos cromos de tonos mil,
 estos son los caóticos versos mirrinos,

³³ “[La parodia] supone la adopción y el dominio del estilo de otro escritor y su reproducción con distorsiones ridículas. [...] El parodista reduce el estilo individual de otro escritor, del que éste se siente particularmente orgulloso, como de un instrumento bien forjado mediante el cual expresa su personalidad, a un puñado de fórmulas retóricas y de tics verbales.” (Hodgart, 1969, pp. 122-123)

ésta es la descendencia Rubendariaca,
de la Princesa verde y el paje Abril,
Rubio y sutil!
("Sinfonía color de fresa con leche")

Ya pocos meses antes de que Silva divulgara su sátira, el propio Rubén Darío, agobiado por los múltiples reproches, hubo de publicar en *La Nación* de Buenos Aires —el 30 de enero de 1894— un artículo titulado "Pro domo mea", en el que respondía a las censuras de Leopoldo Alas "Clarín" y trataba de deslindarse de sus incómodos admiradores.

Cosas que debo advertir a D. Leopoldo Alas, después de leer el palique de Clarín que reproduce la *Prensa* de ayer. —Clarín ha "leído en muchas partes elogios rimbombantes dedicados a un D. Rubén Darío"; pero Clarín no ha leído una sola obra de ese señor. —Rubén Darío [...] no tiene la obligación de cargar con todas las atrocidades modernistas, llamémoslas así, que han aparecido en América después de la publicación de su *Azul...* —A Rubén Darío le revientan más que a *Clarín* todos los afrancesados cursis, los imitadores desgarrados, los coloretistas, etcétera. —En América no hay tal *pléyade* de escritores nuevos ni cosa que se parezca. Hay unos diez o doce, escritores y poetas, que en España no son conocidos, cuyas obras merecerían elogios del mismo *Clarín* si éste las estudiase. Lo demás, el *montón*, no es peor que lo malo peninsular. [...] Nuestros héroes y nuestros malos poetas no tienen nada que envidiar a los de España. [...] —Yo no hago literatura de dilettante; aborrezco el *snobismo*. [...] —Yo no soy jefe de escuela ni aconsejo a los jóvenes que me imiten; y "el ejército de Jerjes" puede estar descuidado, que no he de ir a hacer prédicas de decadentismo ni a aplaudir extravagancias y dislocaciones literarias (Darío, 1938, pp. 50-51).

Los defectos del modernismo amanerado resultaban evidentes y Rubén Darío intentó proteger su individualidad. Sin embargo, ni la aclaración en su "Pro domo mea", ni la posterior evolución en su estilo, evitaron que en el futuro la mayor parte de las parodias y de las sátiras en torno al modernismo se encaminaran en su contra. Su persona era el blanco preferido de las burlas. En España, por ejemplo, llegarían a apodarlo de varias maneras: *Pancho Merengue*, *poeta plomo y azul*, *Rubén el divino*: "Es un curioso y sorprendente fenómeno que, aunque Darío estuvo fuera de España durante los años 1892 a 1898, su nombre siguiera apareciendo ante el público español, y que durante esta misma época el modernismo fuera imponiéndose." (Lozano, 1965, pp. 180-181) Revistas no especializadas en literatura como *Madrid cómico*, *Gedeón*, *Blanco y negro*, *Nuestro tiempo* y *Gente vieja* difundieron abundantes textos que ridiculizaban los mismos rasgos que los señalados por Silva en su sátira.

Bobadas, sandeces, utopías, locuras,
conceptos abstractos, ideas oscuras,
gramática no,
tinieblas, dislates, lenguaje afectado
germano y romance confuso y mezclado,
filósofo yo.

Aullidos del genio, siniestras visiones,
fantasmas y nubes, terribles canciones,
continuo bramar,
relámpagos, truenos, ronquidos de espanto,
inmundos placeres, prolífico llanto,
y enmedio la mar.

Arroyos, torrentes, orillas, arbustos,
objetos mezclados de todos los gustos
en valle gentil,
palmeras y fuentes, cipreses y pinos,
melones, patatas, silvestres pepinos
y el ferrocarril.

(“Pan de viena. Curiosidad literaria” por Boabdid.)³⁴

En prosa las burlas no iban a la zaga. Ya se tratara de parodias, de reseñas o de artículos de opinión, los humoristas españoles se dedicaron a fustigar a la escuela renovadora y a sus adeptos, a veces apoyándose en motivos extraliterarios.³⁵ En los siguientes fragmentos —el primero de 1901 y el segundo de 1910— se observan dos de las más repetidas acusaciones en contra de los modernistas: su extravagancia en el arreglo personal y su supuesto homosexualismo.

Florindo de la Hondonada era poeta y melenudo. Más melenudo que poeta. Modernista a cegar, partidario de la sensación “a todo pasto”, sus trajes grasientos de corte inverosímil, sus sombreros increíbles y sus cuellos de camisa eran verdaderamente sensacionales. En cuanto a su cabellera, que caía desordenadamente sobre los hombros, más que una sensación, era un argumento en pro de los peluqueros. ¿Y su *pose*, su admirable *pose*? ¿Quién más grande que él cuando decía que iba a posar?³⁶ El divino Merengue cometió “Canto a la Argentina”. Su botafumeiro y flaberífero Amado Nervo sale acto seguido con “Canto a España”. Ya tenemos la pareja. Macho y hembra. La del divino Merengue era una “canción de gesta”, según opinión de un incondicional. La de Nervo es canción de ingesta, percepta y desvergonzada ripiepta.³⁷

³⁴ Publicado en *Gente vieja* el 30 de junio de 1902, p. 5 (Lozano, 1965, pp. 188-190).

³⁵ Cabe mencionar que en España se llevaron a escena dos obras satíricas antimodernistas: *Mater dolorosa* (1904) de Leopoldo Cano y Masas —cuyos personajes tienen nombres como Cosmópolez, Sérpulo, Infúsiez y Nenúfar— y el *Tenorio Modernista* (1906) de Pablo Parellada y Molas (conocido por el pseudónimo de *Melitón González*) (Henríquez Ureña, 1978, pp. 163-164; Lozano, 1965, pp. 190-191).

³⁶ Publicado en *Madrid cómico*, el 26 de mayo de 1901, pp. 167-168 (Lozano, 1965, p. 185).

³⁷ Publicado en *Madrid cómico*, el 2 de julio de 1910, p. 10 (Lozano, 1965, p. 188).

Mucho más moderado, y quizás respetuoso, resulta el peruano Leónidas N. Yerovi en sus ejercicios paródicos. Más que repudio del estilo, en varios de sus textos cita explícitamente a la poesía modernista como modelo de la versificación. No se trata de una crítica en sentido estricto, sino de una mofa del lenguaje decorativo en poemas con temática amorosa y burlesca. Al igual que en la mayor parte de la obra de Yerovi, la comicidad es ligera y con implicaciones sentimentales. En su poema “Domitila”, con objeto de devaluar la pretendida experimentación métrica, agrega el subtítulo “Modelo recomendado y al alcance de todos los poetas”. Una sofisticación formal que, sin embargo, se advierte muy relativa, pues la alternancia de hexadecasílabos y octosílabos disfraza una estructura en realidad octosilábica. La apariencia de originalidad se logra por medio de la caprichosa disposición tipográfica.

¡Domitila, Domitila!
 la de faz suave y tranquila,
 la de tez arrebolada por los tintes del pudor,
 Domitila inmaculada,
 que no adviertes de pasada
 las profundas cataratas desbordantes de mi amor...

5

[...]

Si tú quieres, Domitila,
 cantaré en el modernista verso largo que se estila
 tus miradas, tus sonrisas, tus cabellos y tu pie;
 pero en pago, Domitila, dime alguna palabrita dulce; dila
 y “amamé”

25

[...]

Si tú quieres, como tienes ojos verdes (¡pesia a tal,
 las malditas asonancias se me vienen desbocadas
 como en posta y por jornadas
 en los tiempos de Artagnan!)
 cantaré a tus ojos verdes... “ojos verde vegetal”
 como adora que se diga
 (¡Oh, asonancia que me obliga!)
 —Bustamante y Ballivián.
 (“Domitila”)

40

La parodia de Yerovi subraya las cualidades que una y otra vez se denunciaron como elementos negativos del modernismo. En el caso anterior se

señala la búsqueda de combinaciones estróficas y ritmos inusuales, así como el empleo recurrente de rimas asonantes (interiores) —aunque de hecho las rimas finales del texto sean exclusivamente consonantes—.

En otro poema de Yerovi, “Mandolinata”, se ridiculiza la preocupación por la sonoridad del lenguaje. Esta característica, que fue motivo de orgullo como aportación de la nueva lírica, es imitada a partir de sobrecargadas aliteraciones y jitanjáforas.³⁸ De igual manera se caricaturiza la idea del poeta como ser inspirado y excepcional. El empleo distorsionado de los clichés modernistas provoca la incongruencia en relación con los modelos parodiados.

5 Titina, tina, tontina,
la de la voz argentina
y el aliento de jazmín,
sal a tu ventana, ingrata,
y oye la mandolinata
que te doy en el jardín.

[...]

15 Soy el bardo decadente
del numen incandescente,
que ama sin saber a quién:
el de las japonerías
y ritmos y melodías
aprendidos a Rubén.

[...]

50 ¿Será cierto que hay un viejo
que por paternal consejo
tu viejo esposo será?
¿es posible que te vendas?
¿que no aceptes más ofrendas
que las que el viejo te hará?

55 Titina, tina, eso es feo;
no es decente y no lo creo:
¡venderte al mejor postor!...
Una señorita honrada
no debe acatar por nada
60 más ley que la del amor.

³⁸ Jitanjáfora: “(Palabra inventada por el humanista mexicano Alfonso Reyes, 1889-1959). Enunciado carente de sentido que pretende conseguir resultados eufónicos.” (Real Academia Española, 2001) La jitanjáfora, en su sentido más general, es el tipo de composición poética cuya función radica en los valores fónicos, los cuales pueden cobrar sentido en relación con el texto en su conjunto (Reyes, 1993, pp. 194-195).

65 A ti lo que te hace falta
según a la vista salta
no es un viejo rico, no:
es un trovador amante,
es un poeta que cante
como un mirlo... como yo.

70 Es un bardo decadente
que te ame y que te alimente
el alma en primer lugar,
que los demás apetitos
sólo son prosaicos gritos
del estómago vulgar.

(“Mandolinata”)

La sátira anti-modernista revela el tipo de resistencias generadas durante el proceso de transformación del gusto poético. Si actualmente se ennumeran las virtudes de la indagación literaria en aquel momento —llevada a cabo por parte de escritores estimados hoy como canónicos—, la oposición de muchos de sus contemporáneos evidencia el complicado contexto intelectual en que se desarrolló la pugna. Si los modernistas se jactaron de su actitud y de su inventiva, las descalificaciones cómicas muestran el carácter polémico de propuestas que hoy se admiten, sin más, como rasgos revolucionarios. La crítica del siglo XX se encargaría de ratificar los aciertos de numerosas obras, pero, de igual manera, coincidiendo con los detractores del periodo, llegaría a tomar sus precauciones con el modernismo más afectado, snob y estereotípico. Razones legítimas motivaron los argumentos de ambos lados de la disputa. El anverso y el reverso de una acalorada polémica que, en su variedad, constituyen un valioso testimonio del ambiente de la época y de sus protagonistas.

3. 4. Sátira escéptica

La sátira en ocasiones enfoca su energía en la descalificación de principios considerados positivos e irrefutables. Conceptos que, por estimarse inherentes a la convivencia humana, resultan por lo general admitidos por su universalidad. Noción como la búsqueda del bienestar, la importancia del trabajo, la necesidad del crecimiento espiritual, las ventajas de actuar honorablemente e incluso el valor intrínseco de la vida se tornan objeto de burla. Sigmund Freud ubicó a esta

intencionalidad cómica en dos categorías colindantes: la tendencia cínica y la tendencia escéptica. Se trata de expresiones que agreden creencias religiosas, principios morales y dogmas ideológicos, y que, sobre todo, rechazan la idea de que existan certezas absolutas (Freud, 2000, pp. 107, 113). “Aquello que atacan no es una persona ni una institución, sino la seguridad de nuestro conocimiento mismo.” (Freud, 2000, p. 114) Abren interrogantes sobre las condiciones de la verdad y, aprovechando la inconsistencia de los preceptos sociales, se rebelan contra el dominio de toda regla. Para Leonard Feinberg tal desconfianza sistemática representa un rasgo esencial de la sátira.

Los escritores satíricos saben que casi toda generalización absoluta acerca del hombre y de las instituciones son inexactas. [...] La sátira nos sacude de la complacencia, nos introduce en una agradable comprensión súbita de que muchos de los valores incuestionablemente aceptados son falsos. [...] La sátiras son estimulantes y refrescantes porque con la energía del sentido común eliminan ilusiones y opiniones de segunda mano (Feinberg, 1968, pp. 5, 15, 16).³⁹

En el modernismo la sátira escéptica tuvo lugar vinculada con las doctrinas del periodo. Prevalecía un clima antagónico entre el optimismo positivista —con la ciencia y el progreso como sus principales argumentos— y el pesimismo finisecular —resultado del racionalismo y del debilitamiento de la religión como elemento básico de cohesión social, así como de la carencia de modelos explicativos únicos—. “Era natural, por consiguiente, que el artista de la época, sensible a las corrientes filosóficas e ideológicas, y perplejo ante sus enigmas, produjera una literatura escéptica.” (Schulman, 1974, p. 347) Su escritura manifestó con frecuencia la insatisfacción frente a una realidad confusa.

Había muerto el Dios de cualquier ortodoxia religiosa confesional; pero también el *dios* sustitutivo de la ciencia, proclamado por el positivismo, y que poco había ayudado a resolver o paliar aquella orfandad esencial del hombre. Y éste quedaría abandonado así a su propia merced; solo ante el misterio, vacío del mundo y, al cabo, vacío de sí. El artista de fin de siglo se balanceaba patéticamente entre dos polos igualmente negativos. En lo exterior: la chatura cultural de una sociedad que, bajo las incitaciones prácticas del positivismo, se enriquecía en progreso, técnicas y bienes materiales, en la misma medida

³⁹ La traducción es mía: “Satirists know that almost all absolute generalizations about men and institutions are inaccurate. [...] Satire jars us out of complacence into a pleasantly shocked realization that many of the values we unquestioningly accept are false. [...] [Satires] are stimulating and refreshing because with common-sense briskness they brush away illusions and second-hand opinions.”

en que espiritual y estéticamente se empobrecía. [...] En lo más íntimo, y también como quedó constatado, la quiebra total de un mundo axiológico caduco y huero, y el subsiguiente peso opresivo de un vacío existencial que le privaba de cualquier sostén trascendente y valedero. Todo ello, al cabo, le aherrojaba a los fondos sombríos de la incertidumbre y el nihilismo. [...] Sus respuestas a una y otra de tales negatividades (el rechazo de la sociedad, la ausencia de valores existenciales firmes) tomaron rumbos naturalmente diversos. Pero esos rumbos nacían de una misma conciencia de oquedad y de crisis (Jiménez, 1985, pp. 22-23).

Los poetas del modernismo, influidos por teorías fatalistas, se sirvieron a veces de la sátira para ocuparse de cuestiones como el vacío existencial, la preocupación por la muerte y el sentimiento de angustia frente al mundo. Comentaré a continuación textos de tres autores en este sentido.

La comicidad de José Asunción Silva tiene en el pesimismo uno de sus principales ejes de significación. De una u otra manera el sarcasmo de sus “gotas amargas” refleja el llamado “mal del siglo” decimonónico: el “mal de la insatisfacción, el *spleen*, la neurastenia, el refinamiento morboso y la sensibilidad hiperestésica” (Charry Lara, 1989, p. 50). La destructividad de su burla apunta a distintos blancos: la ciencia, el amor, la poesía, la política. Pero acaso sea “Filosofías” el texto que mejor sintetice la radicalidad de su derrotismo. En una serie de 18 cuartetas —con rima ABAB, donde primero y tercer verso son endecasílabos, y segundo y cuarto heptasílabos— Silva hace mofa de una serie de posibilidades de acción y de modos de vida. El placer sexual, la bohemia, el trabajo, la riqueza, el arte, la religión, el racionalismo y la exploración interior resultan descalificados sucesivamente.

De placeres carnales el abuso,
de caricias y besos,
goza, y ama con toda tu alma, iluso;
agótate en excesos.

5 Y si de la avariosis te librara
la sabia profilaxia,
al llegar los cuarenta, irás sintiendo
un principio de ataxia.

10 De la copa que guarda los olvidos
bebe el néctar que agota:
perderás el magín y los sentidos
con la última gota.

Trabaja sin cesar, batalla, suda,
vende vida por oro:
15 conseguirás una dispepsia aguda
mucho antes que un tesoro.

Y tendrás ¡oh placer! de la pesada
digestión en el lance,
ante la vista ansiosa y fatigada
20 las cifras de un balance.

(“Filosofías”)

Silva ridiculiza las diferentes opciones mediante un reiterado procedimiento. Tras una inicial y fingida exhortación a seguir un proyecto determinado, introduce un comentario irónico sobre las consecuencias desfavorables de tomar dicha elección. En el contraste peyorativo recurre a la cita de nombres de enfermedades —avariosis, ataxia, dispepsia—, a términos técnicos —cifras, balance, giro, letra— y a salidas prosaicas —“la moda / de pasado mañana”; “pasa los años / mirándote el ombligo”—. Incluso el arte —que se podría suponer una alternativa recomendable— resulta devaluado.

Al arte sacrificate: ¡combina,
pule, esculpe, extrema!
¡Lucha, y en la labor que te asesina,
—lienzo, bronce o poema—

25 pon tu esencia, tus nervios, tu alma toda!
¡Terrible empresa vana!
pues que tu obra no estará a la moda
de pasado mañana.

(“Filosofías”)

La sátira desecha una tras otra las aparentes sugerencias. Se desacredita también la observancia religiosa. Nada garantiza la salvación por el hecho de haber cultivado la esperanza y la fe. Esta comicidad escéptica, como Freud señala, se rebela “contra una moral que sólo cabe exigirnos continuos sacrificios sin ofrecernos compensación alguna. [...] ¿sabemos acaso si mañana nos hallaremos aún con vida?” (Freud, 2000, pp. 107-108). La existencia ultraterrena es puesta en duda. El discurso reduce los conceptos cristianos del pecado y de la virtud a una suerte de trámite mercantil.

30 No: sé creyente, fiel, toma otro giro
y la razón prosterna
a los pies del absurdo ¡compra un giro
contra la vida eterna!

Págalo con tus goces, la fe aviva;
ora, medita, impetra,
35 y al morir pensarás: ¿Y si allá arriba
no me cubren la letra?

(“Filosofías”)

Northrop Frye se refiere a este tipo de impugnaciones satíricas como la preeminencia del examen racional sobre los dogmas y las hipótesis. “El choque entre una selección de pautas extraídas de la experiencia y el sentimiento de que la experiencia es más amplia que cualquier serie de creencias que sobre ella se tengan.” (Frye, 1991, p. 302) Con base en resultados prácticos, todo método o especulación termina por recibir una valoración desdeñosa. “En la medida en que el satírico tiene su ‘posición’ propia, ésta consiste en preferir la práctica a la teoría, la experiencia a la metafísica.” (Frye, 1991, p. 303) El satírico busca enfocar las deficiencias del ser humano en sus intentos por alcanzar la verdad. Se subraya el lado errático de cada aspiración y de cada conjetura. La incertidumbre condiciona toda alternativa de comportamiento.

Mas si acaso el orgullo se resiste
a tanta abdicación,
40 si la fe ciega te parece triste,
confía en la razón.

Desprecia los placeres y severo,
a la filosofía,
loco por encontrar lo verdadero,
consagra noche y día.

45 Compara religiones y sistemas
de la Biblia a Stuart Mill,
desde los escolásticos problemas
hasta lo más sutil.

50 De Spencer y de Wundt, y consagrado
a sondear ese abismo
lograrás este hermoso resultado:
no creer ni en ti mismo.

(“Filosofías”)

Silva no admite soluciones ni paliativos. Describe a la vida como la perenne expectación de un futuro nunca benévolo. Suceda lo que suceda se impondrá la decepción. Los individuos se encuentran condenados a realizar esfuerzos estériles. No obstante, a pesar del desencanto que intenta transmitir, el poema posee un tono festivo. Se menosprecian los distintos edificios doctrinarios con aparente alegría. La comicidad parece provenir del desenmascaramiento de la relatividad de las certezas, de las convicciones y de la moral.

55 No pienses en la paz desconocida.
 ¡Mira! al fin, lo mejor
 en el tumulto inmenso de la vida,
 es la faz interior.

60 Deja el estudio y los placeres; deja
 la estéril lucha vana,
 y, como Çakia-Muni lo aconseja
 húndete en el Nirvana.

65 Excita del vivir los desengaños
 y en soledad contigo
 como un yogui senil pasa los años
 mirándote el ombligo.

De la vida del siglo ponte aparte;
del placer y el amigo,
escoge para ti la mejor parte
y métete contigo.

70 Y cuando llegues en postrera hora
 a la última morada
 sentirás una angustia matadora
 de no haber hecho nada...

(“Filosofías”)

La sátira concluye por proclamar la inutilidad de toda ambición. En última instancia se sugiere adoptar una actitud abúlica —ya que el pragmatismo extremo no consiente fantasías ni ideales—. La lucidez intelectual implica la aceptación del vacío. Esta visión desgarrada de Silva concuerda con una de las frecuentes zonas de reflexión del modernismo: “una profunda preocupación metafísica de carácter agónico, que responde a la confusión ideológica y la soledad espiritual de la época.” (Schulman, 1974, p. 345) Una inquietud ética que se produjo a raíz del “desgaste de tradicionales contextos filosóficos y religiosos, sin que pudiera

reemplazarlos la ideología científicista de la era, ni el espíritu burgués...” (Schulman, 1974, pp. 346-347). La comicidad de Silva en “Filosofías” cuestiona la legitimidad del sistema de valores dominante. Declara la sospecha en el eventual fracaso de los estilos de vida considerados plausibles. Queda como único consuelo la conciencia de la duda.

La poesía modernista es la caja de resonancia de las contradicciones y conflictos de su época. Refleja esa crisis de conciencia que generará la visión contemporánea del mundo. Todos los continuos se fracturan. Las seguridades de la concepción renacentista que originó la moderna ciencia experimental se relativizan o invalidan. Todos los sistemas pierden cohesión o pertinencia. Por exceso de heterogeneidad, de inestabilidad, de discontinuidad, la realidad se vuelve cada vez más ilegible. Por doquier aparecen zonas de penumbra donde el pensamiento no puede penetrar. // ...tiempos de desasosiego creciente, de revisiones revolvedoras, de negaciones radicales, de conciencia escindida, de incertidumbre existencial, que preanuncian la catastrófica era naciente de las revoluciones generalizadas y de las conflagraciones tecnificadas. Y todos estos síntomas, vislumbres y palpitos pueden detectarse, por marcas expresas o alusivas, en la poesía modernista (Yurkievich, 1976, p. 18; Yurkievich, 1996, p. 44).

Como producto de una desilusionada perspectiva de la realidad, las “gotas amargas” de Silva no sólo imputan a la sociedad su imperfección y su insensatez, sino que manifiestan una honda insatisfacción con la existencia misma. La burla nace de una hostilidad en contra del orden general de las cosas. Su sátira rebasa el mero afán costumbrista o local. Ya no se trata sólo de un individuo o de un comportamiento en específico, sino de la negación de la voluntad y del deseo. El escepticismo se agudiza hasta alcanzar el rechazo absoluto. Si en sátiras de otra índole se juzga desde cierta seguridad en los propios preceptos, y de ahí su combatividad personal o social, en esta clase de escritura se pierden los indicios de cualquier forma de adhesión. Su objetivo consiste en denunciar al mundo como un sitio mezquino e inhóspito. Su risa repudia las nociones de bondad, felicidad y confianza, e incluso cuestiona el valor de la propia estima y del propio convencimiento.

Leónidas N. Yerovi, en un tono menos corrosivo pero igualmente escéptico, desarrolla en “¡Catay!” un tema tradicional de la sátira: la meditación burlesca sobre la inexorabilidad de la muerte. Un tipo de reflexión que intenta recordar al oyente o al lector que el fallecimiento se cumple con puntualidad y con

independencia de las facultades, los proyectos y la fortuna de cada ser humano. Un tópico satírico que Northrop Frye denomina “democracia de la muerte” y sobre el cual identifica a la *danse macabre* medieval europea como principal paradigma (Frye, 1991, pp. 310-311).⁴⁰

Yerovi emplea como título de la sátira —y como base de las rimas— el peruanismo *catay*, interjección que significa “está bien”, “es oportuno”, “ten en cuenta esto o aquello”, “para que veas”, “figúrate”, “he ahí”, que se considera un arcaísmo derivado de la contracción de la frase española “cata ahí”, “mira ahí”, y que denota incredulidad y un poco de rechazo o crítica por algo que ha sucedido (Arona, 1938, p. 125; Carpio Muñoz, 1999, pp. 119, 195; Foley Gambetta, 1983, p. 62).

Parece que es mejor cuando se acerca
un año nuevo, que después se va,
parece que es mejor y, sin embargo,
nos roba un año más...

5 La vida... ¿qué es la vida? Una carrera
que tiene el camposanto por final
y que todos corremos a “fortiori”
sin poderlo evitar.

[...]

20 Perseguimos la gloria, la fortuna,
el amor y hasta la inmortalidad,
y cuando acaso vamos a alcanzarlos
se abre el nicho y... ¡“catay”!
(“¡Catay!”)

El poema está compuesto por una serie de las llamadas “estrofas de la Torre” —cuartetos integradas por tres endecasílabos y un heptasílabo final— con rima asonante en el segundo y cuarto versos (Navarro Tomás, 1991, pp. 214, 314,

⁴⁰ España tiene su versión en la *Danza de la Muerte* —datada hacia finales del siglo XIV—, obra que representa ante todo una venganza en contra de la vanidad de los ricos y poderosos. “Yo só la muerte cierta a todas las criaturas / que son y serán en el mundo durante; / demando y digo, oh homne, por qué curas / de vida tan breve en punto pasante, / pues non hay tan fuerte nin recio gigante / que deste mi arco se pueda amparar; / conviene que mueras cuando lo tirar / con esta mi frecha cruel traspasante. [...] Fazed lo que digo, non vos detardedes, / que ya la muerte encomiença a ordenar / una danza esquiva de que non podedes / por cosa ninguna que sea escapar, / a la cual dize que quiere llevar / a todos nosotros lançando sus redes: / abrid las orejas, que agora oiredes / de su charambela un triste cantar.” (Rodríguez Puértolas, 1989, pp. 43, 45)

359-360, 410). Al igual que Silva en “Filosofías”, Yerovi enumera brevemente algunos modos convencionales de vida con el fin de realizar su posterior cuestionamiento. Menciona la pugna por la riqueza y el poder, la búsqueda del amor, el empeño por alcanzar la fama, la vocación por el saber e incluso el conformismo y la total displicencia, para decretar finalmente la supremacía de “la Gran Guadaña” sobre cualquier tipo de planes.

25 Y mientras llega la hora, los humanos
nos olvidamos de la ley fatal
luchando por lograr el predominio
y la desigualdad.

30 Hay quien lucha por ser más poderoso
que el vecino de enfrente o el de atrás,
y quién por ser político de nota
y logra gobernar:

35 hay quien lucha soñando en una dama
y en la conjugación del verbo amar,
y quién, para el hartazgo de la vida,
por tener un caudal;

40 hay quien lucha por ansias de la fama,
quién por la ciencia que la gloria da,
y quién por tontería y seguir siendo
un asno y nada más.

Y en medio de la lucha más reñida
la de la Gran Guadaña llega y ¡zas!
dándonos con el mango en la cabeza
nos manda al Pepinal.

45 Y en un día quizás de un año nuevo
bajamos a la huesa a descansar,
los gusanos se dan el gran banquete
y adiós sueños y luchas y... ¡“catay”!
(“¡Catay!”)

El discurso plantea una progresiva tensión con rumbo al desenlace. Al parecer se trata de una cavilación con motivo de un aniversario —presumiblemente el día de año nuevo—. Las primeras estrofas contienen ya el argumento central, basado en el tópico clásico de la fugacidad del tiempo y de la vida —*tempus fugit*—. Se enlista a continuación el conjunto de estereotipos sociales, en un segmento cuyo ritmo origina la expectativa del final mediante la

repetición paralelística de las fórmulas “hay quien lucha por...”, “y quien por...”. Tal eslabonamiento recibe su solución en las dos últimas cuartetas, que contienen el mayor peso cómico del poema. Aprovechando la asonancia de la rima, se ridiculizan los símbolos de la muerte: al instante de la expiración se le describe con la onomatopeya “¡zas!”, al acto de morir con la expresión “mandar al Pepinal” y, como cierre, se sintetiza la ausencia de una probable explicación con la interjección popular del título: “¡catay!”. La polisemia del vocablo —mezcla de voz imperativa, indicación de asombro y expresión afirmativa— condensa el sentido del discurso: la existencia termina de golpe, sólo queda resignarse a la fatalidad.

La sátira adopta una posición reduccionista. Puesto que la única certidumbre es la de la muerte, las posibilidades de vivir se circunscriben a una futura conversión en “huesa” y en “gran banquete” de gusanos. Se descalifica con sarcasmo cualquier empresa que se intente realizar. La vida sólo consiste en el cumplimiento de un trayecto absurdo. Ante la inminencia del destino hechos como la codicia, la presunción, la curiosidad intelectual o la angustia parecen un despropósito. Si en otro tipo de sátira se intenta agredir a una persona, a un grupo social o a un aparato ideológico dado, en la sátira escéptica se señala la frialdad del universo ante las preocupaciones humanas. No hay forma de aminorar ni de comprender la contundencia de los hechos. Quien sostenga en su pequeñez que posee alguna importancia o trascendencia sólo comete un acto de soberbia. Leonard Feinberg relaciona esta actitud hostil con el concepto de *ironía cósmica*.

Uno lo puede llamar la ilógica del cosmos. [...] Porque el ser humano crece acostumbrado a un cierto orden en la naturaleza (nacimiento, juventud, madurez, muerte) y espera una cierta continuidad, pero cambios súbitos de rumbo y eventos inesperados le golpean como si [el cosmos] fuese irónico. [...] Observa una semejanza entre la inconstancia del destino y la disimulación de la sociedad: ambos pretenden hacer una cosa, pero hacen otra. Esta aparente decepción sobre el cosmos es usualmente llamada *ironía* más que sátira, pero la ironía cósmica es a veces una forma de la sátira tanto como lo es de la tragedia. [...] Hay ironía cósmica en las muertes simultáneas de millonarios y pobres; [...] en el hecho de que mucha gente buena y valiosa muere pronto, mientras gente malvada vive mucho tiempo. [...] El escritor satírico no se preocupa por la cuestión de si tiene el derecho a aplicar la lógica humana a niveles suprahumanos. Golpeado por la similitud de

la ironía cósmica con la ironía social, usa el cosmos como una fuente de material satírico (Feinberg, 1968, pp. 39-41).⁴¹

La comicidad escéptica depende en buena medida de su racionalismo extremo. Aquellos hechos no sujetos a exacta medida o demostración, representan fenómenos susceptibles de transformarse en origen de falacias. Los valores y los sentimientos humanos, por tanto, llegan a desdeñarse como meros productos de la inercia social. Frente a la ceguera colectiva, el burlón nihilista busca advertir sobre las carencias de una percepción seguramente mistificada de la realidad. Con gesto tragicómico somete a escrutinio las limitaciones humanas hasta el grado de enfrentarse con el sinsentido.

Manuel González Prada, quien mostró su rebeldía ante tan variadas cuestiones políticas y culturales, también cuenta con poemas satíricos en torno al derrotismo y la falta de fe. A pesar de su inclinación por las afirmaciones absolutas, de su simpatía por la ciencia y de la aparente firmeza de su temperamento, en diversas ocasiones cayó en el terreno de la duda y del desánimo (García Salvatecci, s/f, p. 139). Si en el juicio a personajes e instituciones de su contexto histórico parece convencido del potencial constructor —con vistas a la consecución de un orden más justo—, en cuanto medita sobre la muerte, el tiempo o la ausencia de Dios, González Prada se transforma en un incrédulo atormentado. Aunque no vacila en sostener una postura radicalmente materialista y, de igual manera, intenta persuadir a los otros para que aprovechen la transitoriedad de la vida, no deja de externar en su obra una persistente inquietud.

⁴¹ La traducción es mía: "One may call it the illogic of the cosmos. [...] Because man has grown accustomed to a certain order in nature (birth, youth, maturity, death) and has come to expect a certain continuity, sudden reversals and unanticipated events strike him as being ironic. [...] He sees a resemblance between the fickleness of fate and the dissimulation of society; both pretend to do one thing, but do another. This apparent deception on the part of the cosmos is usually called *irony* rather than satire, but cosmic irony is sometimes a form of satire as well as of tragedy. [...] There is cosmic irony in the simultaneous deaths of millionaires and paupers; [...] in the fact that many good or great men die early, while evil men live a long time. [...] The satirist does not concern himself with the question of whether he has the right to apply human logic to suprahuman levels. Struck by the similarity of cosmic irony to social irony, he uses the cosmos as a source of satirical material."

Alternando con, o quizás mejor, fundida en el sentimiento exaltante y jubiloso de la naturaleza y la esperanza en la humanidad, hay en Prada una visión profundamente pesimista y amarga de la naturaleza, el hombre y el mundo. [...] Esta visión bivalente existió siempre en el poeta (Ferrari, 1989, p. 321).

Su sátira escéptica, al borde de la comicidad, matizada más bien por el patetismo, reafirma sus convicciones científicas y ateas. En la mayoría de las ocasiones, como en los siguientes “grafitos”, recurre a un lenguaje directo y lapidario.

Desde la débil pulsación del feto
 hasta el ronco estertor del moribundo,
 ¡cuántas luchas y afanes en el mundo
 para sólo arribar a un esqueleto!
 (Grafito 75. “Religiosos y morales”)

La creencia prudente y acertada,
 la más segura, no creer en nada.
 (Grafito 35. “Religiosos y morales”)

Como es habitual en su poesía epigramática, la enunciación entraña un propósito tremedista. Emplea un léxico llano, alejado de eufemismos, que da pie a imágenes grotescas: “débil pulsación del feto”, “ronco estertor del moribundo”, “para sólo arribar a un esqueleto”, o bien establece aseveraciones tajantes y provocadoras: “no creer en nada”. Huye de la delicadeza y del decorativismo verbal. Aunque construye los “grafitos” con apego a la métrica —en los dos anteriores ejemplos emplea el endecasílabo— aproxima el ritmo de su verso al de la prosa. Intenta transmitir el significado con sencillez y contundencia.

En otros casos, de ritmo mucho más tradicional, acude a la letrilla para el desarrollo de asuntos no sólo costumbristas y políticos —los cuales cultivó también de manera profusa—, como en el siguiente texto que, pese a encontrarse incluido en los “grafitos”, presenta en su brevedad las características de dicha forma de versificación.⁴²

⁴² De hecho, algunos “grafitos” fueron, a decir de su hijo y editor, Alfredo González Prada, “fragmentos de poemas en proyecto, [...] pero como todas estas estrofas [...] encierran un pensamiento completo y se identifican al *grafito* en espíritu y manera”, éste decidió incluirlos en la colección (González Prada, 1989a, pp. 4-5). Por otra parte, Luis Alberto Sánchez insiste en señalar la importancia que tuvo la letrilla para Manuel González Prada, quien comenzaría su carrera literaria como “letrillero”: “Innegablemente Manuel González Prada empezó como letrillero y sonetista: lo primero consta en *El Comercio* de Lima el 18 de septiembre de 1867; lo segundo en *El Pamaso Peruano* de J. D. Cortés (1871). [...] Luego, en diversas circunstancias, tanto

Ser el diamante o la arcilla,
 la palmera o el zarzal,
 el rumiente o el microbio,
 el monarca o el patán,
 5 *todo es lo mismo,*
 todo es igual.
 Sucumbir hoy o mañana,
 de vejez o enfermedad,
 podrirse bajo la tierra
 10 o en los abismos del mar,
 todo es lo mismo,
 todo es igual.

(Grafito 98. “Religiosos y morales”)

Un poema en el mismo estilo, pero con una extensión más próxima a la comúnmente desarrollada en dicha forma, es la “Letrilla 23” —perteneciente a la compilación titulada justamente *Letrillas* (1975)— que enfoca el pesimismo desde otra perspectiva. Nuevamente, como en otros casos de sátira escéptica, se enumera una serie de modelos simbólicos para su inmediato descrédito. Menos abstracto y metafísico, González Prada enfatiza la irremediable presencia del dolor en la vida humana.

Novio que vuelas con júbilo
 a las gradas del Altar,
 y placentero en los brazos
 de tu esposa y tu mitad
 5 te adomeces y suspiras,
 pronto llorarás.

Litigante que la brújula
 hacia Lima vuelves ya
 y dinero y honra fías
 10 en las uñas de un vocal
 y en las garras de un letrado,
 pronto llorarás.

Adolescente que sueñas
 con amores y amistad,
 15 y llamas campos de rosas
 la existencia a cuyo umbral
 con aviosas plantas llegas,
 pronto llorarás.

políticas como personales, apeló a la letrilla, notoria expresión del ingenio español para comentar a personajes y sucesos de cada día.” (Luis Alberto Sánchez, en González Prada, 1989b, pp. IX, 20)

- 20 Tú, que fías en las voces
del banquero don Fabián,
y en el fondo de sus arcas
depositas el caudal
patrimonio de tus hijos,
pronto llorarás.
- 25 ¡Oh guerrero, que volando
en pos de gloria inmortal,
la sangrienta brecha asaltas
y, no vencido titán,
cojes palmas y laureles,
30 *pronto llorarás.*
- El patriota denodado,
el ingenuo liberal,
el satírico severo,
el noble pecho que audaz
35 combate el vicio y el crimen,
pronto llorarás.

(“Letrilla 23”)

El conjunto de personajes, incluido el “satírico severo”, son objeto del aviso sobre la proximidad del sufrimiento. Todos los caracteres representan alguna forma de entusiasmo: el novio enamorado, el litigante ambicioso, el adolescente iluso, el ahorrador, el militar codicioso, “el patriota denodado”, “el ingenuo liberal” y “el noble pecho”, y cada cual recibe la condenatoria de la futura decepción. Gilbert Highet vincula a esta clase de juicios con el escritor al que denomina “satírico misántropo”, para quien el fracaso es triunfante en el mundo y cuyo propósito no estriba en aliviar o remediar, sino en herir, castigar y destruir.

El satírico misántropo cree que la maldad está en la raíz de la naturaleza humana y en la estructura de la sociedad. Nada la puede eliminar o curar. El hombre, o la particular pandilla de maniqués que se encuentran bajo su escrutinio, sólo merecen repulsión y odio. Si ríe de ellos, no es la risa de la camaradería, pues no hay alegría ni consolador afecto en su hilaridad. Él ríe con desprecio de las pretensiones, las incongruencias y las bajas hipocresías de los demás (Highet, 1962, p. 235).⁴³

Northrop Frye, por su parte, con un enfoque parecido, habla de la “sátira fatalista” y de la “sátira de la norma inferior”. En la primera el énfasis recae en el

⁴³ La traducción es mía: “The misanthropic satirist believes [evil] is rooted in man’s nature and in the structure of society. Nothing can eliminate or cure it. Man, or the particular gang of miserable manikins who are under his scrutiny, deserves only scorn and hatred. If he laughs at them, it is not the laughter of fellowship, there is no joy in it, no healing warmth. He laughs with contempt at their pretensions and incongruities and base hypocrisies.”

ciclo natural: “el giro uniforme e ininterrumpido de la rueda del destino o de la fortuna.” (Frye, 1991, pp. 312-313) En tanto que la segunda:

Da por sentado un mundo que abunda en anomalías, injusticias, locuras y crímenes, y que, con todo, es permanente y no desplazable. Su principio estriba en que quien desee mantener su equilibrio en un mundo semejante debe aprender ante todo a mantener abiertos los ojos y callada la boca (Frye, 1991, p. 297).

Manuel González Prada posee distintas muestras de esta sátira amarga que funde la rabia con la melancolía. Tal es el caso de la siguiente cuarteta, en la que sostiene irónicamente la conveniencia del relativismo moral:

Yo no predico la maldad a nadie,
y sólo traigo a la memoria el hecho:
desde que habitan hombres en el mundo
no fue dichoso el bueno.
(Grafito 78: “Religiosos y morales”)

O bien el siguiente “grafito”, en el que niega el valor de la existencia y elogia la llegada de la muerte.

Vida, cuento narrado por un tonto,
posees un gran bien: concluyes pronto.
(Grafito 59. “Religiosos y morales. Apéndice”)

El principal trabajo en prosa dedicado por el autor al tema de la indiferencia cósmica —escrito en 1890 y publicado en el libro *Páginas libres* (1894)—, lleva el título de “La muerte y la vida”, un ensayo en el que expone su ideario pesimista. Según Luis Alberto Sánchez, influyeron en tales reflexiones diversas desgracias personales ocurridas entre 1886 y 1890, lapso en el que González Prada perdió a su madre, a su hermana Cristina y a sus dos primeros hijos —prácticamente fallecidos al nacer (el primero alcanzó a sobrevivir 45 días)— (González Prada, 1985, p. 190). En sus especulaciones se reconoce la influencia de conceptos panteístas. El texto desarrolla una serie de hipótesis sobre la perpetua regeneración de la materia.

La Naturaleza no aparece injusta ni justa, sino creadora. No da señales de conocer la sensibilidad humana, el odio ni el amor: infinito vaso de concepción, divinidad en interminable alumbramiento, madre toda seno y nada corazón, crea y crea para destruir y volver a crear y volver a destruir. En un soplo desbarata la obra de mil y mil años: no

ahorra siglos ni vidas, porque cuenta con dos cosas inagotables, el tiempo y la fecundidad. Con tanta indiferencia mira el nacimiento de un microbio como la desaparición de un astro, y rellenaría un abismo con el cadáver de la Humanidad para que sirviera de puente a una hormiga. [...] Vayamos donde vayamos, no saldremos del Universo, no escaparemos a leyes inviolables y eternas. Amilana y aterra considerar a qué parajes, a qué transformaciones puede conducirnos el torbellino de la vida. Nacer parece entrar en una danza macabra para nunca salir, caer en un vertiginoso torbellino para girar eternamente sin saber cómo ni por qué. ¿Hay algo más desolado que nuestra suerte?, ¿más lúgubre que nuestra esclavitud? Nacemos sin que nos hayan consultado, morimos cuando no lo queremos, vamos tal vez donde no deseábamos ir. Años de años peregrinamos en un desierto, y el día que fijamos tienda y abrimos una cisterna y sembramos una palma y nos apercebimos a descansar, asoma la muerte. ¿Queremos vivir?, pues la muerte. ¿Queremos morir?, pues la vida. [...] ¿Por qué no somos dueños ni de nosotros mismos? [...] Donde quiera que nos transportemos con la imaginación, donde concibamos la más rudimentaria o la más compleja manifestación del ser, allí están la amargura y la muerte. Quien dijo existencia dijo dolor; y la obra más digna de un Dios consistiría en reducir el Universo a la nada (González Prada, 1985, pp. 192, 193, 196).

Finalmente comentaré tres “grafitos” que, además de insistir en la comicidad escéptica, permiten ilustrar algunas características del estilo y de la forma de componer de González Prada. El primero de ellos se refiere de nuevo a la vida en términos violentos.

El proceso de la vida,
su tormentosa odisea,
se resume en tres palabras:
triste, ridícula y puerca.

(Grafito 74. “Religiosos y morales”)

Se aprecia en este “grafito” uno de los rasgos más señalados por la crítica para el análisis de su prosa, pero que tiene análoga relevancia en sus poemas satíricos. Se trata de la utilización de fórmulas que difaman, rebajan y desprestigian, “frecuentemente casadas en metáforas u otras imágenes de índole digestiva o referentes a la suciedad, la enfermedad y la podredumbre” (Wise, 1983, p. 150). Una característica que se enlaza a menudo con referentes zoológicos. Aspectos que se perciben también en el siguiente ejemplo.⁴⁴

⁴⁴ Citaré algunos fragmentos en prosa que reflejan esta cualidad de su estilo. En la conferencia “Los partidos y la Unión Nacional” (1898), escribe: “Civilistas, cívicos y demócratas, todos se congratulan, comen y beben en cínica y repugnante promiscuidad. Todos convierten su cerebro en una prolongación del tubo digestivo. Como cerdos escapados de diferentes pocilgas, se juntan amigablemente en la misma espuerta y en el mismo bebedero.” (González Prada, 1985, p. 207) En el “Discurso en el Teatro Olimpo” (1888) apunta: “Los mal nombrados partidos del Perú son fragmentos orgánicos que se agitan y claman por un cerebro, pedazos de serpiente que palpitan, saltan y quieren unirse con una cabeza que no existe. Hay cráneos, pero no cerebros.” (González Prada, 1985, p. 29) En “Nuestros legisladores”: “Comadreja de bolsas insondables, llevan consigo

¿A qué guardar lo divino
entre lo humano y rastrero?
Cuando se habita el chiquero
hay que volverse cochino.

(Grafito 134. “Religiosos y morales”)

La ofensividad toma como base la virulencia del vocabulario: “ridícula y puerca”, “rastrero”, “chiquero”, “cochino”. Se intenta denigrar moralmente al objeto de la sátira por medio de palabras hoscas y altisonantes. O bien, como en la siguiente cuarteta —que compara a los hombres con microbios que nadan en las aguas residuales— se recurre al contraste hiperbólico.

¿Qué los hombres? infusorios
que en su gota de albañal
quieren darse la importancia
de una ballena en el mar.

(Grafito 86. “Religiosos y morales”)

Asimismo, las tres anteriores muestras ejemplifican algunas de las acotaciones realizadas por Alfredo Gonzalez Prada —principal recopilador de la obra inédita de su padre— en torno a los grafitos. Ello en el sentido de que varios de sus epigramas repiten ocasionalmente una misma idea, o bien que se localizan motivos idénticos en fragmentos de sus ensayos o de su prosa suelta. Así sucede, por ejemplo, con el anterior “grafito 134” (de la sección Religiosos y morales), que posee léxico y connotaciones muy semejantes a uno de los epigramas citados en el apartado 3.2. de este trabajo —dedicado a la sátira social y la sátira política—, el cual cito enseguida, con referencia a la mediocridad de su país.

¡Ser yo peruano, digo, perulero!
No perdono al destino
el lanzarme a nacer en el chiquero
sin hacerme cochino.

(Grafito 14. “Nótulas de viaje. Segunda parte”)

a toda su larga parentela de hambrones y desarrapados. En cada miembro del Poder Legislativo hay un enorme parásito con su innumerable colonia de subparásitos, una especie de animal colectivo y omnívoro que succiona los jugos vitales de la Nación.” (González Prada, 1985, p. 285) Similar violencia despliega en uno de sus aforismos de *El tonel de Diógenes* (1945): “Las religiones pretenden contener el corazón y el cerebro de la Humanidad, y son una came fungosa: quizás los pueblos tienen religión como los individuos hemorroides.” (González Prada, 1945, p. 190)

En cuanto a la relación de los “grafitos” con su obra en prosa, se encuentra el siguiente aforismo —publicado en la sección “Memoranda” de su libro póstumo *El tonel de Diógenes* (1945)—.

Entonces el hombre es algo menos que lombriz enamorada de una estrella: es invisible microbio que en su gota de caldo quiere darse toda la importancia de una ballena en el mar (González Prada, 1945, p. 224).

Y de igual manera, en la misma sección, se encuentra la fórmula de tres adjetivos peyorativos para describir a la vida.

La vida es una mezcla de tristeza, ridiculez e inmundicia, así que infunde pena, risa y náuseas (González Prada, 1945, p. 184).

Según Alfredo González Prada estas repeticiones responden al hecho de que el autor —quien escribió numerosos “grafitos” en los márgenes de sus manuscritos en prosa, así como en páginas sueltas de otras colecciones en verso— elaboró sus epigramas con largos periodos de interrupción, lo que llevó a que se acumularan insensiblemente durante el transcurso de más de 50 años.

Las *repeticiones literales* obedecen, casi todas, a la circunstancia de no haber corregido el autor su manuscrito con miras a la publicación inmediata, dejando así repetidos en este libro giros textuales de sus escritos publicados y de sus originales inéditos. Hemos observado que en ciertas ocasiones un *grafito* ha servido para acuñar una frase en prosa o generar el pensamiento matriz de un poema; en otras, la sentencia en prosa o la composición en verso han sido epigramatizados en un *grafito*: no hallándose el autor urgido por las exigencias de desbrozo que la publicación impone, descuidó efectuar las supresiones necesarias (González Prada, 1989a, p. 8).

Un último comentario respecto la poesía satírica de Manuel González Prada. Como previamente he señalado, su producción resulta abundante y heterogénea. Si me he detenido en su obra social, política y escéptica ha sido por razones metodológicas. De hecho, estas dos ramas constituyen ámbitos muy importantes de su escritura. Sin embargo, bien podría diseñarse una división que contemplara otros asuntos y preocupaciones. Es decir, la clasificación podría considerar, además de los anteriores temas, coordinadas como las siguientes: la religión, la literatura, Perú, la misoginia, el anarquismo, el costumbrismo, e incluso, tomando en cuenta las formas de versificación, analizar la dicotomía entre el uso

de estructuras tradicionales —sonetos, letrillas, baladas, romances, etc.— y la experimentación métrica, rítmica y estrófica. Pero considero que una aproximación de este tipo excedería el propósito panorámico de este trabajo. En vista de ello, espero por lo menos haber indicado con pertinencia ciertos puntos básicos de la poesía satírica de Manuel González Prada, así como algunas características esenciales de su obra y de su pensamiento.

La sátira ocupa un sitio cardinal como técnica discursiva en el espectro cómico. Por su añeja tradición histórica y por las cualidades de su escritura —agresividad, lenguaje directo, variedad temática, intención polémica—, el registro satírico representa una de las realizaciones más reconocibles y estudiadas de la comicidad. Si en la ironía y en el humorismo el significado desemboca a menudo en la ambigüedad, en la sátira el éxito del funcionamiento semántico radica casi siempre en la franqueza de su mensaje. Gran parte de su eficacia como propuesta verbal descansa justamente en su carácter cáustico.

En el caso del modernismo la poesía satírica sirvió como arma de combate en diversas disputas. Los autores dirigieron su hostilidad en contra de diferentes individuos, conjuntos de personajes y grupos sociales, o bien en contra de distintas nociones políticas, filosóficas, religiosas o estéticas y, de igual manera, exhibieron heterogéneos niveles de intención moralizante, conciencia de grupo (ideológico o literario), apoyo en asuntos de actualidad y búsqueda de resultados cómicos. Los modernistas crearon, siempre con la agresividad en el primer plano del juego comunicativo, expresiones lindantes con la invectiva, la diatriba y el libelo.

La veta satírica niega de modo parcial el extendido paradigma del modernismo como movimiento solamente exquisito, intimista, solemne, ornamental y metafísico. Los poetas modernistas, nutridos por una extensa cultura lírica y, sobre todo, aguijoneados por su conflictiva situación literaria e histórica, acudieron a la sátira como posibilidad creativa. Testimonios de valiosas

resonancias que, por medio de una revisión extensa de su producción, evidencian la amplitud de miras de los modernistas como conscientes renovadores de la vida intelectual hispanoamericana.

Conclusiones

Varios han sido los aspectos que, dados los propios objetivos de la tesis, encuentro significativos en una revisión de la comicidad en la poesía modernista hispanoamericana. En primer término, los elementos teóricos relacionados con la comicidad como hecho estético. En segundo, y en definitiva el asunto central de la investigación, los contenidos derivados del desglose —en un corpus antológico— de la ironía, el humorismo y la sátira en la lírica modernista. Trataré de resumir algunas de mis conclusiones al respecto.

En lo que concierne a la decisión de haber dividido la comicidad en tres de sus realizaciones literarias más representativas, considero que tal medida me ha permitido reconocer mejor los límites de diversas definiciones. Y no sólo en lo que se refiere a la ironía, el humorismo y la sátira como temas básicos, sino a distintos conceptos como la parodia, el grotesco, la caricatura, el humor negro, la diatriba o el burlesco, que si bien abordados someramente a lo largo del trabajo, reflejan el cúmulo de significados que rodean a la comicidad como noción capaz de englobar otras palabras de su campo semántico —entendiendo a la comicidad como la característica esencial de las manifestaciones vinculadas con la risa—.

Dicha demarcación terminológica me ha permitido un cotejo de acepciones concretas. Aunque algunas de las nociones se entrecruzan sinonímicamente, cada vocablo posee peculiaridades en su valor. Ciertos conceptos designan mecanismos retóricos o intertextuales —la ironía, la parodia—, otros aluden a categorías genéricas —la comedia, la sátira (con las reservas ya anotadas respecto a su identificación como modalidad)—, otros determinan cualidades estilísticas —el humor, el burlesco—, otros apuntan a rasgos anímicos o psicológicos —la gracia, la festividad, el sarcasmo, el cinismo—, y otros contienen denotaciones que remiten a la paulatina evolución de su origen etimológico —el humor, el grotesco, la sátira—. Cada distinción conceptual abunda en detalles que revelan el carácter complejo de la comicidad como acto comunicativo.

La escritura cómica posee una enorme eficacia como generadora de significados. Sus discursos representan, ya sea que se apliquen enfoques

interpretativos de índole social, lingüística o psicológica, un terreno abierto a las posibilidades de lectura. Si a los instrumentos meramente teóricos —en relación con la comicidad— se suma información histórica, así como referencias de la crítica literaria, el margen de análisis se amplía considerablemente. Al igual que otros modelos de enunciación, la comicidad puede alcanzar, según el propósito y el impacto del mensaje, una gran riqueza formal e ideológica. Porque el efecto cómico se considera un fin en sí mismo, pero también funge como el medio transmisor de toda clase de conceptos. Si bien se percibe un hedonismo implícito en la recepción de obras cómicas, una vez que se rebasan los niveles más primarios de comprensión se descubre que sus potenciales no necesariamente se circunscriben al gozo superficial y momentáneo. La comicidad, de acuerdo con sus resultados y sus procedimientos, conduce a grados disímiles de significación. Si a veces parece frívola, en otras ocasiones su energía establece connotaciones penetrantes y complejas. Sus realizaciones oscilan desde el juego de palabras más pueril hasta la sofisticación retórica, desde el insulto y la escatología hasta las meditaciones de tipo literario, religioso, político o existencial.

Dichas cualidades heterogéneas de la comicidad se reconocen también en la lírica modernista. Se observa que —en el corpus objeto de este trabajo— las características semánticas difieren de un poema a otro. Algunos textos parecen producto de una intención meramente lúdica y circunstancial; otros, en cambio, responden a una posición estética y contienen elementos nodales de los programas doctrinarios de los diferentes autores. De igual manera, cada texto convoca a determinados niveles de interacción con el lector: algunos invitan a la complicidad de quien interpreta, otros encierran un sentido claro, acabado y directo; algunos ponen en funcionamiento recursos cómicos tradicionales, otros se internan en caminos un tanto más heterodoxos, y la mayoría de ellos adquieren nuevos matices a la luz de su relación con el contexto literario y cultural.

La comicidad constituye, siempre considerando tal amplitud de posibilidades, un registro identificable dentro de la lírica modernista. Los autores adscritos al movimiento crearon poemas de tendencia cómica en torno a

diversidad de temas, así como en niveles muy variables de refinamiento verbal, intención jocosos y agresión. En función de dichos antecedentes, las nociones de ironía, humorismo y sátira, aunque vinculadas entre sí, representan tres facetas susceptibles de reconocimiento en el marco del modernismo hispanoamericano.

En el capítulo correspondiente a la ironía incluí una serie de ejemplos que poseen marcas ridiculizantes (textuales) menos explícitas y, por lo tanto, expresan su ofensividad y su gracia de manera principalmente moderada, encubierta y sutil. La comicidad irónica, dadas sus propias fórmulas de enunciación —entendida en su sentido retórico (como tropo de dicción o figura de pensamiento)—, fundamenta sus efectos por lo general en determinados guiños expresivos —eufemismos, insinuaciones, omisiones, hipérboles—, al igual que en mensajes cifrados o referenciales —alusiones contextuales, juegos basados en la intertextualidad, ruptura de tonos o de modelos genéricos, indicaciones a un hipotético receptor que comparte valores y códigos culturales—. Se trata de un tipo de discurso no enfático que, debido a ello, depende en buena medida de la participación del lector o del receptor para su eficaz desciframiento. La ironía, asimismo, entendida en su sentido filosófico, designa a la postura que consiste en oponer la duda sistemática a cualquier forma de creencia o afirmación que pretenda explicar rotundamente la realidad. Este tipo de ironía —que algunos autores denominan *ironía cósmica*— representa la base de la comicidad escéptica. La ironía, en sus acepciones tanto retórica como filosófica, logra advertirse en diversos textos de la lírica modernista hispanoamericana.

En lo que toca al humorismo, he seleccionado un conjunto de poemas que muestran mayor o menor afinidad con la definición que de tal concepto trazara el romanticismo: aquella especie de comicidad basada en una mezcla de ingenio y sentimentalismo, burla y tristeza, alegría y patetismo, comedia y tragedia. A diferencia de la ironía —en sus dos acepciones principales (retórica y filosófica)—, el humor romántico implica ante todo la manifestación de un estilo. La mixtura psicológica del humor romántico genera significaciones de una índole particular, cuyo carácter ha sido identificado por diversos autores con una actitud meditativa

e incluso trascendente. A partir de un propósito ridiculizante y de una agresividad más explícitos que los manifiestos por la ironía, el humorismo avanza en su acritud desde un color frívolo y festivo hasta alcanzar los límites del humor negro — amargo y hosco—. En la poesía modernista pueden apreciarse ejemplos de humor de distinta tonalidad: desde expresiones juguetonas, ligeras y meramente sentimentales hasta construcciones lindantes con el *grotesco romántico* —concepto este último entendido también como choque de connotaciones estéticas (la introducción de la fealdad como elemento poético)—, desde el retrato de simpáticos (aunque ambivalentes) personajes hasta la sorna más hiriente, acerba y cruel del humor negro.

Finalmente, como última categoría dentro de la propuesta taxonómica de este trabajo, la sátira representa uno de las realizaciones más específicas en la multiplicidad de la escala cómica. De raíces grecolatinas, la sátira obtiene sus propiedades definitorias de la intencionalidad crítica y del ataque franco. La sátira se puede considerar, tomando como criterio la agresión, uno de los límites de la enunciación cómica. Por medio de un lenguaje directo que arriba en ocasiones al insulto y la procacidad, la tesitura satírica puede perder en gracia lo que gana en vehemencia hostil —en colindancia con el libelo, la invectiva y la diatriba—. La sátira en verso fue cultivada en el modernismo alrededor de distintas temáticas. A la luz de esta clase de poemas se torna posible vislumbrar algunas de las posturas políticas, estéticas, filosóficas y aun personales de los escritores modernistas. Debido a ello esta serie de ejemplos no sólo poseen un intrínseco valor poético, sino que en ocasiones pueden cobrar importancia como documentos biográficos, ideológicos e históricos.

El haber dividido en tres secciones el comentario de los textos no implica que las distintas realizaciones de la comicidad establezcan compartimentos radicalmente distintos. Los tres conceptos principales expuestos a lo largo de la tesis se entrecruzan e influyen entre sí. Sin embargo, como lo apunté desde un inicio, la separación ha tenido ante todo un fin metodológico. Gracias a dicho procedimiento, conforme se avanza en el desarrollo de cada noción se logra

advertir la enorme fecundidad derivada de un análisis de la escritura cómica —en general— y de sus productos concretos en el ámbito de la lírica —en este caso del modernismo hispanoamericano—.

En lo que respecta al corpus antológico motivo de la tesis, ironía, humorismo y sátira tuvieron lugar en la poesía modernista a partir de diferentes presupuestos y paradigmas. Algunos autores concibieron a su producción cómica en verso —o a algunas secciones de su obra con dicha orientación— bajo un membrete o título definitorio. Así las “Gotas amargas” de José Asunción Silva, los *Abrojos* de Rubén Darío, las “Rimas irónicas y cortesanas” de Amado Nervo, o los *Grafitos* de Manuel González Prada. Pero la mayor parte de los modernistas acudió a la comicidad sin adjudicarle una exacta identidad genérica. Emplearon los mecanismos cómicos en diferentes textos como una vía estilística más, sin que ello implicase una categorización estricta. Es decir, optaron casi siempre por la comicidad —al interior de otros libros no exclusivamente cómicos—, como un método expresivo en convivencia y en combinación con otros registros literarios y anímicos, sin que agregasen a sus poemas o colecciones epítetos como *poesía burlesca*, *poesía satírica* o *poesía humorística*. De ahí en parte su carácter disperso.

En lo que se refiere a su cantidad, con excepción de Leónidas N. Yerovi y Manuel González Prada —en quienes la comicidad ocupa la porción más extensa de su producción lírica—, la mayoría de los modernistas no llegaron a publicar libros o conjuntos muy copiosos con ejemplos de esta especie. Para apreciar más objetivamente la abundancia de poemas modernistas de tono cómico resulta necesario —tal fue la primera fase de mi investigación— realizar un compendio que permita su examen. Una vez situados como recopilación antológica, se advierte que si bien no constituyen una porción predominante —comparativamente hablando— sobre otra clase de discursos, tampoco puede se puede afirmar que se trate de una cantidad minúscula.

Algunos de estos poemas han merecido comentarios elogiosos por parte de la crítica, pero la gran mayoría resultan apenas abordados, poco valorados o

incluso han provocado censura y abierto repudio —aun por parte de los propios poetas, quienes en algunos casos mantuvieron inédita esta parte de su producción, o bien renegaron del valor estético de la misma con posterioridad a su publicación—. Mi intención, como ha quedado dicho, no ha sido otra que revalorar como conjunto esta serie de textos que, a pesar de numerosas interpretaciones del modernismo que relativizan sus alcances, poseen una enorme vigencia desde el punto de vista de la comicidad.

Las revisiones críticas canónicas del modernismo han permitido ahondar en aspectos primordiales del movimiento —y de su trascendencia—, pero también han generado fuertes prejuicios en cuanto a la manera en que se debe abordar su escritura. La abundancia de estudios en relación con el lenguaje, el estilo y las temáticas modernistas —desde las más cambiantes perspectivas de análisis— ha producido una enorme masa de información indispensable para comprender este periodo de la cultura hispanoamericana, pero también ha creado cierto anquilosamiento en las posibilidades de explicación. El modernismo parecería a veces *cosa juzgada*, no susceptible de nuevos enfoques. En nombre de jerarquizaciones aparentemente incontrovertibles —que terminan por etiquetar e inmovilizar— el modernismo se encuentra representado hoy en día no sólo por las obras literarias en sí, sino por el gigantesco conjunto de disecciones, compendios, cronologías, elogios y dicerios escritos a su costa. Muy probablemente debido a ello —por razones de gusto colectivo— sucede que, desde su aparición, se ha carecido de una reflexión sistemática por parte del público especializado y/o académico respecto a los discursos modernistas de tipo cómico, pues no se consideró que esta parte de su producción resultase representativa o relevante. Porque si los autores modernistas no ignoraron las posibilidades de la comicidad como recurso poético, la recepción de dicha clase de propuestas ha distado con mucho de ser mayoritaria o aprobatoria.

Este trabajo representa la primera fase de un proyecto que puede extenderse a otros periodos de la literatura hispanoamericana. Tengo el recelo de que un fenómeno similar —de cierto abandono— ocurre con la poesía cómica de

otras etapas históricas. Es decir, existe un amplio corpus de textos creado a partir de la comicidad por parte de los poetas hispanoamericanos —durante más de cinco siglos—, pero su recepción y sistematización filológica se encuentran lejos de haberse consolidado. El problema del estudio de la relación entre lírica y comicidad en Hispanoamérica no sólo se encuentra condicionado por la producción de los poetas, sino por el consumo y la evaluación del público lector. Conforme ciertos autores, obras y estilos se han afianzado en la historia de la poesía, otras formas de expresión alejadas de los modelos que se consideran valiosos o legítimos han tendido a caer en el olvido, a considerarse marginales, a recibir el rechazo o a convertirse en meras curiosidades y muestras excéntricas. Desbrozar el registro cómico dentro de la lírica vuelve posible, en este sentido, observar la conducta de diferentes actuantes en el proceso de conformación del gusto literario y, por otra parte, posibilita el cuestionamiento de determinados esquemas axiológicos establecidos por la crítica. Una vez que se consideran tales precedentes, se vuelve posible rescatar algunos poemas del abandono, de la descalificación o de rígidas evaluaciones historiográficas. La confluencia entre lírica y comicidad permite ser rastreada como una constante de la tradición literaria: su revisión encierra una alternativa de análisis y una oportunidad de gozo estético. Espero, por lo pronto, en relación con la lírica modernista, haber alcanzado resultados que sustenten algunas de mis hipótesis y de mis especulaciones en torno a la relación general entre poesía y comicidad en Hispanoamérica.

Poema	Autor	Publicado póstumamente	Sólo citado al pie	Fuente	Número de página dentro de la tesis
Ironía					
"A Rubén Darío"	Leopoldo Lugones			Lugones, 1959, pp. 1160-1162.	p. 10
"Epístola a la señora de Leopoldo Lugones"	Rubén Darío			Darío, 1968, pp. 746-753.	pp. 12-17
"Epístola a Ricardo Jaimes Freyre"	Rubén Darío		X	Darío, 1968, pp. 967-970.	p. 18
"Luna de los amores"	Leopoldo Lugones			Lugones, 1959, pp. 298-301.	pp. 18-22
"Un trozo de selenología"	Leopoldo Lugones		X	Lugones, 1959, pp. 271-274.	p. 22
"Dominus vobiscum"	Julio Herrera y Reissig			Herrera y Reissig, 1969, p. 177.	pp. 23-25
"La casa de Dios"	Julio Herrera y Reissig			Herrera y Reissig, 1969, p. 174.	pp. 23-26
"El labrador"	Julio Herrera y Reissig		X	Herrera y Reissig, 1969, p. 163.	p. 27
"A un amigo piadoso, tonto y bueno"	Amado Nervo			Nervo, 1972, pp. 1623-1624.	p. 28
"Luna de las tristezas"	Leopoldo Lugones			Lugones, 1959, pp. 296-298.	pp. 31-37
"Luna ciudadana"	Leopoldo Lugones			Lugones, 1959, pp. 286-289.	pp. 32-37
"El solterón"	Leopoldo Lugones		X	Lugones, 1959, pp. 128-133.	pp. 38-39
"El almuerzo"	Leopoldo Lugones		X	Lugones, 1959, pp. 847-851.	p. 39
"Contra lujuria, castidad"	Carlos Pezoa Véliz	X		Pezoa Véliz, 1964, p. 294.	p. 40

"La fea"	Amado Nervo	X	X	Nervo, 1972, pp. 1653-1654	p. 43
"La duquesa Job"	Manuel Gutiérrez Nájera			Gutiérrez Nájera, 1896, pp. 200-202.	pp. 45-49

Humorismo					
"Zoospermos"	José Asunción Silva	X		Silva, 1992, pp. 84-88.	pp. 59-64
"El pintor Pereza"	Carlos Pezoa Véliz			Pezoa Véliz, 1964, pp. 248-250.	pp. 67-70
"Frank Brown"	Rubén Darío		X	Darío, 1968, pp. 978-979.	pp. 70-71
"Aviso del porvenir"	Rubén Darío		X	Darío, 1968, pp. 871-872.	p. 71
"Amores fallecidos"	Leónidas N. Yerovi			Yerovi, 1960, pp. 13-17.	pp. 71-74
"Micaela"	Leónidas N. Yerovi			Yerovi, 1960, pp. 74-77.	pp. 71-75
"En panne"	Amado Nervo	X		Nervo, 1972, pp. 1650.	pp. 77-78
"A Lola Soriano de Turcios, hermana del poeta"	Rubén Darío	X		Darío, 1968, p. 1119.	p. 80
"Día de fiesta"	Amado Nervo	X		Nervo, 1972, p. 1665-1666.	pp. 81-82
"Whiskey and soda"	Amado Nervo			Nervo, 1972, pp. 1621-1622.	pp. 83-84
"Homo hominis lupus"	Amado Nervo	X		Nervo, 1972, p. 1649.	p. 84
"Los ínfimos"	Leopoldo Lugones			Lugones, 1959, pp. 908-917.	pp. 84-85
"La camisa del hombre feliz"	Leopoldo Lugones			Lugones, 1959, p. 1238.	p. 85
"Lentes ajenos"	José Asunción Silva	X		Silva, 1992, pp. 76-77.	p. 87
"Cápsulas"	José Asunción Silva	X		Silva, 1992, p. 78.	p. 88
"Abrojos XXXIX"	Rubén Darío			Darío, 1968, p. 471.	p. 93
"Abrojos XIX"	Rubén Darío			Darío, 1968, p. 465.	p. 94
"Abrojos LVI"	Rubén Darío			Darío, 1968, p. 478.	p. 95
"Nuevos abrojos II"	Rubén Darío			Darío, 1968, p. 898.	p. 96

Sátira					
"Malas lenguas"	Amado Nervo	X		Nervo, 1972, p. 1649.	p. 111
"Les fils a papa"	Amado Nervo	X		Nervo, 1972, pp. 1651-1652.	p. 112
"La diplomacia"	Amado Nervo	X	X	Nervo, 1972, p. 1652.	p. 113
"Egalité"	José Asunción Silva	X		Silva, 1992, p. 93.	pp. 116-117
"Madrigal"	José Asunción Silva	X	X	Silva, 1992, p. 79.	p. 118
"Enfermedades de la niñez"	José Asunción Silva	X	X	Silva, 1992, p. 80.	p. 118
"Agencia"	Rubén Darío			Darío, 1968, p. 759.	p. 121-122
Grafito 14. "Nótulas de viaje. Segunda parte"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 129.	p. 130
Grafito 16. "Nótulas de viaje. Segunda parte"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 130.	p. 130
Grafito 33. "Nótulas de viaje. Segunda parte"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 134.	p. 131
Grafito 16. "Sociales y políticos"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 186.	p. 131
"A los clérigos. Prólogo" de <i>Presbiterianas</i>	Manuel González Prada			González Prada, 1988, pp. 227-228.	pp. 132-133
Grafito 33. La teología. "Literarios"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 53.	p. 133
Grafito 102. "Religiosos y morales"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 161.	p. 133
Grafito 40. "Religiosos y morales"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 147.	p. 133
Grafito 9. "Epigramáticos"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, pp. 64-65.	p. 134
Grafito 34. "Epigramáticos"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 70.	p. 134
Grafito 48. "Epigramáticos. Apéndice"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 102.	p. 134
Grafito 37. "Epigramáticos. Apéndice"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 100.	p. 134

Grafito 51. "Epigramáticos. Apéndice"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 103.	p. 134
Grafito 1. "Sociales y políticos"	Manuel González Prada			González Prada, 1989a, p. 183.	pp. 134-135
"Epigrama" en <i>Libertarias</i>	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 232.	p. 135
Grafito 40. "Sociales y políticos"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 191.	p. 135
Grafito 33. "Sociales y políticos"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 190.	p. 135
Grafito 37. "Sociales y políticos"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 191.	p. 135
Grafito 34. El Derecho Internacional "Literarios"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 53.	p. 136
"Ars poetica"	Amado Nervo	X		Nervo, 1972, pp. 1663-1664.	pp. 138-139
"Musa helénica. Polirritmo sin rima."	Manuel González Prada		X	González Prada, 1988, p. 303.	p. 140
Grafito 2. "Literarios"	Manuel González Prada	X	X	González Prada, 1989a, p. 47.	p. 140
Grafito 14. "Nótulas de viaje. Primera parte"	Manuel González Prada	X	X	González Prada, 1989a, p. 118.	p. 140
Grafito 14. "Literarios"	Manuel González Prada	X	X	González Prada, 1989a, p. 49.	p. 140
"La ciencia española"	Manuel González Prada	X	X	González Prada, 1989b, pp. 238-241.	p. 140
"España"	Manuel González Prada	X	X	González Prada, 1989a, pp. 227-228	pp. 140-141
"Pas meme un futuriste"	Amado Nervo			Nervo, 1972, p. 1620.	pp. 142-143
"A mis cretinos"	Leopoldo Lugones			Lugones, 1959, pp. 197-203.	pp. 145-148

"Sinfonía color de fresa con leche"	José Asunción Silva			Silva, 1992, pp. 118-119.	pp. 151-154
"Domitila"	Leónidas N. Yerovi			Yerovi, 1960, pp. 18-20.	p. 156
"Mandolinata"	Leónidas N. Yerovi			Yerovi, 1969, pp. 26-28.	pp. 157-158
"Filosofías"	José Asunción Silva	X		Silva, 1992, pp. 89-91.	pp. 160-163
"Catay"	Leónidas N. Yerovi			Yerovi, 1969, pp. 57-59.	pp. 165-166
Grafito 75. "Religiosos y morales"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 154.	p. 169
Grafito 35. "Religiosos y morales"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 146.	p. 169
Grafito 98. "Religiosos y morales"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 160.	p. 170
"Letrilla 23"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989b, p. 72.	pp. 170-171
Grafito 78. "Religiosos y morales"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 155.	p. 172
Grafito 59. "Religiosos y morales. Apéndice"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 180.	p. 172
Grafito 74. "Religiosos y morales"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 154.	p. 173
Grafito 134. "Religiosos y morales"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 168.	p. 174
Grafito 86. "Religiosos y morales"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 157.	p. 174
Grafito 14. "Nótulas de viaje. Segunda parte"	Manuel González Prada	X		González Prada, 1989a, p. 129.	p. 174

Poema	Autor	Publicado póstumamente	Fuente
Ironía			
"Ananke"	Rubén Darío		Darío, 1968, pp. 530-531.
"Estival"	Rubén Darío		Darío, 1968, pp. 518-522.
"Los moscos"	Manuel Gutiérrez Nájera		Gutiérrez Nájera, 1953, p. 349.
"El café de las 'ghirantas'"	Leónidas N. Yerovi		Yerovi, 1969, pp. 34-36.
Humorismo			
"Abrojos LV"	Rubén Darío		Darío, 1968, pp. 477-478.
"El anverso y el reverso"	Rubén Darío		Darío, 1968, pp. 213-219.
"Otoñales (Rimas). V. 'Una noche'"	Rubén Darío		Darío, 1968, pp. 503-505.
"El hombre orquesta y el turco"	Leopoldo Lugones		Lugones, 1959, pp. 863-865.
"La muchacha fea"	Leopoldo Lugones		Lugones, 1959, pp. 725-727.
"Su sombrilla roja"	Leónidas N. Yerovi		Yerovi, 1969, pp. 29-31.
Sátira			
"Abrojos XL"	Rubén Darío		Darío, 1968, p. 471.
"Abrojos LI"	Rubén Darío		Darío, 1968, p. 475.
"Los zopilotes"	Rubén Darío		Darío, 1968, pp. 197-198.
"Cosas de la edad"	Manuel González Prada	X	González Prada, 1989a, pp. 205-206.
"El testamento"	Manuel González Prada		González Prada, 1988, p. 233.
"Fe perdida"	Manuel González Prada	X	González Prada, 1989b, pp. 377-378.
<i>Grafitos</i> (diversos) (20)	Manuel González Prada	X	González Prada, 1989a, pp. 1-196.
"Letrilla 24"	Manuel González Prada	X	González Prada, 1989b, pp. 73-74.
"Roberto Macaire"	Manuel González Prada	X	González Prada, 1989a, pp. 283-284.
"Soneto 6"	Manuel González Prada	X	González Prada, 1989b, pp. 295-296.
"Soneto 38"	Manuel González Prada	X	González Prada, 1989b, pp. 311.
"Correspondencias marconigráficas: noticia de Valparaíso"	Carlos Pezoa Véliz		Pezoa Véliz, 1964, pp. 274-276.
"Epístola de actualidad al intendente de la provincia"	Carlos Pezoa Véliz		Pezoa Véliz, 1964, p. 271.
Por la calle. Don Timorato	Carlos Pezoa Véliz		Pezoa Véliz, 1964, p. 259-260.

"Idilio"	José Asunción Silva	X	Silva, 1992, p. 92.
"La cena de Margot"	Leónidas N. Yerovi		Yerovi, 1969, pp. 31-32.
"Sus dos mesas"	José Asunción Silva		Silva, 1992, p. 109.

Índice de primeros versos

Primer verso	Poema	Número de página dentro de la tesis
<i>A Dios estudia, y con su buen deseo</i>	Grafito 33. La teología. “Literarios”	p. 133
<i>Agudezas españolas</i>	Grafito 14. “Literarios”	p. 140
<i>Al través de los libros amó siempre</i>	“Lentes ajenos”	p. 87
<i>Ante la mesa puesta con aseado renuevo</i>	“El almuerzo”	p. 39
<i>Ante mi ventana, clara como un remanso</i>	“Un trozo de selenología”	p. 22
<i>¿A qué guardar lo divino...</i>	Grafito 134. “Religiosos y morales”	p. 174
<i>¡Atención! ¡Atención! Se abre una fábrica</i>	“Aviso del porvenir”	p. 71
<i>Atiborrado de filosofía</i>	“En panne”	pp. 77-78
<i>Atronadora y rimbombante Poesía castellana</i>	“Musa helénica. Polirritmo sin rima.”	p. 140
<i>A una boca vendida</i>	“Enfermedades de la niñez”	p. 118
<i>Aun cuando yo no bebo (quizás por no poder)</i>	“Whiskey and soda”	pp. 83-84
<i>¡Ay de ti si tuvieses talento siempre igual...</i>	“Ars poetica”	pp. 138-139
<i>Bosteza el buen domingo, zángano de semana...</i>	“Dominus vobiscum”	pp. 23-25
<i>Canto la atareada hormiga</i>	“Los ínfimos”	pp. 84-85
<i>¿Cómo sube la gente de faldas?</i>	Grafito 48. “Epigramáticos. Apéndice”	p. 134
<i>Cual si pluguiese al Diablo —vaya un decir— engorda</i>	“El labrador”	p. 27
<i>¡Cuan abajo descende...</i>	Grafito 37. “Sociales y políticos”	p. 135
<i>De la Historia deducimos</i>	Grafito 40. “Religiosos y morales”	p. 133
<i>De placeres carnales el abuso</i>	“Filosofías”	pp. 160-163
<i>Desde el horizonte suburbano</i>	“Luna de los amores”	pp. 18-22
<i>Desde la débil pulsación del feto</i>	Grafito 75. “Religiosos y morales”	p. 169
<i>Dicen que era deslenguada</i>	“Micaela”	pp. 71-75
<i>¡Domitila, Domitila!</i>	“Domitila”	p. 156
<i>El carnero cornigacho</i>	“Contra lujuria, castidad”	p. 40
<i>El conocido sabio</i>	“Zoospermos”	pp. 59-64
<i>El hombre feliz no existe</i>	“La camisa del hombre feliz”	p. 85
<i>El millonario</i>	“Epigrama” en <i>Libertarias</i>	p. 135
<i>El pobrecito es tan feo</i>	“Abrojos XXXIX”	p. 93
<i>El pobre Juan de Dios, tras de los éxtasis</i>	“Cápsulas”	p. 88
<i>El proceso de la vida</i>	Grafito 74. “Religiosos y morales”	p. 173
<i>En dulce charla de sobremesa</i>	“La duquesa Job”	pp. 45-49

<i>En las horas amargas que he sufrido</i>	"Nuevos abrojos II"	p. 96
<i>En los libros o en lo teórico</i>	Grafito 34. El Derecho Internacional "Literarios"	p. 136
<i>Eres muy torpe, oh Rosa</i>	Grafito 34. "Epigramáticos"	p. 134
<i>Es mucha humanidad</i>	" <i>Homo hominis lupus</i> "	p. 84
<i>Esperé a la Amada, mas faltó a la cita</i>	"Día de fiesta"	pp. 81-82
<i>Este es un artista de paleta añeja</i>	"El pintor Pereza"	pp. 67-70
<i>Este viajero que ves</i>	"A Lola Soriano de Turcios, hermana del poeta"	p. 80
<i>Flamante con sus gafas sin muchos retintines</i>	"La casa de Dios"	pp. 23-26
<i>Frank Brown, como los Hanlon Lee</i>	"Frank Brown"	pp. 70-71
<i>Juan Lanas, el mozo de esquina</i>	"Egalité"	pp. 116-117
<i>La creencia prudente y acertada</i>	Grafito 35. "Religiosos y morales"	p. 169
<i>La estéril gran señora desespera</i>	"Abrojos XIX"	p. 94
<i>La Religión y la Ciencia</i>	Grafito 102. "Religiosos y morales"	p. 133
<i>Largas brumas violetas</i>	"El solterón"	pp. 38-39
<i>Los dirigibles cruzan el cielo</i>	"Les fils a papa"	p. 112
<i>Madame Lugones, j'ai commencé ces vers</i>	"Epístola a la señora de Leopoldo Lugones"	pp. 12-17
<i>Mientras cruza el tranvía una pobre comarca</i>	"Luna ciudadana"	pp. 32-37
<i>Mientras un hombre a su mujer engaña</i>	Grafito 51. "Epigramáticos. Apéndice"	p. 134
<i>No hay hogar sin gatuperio</i>	Grafito 37. "Epigramáticos. Apéndice"	p. 134
<i>Novio que vuelas con júbilo</i>	"Letrilla 23"	pp. 170-171
<i>Oui, je suis écouré de de la diplomatie</i>	"La diplomacia"	p. 113
<i>Para extirpar los crímenes sociales</i>	Grafito 1. "Sociales y políticos"	pp. 134-135
<i>Para hacer del libertario</i>	Grafito 33. "Sociales y políticos"	p. 135
<i>Parece que es mejor cuando se acerca</i>	"Catay"	pp. 165-166
<i>—¿Piensas tú que hayan comprado...</i>	Grafito 33. "Nótulas de viaje. Segunda parte"	p. 131
<i>Pobre don Juan aturdido</i>	"La fea"	p. 43
<i>Prenda mía!</i>	"Amores fallecidos"	pp. 71-74
<i>Puesto que tu saludo a mi montaña llega</i>	"A Rubén Darío"	p. 10
<i>¿Qué hay de nuevo?... Tiembla la Tierra</i>	"Agencia"	pp. 121-122
<i>¿Qué los hombres? Infusorios</i>	Grafito 86. "Religiosos y morales"	p. 174
<i>Querer con silogismos</i>	Grafito 40. "Sociales y políticos"	p. 135
<i>Quien roba en suelo peruano</i>	Grafito 16. "Nótulas de viaje. Segunda parte"	p. 130
<i>Rítmica Reina lírica! Con venusinos</i>	"Sinfonía color de fresa con leche"	pp. 151-154

<i>Según el humorismo del ático Anatolio</i>	"A un amigo piadoso, tonto y bueno"	p. 28
<i>Señores míos, sea</i>	"A mis cretinos"	pp. 145-148
<i>Señor Ntro. Xaimés Freyre</i>	"Epístola a Ricardo Jaimes Freyre"	p. 18
<i>Ser el diamante o la arcilla</i>	Grafito 98. "Religiosos y morales"	p. 170
<i>¡Ser yo peruano, digo, perulero!</i>	Grafito 14. "Nótulas de viaje. Segunda parte"	p. 130 y p. 174
<i>Sexagenarias carnes desnudas</i>	"Malas lenguas"	p. 111
<i>Sintiendo vagar por su elegante persona</i>	"Luna de las tristezas"	pp. 31-37
<i>Tanto, oh pícaro, has bajado</i>	Grafito 16. "Sociales y políticos"	p. 131
<i>Tened un siglo de vida</i>	"A los clérigos. Prólogo" de <i>Presbiterianas</i>	pp. 132-133
<i>Tengo de criar un perro</i>	"Abrojos LVI"	p. 95
<i>Titina, tina, tontina</i>	"Mandolinata"	pp. 157-158
<i>Tu tez rosada y pura; tus formas gráciles</i>	"Madrigal"	p. 118
<i>Ved en resumen el canon</i>	Grafito 2. "Literarios"	p. 140
<i>Vida, cuento narrado por un tonto</i>	Grafito 59. "Religiosos y morales. Apéndice"	p. 172
<i>Volver los ojos a España</i>	Grafito 14. "Nótulas de viaje. Primera parte"	p. 140
<i>Vuelto a la espalda el compunjado rostro (sic)</i>	"España"	pp. 140-141
<i>Yergue Palas su éjida protectora (sic)</i>	"La ciencia española"	p. 140
<i>Yo no predico la maldad a nadie</i>	Grafito 78. "Religiosos y morales"	p. 172
<i>Yo no sé nada de literatura</i>	"Pas meme un futuriste"	pp. 142-143
<i>Yo no te llamo</i>	Grafito 9. "Epigramáticos"	p. 134

Índice onomástico

A

Acuña, Manuel: V
 Acuña de Figueroa, Francisco: IV
 Albor, Rosa: IV, 203
 Alcedo, José Bernardo: 73
 Alighieri, Dante: 145
 Altamirano, Ignacio Manuel: 127
 Alstrum, James J.: 66, 151, 203
 Ambrogio, Arturo A.: 151-152
 Anatolio: 28
 Anderson Imbert, Enrique: 122, 204
André Pascal (Henry de Rothschild): 121, 124
 Apolo: 10
 Aquiles: 28
 Arciniegas, Germán: 89, 120, 204
 Arciniegas, Ismael E.: 120, 204
 Arellano, Ignacio: IV, 40-41, 204
 Aristóteles: 85-86, 204
Arona, Juan de (Pedro Paz Soldán y Unanue): 165, 204
 Ascasubi, Hilario: IV
 Attardo, Salvatore: XI, 204

B

Bach, Johann Sebastian: 12
 Baehr, Rudolf: 111, 204
 Bajtin, Mijail: XIII-XIV, 24, 61, 204
 Ballart, Pere: 1, 2, 5, 17, 23, 41, 204
 Balmaceda, Pedro: 92, 96
 Baroja, Pío: 54, 204
 Barón, Emilio: 20, 22, 204

Barquín Calderón, Manuel: 52, 204
 Bartrina, Joaquín María: 64, 92
 Batres Montúfar, José: IV
 Baudelaire, Charles: 83
 Bécquer, Gustavo Adolfo: 92
 Benítez, Jesús: V, 203
Benjamín Bibelot Ramírez (Arturo A. Ambrogio): 151
 Bergson, Henri: XII-XIII, XV, 44, 75, 78, 86, 91, 204
 Beristáin, Helena: 6, 42, 204
 Blanco Fombona, Rufino: 13
 Blánquez Fraile, Agustín: 139, 204
 Boileau, Nicolás: 106
 Booth, Wayne C.: 2-4, 42-43, 204
 Borges, Jorge Luis: 20, 204
 Bravo, Víctor: 38, 205
Bristán (Juan García): 138
 Bubnova, Tatiana: 205
 Bustamante y Ballivián, Enrique: 156
 Byron, Lord George Gordon: 96

C

Calandrelli, Matías: 146
 Camacho Guizado, Eduardo: 65-66, 90, 119, 152-153, 205
 Campo, Estanislao del: IV
 Campoamor, Ramón de: 64, 92
 Cándano, Graciela: XI, 90-91, 205
 Cané, Miguel: 127
Can-Can (Manuel Gutiérrez Nájera): 44
 Cano Gaviria, Ricardo: 63, 88, 152, 205
 Cano y Masas, Leopoldo: 92, 155
 Capdevila, Arturo: 146, 205

Caro, Miguel Antonio: V
 Carpio Muñoz, Juan Guillermo: 165, 205
 Carter, Boyd G.: 44, 141, 205
 Casal, Julián del: 127, 212
Casta Susana (José Asunción Silva): 120
 Castillo, Homero: 210, 212
Casto José (José Asunción Silva): 120
 Castro Leal, Antonio: 20, 31, 205
 Cavallari, Héctor M.: 21, 34, 147, 205
 Celestino II: 123
Clarín (Leopoldo Alas): 154
 Colón, Cristóbal (*Cristóforo Colombo*):
 122
 Contreras, Ricardo: 150
Croix-Dieux (Manuel Gutiérrez Nájera):
 44
 Cruz, Sor Juana Inés de la: IV, 206
 Culler, Jonathan: 4, 206
Cura de Jalatlaco (El) (Manuel Gutiérrez
 Nájera): 44

Ch

Chang-Rodríguez, Eugenio: 127, 206
 Charry Lara, Fernando: 160, 206

D

Darío, Rubén: II, VII, X, XX, 9-14, 16-18,
 70-71, 79-80, 91-93, 95-97, 121-122,
 125-127, 138, 143-144, 150-152, 154,
 157, 182, 185-187, 190, 193, 202, 204,
 206-213
 Delano, Luis Enrique: 67, 206
 Demócrito de Abdera: 86
 Diego, Rosa de: 69, 206

Diógenes (Juan García): 138
 Diómedes: 105
Divino merengue (Rubén Darío): 155
Don Azuzeno (José Asunción Silva): 120
 Dumas, Alexandre: 87
Duque Job (Carlos Pezoa Véliz): 70
Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera):
 44-46, 48-49
 Durán, Manuel: 111, 113, 206

E

Echeverría, Aquileo J.: V
El Mago (Juan García): 138
Enjolras (Carlos Pezoa Véliz): 70
 Ennio, Quinto: 99
 Escardó, Florencio: 54-55, 206
 Estébanez Calderón, Demetrio: 11, 52,
 54-55, 62, 102, 206
 Etreros, Mercedes: 99, 103, 105, 107,
 206

F

Feinberg, Leonard: 103, 107, 110, 122,
 159, 167-168, 206
 Fernández, Teodosio: 13, 206
 Ferrari, Americo: 136, 169, 206
 Ferrater Mora, José: 7, 206
 Figueroa, Pedro Pablo: 152
 Flaubert, Gustave: 87
 Foley Gambetta, Enrique: 165, 206
 Fowler, Alastair: 106, 207
Frank Brown: 70-71, 186, 193
 Freud, Sigmund: XII-XIII, 39-40, 58, 75-
 76, 91, 158-159, 161, 207

Frú-Frú (Manuel Gutiérrez Nájera): 44
 Frye, Northrop: 106, 117, 162, 165, 171-172, 207

G

Galeno: 52
 García, Juan: 138
 García Calderón, Francisco: 141
 García Goyena, Rafael: IV
 García Mercadal, José: IV, 57, 207
 García Prada, Carlos: 152, 202, 207
 García Salvatecci, Hugo: 168, 207
 Garganta, Juan de: 120, 207
 Garlande, Juan de: 105
 Gaxiola y del Castillo Negrete, Francisco Javier: 113, 207
 Ghirardo, Alberto: 13, 96, 207
Gilbert, A. de (Pedro Balmaceda): 92, 96
 Gitón: 124
 Goethe, Johann Wolfgang: 106
 Gómez de la Serna, Ramón: 53-54, 57, 79, 82, 207
 González de Eslava, Fernán: 207
 González Martínez, Enrique: VII
 González Prada, Alfredo: 127, 130, 169, 174-175, 202
 González Prada, Cristina: 172
 González Prada, Manuel: VII, XX, 126-133, 135-136, 140, 168-170, 172-176, 182, 187-189, 190, 202, 206-207, 213
 González Rodríguez, Sergio: 50, 207
 Guillén Cabañero, José: 100-101, 207
 Gutiérrez Girardot, Rafael: 147, 207

Gutiérrez Nájera, Manuel: VII, XX, 43-44, 46, 49-50, 67, 126-127, 186, 190, 202-203, 205, 207

H

Hanlon Lee: 70-71, 193
 Hartmann, Eduard von: II
 Heine, Heinrich: 64, 92
 Henríquez Ureña, Max: VIII, 20, 46, 59, 64, 80, 126, 149, 150-151, 154-155, 208
 Heredia, José María de: 150
 Herrera Sotomayor, Ignacio: 69
 Herrera y Reissig, Julio: VII, XX, 23-27, 185, 203, 213
 Hidalgo, Bartolomé: IV
 Highet, Gilbert: 100-101, 104-105, 108, 171, 208
 Hipócrates: 52, 85-86, 204
 Hobbes, Thomas: XII, 106, 208
 Hodgart, Matthew: 100, 104-106, 117-118, 123, 137, 153, 208
 Homero: 140
 Honderich, Ted: 7, 208
 Hostos, Eugenio María: 127
 Hugo, Victor: 61, 208
 Hutcheon, Linda: 11, 208

J

Jaimes Freyre, Ricardo: VII, 18, 185, 194
 Jiménez, José Olivio: 6-8, 160, 208
Juan Cachimba (Carlos Pezoa Véliz): 70
Juan Chambergo: (Carlos Pezoa Véliz): 70

Juan Lanas (Manuel Gutiérrez Nájera):
44

Juan Mauro Bío Bío (Carlos Pezoa
Véliz): 69

Juan Pereza (Carlos Pezoa Véliz): 69

Julio Ascanio (Juan García): 138

Junius (Manuel Gutiérrez Nájera): 44

Juvenal, Décimo Junio: 105

K

Kant, Immanuel: XII, 17, 208

Kayser, Wolfgang: 61, 208

Kerbrat-Orecchioni, Catherine: 4, 6, 30,
208

Kock, Paul de: 45, 46

L

Laforgue, Jules: 20

Lamartine, Alphonse Marie Louis de: 87

Larrea, Juan: 121, 208

Lázaro: 27

Lazo, Raimundo: 126, 208

Lenz, Rodolfo: 41, 208

Leopardi, Giacomo: II, 87-88

López, Luis Carlos: 203

López Mena, Sergio: 207

López Penha, Abraham Z.: 152

Lozano, Carlos: 154-155, 209

Lucina: 10

Lugones, Leopoldo: V, VII, XX, 9-12, 14,
16-22, 31, 34, 38-39, 67, 83-85, 119,
138, 144, 146-148, 185-186, 188, 190,
193, 203-205, 209

Luján, Néstor: 52-54, 209

M

Magis, Carlos Horacio: 146, 209

Marinetti, Filippo Tommaso: 144

Martí, José: VII, 119, 127, 212

Martín Casamijtana, Rosa María: IV, 209

Masera, Mariana: III, 42, 209

Maximiliano de Habsburgo: 113

Mejía, Gustavo: 66, 118-119, 205, 209

Mejía Sánchez, Ernesto: 202

Melitón González (Pablo Parellada y
Molas): 155

Mena, Juan de: 105

Méndes, Catule: 152

Méndez Plancarte, Alfonso: 111, 151,
202-203, 206

Mendoza, Diego Hurtado de: 140

Migal: IV, 209

Milanés, José Jacinto: V

Mill, John Stuart: 162

Mitre, Bartolomé de: 92

Morales Pettorino, Félix: 41, 209

Mutis Durán, Santiago: 203

N

Nabuco de Araujo, Joaquim Aurelio: 14-
15

Nardo (Juan García): 138

Navarro Tomás, Tomás: 111-112, 165,
209

Nemo (Manuel Gutiérrez Nájera): 44

Nervo, Amado: VII, XX, 27, 29, 43, 77,
81, 83-84, 111-116, 137-144, 146, 155,
182, 185-188, 203, 206

Noguerol, Francisca: 106, 209

O

Orjuela, Héctor H.: 63-66, 203-205, 209-210
 Oliver Belmás, Antonio: 80, 92, 202, 209
Omega (Manuel Gutiérrez Nájera): 44
 Oviedo, José Miguel: 9, 20, 81, 126, 135, 210
 Oquendo, Mateo Rosas de: IV
 Ochoa y Acuña, Anastasio María de: IV
 Oleza Simo, Juan de: XV, 209
 Othón de Mendizábal, Miguel: 113, 210

P

Palacios, Ernesto O.: 152
 Palas: 194
 Palma, Ricardo: V, 150
Pancho Merengue (Rubén Darío): 154
 Pardo y Aliaga, Felipe: IV
 Parellada y Molas, Pablo: 155
 Parra, Nicanor: III, 66
 Paz, Octavio: VIII, 13, 17, 51, 210
 Paz Soldán y Unanue, Pedro (*Juan de Arona*): 204
 Peale, C. George: 100-104, 106-107, 210
Pedro Gringoire (Carlos Pezoa Véliz): 70
 Pérez Bonalde, Antonio: 127
 Pérez Gay, Rafael: 203
 Pérez Lasheras, Antonio: 99-101, 103-107, 210
 Persio Flacco, Aulo: 100, 213
 Petronio (Caius Petronius Arbitr): 124
 Pezoa Véliz, Carlos: VII, XX, 39, 66-70, 185-186, 190, 203, 206
 Phillips, Allen W.: 150, 210

Píndaro: 140

Pirandello, Luigi: 53-54, 78-79, 210

Plinio el Joven: 29

Pollard, Arthur: 104, 122, 210

Polo García, Victorino: 7-8, 210

Pombo, Rafael: V, 127

Premat, Julio: 21-22, 211

Prieto, Guillermo: V, 45

Puck (Manuel Gutiérrez Nájera): 44

Q

Quintana, Lucía: 34

Quintiliano, Marco Fabio: 100, 105

Quirón: 28-29

R

Rama, Ángel: V-VI, 9, 202, 211

Ramírez, Quintín: 138

Raskin, Victor: XI, 211

Recamier (Manuel Gutiérrez Nájera): 44

Reyes, Alfonso: 142, 157, 211

Reyes Heróles, Jesús: 113, 211

Richepin, Jean: 64

Richter, Jean Paul: 53-54, 211

Rodenbach, Georges: 12

Rodríguez Mendoza, Manuel: 96

Rodríguez Puértolas, Julio: IV, 165, 211

Roncero, Victoriano: IV, 40-41, 204

Roosevelt, Theodor: 12-13

Rothschild, Henry de: 121, 124

Rothschild, Mayer Amschel: 124

Rotschild, Philippe: 213

Rubén el Divino (Rubén Darío): 154

Ruiz Barrionuevo, Carmen: 10, 13, 91, 211

S

Sade, marqués de: 121, 123-125

Sainz de Medrano, Luis: 26, 126, 211

Sainz de Robles, Federico: 83, 101-102, 211

Salomón: 113

Sánchez, Luis Alberto: 127-128, 169-170, 172, 202

Sanín Cano, Baldomero: 65, 118, 152, 212

San Malaquías: 121, 123

Sarmiento, Domingo Faustino: 127

Scholberg, Kenneth R.: IV, 106, 212

Schopenhauer, Arthur: II, 87-88

Schulman, Ivan A.: VIII, 6, 127, 159, 163-164, 212

Schwartz Lerner, Lía: 103, 106-107, 212

Segura, Manuel Ascencio: IV

Shakespeare, William: 53

Shiple, Joseph T.: 30, 36, 102, 212

Sidney, Philip: 105

Sierra, Justo: 127, 202

Silva, José Asunción: VII, XX, 59, 62-66, 86-87, 89, 97, 116-121, 127, 141, 149, 151-154, 160-161, 163-164, 166, 182, 186-187, 189, 191, 203-207, 209-210, 212

Silva, Juan Gustavo: 69

Silva Castro, Raúl: X, 36, 69, 92, 95-96, 203, 212

Silva Pendolfi (José Asunción Silva): 120

Sócrates: 1

Sófocles: 3

Somolinos d'Ardois, Germán: 52, 212

Soriano de Turcios, Lola: 79-80, 186, 193

Soto Verges, Rafael: 92, 212

Spencer, Herbert: 162

Stendhal (Henry Beyle llamado): 14-15

Stilman, Eduardo: 54-55, 89, 212

Suárez, Roberto: 118

T

Terralla y Landa, Esteban de: IV

Tondreau, Narciso: 96

Torres Bodet, Jaime: 92-93, 212

Torres Rioseco, Arturo: 93, 212

Torres Sánchez, María Ángeles: XI, 2-3, 5, 30, 42, 60, 81, 102, 213

Trajano, Marco Ulpio: 28, 29

Turcios, Froylán: 13

Turgueniev, Iván: 39

U

Ugarte, José de la Torre: 74

Uribe Uribe, Rafael: 13

V

Valender, James: 7- 8, 17, 213

Valle-Castillo, Julio: 202

Valle Caviedes, Juan del: IV

Varona, Enrique José: 127

Varrón, Marco Terencio (Raetino): 100

Vázquez, Lydia: 69, 206

Vélez Ladrón de Guevara,

Francisco Antonio: IV

Velis Nolis: (Carlos Pezoa Véliz): 70
Vega, Garcilaso de la: 14-15
Vega y Carpio, Félix Lope de: 140
Verneuil, Adriana de: 133
Vilariño, Idea: 24, 26, 203, 213
Villavicencio, Laura N. de: 23, 25-26, 213
Villegas Guillén, Salvador: 100, 213

W

Warren, Austin: 106, 213
Weisstein, Ulrich: 106, 213
Wellek, René: 106, 213
Wise, David O.: 136, 173, 213
Woodhouse, William: 102, 105, 213
Wundt, Wilhelm: 162

Y

Yerovi, Leónidas N.: XX, 71-72, 75-77,
149, 156-157, 164-166, 182, 186, 189-
191, 203
Yurkievich, Saúl: 6, 164, 213

Z

Zavala, Lauro: 38, 213
Zola, Emile: 20, 87

Bibliografía

Bibliografía directa

- Darío, Rubén, 1938. *Escritos inéditos de Rubén Darío, recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes* (Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos).
- _____, 1950a. *Obras completas. Tomo II. Semblanzas*, ed. de M. Sanmiguel Raimúndez (Madrid: Afrodisio Aguado).
- _____, 1950b. *Obras completas. Tomo III. Viajes y crónicas*, ed. de M. Sanmiguel Raimúndez (Madrid: Afrodisio Aguado).
- _____, 1968. *Poesías completas*, ed., introd. y notas de Alfonso Méndez Plancarte, aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás (Madrid: Aguilar).
- _____, 1977. *Poesía*, pról. de Ángel Rama, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo (Caracas: Biblioteca Ayacucho).
- González Prada, Manuel, 1937. *Nuevas páginas libres* (Santiago de Chile: Ercilla).
- _____, 1940. *González Prada. Antología poética*, introd. y notas de Carlos García Prada (México: Cultura).
- _____, 1945. *El tonel de Diógenes. Seguido de Fragmentaria y Memoranda*, notas de Alfredo González Prada (México: Tezontle).
- _____, 1985. *Páginas libres / Horas de lucha*, pról. y notas de Luis Alberto Sánchez (Barcelona: Biblioteca Ayacucho).
- _____, 1988. *Manuel González Prada. Obras. Tomo III. Volumen 5*, pról. y notas de Luis Alberto Sánchez (Lima: Ediciones Copé).
- _____, 1989a. *Manuel González Prada. Obras. Tomo III. Volumen 6*, pról. y notas de Luis Alberto Sánchez (Lima: Ediciones Copé).
- _____, 1989b. *Manuel González Prada. Obras. Tomo III. Volumen 7*, pról. y notas de Luis Alberto Sánchez (Lima: Ediciones Copé).
- Gutiérrez Nájera, Manuel, 1896. *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera. Poesía*, pról. de Justo Sierra (México: Oficina Impresora del Timbre).
- _____, 1953. *Poesías completas. Tomo II*, ed. y pról. de Francisco González Guerrero (México: Porrúa).

- _____, 1996. *Manuel Gutiérrez Nájera*, sel. y pról. de Rafael Pérez Gay (México: Cal y Arena. Col. Los imprescindibles).
- Herrera y Reissig, Julio, 1969. *Poesías completas*, est. prel. por Guillermo de Torre (Buenos Aires: Losada).
- _____, 1978. *Poesía completa y prosa selecta* (pról. de Idea Vilariño; ed., notas y cronología de Alicia Migdal) (Caracas: Ayacucho).
- Lugones, Leopoldo, 1959. *Obras poéticas completas*, pról. de Pedro Miguel Obligado (Madrid: Aguilar).
- _____, 1994. *Lunario sentimental*, ed. e introd. de Jesús Benítez (Madrid: Cátedra).
- Nervo, Amado, 1967. *Obras completas, tomo I* (prosas), ed., estudios y notas de Francisco González Guerrero (prosa) y Alfonso Méndez Plancarte (poesía) (Madrid: Aguilar).
- _____, 1972. *Obras completas, tomo II* (prosas-poesías), ed., estudios y notas de Francisco González Guerrero (prosa) y Alfonso Méndez Plancarte (poesía) (Madrid: Aguilar).
- Pezoa Véliz, Carlos, 1964. *Carlos Pezoa Véliz (1879-1908). I. Biografía. II. Obras de Carlos Pezoa Véliz*, biografía y ed. de Raúl Silva Castro (Santiago de Chile: Editorial Universitaria).
- Silva, José Asunción, 1979. *Poesía y prosa*, ed. de Santiago Mutis Durán y J. G. Cobo Borda (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura).
- _____, 1992. *Obra completa*, coord. de la ed. crítica Héctor H. Orjuela (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Col. Archivos, 7).
- Yerovi, Leónidas N., 1960. *Poesías festivas* (Lima: Imprenta Militar Leoncio Prado).
- _____, 1969. *Poesía y teatro*, sel. y pról. de Augusto Tamayo Vargas (Lima: Universo).

Bibliografía crítica

- Albor, Rosa (ed. e introd.), 1999. *Poesía satírica y burlesca del Siglo de Oro* (Madrid: Celeste).
- Alstrum, James J., 1978. "Las 'Gotas amargas' de José Asunción Silva y la poesía de Luis Carlos López", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXXIII-2 (mayo-agosto), pp. 280-303.

- Anderson Imbert, Enrique, 1967. *La originalidad de Rubén Darío* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina).
- Arciniegas, Germán, 1992. "Liminar. Silva nocturno" en José Asunción Silva, *Obra completa*, coord. de la ed. crítica Héctor H. Orjuela (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Archivos 7), pp. XIII-XXI.
- Arciniegas, Ismael Enrique, 1997. "Segundo palique sobre Silva" (tomado de *El tiempo*, Bogotá, 3 de enero de 1938) en *Leyendo a Silva*, tomo III, comp. y pról. de Juan Gustavo Cobo Borda (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo), pp. 109-128.
- Arellano, Ignacio y Victoriano Roncero (ed.), 2002. "Introducción" en *Poesía satírica y burlasca de los siglos de oro* (Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral).
- Aristóteles e Hipócrates, 1994. *De la melancolía*, pról. de Julio Hubbard (México: Vuelta/Heliópolis).
- Arona, Juan de (Pedro Paz Soldán y Unanue), 1938. *Diccionario de peruanismos* (París: Desclée de Brouwer).
- Attardo, Salvatore, 1994. *Linguistic Theories of Humor* (Berlín: Mouton de Gruyter).
- Baehr, Rudolf, 1970. *Manual de versificación española* (Madrid: Gredos).
- Bajtin, Mijail, 2002. *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais* (México: Alianza).
- Ballart, Pere, 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (Barcelona: Quaderns Crema).
- Baroja, Pío, 1986. *La caverna del humorismo* (Madrid: Caro Raggio).
- Barón, Emilio, 1992. *Lirismo y humor. Manuel Machado y la poesía irónica moderna* (Sevilla: Alfar).
- Barquín Calderón, Manuel, 1994. *Historia de la medicina* (México: Méndez Editores).
- Bergson, Henri, 1999. *La risa* (México: Porrúa, Col. Sepan cuantos 491).
- Beristáin, Helena, 1998. *Diccionario de retórica y poética* (México: Porrúa).
- Blánquez Fraile, Agustín, 1966. *Diccionario latino-español* (Barcelona: Ramón Sopena).
- Booth, Wayne C., 1989. *Retórica de la ironía* (Madrid: Taurus).
- Borges, Jorge Luis (con la colab. de Betina Edelberg), 1998. *Leopoldo Lugones* (Buenos Aires: Emecé).

- Bravo, Víctor, 1997. *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria* (Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana / Universidad de los Andes).
- Bubnova, Tatiana (ed.) et al., 2000. *En torno a la cultura popular de la risa* (México: Anthropos).
- Camacho Guizado, Eduardo, 1977. "Prólogo" a José Asunción Silva, *Obra completa*, ed., notas y cronología de Eduardo Camacho Guizado y Gustavo Mejía (Sucre, Venezuela: Biblioteca Ayacucho), pp. IX-LV.
- _____, 1992a. "Silva ante el modernismo" en José Asunción Silva, *Obra completa*, coord. de la ed. crítica Héctor H. Orjuela (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Archivos 7), pp. 411-421.
- _____, 1992b. "Poética y poesía de José Asunción Silva" en José Asunción Silva, *Obra completa*, coord. de la ed. crítica Héctor H. Orjuela (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Archivos, 7), pp. 533-566.
- Cándano, Graciela, 2000. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media* (México: Universidad Nacional Autónoma de México).
- Cano Gaviria, Ricardo, 1992. *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (Caracas: Monte Ávila Editores).
- Capdevila, Arturo, 1973. *Lugones* (Buenos Aires: Aguilar).
- Carpio Muñoz, Juan Guillermo, 1999. *Diccionario de arequipeñismos* (Arequipa: Regentus).
- Carter, Boyd G., 1959. *Las revistas literarias de Hispanoamérica. Breve historia y contenido* (México: De Andrea).
- _____, 1960. *En torno a Gutiérrez Nájera y las letras mexicanas del siglo XIX* (Botas: 1960).
- Castro Leal, Antonio (sel., pról. y notas), 1971. *Los cien mejores poemas de Leopoldo Lugones* (México: Aguilar).
- Cavallari, Héctor M., 1986. "El *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones: parodia textual y configuración discursiva", *Revista Iberoamericana*, 52-137 (oct.-dic.), pp. 895-907.
- Croce, Benedetto, 1969. *Estética* (Buenos Aires: Nueva Visión).

- Cruz, Sor Juana Inés de la, 1994. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. II: Villancicos y letras sacras*, ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte (México: Fondo de Cultura Económica/Instituto Mexiquense de Cultura).
- Culler, Jonathan, 1978. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura* (Barcelona: Anagrama).
- Chang-Rodríguez, Eugenio, 1976. "El ensayo de Manuel González Prada", *Revista Iberoamericana*, 42-95 (abril-junio), pp. 239-249.
- Charry Lara, Fernando, 1989. *José Asunción Silva* (Bogotá: Precultura).
- Delano, Luis Enrique, 1977. "La parte que amamos de la poesía de Pezoa Véliz", *Plural. Nueva Época* (febrero) (México: Revista mensual de *Excelsior*), pp. 63-66.
- Diego, Rosa de, 1998. "Perversidades" en *Humores negros. Del tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos* (Madrid: Biblioteca nueva), pp. 135-141.
- Diego, Rosa de y Lydia Vázquez, 1998. "Prólogo" a *Humores negros. Del tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos* (Madrid: Biblioteca nueva), pp. 11-30.
- Durán, Manuel, 1969. *Genio y figura de Amado Nervo* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires).
- Enciclopedia católica*, "Liturgia de la misa". [[Http://www.encyclopediacatolica.com/l/liturgiamisa.htm](http://www.encyclopediacatolica.com/l/liturgiamisa.htm)]
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, 70 tomos (Madrid: Espasa-Calpe).
- Escardó, Florencio, 1964. "El humorismo y su misión" en *El humorismo argentino* (Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires), pp. 5-9.
- Estébanez Calderón, Demetrio, 1999. *Diccionario de términos literarios* (Madrid: Alianza).
- Etreros, Mercedes, 1983. *La sátira política en el siglo XVII* (Madrid: Fundación Universitaria Española).
- Feinberg, Leonard, 1968. *Introduction to Satire* (Ames, Iowa: The Iowa State University Press).
- Fernández, Teodosio, 1987. *Rubén Darío* (Madrid: Historia 16-Quorum).
- Ferrari, Americo, 1989. "Manuel González Prada entre lo nuevo y lo viejo", *Revista Iberoamericana*, LV-146-147 (enero-junio), pp. 307-325.
- Ferrater Mora, José, 1981. *Diccionario de filosofía* (Barcelona: Alianza).
- Foley Gambetta, Enrique, 1983. *Léxico del Perú*, núm. 5 (Lima: Breña).

- Fowler, Alastair, "Género y canon literario" en *Teoría de los géneros literarios* (comp. de Miguel A. Garrido Gallardo) (Madrid: Arco/Libros), pp. 95-127.
- Freud, Sigmund, 1979. "El humor" (1927) en *Obras completas*, vol. 21 (1927-1931) (Buenos Aires: Amorrortu editores), pp. 153-162.
- _____, 2000. *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Madrid: Alianza).
- Frye, Northrop, 1991. *Anatomía de la crítica* (Caracas: Monte Ávila).
- García Mercadal, José, 1957. *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX* (Madrid: Aguilar).
- García Prada, Carlos, 1997. "¿Silva contra Darío?" (tomado de *Hispania*, XLIII-2, mayo de 1960) en *Leyendo a Silva*, tomo III, comp. y pról. de Juan Gustavo Cobo Borda (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo), pp. 169-185.
- García Salvatecci, Hugo, s/f. *El pensamiento de González Prada* (Lima: Arica).
- Garganta, Juan de, 1994. "La política en la obra de José Asunción Silva" (tomado de *Revista de América, Bogotá*, 34, octubre de 1947) en *Leyendo a Silva*, tomo II, comp. y pról. de Juan Gustavo Cobo Borda (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo), pp. 27-46.
- _____, 1994. "La política en la poesía de Silva" (tomado de *Revista de América, Bogotá*, 37, enero de 1948) en *Leyendo a Silva*, tomo II, comp. y pról. de Juan Gustavo Cobo Borda (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo), pp. 47-76.
- Gaxiola y del Castillo Negrete, Francisco Javier, 1967. "La Constitución de 1824" en Ernesto de la Torre Villar (sel., pref. y notas), *Lecturas históricas mexicanas*, tomo 3, pp. 180-194 (México: Empresas Editoriales).
- Ghraldo, Alberto, 1943. *El archivo de Rubén Darío* (Buenos Aires: Losada).
- Gómez de la Serna, Ramón, 1968. "Humorismo" en *Ismos* (Buenos Aires: Brújula), pp. 161-207.
- González de Eslava, Fermán, 2003. *Libro segundo, de las canciones, chançonetas y villancicos a lo divino*, ed. y est. de Sergio López Mena (México: UNAM).
- González Rodríguez, Sergio, 1996. "Manuel Gutiérrez Nájera y el vértigo moderno" en *Memoria. Coloquio internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo* (México: UNAM), pp. 381-387.
- Guillén Cabañero, José, 1991. "Introducción" a *La sátira latina* (Madrid: Akal), pp. 9-37.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, 1983. *Modernismo* (Barcelona: Montesinos).

- Henríquez Ureña, Max, 1978. *Breve historia del modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica).
- Highet, Gilbert, 1962. *The Anatomy of Satire* (Princeton: Princeton University Press).
- Hobbes, Thomas, 1987. "La naturaleza humana o los elementos fundamentales de la política" en *Antología* (ed. de Enrique Lynch) (Barcelona: Península).
- _____, 1999. *Leviatán* (Madrid: Tecnós).
- Hodgart, Matthew, 1969. *La sátira* (Madrid: Guadarrama).
- Honderich, Ted (ed.), 2001. *Enciclopedia Oxford de filosofía* (Madrid: Tecnos).
- Hugo, Victor, 1967. "Prefacio" a *Cromwell* (Madrid: Espasa-Calpe), pp. 1-51.
- Hutcheon, Linda, 1992. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en Varios autores, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa), pp. 173-193.
- Iglesia Evangélica Bautista Deifilia, 2005. "La geografía física del mundo de La Biblia" [www.deifilia.8k.com/temas&.htm]
- Jewish Encyclopedia*, 2005. [www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=445&letter=R#1285]
- Jiménez, José Olivio (sel., notas y bibliografía), 1985. "Introducción" a *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (Madrid: Hiperión).
- Kant, Immanuel, 1914. *Crítica del juicio* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez).
- Kayser, Wolfgang, 1964. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (Buenos Aires: Nova).
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1992. "La ironía como tropo" en Varios autores, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa), pp. 195-221.
- Larrea, Juan, 1972. *Intensidad del canto errante* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba).
- Lazo, Raimundo, 1976. *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX. 1780-1914* (México: Porrúa).
- Ledesma, Roberto, 1969. *Genio y figura de Rubén Darío* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires).

- Lenz, Rodolfo, 1979. *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas* (Santiago: Universidad de Chile).
- Lozano, Carlos, 1965. "Parodia y sátira en el modernismo", *Cuadernos americanos*, año 24, 141 (julio-agosto), pp.180-200.
- Luján, Néstor, 1973. *El humorismo* (Barcelona: Salvat, Biblioteca Salvat de Grandes Temas 73).
- Magis, Carlos Horacio, 1960. *La poesía de Leopoldo Lugones* (México: Ateneo).
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, 2000. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona: Ariel).
- Marina, José Antonio, 1992. *Elogio y refutación del ingenio* (Barcelona: Anagrama).
- Martín Casamijtana, Rosa Ma., 1996. *El humor en la poesía española de vanguardia* (Madrid: Gredos).
- Masera, Mariana, 2001. "Que non dormiré sola, non." *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* (Barcelona: Azul).
- Mejía, Gustavo, 1992. "José Asunción Silva: sus textos, su crítica" en José Asunción Silva, *Obra completa*, coord. de la ed. crítica Héctor H. Orjuela (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Archivos 7), pp. 471-500.
- Migal, 1998. *Poesía burlesca* (Madrid: Edimat).
- Moliner, María, 1992. *Diccionario de uso del español* (Madrid: Gredos).
- Morales Pettorino, Félix (director), et al., 1984. *Diccionario ejemplificado de chilenismos y de otros usos diferenciales del español en Chile* (Santiago de Chile: Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso).
- Moreau, Pierina Lidia, 1972. *Leopoldo Lugones y el simbolismo* (Buenos Aires: La reja).
- Navarro Tomás, Tomás, 1991. *Métrica española* (Barcelona: Labor).
- Noguerol Jiménez, Francisca, 1995. *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* (Sevilla: Universidad de Sevilla).
- Oleza Simo, Juan de, 1973. "Ensayo sobre comicidad y literatura", *Cuadernos hispanoamericanos*, 272, pp. 325-338.
- Oliver Belmás, Antonio, 1968. *Este otro Rubén Darío* (Madrid: Aguilar).
- Orjuela, Héctor H., 1976. "De sobremesa" y otros estudios sobre José Asunción Silva (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, Serie "La granada entreabierto" 14).

- _____, 1992a. "Introducción del coordinador" en José Asunción Silva, *Obra completa*, coord. de la ed. crítica Héctor H. Orjuela (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Archivos 7) , pp. 422-442.
- _____, 1992b. "José Asunción Silva: conflicto y transgresión de un intelectual modernista" en José Asunción Silva, *Obra completa*, coord. de la ed. crítica Héctor H. Orjuela (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Archivos 7), pp. 422-442.
- Othón de Mendizábal, Miguel, 1967. "El origen histórico de nuestras clases medias" en Ernesto de la Torre Villar (sel., pref. y notas), *Lecturas históricas mexicanas*, tomo 3, pp. 687-701 (México: Empresas Editoriales).
- Oviedo, José Miguel, 2001. *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al modernismo* (Madrid: Alianza).
- Oxford English Dictionary (The Compact Edition of the Oxford English Dictionary. Complete Text Reproduced Micrographically)*, volumen II (P-Z), 1972. (Oxford: Oxford University Press).
- Paz, Octavio, 1974. *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral).
- _____, 1991. "El caracol y la sirena (Rubén Darío)" en *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz), pp. 9-60.
- Peale, C. George, 1973. "La sátira y sus principios organizadores", *Prohemio*, IV-1-2 (abril-septiembre), pp. 189-210.
- Pérez Lasheras, Antonio, 1994. *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza).
- Phillips, Allen W, 1974. "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo" en *Estudios críticos sobre el modernismo*, sel., introd. y bibliografía general por Homero Castillo (Madrid: Gredos), pp. 118-145.
- Pirandello, Luigi, 1946. *El humorismo* (Buenos Aires: El libro).
- Pollard, Arthur, 1970. *Satire* (New York: Methuen).
- Polo García, Victorino, 1987. *El Modernismo. La pasión por vivir el arte* (Barcelona: Montesinos).
- Porrata, Francisco E. y Jorge A. Santana, 1974. *Antología comentada del modernismo* (California: California State University).

- Portal Peruano Sociedad y Parlamento*. 2004. [www.congreso.gob.pe/peru/simbolos.htm]
- Premat, Julio, 1997. "Lunario sentimental o la palabra inhallable. Reflexiones sobre la profusión lugoniana", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXIII-46 (2o. semestre), pp. 190-210.
- Puga y Acal, Manuel, 1901. "El blasón de la duquesa" en *Revista Moderna*, año 4, número 24, 2ª quincena de diciembre.
- Rama, Ángel, 1983. "El poeta frente a la modernidad", *Literatura y clase social* (México: Folios Ediciones), pp. 80-144.
- _____, 1985. *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas-Barcelona: Alfadil).
- Raskin, Victor, 1985. *Semantic Mechanisms of Humor* (Dordrecht: Reidel Publ.).
- Real Academia Española, 1956. *Diccionario de la lengua española*, 18a. ed. (Madrid: Real Academia Española).
- _____, 1984. *Diccionario de la lengua española*, 20a. ed. (Madrid: Real Academia Española).
- _____, 1992. *Diccionario de la lengua española*, 21a. ed. (Madrid: Real Academia Española).
- _____, 2001. *Diccionario de la lengua española*, 22a. ed. (Madrid: Real Academia Española).
- Reyes, Alfonso. 1993. *La experiencia literaria* (México: Fondo de Cultura Económica).
- Reyes Heróles, Jesús, 1994. "Las ideas conservadoras en el siglo XIX" en Ernesto de la Torre Villar (sel., pref. y notas), *Lecturas históricas mexicanas*, tomo 5 (México: Universidad Nacional Autónoma de México), pp. 404-418.
- Richter, Jean Paul, 1976. *Introducción a la estética*, vers. de Julián de Vargas (Buenos Aires: Hachette).
- Rodríguez Puértolas, Julio (ed. e introd.), 1989. *Poesía crítica y satírica del siglo XV* (Madrid: Clásicos Castalia).
- Ruiz Barrionuevo, Carmen, 2002. *Rubén Darío* (Madrid: Síntesis).
- Sainz de Medrano, Luis, 1989. *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo)* (Madrid: Taurus).
- Sainz de Robles, Federico Carlos, 1982. *Diccionario de la literatura. Términos, conceptos, "ismos" literarios*, 2 tomos (Madrid: Aguilar).

- Sanín Cano, Baldomero, 1952. "Notas (En la edición de la Casa Luis Michaud, de París)" en José Asunción Silva, *Poesías completas, seguidas de prosas selectas*, noticia biográfica por Camilo de Brigard Silva, pról. de Miguel de Unamuno (Madrid: Aguilar), pp. 191-203.
- Scholberg, Kenneth R., 1971. *Sátira e invectiva en la España medieval* (Madrid: Gredos).
- _____, 1980. *La poesía zahiriente del siglo XV. Antología* (La Coruña: Esqui-Ferrol).
- Schulman, Iván A., 1958. "Los supuestos 'precursores' del modernismo hispanoamericano", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII-1 (enero-marzo), pp. 61-64.
- _____, 1966. *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal* (México: El Colegio de México/Washington University Press).
- _____, 1974. "Reflexiones en torno a la definición del modernismo" en *Estudios críticos sobre el modernismo*, introd., sel. y bibliografía general por Homero Castillo (Madrid: Gredos), pp. 325-357.
- _____. 2002. *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI Editores).
- Schwartz Lerner, Lía, 1987. "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género", *Edad de Oro*, VI (primavera), pp. 215-234.
- Shipley, Joseph T., 1962. *Diccionario de la literatura mundial* (Barcelona: Destino).
- Silva Castro, Raúl, 1956. *Rubén Darío a los veinte años* (Madrid: Gredos).
- _____, 1974. "Es posible definir el modernismo?" en *Estudios críticos sobre el modernismo* (introd., sel. y bibliog. gral. por Homero Castillo) (Madrid: Gredos), pp. 316-324.
- Somolinos d'Ardois, Germán, 1980. *Historia de la medicina* (México: Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina).
- Soto Verges, Rafael, 1967. "Rubén Darío y el neoclasicismo (La estética de 'Abrojos')", *Cuadernos hispanoamericanos*, 212-213 (agosto-septiembre), pp. 462-471.
- Stilman, Eduardo, 1969. "Introducción" a *El humor negro* (antología) (Buenos Aires: Brújula), pp. 9-15.
- Torres Bodet, Jaime, 1966. *Rubén Darío. Abismo y cima* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica).
- Torres Rioseco, Arturo, 1944. *Vida y poesía de Rubén Darío* (Buenos Aires: Emecé).

- Torres Sánchez, Ma. Ángeles, 1999a. *Aproximación pragmática a la ironía verbal* (Cádiz: Universidad de Cádiz).
- _____, 1999b. *Estudio pragmático del humor verbal* (Cádiz: Universidad de Cádiz).
- Valadés, José C., 1967. *Historia del pueblo de México. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, tomo III (México: Editores Mexicanos Unidos).
- Valender, James, 1992. "Modernismo e ironía: el caso de Rubén Darío", en Varios autores, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa), pp. 49-67.
- Vilariño, Idea, 1978. "Prólogo" a Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta* (ed., notas y cronología de Alicia Migdal) (Caracas: Ayacucho).
- Villavicencio, Laura N. de, 1976. "La distorsión de las imágenes en la poesía de Julio Herrera y Reissig", *Cuadernos hispanoamericanos*, 309 (marzo), pp. 389-402.
- Villegas Guillén, Salvador, 1975. "Prólogo" a Aulio Persio Flacco, *Sátiras* (Madrid: Akal), pp. 11-27.
- Weisstein, Ulrich, 1975. *Introducción a la literatura comparada* (Barcelona: Planeta).
- Wellek, René y Austin Warren, 1966. *Teoría literaria* (Madrid: Gredos).
- Wikipedia. *The Free Encyclopedia*, 2005. [www.en.wikipedia.org/wiki/philippe_de_Rothschild]
- Wise, David O., 1983. "La consagración de González Prada: maestro y epígonos, 1918-1931", *Cuadernos Americanos*, CCL-5 (sep.-oct.), pp. 136-172.
- Woodhouse, William, 1986. "Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro" en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid: Istmo), pp. 749-753.
- Yurkievich, Saúl, 1976. "Liróforos contra lirófagos" en *Celebración del modernismo* (Barcelona: Tusquets), pp. 8-10.
- _____, 1976. "Para dar vida al hombre entero" en *Celebración del modernismo* (Barcelona: Tusquets), pp. 11-24.
- _____, 1996. "Modernismo: arte nuevo" en *La movediza modernidad* (Madrid: Taurus), pp. 39-48.
- Zavala, Lauro, 1993. *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria* (México: Universidad Autónoma Metropolitana).