UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

TESIS DOCTORAL

El tratamiento estético de la figura de la prostituta en la lírica modernista española

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Enrique Ortiz Aguirre

Director

Marcos Roca Sierra

Madrid, 2016

© Enrique Ortiz Aguirre, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II (Literatura)

EL TRATAMIENTO ESTÉTICO DE LA FIGURA DE LA PROSTITUTA EN LA LÍRICA MODERNISTA ESPAÑOLA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

D. Enrique Ortiz Aguirre

Bajo la dirección del

Prof. Dr. D. Marcos Roca Sierra

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

EL TRATAMIENTO ESTÉTICO DE LA FIGURA DE LA PROSTITUTA EN LA LÍRICA MODERNISTA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

ENRIQUE ORTIZ AGUIRRE

Madrid, 2015

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA)

Imagen de “Después de la orgía", de

Fidencio Lucano Nava (detalle)

A PILAR

Sin tu capacidad de contagiar que cualquier sueño es posible si nos incluye, nada habría sido ni será posible.

Se diga lo que se diga,

Enrique, Ariadna, Nereida y Penélope

son el mejor ejemplo de cómo ser sublimes a diario.

A mis padres y hermanos,

por comprender que faltara

tantas veces.

A Salma,

por su permanente compañía silente,

cómplice de mis demonios.

AGRADECIMIENTOS

A Luis Antonio de Villena, cuyas charlas compartidas sobre el fin de siglo han sido siempre amenas y reconfortantes. Como el dandysmo.

A Benjamín Prado, por sus lecciones poéticas de culturalismo.

A Francisco Aguilar Piñal, por su carácter pionero en la defensa de un Modernismo español y por su generosa aprobación permanente de esta investigación.

A Carlos Fernández González, por su exigencia y profesionalidad bibliográficas, y por su amistad.

A todos los que, sin saberlo, serán memoria.

Y gracias a todos aquellos que un día decidieron embarcarse desde un territorio conocido hacia la incertidumbre, sin saber si viajaban al naufragio o a la genialidad. Son el detonante de este trabajo.

A Marcos Roca, como director de esta Tesis Doctoral, por esas densas conversaciones compartidas en la sublimidad, aliento constante. Formas parte de nuestra tribu.

ÍNDICE

- 0. Abstract …… 1

- I. A modo de atrio. Justificación y estructura de la Tesis Doctoral ……. 5

- II. Delimitación de objetivos ……...……..…… 11

- III. Metodología ..……... 19

- IV. La categoría estética de lo sublime ……..... 21

1. Estado de la cuestión …...…….. 23
2. Estética y ontología ……... 79
3. Una ascesis hacia lo sublime ……..… 87
4. ¿Es posible sistematizar los mecanismos de lo sublime? ….……. 93
5. El eje temático de lo sublime ……..……...… 99

5.1. Lo erótico y lo sublime ……..… 100

5.2. Lo femenino y lo sublime ……..… 153

5.3. Lo transgresor y lo sublime …….. 172

5.4.Lo maldito y lo sublime …… 186

5.5.El culturalismo y lo sublime ……..… 206

6. Lo sublime lingüístico …… 225
7. Mecanismos de sublimidad en la creación poética ……..… 236

7.1 Lo pletórico ……..... 242

7.2 Lo paradójico ……. 246

7.3 Lo sinestésico…… 252

7.4 Lo metafórico ….……... 263

7.5 Lo hiperbatónico ……...……. 275

7.6 Otros recursos ……..... 282

- V. La figura de la prostituta en la poesía modernista española ……...…… 287

1. Aproximaciones. Posible etiología de la figura. De su relación con lo sublime y de su propia sublimación estética …….. 288
2. Los poetas finiseculares, "Las historiadoras de Sade" frente a una sociedad biempensante. Prostitutas y alienación sublimadora 338

- VI. *Corpus* lírico de textos y análisis……..…. 341

1. La búsqueda de poemas para el *corpus* ……...….. 343
2. Organización y presentación del *corpus* lírico …….. 345
3. *Corpus* de textos y análisis críticos……....…… 349

- VII. Asedios al Modernismo español……...… 919

1. Estado de la cuestión……...… 921
2. Estética ontológica modernista……... 931
3. El poeta modernista, un Ícaro trágico…… 933

4. El Modernismo y lo erótico, lo marginal, lo femenino, lo maldito y el culturalismo……. 935

5. El Modernismo español. Un intento de cronología y una nómina de autores en dos ciclos poéticos modernistas……..… 938

- VIII. Conclusiones……..…….. 943

- IX. Referencias bibliográficas……...… 953

1. *Corpus* de textos. Fuentes primarias …….. 955

A) Libros de poemas incluidos ……. 955

B) Poemarios vaciados y no incluidos en el *corpus* …….. 960

C) Antologías …… 966

2. Obras críticas. Fuentes secundarias ……..….. 967

- X. Anexo …….. 995

Listado de autores y poemas del *corpus* textual …….. 995

0. ABSTRACT.

THESIS TITLE: *The aesthetic treatment of the figure of the prostitute in Spanish modernist lyric poetry.*

INTRODUCTION.

This PhD thesis sets out to show, firstly, that Spanish modernist poets are lavish in their sublimation of the figure of the prostitute in their lyrical compositions. It argues that ultimately, they do not do this randomly or arbitrarily, but in response to a series of mechanisms that turn this sublimation into an investigation within the modernist movement. The need for a study such as this one seems indisputable, as not very much work has been done on this topic in Spanish literature, unlike in other literatures (particularly Latin American literature, precisely in the same turn-of-the-century period and in connection with Modernism). What little work has been published on the treatment of the figure of the prostitute in turn-of-the-century Spanish literature refers to narrative prose, notably the realist and naturalist novel, as well as the short story. Also, such work usually lacks a general theoretical framework, as it deals with one novel, one author, or in the case of greater generalisation, a specific type of novel. The study of this figure in literary texts involves studying Modernism itself, as it neatly draws together the panoply of topics so dear to Modernism, namely, the erotic, the marginal, the feminine, the cursed and Culturalism. So, working on the aesthetic treatment of the figure of the prostitute in Spanish Modernist lyrical poetry involves tackling the

identifying features of late 19th century zeitgeist and approaching Modernism as a turn-of-the-century spiritual crisis. The textual corpus (consisting of 104 poems by 37 different authors) confirms that the aesthetic treatment of the prostitute based on sublimation is an aesthetic turning point between the Realist, Naturalist and Post-Romantic movements and the Modernist aesthetic concept. In addition, this PhD thesis sets out to question the generally held view of Spanish Modernism, which we believe to be reductionist, arguing against the critical trend that defends a certain frivolity and cynicism among late 19th century writers when addressing the figure of the prostitute. It would appear that critics of Spanish mid-century literature have had enough with the overworked issue of Modernism vs. the Generation of '98 (a controversy that in our view has unnecessarily saturated the period we refer to here). Most have been content to accept from the outset the emergence of Modernism in America and its definitive establishment in our literature through the figure of Rubén Darío, with honourable exceptions who tackle Spanish Pre-Modernism from a more rigorous perspective. This research also aims to question these generalisations in such studies.

SUMMARY (with objectives and results).

This PhD thesis is structured in nine chapters subdivided into sections. The first chapter is the Introduction, serving as a gateway and setting out the justification for the study. Chapter 2 gives a concise outline of the research objectives and Chapter 3 deals with the methodology put into practice for preparing the thesis. Chapter 4 takes an in-depth look at the aesthetics of the sublime from its conceptualization, followed by a diachronic critical review of how the category has been studied with reference to its

fundamental milestones and its mechanisms (both in terms of clichés and in terms of the formal ways in which it is articulated). Chapter 5 deals with the figure of the prostitute and its origins in a Modernist world view, and Chapter 6 consists of the corpus of poetic texts together with relevant critical commentary. Chapter 7 discusses Spanish Modernism and situates it within Hispanic Modernism (we shall discuss the theory of polygenesis in respect of Latin American Modernism and explain the turn-of-the-century view of Spanish literature that reduces everything to a confrontational dichotomy of Modernism vs. '98, plus the superficial view of Modernism as an exclusively formal and escapist movement). Chapter 8 contains the conclusions, focusing especially on the relevance of the results obtained in the PhD thesis, and Chapter 9 lists bibliographic references arranged in a number of different sections according to their type.

The study pursues the following aims: to show the repeated interest of Modernist poets in the figure of the prostitute and find a justification for it; to prove that the aesthetic treatment of the figure of the prostitute is that of sublimation and examine both its origin and its implementation; to put forward a representative corpus, together with a reading of all the compositions included; to contribute to the critical reinterpretation of turn-of-the-century Spanish literary production; to defend, where appropriate, lesser known turn-of-the-century Spanish authors; to delve into the slippery concept of Modernism and, in particular, Spanish Modernism, as well as into its origin and development, and to investigate the aesthetic category of the sublime, proposing both the formal and thematic mechanisms and resources that make it up, and apply the category to the aesthetic field of literary practice and systematize it; to produce an axis for the interpretation of aesthetic movements by analysing the treatment of the figure of the prostitute in order to objectively resolve the discrimination between Modernism and

other aesthetic movements. As a result, we have obtained a set of 104 poems by 37 turn-of-the-century authors that aesthetically sublimate the figure of the prostitute as part of a Modernist world view.

CONCLUSIONS.

The results obtained are highly relevant, as they testify to the sublimation of the figure of the prostitute in poetic compositions by turn-of-the-century Spanish authors and its direct connection with the Modernist aesthetic. This demonstrates the early existence of Spanish Modernism, which was later clearly and fruitfully influenced by Latin American Modernist ideas. In addition, by systematizing the category of the sublime, bearing in mind its modernity, into the clichés and resources used to articulate it, we can then identify and interpret them in the poems contained in the corpus. The study shows clearly how close relationships are set up between the figure of the prostitute, the category of the sublime and Modernism, identifying the defining language styles of Modernism, such as metaphor, synesthesia, plethoric, hyberbaton and paradox, used in the treatment of the prostitute. Modernist language is shown with all its Imaginist consequences, including the independence of the artwork, culturalism and ethical aesthetics; this sets it apart from the proliferation of other movements like Realist/Naturalist, or the innocuous and rather artificial embellishment of Post-Romanticism, which lacked the artistic independence that could lead to the construction of an aesthetic dimension to replace the positivist, utilitarian and industrialised turn-of-the-century reality.

I. A MODO DE ATRIO. JUSTIFICACIÓN Y ESTRUCTURA DE LA TESIS DOCTORAL.

Verdaderamente, nada me hacía sospechar que en algún momento de mi vida pudiera dedicarme con entrega enfermiza y apasionamiento rayano en el paroxismo al riguroso estudio del tratamiento estético de la figura de la prostituta en la lírica modernista. Será para mí imposible olvidar el rostro del profesor Doctor Marcos Roca, director de esta Tesis, cuando le propuse el tema. ¿Habrá algo realmente detrás de nuestra intuición? ¿Encontraremos un *corpus* significativo de textos que satisfaga nuestro propósito y dé sentido a la investigación? De existir ese corpus significativo de textos, ¿se dejarán analizar e interpretar en la dirección pretendida? ¿Resultará de esta Tesis Doctoral un trabajo socioliterario más acerca de esta figura singular? ¿Podrán juzgarse nuestras propuestas y demostraciones desde peligrosas ópticas machistas, feministas, burguesas o marginales? Nos preguntábamos insistentemente. Y sobre todo, ¿qué vas a decir cuando te pregunten cuál es el tema de tu Tesis, de qué trata?

Pues bien, esta Tesis Doctoral pretende demostrar, en primer lugar, que los poetas modernistas españoles subliman de manera profusa la figura de la prostituta en sus composiciones líricas y, en última instancia, que no lo hacen de forma azarosa o arbitraria, sino que, muy al contrario, tal sublimación respondería a una serie de mecanismos que la convierten en una indagación incomparable dentro del movimiento modernista y en un trayecto abocado a un punto de llegada: su esencia misma. Con cada lectura de un nuevo poema encontrado, tras sistemáticos y arduos -¡tantas veces yermos!- vaciados bibliográficos, con cada nuevo hallazgo crítico que dejaba entrever la teoría que se pretendía demostrar, nos íbamos convenciendo cada vez más de la necesidad de un trabajo como este, ya que, por desgracia -y no sé si también por

inexplicables remilgos-, no eran muy frecuentes en el acercamiento a la literatura española y, sin embargo, sí habituales en el estudio de otras literaturas[1] (en especial de la literatura hispanoamericana, precisamente en esta etapa del fin de siglo y vinculados, de manera directa, a la estética modernista). Lo poquísimo publicado acerca del tratamiento de la figura de la prostituta en la literatura española finisecular se refiere a la prosa narrativa, particularmente a la novela[2], y de forma singular a la novela realista y naturalista, así como al cuento, y suele renunciar además a un marco teórico general, decantándose por el estudio de una novela, de un autor o, en el caso de mayor generalización, por conclusiones que pueden asociarse a un tipo concreto de novela. Poco a poco, nos íbamos convenciendo de que el estudio de esta figura en los textos literarios suponía sumergirse de lleno en el corazón del movimiento estético/vital modernista, ya que esta concita de manera ejemplar la panoplia temática más cara al Modernismo, a saber: lo erótico, lo marginal/transgresor, lo femenino, lo maldito y el culturalismo. Trabajar el tratamiento estético de la figura de la prostituta en la lírica española modernista conlleva, pues, habérnoslas con las señas identitarias del espíritu fin de siglo y, si se quiere, del Modernismo como crisis espiritual finisecular. El *corpus* textual, además, viene a confirmar que el tratamiento estético de la prostituta desde la sublimación constituye un punto de inflexión estética entre los movimientos realista,

[1] V. gr. Foster, David: "Mujer, prostitución y modernidad en el México finisecular", en *Magazine modernista* (2009); Cortés-Rocca, Paola: "La ciudad bajo los ojos del Modernismo", en *A contracorriente* (2009), vol. 7, nº 1, págs. 146-167; Hill, Aiesha: "La búsqueda del diamante-rubí: Una discusión sobre la emergencia de la mujer paradójicamente ideal en la literatura modernista", en *CUREJ* (2006); Camacho Delgado, José Manuel: "Del fragilis sexus a la rebelio carnalis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo", en *Cuadernos de Literatura* (2006), nº 20, págs. 22-36; Encabo Fernández, Enrique: "Cocó, Margot, Frou-Frou… ingenuas y lascivas en el París de la Belle-époque", en *Pasen y vean: Estudios corporales*. Barcelona: Editorial UOC, 2008. Págs. 57-61; González, María R.: *Imagen de la prostituta en la novela mexicana contemporánea.* Madrid: Pliegos, [1996]; Bernheimer, Charles: *Figures of ill repute: representing prostitution in nineteenth-century France.* Harvard University Press, 1989; Martha, Mirtha Susana: "Contenido erótico y necrológico en la poesía del modernista argentino Eugenio Díaz Romero", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 19 (1990), págs. 123-131 o Payeras Grau, María; Fernández Ripoll, Luis Miguel (eds.): *Fines de siglo y Modernismo.* Palma: Universidad de las Islas Baleares, 2001. Págs. 82 y ss.

[2] Vid. Fernández, Pura: *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria.* Woodbridge: Tamesis, 2008.

naturalista o posromántico y la concepción estética modernista. Así las cosas, la sublimación de esta figura deviene garante de estética modernista como superación del tratamiento meramente referencial, cuando no degradante, que se le había conferido en los movimientos que anteceden al Modernismo. Además, esta Tesis Doctoral pretende cuestionar la visión más generalizada del Modernismo español, a nuestro juicio reduccionista, parca y basada en lugares comunes, polemizando contra la corriente crítica que defiende cierta frivolidad y cinismo por parte de los escritores finiseculares en el momento de abordar la figura de la prostituta. Parece que la crítica que se ocupa de la literatura española de entresiglos haya tenido bastante con la manida cuestión del Modernismo y 98 (polémica que a nuestro juicio ha saturado innecesariamente el periodo al que nos referimos), y con asumir *ab initio* el surgimiento del Modernismo en América y su asentamiento definitivo en nuestra literatura a través de la figura de Rubén Darío, con honrosas excepciones que abordan el premodernismo español desde una óptica más rigurosa[3]. Pues bien, esta investigación también pretende cuestionar estas bases generalizadas en los estudios, así como los límites cronológicos que se establecen para el movimiento modernista español, a través de una perspectiva interdisciplinar que aúna el marco filosófico (en su rama estética), el literario, el lingüístico y, en menor medida, el socio-histórico. Y es que este trabajo pretende rebelarse contra una inexplicable falta de estudios acerca del surgimiento y evolución del Modernismo español mismo y del erotismo como extremo de primer orden en lo que a creación artística se refiere; pretendemos contribuir humildemente también, pues, a la desafección crítica al respecto, nazca de la pacatería, de la dificultad, del carácter proteico de los asuntos o de la suma de todos ellos[4]. Además, con la Tesis Doctoral –tal

[3] Vid. los trabajos al respecto de Cardwell, Nielmeyer, Allegra y Correa Ramón (Véase el apartado de referencias bibliográficas, concretamente el de bibliografía crítica).

[4] Vizoso, José Pedro: "Hacia una definición del Premodernismo español", en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 6, nº 2 (2008), págs. 38-47.

y como se desarrollará en el apartado de objetivos-, se pretende aprovechar la antología crítica de la lírica española modernista, propuesta desde una concepción deconstructiva -que partiría de la apasionante transversalidad literaria de la sublimación estética de la figura de la prostituta-, para revisar la nómina de poetas españoles modernistas, ya que si bien algunos autores se nos antojan como justamente olvidados en la Historia de la Literatura, otros deberían ser recuperados por nuestra memoria.

En todo caso, la calidad, el tamaño y el sustancioso número de poetas del *corpus* que se incluyen en la Tesis Doctoral avalan la necesidad de un trabajo que indague en el territorio que dibujamos, cuyo hueco reclama una atención inmediata.

En cuanto a la estructura de la Tesis, hemos de decir que se compone de diez capítulos que, a su vez, se subdividen en apartados. El primero es, precisamente, este y pretende hacer las veces de atrio, al proponer una justificación pertinente y una explicación de la estructura formal; el segundo delimitará los objetivos, de manera sucinta, que se persiguen con esta Tesis Doctoral; el tercero abordará la metodología que se ha puesto en práctica para desarrollar la investigación; el cuarto supondrá la profundización en la categoría estética de lo sublime (desde su conceptualización, pasando por una revisión crítica diacrónica del estudio de la categoría a través de sus jalones fundamentales, hasta sus mecanismos –tanto los tópicos como los recursos formales mediante los que se articula); el quinto se ocupará de la figura de la prostituta y de su etiología en una cosmovisión modernista; el sexto lo conformarán el *corpus* de textos poéticos y los comentarios críticos correspondientes para todos y cada uno de ellos; el séptimo tendrá por objeto asediar el Modernismo español y situarlo en el Modernismo hispánico, para lo que esgrimiremos la teoría de la poligénesis del

Modernismo español y del hispanoamericano (dilucidando también la problemática reduccionista del fin de siglo de la literatura española a la dicotomía frentista Modernismo vs 98, así como a la concepción superficial del Modernismo como movimiento exclusivamente formal y escapista, y proponiendo dos ciclos poéticos del Modernismo español con su consiguiente nómina de autores); el octavo hará las veces de un compendio de conclusiones, atendiendo especialmente a la relevancia que se colige de los resultados obtenidos por nuestra Tesis Doctoral; un noveno capítulo recogerá las referencias bibliográficas convenientemente dispuestas en diferentes apartados según su naturaleza, de suerte que, además de la bibliografía de las fuentes primarias (poemarios que conforman el *corpus*), puedan consultarse tanto la bibliografía crítica como los poemarios excluidos y, finalmente, el décimo capítulo propondrá un índice de autores y poemas del *corpus* poético que pretende facilitar la búsqueda al lector curioso y al investigador, si se diera el caso.

II. DELIMITACIÓN DE OBJETIVOS.

Para principiar este apartado, proponemos una enumeración clara de los objetivos que se persiguen con la Tesis Doctoral que nos ocupa, acompañados de una breve explicación, a saber:

- Demostrar el reiterado interés de los poetas modernistas por la figura de la prostituta y encontrar una justificación. Un *corpus* de textos conformado por ciento cuatro composiciones de treinta y siete autores avala el hecho de que la figura de la prostituta se convierte en un elemento recurrente en la poesía modernista española. En los estudios generales sobre el Modernismo, se ha venido insistiendo en una interpretación de índole histórica o sociológica para explicar este fenómeno, evidente en el fin de siglo. Sin embargo, a nuestro juicio, sin negar el caldo de cultivo histórico-sociológico, este hecho responde más a una etiología de índole estética/artística, relacionada tanto con el espíritu de fin de siglo como con la cosmovisión modernista. Tal y como se intentará demostrar, la elección y hermandad del poeta con la figura de la mujer prostituta responde a una estética/ética, a lo que parece una auténtica ontología relacionada directamente con la sublimidad.

- Probar que el tratamiento estético de la figura de la prostituta es de sublimación e indagar en su etiología y en su implementación. Asimismo, el *corpus* prueba no sólo la aparición de esta figura, sino su tratamiento estético

específico: la sublimación de la misma. Este extremo conlleva un estudio y análisis exhaustivo, prolijo y profundo de la susodicha categoría estética: lo sublime. Además de compendiar un recorrido del estudio de esta categoría estética, resulta sumamente elucidador el hecho de que el tratamiento de esta se relacione de manera directa con la modernidad. La íntima relación entre modernismo y Modernidad, por una parte, y la indisociabilidad de la categoría estética de lo sublime y la modernidad, por otra, nos darán las claves para abordar el peculiar tratamiento de la figura de la prostituta; que la misma devenga epítome –al mismo tiempo que plétora- de lo erótico, lo femenino, lo maldito, lo transgresor y del culturalismo (en la órbita de una cosmovisión finisecular modernista) explica el interés y el tratamiento de esta figura por parte de los poetas modernistas. Se indagará también en la naturaleza misma de lo sublime y se intentará demostrar, como novedad en el terreno de la estética, la posibilidad de que lo sublime provenga, entre otras opciones de la casuística, del embellecimiento de lo siniestro y de la siniestralización de lo bello, según.

- Proponer un *corpus* representativo de la tesis que se defiende, junto con la *hermeneusis* de todas y cada una de las composiciones incluidas. El propio *corpus* constituye la demostración empírica de la aparición aquiescente de la figura en cuestión y de su tratamiento estético de sublimidad. Se analizarán los diferentes mecanismos que implementarán los poetas para sublimarla; estos, tal y como se sistematizará en el apartado teórico correspondiente, no sólo se articulan a través de procedimientos formales, sino también temáticos. Así las cosas, intentará demostrarse que hay una temática y unos recursos formales que nos impelen hacia los dominios de lo sublime.

- Contribuir al revisionismo crítico de las producciones finiseculares de la literatura española. Con esta Tesis Doctoral, además, pretendemos cuestionar la reducción acontecida, a nuestro juicio, en los estudios que abordan la literatura de fin de siglo en España, según la mayoría de los cuales todo parece reducirse a la dicotómica y conflictiva relación entre dos marbetes que constriñen toda la producción del momento: Modernismo y generación del 98. Esta polémica relación entre ambos conceptos ha condicionado un gran número de reflexiones críticas centradas en la época y en sus producciones literarias. En esta Tesis, se intentará contribuir a un enfoque que supere el tradicional enfrentamiento conceptual, para intentar indagar en las características genuinas del Modernismo español, explicando su evolución y desarrollo a través de dos ciclos poéticos.

- Reivindicar, cuando proceda, a los autores finiseculares españoles poco conocidos. Entre otros asuntos, suele manejarse una reducida nómina de autores sobre los que suelen girar la mayoría de los esfuerzos críticos. A nuestro parecer, hay autores meritorios que conviene recuperar, tanto por su originalidad como por su acierto en el acomodo a una estética modernista, cuando no por su condición visionaria de cierto experimentalismo que preanuncia el advenimiento de la estética de las Vanguardias; asumiendo que, quizá, el Modernismo, en este sentido, constituya el primer *ismo*, en tanto en cuanto, verbigracia, tremola el confalón, pioneramente, de la autonomía de la obra artística.

- Indagar en el escurridizo concepto del Modernismo y, en particular, en el de Modernismo español, así como en su origen y desarrollo. Es sabido que la opinión mayoritaria al respecto es que el Modernismo hispánico surge

primeramente en Hispanoamérica y, con posterioridad, llega a nuestro país. Prácticamente se ha convertido en una aseveración incontestable. Sin embargo, y aludiendo al socorrido concepto de *poligénesis*, tan fértil en los estudios de fenómenos literarios y lingüísticos, intentaremos demostrar que, debido a que las raíces del Modernismo profundizan tanto en un contexto socio-histórico determinado como en una reinterpretación de la literatura francesa (sin olvidar la singular traducción estética de la poesía proveniente de autores andaluces, entre otros), nos encontramos con manifestaciones líricas modernistas españolas incluso anteriores a las composiciones hispanoamericanas. Por lo tanto, si bien es imposible negar la influencia de Rubén Darío en los poetas españoles (además de inútil), no es menos cierto que en este *corpus* presentamos composiciones modernistas (que se demuestran, entre otras causas, por el tratamiento de sublimación de la figura de la prostituta) no sólo anteriores a las producciones líricas de Rubén Darío, sino que preceden también a las composiciones premodernistas hispanoamericanas consideradas como más tempranas. Otro de los objetivos, pues, será el de plantear una cronología del Modernismo español y una posible división de este Modernismo en dos ciclos poéticos constitutivos, como ya se dijo.

- Investigar la categoría estética de lo sublime, proponiendo mecanismos y resortes que lo comportan, tanto formales como temáticos, aplicarla al ámbito estético del quehacer literario y sistematizarla en la medida de lo posible, aportando nuevas conceptualizaciones (como la de indagar en el embellecimiento de lo siniestro o en la siniestralización de lo bello como modo teórico novedoso para obtener la categoría estética de lo sublime, entre otras

modalidades; o la de proponer la asunción de lo sublime como una estética/ética que demuestra la actitud modernista de concebir el arte como forma de vida irrenunciable, suplantadora de la realidad consuetudinaria; o la de que acceder a lo sublime conlleve, a su vez, el hecho de indagar en la propia esencia del ser humano, dejándose invadir por una teorización de que en nuestro principio está nuestro fin y viceversa). Como se verá, esta circularidad apunta directamente hacia la idea de sublimidad, dada su condición disolutiva de límites, su atemporalidad que contagia al espacio (la *atopía*), que se repite, que se identifica en su vastedad vertiginosa e ilimitada. La vastedad densa, expandida, del cronotopo (unido en una sola dimensión carente de fronteras) nos sumerge en el absoluto de la sublimidad. Subordinados a lo sublime, pero a su servicio para insuflarle las características que le son ínsitas a la sublimidad, trabajan ancilarmente lo erótico, lo femenino, lo transgresor, lo maldito y el culturalismo como ejes tópicos. De ahí que la figura de la prostituta se convierta en un objeto poético privilegiado, ya que concita también todos estos elementos, y los extrema. Se abordarán en esta Tesis Doctoral la relación entre el erotismo y lo sublime (fruto de la disolución del sujeto y de la búsqueda de la continuidad humana), de lo femenino y lo sublime (desde la máxima que comprende al Modernismo como las "entrañas del vacío", y su relación con la mujer prostituta; y desde la desnudez femenina como símbolo de lo ilimitado), de lo transgresor y lo sublime (en tanto en cuanto no hay sublimidad sin rebasar, sin transgredir nuestros límites de carne, haciéndonos eco de nuestras ansias de transcendencia, ínsitas), de lo maldito y lo sublime (ya que lo sublime es una categoría estética que se caracteriza por despertar una atracción siniestra, un placer negativo, tal y como sucede con lo maldito, que por una parte supone una transgresión libertaria

y rebelde del bien y, por otra, un embellecimiento de lo siniestro, una inexplicable atracción que nos provoca estremecimiento), y –por último- del culturalismo y lo sublime (habida cuenta de que el culturalismo supone diferir la significación, eludir el referente directo, y esta preterición, esta incansable procrastinación semántica encaja perfectamente con lo sublime, al igual que el hecho de concitar la pluralidad desde la unidad).

- Elaborar un eje de interpretación de movimientos estéticos mediante el análisis del tratamiento de la figura de la prostituta para dirimir objetivamente la discriminación entre el Modernismo y otros movimientos estéticos próximos en el tiempo:

Un eje de tratamiento retórico (símil vs metáfora), asociado a una función (distanciamiento vs identificación), que -a su vez- se relaciona con una categoría estética de interpretación de la figura que nos ocupa (degradación vs sublimación).

En definitiva, si somos capaces de demostrar que se produce un determinado tratamiento estético (de sublimación, concretamente) de la figura de la prostituta y que ello responde, entre otros factores, a razones de índole estética que se identifican con el Modernismo, tendríamos que ser también capaces de sistematizar un elenco de mecanismos que procuran ese tratamiento estético y que servirían para identificar una determinada composición -cuando estos se den de manera holística- como modernista, a diferencia de otras producciones que pudieran responder a la naturaleza de otros movimientos estéticos. Habría, pues, que partir de la hipótesis de que es posible identificar la articulación de la categoría estética de lo sublime a través de diversos mecanismos y de que ello

pueda venir condicionado por una determinada cosmovisión de un movimiento literario; en este caso, por el Modernismo.

Para dar cuenta de todos estos objetivos, abordaremos la metodología de la que nos valemos, para proponer posteriormente dos capítulos teóricos relacionados con la categoría estética de lo sublime y con la figura de la prostituta respectivamente, seguidos del *corpus* de textos poéticos acompañados de sus correspondientes comentarios, de un capítulo sobre el Modernismo español, de unas conclusiones que incluirán la valoración y relevancia de los resultados obtenidos y, finalmente, de un apartado que contendrá las referencias bibliográficas y de un índice para localizar autores y poemas del *corpus*, tal y como anticipábamos en el atrio de esta investigación.

III. METODOLOGÍA.

La metodología facilita las herramientas analíticas necesarias para intentar dar respuesta a las preguntas que originan la investigación. La primera dimensión metodológica esencial para el desarrollo de esta Tesis Doctoral es la de la multi e interdisciplinariedad, ya que esta no puede comprenderse sin el concurso de los métodos que se implementan desde la filosofía, la literatura o el arte. El análisis de las categorías estéticas resulta ineludible para su distinción y, sobre todo, para la definición de una categoría tan moderna, tan proteica, tan heteróclita y tan lábil como la de lo sublime, vinculada, como no podía ser de otra manera, a la figura de la prostituta. La retórica, por su parte, y la crítica literaria, por la suya, facilitarían una *hermeneusis* feraz para nuestro propósito. Sin duda, ello ha supuesto multiplicar las consultas de fuentes bibliográficas, muy variadas, que se ofrecen organizadas al final. Además, ha sido necesario el vaciado de las fuentes primarias: poemarios modernistas de la literatura española que pudieran incluir el tratamiento estético de sublimación de la figura de la prostituta (facilitamos en el apartado bibliográfico tanto los poemarios incluidos en el *corpus* como las referencias vaciadas que no han sido incluidas por no cumplir con los requisitos establecidos en esta investigación; ya porque no aparecía la figura de la prostituta, ya porque -pese a abordarla en las composiciones- no recibía el tratamiento estético esperado, por no deberse a un impulso modernista, sino al de otros movimientos estéticos como el Tardorromanticismo, el Realismo o el Naturalismo, por ejemplo).

El análisis de los poemas incluidos en el *corpus* (ciento cuatro textos de treinta y siete autores) no podía ser exhaustivo, aunque, como el resto de la investigación, ha

seguido una metodología de análisis contrastivo (con referencias a literaturas como la francesa, la inglesa, la alemana, la belga, la irlandesa o la hispanoamericana, cuando no a otros lenguajes artísticos). Además, desde el punto de vista metodológico, se puede hablar de una combinación de métodos de inducción-deducción, ya que se solapan la extracción de conclusiones generales, a partir de casos concretos, y la aplicación de características globales a muestras individuales. Esta retroalimentación metodológica, junto con la metodología interdisciplinar, vertebra el quehacer de esta Tesis Doctoral con la pretensión de enriquecerla y de propocionarle una armazón propedeútica.

IV. LA CATEGORÍA ESTÉTICA DE LO SUBLIME.

Sin lugar a dudas, lo sublime como tratamiento de la figura de la prostituta resulta sencillamente vital para comprender el *corpus* de textos poéticos que propondremos más adelante, sin olvidar la estrecha relación que esta categoría guarda con el Modernismo (conectados por la espiritualidad, el erotismo, la estetización, la autonomía de la obra artística, la preeminencia de lo imaginario, la siniestra atracción ante la destrucción, la energía entrópica, la estética ética, la autoindagación, etc.) -tal y como abordaremos en el capítulo VII, dedicado al Modernismo español- y, a su vez, las proteicas relaciones que se establecen entre la figura de la prostituta y lo sublime (que concitan una serie de tópicos compartidos), que serán objeto de reflexión del siguiente capítulo, el V de esta Tesis Doctoral.

La categoría estética de lo sublime ha merecido mucha atención a lo largo y ancho de los tiempos, dada su condición de labilidad conceptual. Así las cosas, resulta harto complejo desentrañar su caracterización y significación sin acudir a otras categorías estéticas. En todo caso, conviene saber que el término de *sublimar/sublime* viene utilizándose desde la Edad Media –en el ámbito de la física- para dar cuenta del paso directo que experimenta un cuerpo sólido al estado gaseoso. Esta transformación, aparentemente paradójica, parece acomodarse a la naturaleza dual de los seres humanos, que no pueden renunciar ni a su dimensión sólida ni a las ansias transcendentes que los habitan; o dicho en palabras de Schelling: "*lo finito que siente la infinitud*."[5]

[5] Vid. Schelling, F.W. J.: *Bruno o del principio divino y natural de las cosas.* Traducción de Antonio Zozaya. Madrid: Dirección y Administración, 1887 (Imp. de R. Angulo).

El hecho mismo de que los poetas modernistas se decanten por esta categoría (sin renunciar a lo bello, pero aderezándolo con lo siniestro) se relaciona de manera directa con la asociación que se produce entre sublimidad, modernidad y Modernismo, sin olvidar la ontología modernista surgida de la crisis de fin de siglo (la estética ética), que propugnará la dimensión artística como territorio vital sustitutivo del utilitarismo y del positivismo reinantes: "*Cuando el materialismo hace estragos, surge la magia*"[6], en palabras del decadente Huysmans. Ante la cosificación que impera en la época, el empirismo atroz, lo sublime se convierte en la subversión artística por excelencia, en la respuesta transgresora para reivindicar el idealismo, la espiritualidad (siquiera a través de la "*celeste carne de mujer*" dariana) y el Arte, con mayúsculas, naturalmente. En este capítulo, pues, propondremos un breve estado de la cuestión, reflexionaremos acerca de las implicaciones y de la etología misma de esta categoría estética en la cosmovisión modernista –aunque de manera tangencial- e intentaremos sistematizar los mecanismos mediante los cuales se vertebra la susodicha categoría. Esta sistematización nos obligará a desbordar el estudio de los meros aspectos formales y nos introducirá también en la necesidad de indagar en recursos de otra índole, como por ejemplo los de tipo temático. Así, se abordarán las íntimas conexiones entre lo sublime y el erotismo, lo sublime y lo femenino, lo sublime y la transgresión/marginalidad, lo sublime y lo maldito y, por último, lo sublime y el culturalismo.

[6] Huysmans, J.K.: *Là-bas*. París: Garnier-Flammarion, 1908. Págs. 233 y ss.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Los jalones fundamentales en el estudio de la categoría estética de lo sublime los constituyen Longino (también conocido como pseudo Longino o directamente anónimo, por lo que se dirá después), Silvain, Vico, Burke, Addison y, desde luego, Immanuel Kant, en lo que a trabajos ya clásicos se refiere. Sin embargo, la bibliografía en torno al estudio de esta categoría es ingente[7] y ha suscitado enorme interés a lo largo de los tiempos. En todo caso, los autores que más se ocuparon de lo sublime de una manera específica son cuatro: Longino, Vico, Burke y Kant.[8] No obstante, muchos otros autores han arrojado luz sobre esta complejísima categoría. No es de extrañar, pues esta categoría -junto a la de lo siniestro-, desbordó la concepción estética, solidificada como tradición, que todo lo reducía a la categoría de lo bello. El punto de inflexión de la concepción moderna de las categorías estéticas podríamos situarlo en el siglo XVIII, que inauguró los estudios tanto de lo siniestro como de lo sublime y que encontró su repercusión en la concepción estética romántica. Pero será con el arranque de la modernidad y con el advenimiento de la denominada posmodernidad cuando la categoría estética de lo sublime suscitará todo el interés. Las Vanguardias elevarán esta categoría a demiurgo artístico[9]. El hecho de que, a nuestro juicio, el punto de inflexión respecto a esta categoría estética llegue con el Modernismo no debe extrañarnos, ya que podríamos considerarlo como el primer *ismo*, el primer movimiento estético de renovación que apuesta por la experimentación y que, sin renunciar a la belleza,

[7] Vid. Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Págs. 295-308.
[8] Saint Girons, Baldine: op. cit., pág. 18.
[9] Danto, Arthur C.: *El abuso de la belleza.* Barcelona: Paidós, 2011. Págs. 203-223.

concede una prelación a lo siniestro en la defensa de la autonomía conferida a la obra artística, que se concibe como desligada de los referentes consuetudinarios que pudieran inspirarla. Esto explica el gusto del poeta modernista por el placer negativo (tan simbolista, tan parnasiano, tan decadente; tan modernista, en suma), que encuentra su traducción estética en la inevitable atracción hacia lo que nos destruye, en el embellecimiento de lo siniestro que desembocará en lo sublime irrepresentable e ilimitado. Un estremecimiento desde nuestra condición de finitud ante lo ilimitado que deseamos, nuestra propia esencia: ser los límites de carne y, al mismo tiempo, ser también el deseo de rebasarlos.

Desde el punto de vista cronológico, el primer trabajo riguroso que estudia lo sublime como categoría estética es *Sobre lo sublime*, la única obra de la Antigüedad que aborda este asunto y que ha llegado hasta nosotros. Se ciernen múltiples dudas sobre su autoría, hasta el punto de que, aunque ha pasado a la posteridad como de Longino (o pseudo-Longino para los escépticos), para muchos lo riguroso es considerarla como obra anónima[10]. En todo caso, hay unanimidad al valorar el Tratado como modernísimo por su manera de enfocar y de exponer la idea de lo sublime[11]. Ciertamente, sorprende el hecho de que nuestro anónimo privilegie la subjetividad en los juicios estéticos, pero que, al mismo tiempo, plantee no sólo unas fuentes de lo sublime, sino también que sistematice una serie de recursos formales y temáticos que puedan procurar lo sublime si además, y de manera inexcusable, opera el genio sobre la composición. Esta idea de otorgar preeminencia a la genialidad como demiurgo de la técnica hace hincapié en la dimensión irracional de la categoría estética de lo sublime. De hecho, esa parcela inexplicable se instala como definitoria de lo sublime en la diacronía del concepto. No

[10] Vid. Anónimo: *Sobre lo sublime*; Aristóteles: *Poética*. Texto, traducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1996. Págs. 19-36.
[11] Galán, Ilia: *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello.* Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, BOE, 2002.

en vano, este carácter misterioso, este arcano inspirado por lo irracional hubo de atraer de manera inexcusable a los poetas finiseculares modernistas, al igual que la íntima relación que lo sublime establece con la idealización del absoluto y con la idea de cima/sima, excelencia, admiración y sorpresa -muy visitadas por el anónimo (probablemente del siglo I d.C.).[12] Estas íntimas asociaciones se han mantenido a lo largo de los tiempos para definir la categoría estética de lo sublime. Además, en este magnífico tratado se insistirá ya en la dimensión ontológica de la categoría de lo sublime, ya que sólo la persona de sentimientos profundos, la persona sublime –en una palabra, será capaz de percibir la propia sublimidad[13]. Como se verá, el poeta finisecular, el escritor modernista (en algunas ocasiones bohemio) se caracteriza por su disposición sublime y, por ende, no debe extrañarnos que irradie en sus composiciones la sublimidad. En palabras de Ilia Galán:

> "*[…] numerosos individuos geniales, sobre todo a partir del siglo XIX, han surgido de las más humildes situaciones o han vivido de un modo bohemio –se puede entender también la bohemia como forma de vida sublime"*[14]

En todo caso, la dimensión ontológica de la categoría que nos ocupa la abordaremos monográficamente en otro apartado de este mismo capítulo. Quede de manifiesto el hecho de que el propio poeta modernista posee de manera ínsita esta sublimidad que, unida a la oportunidad del erotismo como medio de acceder a lo sublime (tanto el éxtasis místico como el erótico), nos conduce a la figura de la

[12] Vid. Anónimo: *Sobre lo sublime*; Aristóteles: *Poética*. Texto, traducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1996. Págs. 69-73.
[13] Anónimo: op. cit., págs. 95-99.
[14] Galán, Ilia: op. cit., pág. 29.

prostituta. Esta asociación de sublimidad y erotismo se tratará más adelante, baste por el momento con la siguiente demostración:

> "*[…] la representación del éxtasis de santa Teresa de Bernini, y los orgasmos de la acción amorosa se ligan a lo sublime, como alejando esta concepción de la contemplación reposada.*"[15]

Con todo, concede máxima importancia y extensión tanto a las fuentes de las que mana lo sublime como a los distintos mecanismos que lo procuran. Menciona cinco fuentes de sublimidad, a saber: la facultad de concebir nobles ideas (a la que le concede preeminencia respecto al resto), la fuerza y la vehemencia en la emoción (tanto la fuente anterior como esta son consideradas como innatas, mientras que las que enumerará posteriormente las considerará fruto del estudio), la apropiada disposición de las figuras (se refiere a las de pensamiento y a las de lenguaje), la nobleza en la expresión (selección de los términos, uso de la metáfora y colorido poético) y, por último, la dignidad y la elevación del tono en la estructura total de la obra, que sintetizaría todas las anteriores.[16] Ciertamente, tanto la cosmovisión del poeta modernista como su concepción artística satisfacen, colman las fuentes que se proponen en este Tratado, y actualizan un clásico acerca del estudio de la categoría estética de lo sublime. La elevación, dada por el carácter espiritualista e imaginativo del poeta finisecular, unida a su concepción religiosa del arte, da buena cuenta de ello. Por otra parte, el prurito formal, la constante exigencia lingüística –y por añadidura formal- del escritor modernista, completaría la ineluctable propensión del poeta modernista hacia la

[15] Galán, Ilia: op. cit., pág. 36.
[16] Anónimo: op. cit., pág. 91.

sublimidad. Todo ello, unido a la prelación de la imaginación sobre el entorno sensible, constituye un caldo de cultivo excepcional para lo sublime.

En este sentido, quizá uno de los mayores aportes de esta obra sea el de relacionar de manera directa la sublimidad con la elevación del estilo, que conlleva no sólo aspectos de índole formal, sino también temática; así, un fondo y una forma sublimes confieren sublimidad al texto si el demiurgo que opera sobre ellos, y los hace orquestarse holísticamente, es el talento literario.[17] Así las cosas, el autor de esta obra aborda la reestructuración y la selección de los asuntos que coadyuvan a alcanzar lo sublime (desde luego, se menciona la temática erótica), junto al estilo que debe acompañarlos. Respecto a este último, propone un análisis exhaustivo, aunque asistemático, de diversos mecanismos formales que pueden ayudar a dotar al texto de sublimidad. Así, menciona recursos como la acumulación[18], la amplificación[19], la imitación[20], las imágenes[21], las figuras[22], el vocabulario[23], el número de metáforas[24], el genio o academicismo[25], el orden de la palabra[26], los ritmos rápidos y la excesiva brevedad[27] (estos dos últimos como elementos que rebajan la elevación consustancial a lo sublime). En definitiva, reflexiona acerca de todo tipo de mecanismos que confieren al texto una elevación de estilo que lo conduzca a lo sublime. En todo caso, el estudio pormenorizado de los mecanismos que procuran la sublimidad se abordará en un apartado específico de este mismo capítulo y se adaptará a los mecanismos utilizados

[17] Ibídem.
[18] Anónimo: op. cit., págs. 105-111.
[19] Anónimo: op. cit., págs. 111-115.
[20] Anónimo: op. cit., págs. 117-121.
[21] Anónimo: op. cit., págs. 121-129.
[22] Anónimo: op. cit., págs. 129-159.
[23] Anónimo: op. cit., págs. 159-162.
[24] Anónimo: op. cit., págs. 163-169.
[25] Anónimo: op. cit., págs. 169-177.
[26] Anónimo: op. cit., págs. 187-193.
[27] Anónimo: op. cit., págs. 193-195.

por los poetas modernistas en el *corpus* de textos propuesto en esta Tesis Doctoral (capítulo VI).

Así, la genialidad del tratado reside en que, aunque el autor de esta obra pretende hacer más accesible lo sublime al intentar sistematizar sus mecanismos, reconoce que lo sublime es una especie de agua que se escapa entre las manos, ya que otros mecanismos también podrían convertirse en garantes de lo sublime, al mismo tiempo que podrían no aparecer los recursos que él sí decide abordar. Ese río impetuoso e inmenso de lo sublime resulta de complicadísima demarcación[28], responde a la inefabilidad que le resulta ínsita, y el propio Longino (si es que es el autor del tratado que nos ocupa) viene a reconocerla cuando intenta aproximarse a esta categoría estética, ya en las primeras páginas:

> "*lo sublime consiste en uno sé qué de excelencia y perfección soberana del lenguaje"*[29]

Por último, resultan reseñables tanto las comparativas de autores que propone como los ejemplos concretos susceptibles de análisis, para proceder a una modernísima hermenéutica de lo sublime (exhaustiva, rigurosa, creativa, mordaz y constructiva), sin olvidar un apartado fundamental que se encuentra entreverado en el estudio del compendio de recursos que elevan el estilo hacia la sublimidad; un apartado cuyo marbete ("Filosofía de la sublimidad"[30]) anuncia el arrojo y la genialidad del autor del Tratado. Lo más interesante de este apartado, a mi juicio, reside en el hecho de dar carta

[28] Galán, Ilia: op. cit., pág. 38.
[29] Anónimo: op. cit., pág. 71.
[30] Anónimo: op. cit., págs. 177-181.

de naturaleza a la íntima asociación entre estética y ética o, si se prefiere, la propuesta de una estética ética, de una sublimidad enraizada en lo ontológico. Intentaremos asediar estas dificultades en un apartado diferenciado; por el momento, baste con señalar que el propio origen de lo sublime desde el ámbito teórico propone ya la identificación entre la estética y la ética. No en vano, el autor llega a aseverar que la tendencia hacia lo sublime es una disposición inseparable de la existencia humana, una tendencia cuasi genética, irrenunciable, ligada al poder humano de la imaginación:

> *"[…] la naturaleza no nos ha creado a nosotros, los hombres, como un ser bajo y vil; nos ha traído a la vida y al mundo como a un enorme espectáculo, para erigirnos en espectadores de todo lo que en ella ocurre y para participar en sus torneos llenos del más alto espíritu de emulación: para ello hizo brotar en nuestra alma un anhelo sin par por todo lo grande, por todo lo divino."*[31]

Esta ansia de transcendencia ínsita al ser humano se ve espoleada por la imaginación. De hecho, existe un indisociable vínculo entre la sublimidad y la imaginación; en *Sobre lo sublime*, se dedican elucidadoras palabras a este fantástico hallazgo teórico:

> *"Por ello ni el universo entero basta para satisfacer las ansias contemplativas del espíritu humano: su imaginación transciende a menudo los límites del universo que lo envuelve; y así, cuando se dirige la mirada en torno a la*

[31] Anónimo: op. cit., pág. 177.

naturaleza; cuando se toma conciencia del papel que en ella desempeña todo lo superior, todo lo grande […], al punto se cae en la cuenta del sentido de nuestra existencia."[32]

De suerte que, de manera magistral, nos encontramos –desde el origen teórico de esta feral categoría estética- las estrechas asociaciones que establecen estrechos vínculos entre lo sublime, lo ontológico y la imaginación. Profundizaremos en este apasionante extremo más adelante.

Para finalizar con el primer jalón en la diacronía de los estudios acerca de lo sublime, conviene resaltar la dimensión de lo sublime como órgano holístico de forma y fondo, de retórica y temática, si se quiere. Este extremo constituye un elemento de gran modernidad que, además, se compadece con el *corpus* que proponemos. La temática, alineada en torno al concepto de lo sublime, concierne a lo erótico, lo femenino, lo maldito, lo marginal y el culturalismo (la figura de la prostituta, en este sentido, se convierte en epítome y plétora de todos los temas); y la retórica se incardina en la interpretación modernista. En definitiva, la figura de la prostituta y su tratamiento de sublimación en la poesía modernista se funden y se confunden desde una primigenia interpretación lúcida de la Antigüedad: *Sobre lo sublime.*

El siguiente trabajo fundamental respecto a esta categoría estética sería el de Joseph Addison, cuyo título es *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The*

[32] Anónimo: op. cit., págs. 177-179.

Spectator.[33] Esta obra la publicó el publicista inglés en 1712, aunque su traducción al español tendría que esperar hasta el siglo XIX.[34] Además de su carácter novedoso en cuanto al enfoque propuesto, a pesar de haberse compuesto bajo el Neoclasicismo, presenta múltiples elementos prerrománticos y constituye una aportación crucial en torno a la comparación distintiva entre lo bello y lo sublime (aspecto que retomarán filósofos, artistas e intelectuales en general, avanzado ya el siglo XIX). Quizá uno de los elementos más reseñables de su trabajo sea el de la exaltación de la imaginación como motor de lo ilimitado y, por ende, de lo sublime. Frente a la imitación, sujeta al entorno, la imaginación se relaciona de manera directa con la infinitud:

> *"[…] por medio de esta sola facultad [la de la imaginación] pueden enagenarnos* [sic] *exquisitamente ó atormentarnos en tal extremo, que baste á hacer de un ser limitado como el hombre, todo un cielo ó un infierno.*"[35]

Esta reflexión constituye, quizá, la mayor aportación de Addison. Se trata de una vehiculación de lo sublime a través de la imaginación, ya que tanto el cielo como el infierno conforman dominios infinitos, ilimitados, que forman parte indisociable de la geografía de lo sublime. Ciertamente, los poetas modernistas exaltan la imaginación en su poética, y esta –a su vez- se vincula, tal y como hemos pretendido demostrar, directamente con lo sublime. No debemos olvidar que el poeta modernista construye una dimensión poética imaginativa -en la que se instala indubitadamente-, y que esta suplanta la mostrenca realidad. Además, Addison carga las tintas en lo transcendente e

[33] Addison, Joseph: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos. The Spectator*. Edición de Tonia Raquejo. Madrid: Visor, 1991.
[34] De ella se ocupó José Luis Munárriz.
[35] Addison, Joseph: op. cit., págs. 213-214.

irracional como componentes fundamentales de lo sublime, mucho más que en argumentos racionales y científicos. Este componente irracional, transcendente, espiritual –cuasi esotérico- encaja a la perfección en la cosmovisión modernista; extremo que vincula de nuevo la estética modernista con la sublimidad. Por otra parte, Addison insiste en tres fuentes de los placeres de la imaginación: lo grande, lo nuevo y lo bello.[36] El tratamiento estético de la figura de la prostituta, en este sentido, satisfaría estas tres fuentes de los placeres de la imaginación, potenciando exponencialmente la sublimidad. En cuanto a lo grande, intentaremos demostrar que el tratamiento de esta figura supone una asimilación con lo ilimitado, con el infinito (*"celeste carne de mujer"*), que llega desde el desnudo femenino[37], ya que este conecta con lo ilimitado, con lo que fluye de manera permanente: *"Tu cuerpo extendido, como un río que nunca acaba de pasar"*. Lo nuevo parece también indiscutible, ya que es precisamente la novedad en el tratamiento de esta figura (sublimación estética) la que motiva esta Tesis Doctoral; con anterioridad (verbigracia durante el Romanticismo), podíamos encontrarnos con cierta reivindicación de personajes considerados como marginales, pero la sublimación estética es ya *harina de otro costal*, por lo tanto, constituye la novedad –sin olvidar la obsesión modernista por la originalidad, por la creatividad, por la genialidad (heredada del Romanticismo, pero reinterpretada –quizá- desde una dimensión ontológica por parte del artista). Por último, parece indiscutible que la belleza acuda frecuentemente en el tratamiento de la figura de la prostituta, sin olvidar que esta belleza se encuentra aderezada con la categoría de lo siniestro, lo que provoca, a nuestro juicio, la sublimación. En todo caso, el *corpus* que presentamos demuestra que, en múltiples ocasiones, la figura de la prostituta se acompaña de belleza en una disposición general sublime, lo que conduciría a este tratamiento estético

[36] Addison, Joseph: op. cit., págs. 137-145.
[37] Vid. Agamben, Giorgio: *Desnudez.* Barcelona: Anagrama, 2011.
Vid. Nead, Lynda: *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad.* Madrid: Tecnos, 1998.

ineluctablemente, y en términos de Kant, a lo sublime magnífico[38]. Así pues, el tratamiento de la figura de la prostituta por parte de los poetas modernistas españoles colma las fuentes de los placeres de la imaginación (ya que satisface los requisitos fundamentales), de suerte que promueve una especial complacencia que impele directamente hacia lo sublime.

Como el pseudo-Longino, Addison –siguiendo también las teorías de Locke- insiste en el carácter subjetivo de la impresión ante las categorías estéticas, identifica lo sublime con lo ilimitado, liga lo divino y lo transcendente a la sublimidad, acepta la no aprehensibilidad de lo sublime mediante unas reglas fijas –es fácil que la libertad del espíritu consiga efectos máximos a través de los contrarios (apunta hacia las paradojas, antítesis y oxímoron)- y remarca la importancia del misterio (*el no sé qué* del pseudo-Longino) en la caracterización de lo sublime, aunque en su caso, este misterio se encuentra pasado por el tamiz del racionalismo.[39] Además, otorga un valor especial a la imaginación construida con palabras, pues le parece la más elaborada, la más profunda y, al mismo tiempo, la más compleja.

Por otra parte, este trabajo de Addison tiene también la virtud de indagar en el placer como fuente de felicidad; así, este placer vendría dado por el hecho de transcender los límites mortales en el Absoluto, lo que nos conduciría ya –de modo ontológico- a la categoría de lo sublime. Repárese en la importancia de promover un estudio de lo sublime no sólo como categoría estética, sino también como necesidad humana:

[38] Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime.* Madrid: Alianza, 1990. Pág. 32.
[39] Galán, Ilia: op. cit., págs. 82-85.

"*[…] el movimiento y las ansias humanas se verían entonces cumplidos, podríamos interpretar, en la Infinitud misma a la que aspiramos cuando nada termina de saciarnos de modo total."*[40]

Esta conexión entre estética y ontología (estética ética) casa a la perfección con la concepción artística del poeta modernista, y el propio Addison decidirá unirlas también cuando opte por no distinguir entre atracción sexual y gusto estético.

En definitiva, la gran aportación del trabajo de Addison reside en relacionar lo bello y lo pintoresco (nueva categoría que trae a colación el publicista inglés, y que se asocia con la fuente de lo nuevo) con el sentido de la vista, y en vincular lo sublime a la facultad de la imaginación. Además, aborda la necesidad de intervención del terror (podríamos traducirlo en el magma de lo siniestro) indirecto en la contemplación de lo sublime (extremo que obsesionará a Burke) y abunda en cierta interpretación platónica de la obra de arte, habida cuenta de que si la obra nos impele a la transcendencia, nos sumirá en una dimensión sublime.[41] Así, esta obra tiene el valor de transformar ligeramente los planteamientos del pseudo-Longino, para convertirse en la raíz de la teoría de lo sublime de Burke y en la base de la analítica de lo sublime por parte de Kant.

Es momento, pues, de abordar la figura de Edmund Burke y de su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo*

[40] Galán, Ilia: op. cit., pág. 85.
[41] Galán, Ilia: op. cit., pág. 99.

bello.[42] Se trata de una obra publicada en 1757, aunque redactada en 1748 por el precoz irlandés, que asume tanto los presupuestos del Neoclasicismo como los del Romanticismo. Ciertamente, su repercusión y celebridad han ido de menos a más, hasta el punto de que se convierte en trabajo inexcusable para comprender de manera cabal la categoría estética de lo sublime y el planteamiento que hace al respecto el mismísimo Kant. En todo caso, la aportación de Burke –impenitente lector de Addison- a la conceptualización de lo sublime resulta tan crucial como insoslayable. Por vez primera, asistimos a una diferenciación entre lo bello y lo sublime, que propugna un acercamiento de aquel al placer y de este al dolor (sin negarle su condición placentera). De alguna manera, surge con este trabajo la asunción de la grandeza desproporcionada de lo sublime, pero inseparable de lo que podríamos denominar *placer negativo,* o si se quiere, sensación de placer indisociable de la percepción de lo siniestro. Quizá *placer negativo* sea un término que resulte complejo, pero Burke insiste en que –a pesar de que lo sublime se encuentre cercano al dolor- el dolor que caracteriza a lo sublime sería también placentero. Este *placer negativo*, de hecho, es considerado por Burke como principio de sublimidad, unido a las ideas de pena y de peligro, es decir, aquello que pueda resultar terrible:

> *"Todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa cerca de los objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad"*[43]

[42] Burke, Edmund: *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello.* Valencia: Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, 1985.
[43] Burke, Edmund: op. cit., pág. 92.

Así, Burke asocia la sublimidad –en cierta medida- con la destrucción; en concreto, con una atracción hacia nuestra propia destrucción. Sin lugar a dudas, esta siniestra atracción hacia aquello que nos destruye resulta especialmente significativa en la cosmovisión artística y vital, ética estética, de los poetas modernistas españoles que incluimos en el *corpus* de textos de esta Tesis Doctoral. Esta atracción por la destrucción puede traducirse en esa morbosa inquietud humana para con la muerte, cuyo trasunto encontramos, aunque mitigado, en el erotismo; de suerte que el erotismo se relaciona directamente con la muerte, estableciendo lazos estrechos de carácter destructivo. En este panorama, adquiere todo su sentido la figura de la prostituta y su tratamiento estético poemático por parte de los autores finiseculares. La muerte, en Burke, hace las veces de "*reina de los terrores*"[44], de manera que la atracción hacia el terror (y por tanto, la tendencia hacia la sublimidad) es ínsita al ser humano, connatural, y se traduce en una siniestra atracción hacia la muerte, distraída en los territorios del erotismo a modo de 'muerte asordinada', de *petite mort* en la enajenación sublime del éxtasis erótico. Lo que explicaría que potenciar el erotismo exponencialmente pase por elegir a la figura de la prostituta, alejada de los objetivos de reproducción.[45] La idea de la destrucción, del íntimo terror, se intensificará en la concepción artística modernista y en la dimensión vital del genio creador modernista por antonomasia. Esa siniestra e ineluctable atracción hacia lo destructivo se constituye en demiurgo creativo del *corpus* y responde tanto a cuestiones de tipo estético como existencial. En realidad, el autor modernista sólo concibe una existencia instalada en códigos artísticos, pues su rechazo al mundo burgués y utilitarista lo conduce a un rechazo visceral hacia la propia existencia.[46] Aunque lo abordaremos nuevamente en otros apartados, quede de

[44] Burke, Edmund: op. cit., pág. 92.
[45] Vid. Bataille, Georges: *El erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
[46] "*¡Qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer*", en Darío, Rubén: "Palabras liminares", en *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e hijos, 1896.

manifiesto la idoneidad de la figura de la prostituta, tanto desde un punto de vista artístico como vital, o existencial, si se prefiere. El Modernismo tiene la indiscutible virtud de aunar ambas dimensiones, de fundirlas para confundirlas. Todo adquiere su sentido último desde esta exégesis nuclear.

Esta inclinación hacia la destrucción será objeto de *deleite* (matizando así la privativa idea de lo positivo del concepto *placer*), junto con las ideas de peligro, pena y terror como sensación holística ante la sublimidad. Este engolfamiento de lo sublime en lo umbrío, es decir, este hacer hincapié en lo siniestro de lo sublime resulta vital. En mayor o menor grado, con matices –si se quiere-, Kant recuperará esta idea de Burke cuando aborde la categoría estética de lo sublime. Ello nos lleva a afirmar, como una de las apuestas demostrativas de nuestra tesis, que lo sublime como categoría estética pasa por un embellecimiento de lo siniestro o por una siniestralización de lo bello. Efectivamente, esta recuperación de lo siniestro romántico aparece en el Modernismo, pero indisociable de un culto incondicional a la belleza. Desembocamos así en la categoría estética que se convierte en epítome y plétora del Modernismo: lo sublime, y entendemos de inmediato por qué los poetas finiseculares españoles que giran en la órbita del Modernismo subliman como procedimiento estético la figura de la prostituta. Y es que la relación de lo sublime con lo bello siempre ha sido muy estrecha, y objeto de reflexión y análisis por parte de los pensadores estéticos a lo largo y ancho de los tiempos. Mientras que tanto el pseudo-Longino como Addison abordaban las relaciones entre belleza y sublimidad sin entrar demasiado en diferenciaciones, Burke, con el concepto de placer negativo, y con la ideas de peligro, terror y destrucción que acompañan al concepto de sublimidad, establece un matiz fundamental en la relación entre lo sublime y lo bello, ya que este último se asociará a lo sublime confundido con esa sombría sensación ilimitada, de lo reprimido que regresa, sentimiento de pavor y

estremecimiento, que nosotros hemos dado en caracterizar como lo siniestro. Esta aportación de Burke constituye un hallazgo único en la definición y explicación de la categoría estética de lo sublime. La idea del temor en lo sublime no resulta de una interpretación forzada por nuestra parte, baste la siguiente cita de Juaristi a modo de demostración:

> "*Lo sublime tiene mucho que ver con la muerte. En esta categoría –uno de cuyos teóricos fue Edmund Burke, otro irlandés crítico- siempre anda implicada la muerte de una u otra forma: como amenaza, como horizonte…"*[47]

Pero, además, estas ideas del temor, de la pena y del peligro Burke no las atribuye tan sólo a lo sublime, sino también al propio ser humano. Así, nos las habemos de nuevo con la estética ontológica, que abordaremos en otro apartado, como ya se dijo. Sin olvidar que se trata de una ontología relacionada directamente con el individuo, con su propia conservación. Por el momento, baste al respecto una cita elucidadora de la genial obra de Burke:

> "*Las pasiones pertenecientes a la conservación del individuo versan enteramente sobre la pena y el peligro"*[48]

[47] Galán, Ilia: op. cit., pág. 126.
[48] Burke, Edmund: op. cit., pág. 93.

Así, las características que se atribuyen a lo sublime pertenecen también a la conservación misma del ser humano. Una vez más, queda de manifiesto la relación estrecha entre la categoría estética de lo sublime y la esencia misma del hombre (como hiperónimo).

En todo caso, Burke insiste en la necesidad de que este deleite (que hemos denominado *placer negativo*) se dé con cierta distancia para que el deleite pueda producirse; en sus propias palabras:

> "*Las pasiones que pertenecen a la propia conservación versan sobre la pena y el peligro: son penosas simplemente cuando nos tocan de cerca: son deleitosas cuando tenemos una idea de pena y de peligro, sin hallarnos al mismo tiempo en tales circunstancias: no he llamado 'placer' a este deleite, porque versa sobre la pena, y porque es bastante diverso de todas las ideas de placer positivo."*[49]

Coincidirá, en su trabajo, en la idea de que lo sublime necesariamente provoca el asombro, y que este –aquí reside su aportación más original- no es sino "*aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror."*[50]

A pesar de la apuesta por el raciocinio, el propio Burke intentará racionalizar lo sublime, el pensador irlandés acepta que lo sublime nos arrebata, ya que se trata de una fuerza irresistible. Una vez más, los pensadores de lo sublime, incluso desde posiciones racionalistas, admiten la irracionalidad de lo sublime, nada extraña, por otra parte, si pensamos en su carácter arrebatador y en su carácter de inefabilidad. Si admitimos que

[49] Burke, Edmund: op. cit., pág. 105.
[50] Burke, Edmund: op. cit., pág. 109.

los límites de nuestro pensamiento son los límites de nuestro lenguaje, parafraseando creativamente al filósofo austriaco Wittgenstein[51], y que lo sublime es aquello que no tiene lenguaje, que queda desposeído del mismo, provocando nuestra suspensión de los sentidos en un irrefrenable sentimiento de asombro, hemos de admitir el componente irracional de esta categoría estética:

> "*De aquí nace el grande poder de lo sublime, que lejos de ser producido por nuestros raciocinios, los anticipa y nos lleva arrebatadamente a ellos por una fuerza irresistible. El asombro es el efecto de lo sublime en su más alto grado.*"[52]

A su vez, el sentimiento o la pasión que mejor contribuye a la suspensión de las facultades del ánimo es, precisamente, el terror. Así, el terror y la sensación de peligro constituyen la principal causa de sublimidad; sin olvidar que la oscuridad constituye un escenario privilegiado para transformar en terribles elementos que, en principio, no lo son, y para concitar la sensación exacerbada de peligro. Sin duda, este elemento –el de la nocturnidad, el de lo oscuro- es fundamental en la creación poética de los poetas modernistas. La bohemia finisecular exalta la noche hasta el paroxismo, y en las composiciones modernistas –provenientes de escritores pertenecientes o no a la bohemia-, la nocturnidad deviene escenario privilegiado, con lo que dispondremos de un elemento más para promover activamente la sublimidad.

[51] Vid. Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus lógico-philosophicus; Investigaciones filosóficas.* Estudio introductorio por Isidoro Reguera. Madrid: Gredos, 2009.
[52] Burke, Edmund: op. cit., pág. 110.

En la sección siguiente, la sección IV, Burke procede a una original propuesta, que consiste en defender el lenguaje como el mecanismo más eficaz para despertar asombro, confiriéndole al texto literario una mayor capacidad para suspender el ánimo que a la pintura o a otras manifestaciones artísticas. Esto se explica porque el lenguaje concita un mayor esfuerzo imaginativo y, por ende, y en la línea de los placeres de la imaginación de Addison, resulta más eficaz para alcanzar lo sublime. Este otro elemento, en consideración del Modernismo como privilegiador de la imaginación en detrimento del raciocinio, vuelve a situar nuestro *corpus* en territorio *ad hoc* para la sublimidad. El Modernismo, en su apuesta por la imaginación, enlaza de manera directa con la sublimidad, ya que el poeta finisecular -espoleado por el utilitarismo rampante- se instala en la ilusión imaginativa del seno de lo artístico. Un paso más en la relación de lo imaginativo con la sublimidad lleva a Burke a vincular de manera natural lo sublime con la divinidad. Sin lugar a dudas, la relación entre lo divino y lo humano es una de las claves fundamentales de la sublimidad. No en vano, los poetas finiseculares compararán en reiteradas ocasiones la figura de la mujer prostituta con una diosa, cargándola de divinidad, cuando no de malditismo. Y es que al fin, como abordará Kant, lo sublime está tanto en la divinidad como en el malditismo, tanto en las alturas de las inmensas cumbres como en las profundidades abisales. Así, es tan frecuente la figura de la mujer prostituta representada como diosa que como *demonia*. En todo caso, el mal surgiría del propio bien, como un ejercicio rebelde de libertad. Piénsese en el origen mítico del mal (en la figura del ángel caído), que no deja de ser un ángel.[53] La relación del bien absoluto o del mal radical con respecto a lo ilimitado, a la inmensidad, los asimila a la sublimidad. Por otra parte, el rebelde escritor finisecular encontrará en la figura de la mujer maldita a la mujer rebelde y libérrima que exalta, a la figura que se

[53] Safranski, Rüdiger: *El mal o El drama de la libertad*. Viena: Tusquets Editores, 2000.

reivindica frente a las convenciones sociales mediante la exaltación de lo transgresor, mediante la reivindicación de la marginalidad. En ello indagaremos más adelante.

De hecho, esta divinidad que reivindica Burke como fuente de lo sublime podría relacionarse inevitablemente con otra fuente de sublimidad que aborda el autor: la infinidad:

> "*La infinidad es otra fuente de lo sublime […] La infinidad tiene cierta tendencia a llenar el ánimo de aquella especie de horror deleitoso, que es el efecto más propio y la prueba más segura de lo sublime."*[54]

Lo ilimitado, la infinidad, la ausencia de fronteras y límites nos sitúan en los dominios absolutos de lo sublime. En este sentido, toda experiencia enajenadora que dinamite horizontes constituye una experiencia de sublimidad, tal como el éxtasis erótico. No es, pues, de extrañar la entrega decidida del poeta modernista a la experiencia del erotismo, ya que supone una apertura hacia el otro, una enjenación del sujeto poético.

La idea de los contrarios exacerbados como fuentes de lo sublime la recuperará Kant (la excesiva oscuridad y la abundancia atroz de luz; la altura de las mayores cumbres y las profundidades de las simas), pero Burke la planteará, verbigracia, en el caso de la luz y la oscuridad:

[54] Burke, Edmund: op. cit., págs. 134-135.

"*La excesiva luz, superando los órganos de la vista, borra todos los objetos; de modo que en su efecto semeja exactamente a la oscuridad.*"[55]

Sin embargo, este no será un caso aislado, ya que el propio Burke admite que no es el primer fenómeno de ideas contrarias que provocan sublimidad:

"*De esta manera convienen entre sí en los extremos dos ideas diametralmente opuestas, y a pesar de su opuesta naturaleza, ambas concurren a producir sublimidad. Y no es este el único ejemplo en que dos extremos contrarios contribuyen igualmente a lo sublime, lo cual en ninguna cosa admite medianía.*"[56]

Con esta apasionante teoría, Burke abre camino a las antítesis, las paradojas y los oxímoros como mecanismos formales de lo sublime. Ciertamente, las contradictorias sensaciones que se funden en los contrarios suponen una desemantización que nos acerca a la inefabilidad de la concepción de lo sublime, a lo inaferrable que nos aferra. De todas maneras, los mecanismos formales de la sublimidad los abordaremos en su consiguiente apartado. Esta misma idea de fusión de contrarios se da en la mezcla misma, por ejemplo, en el caso de la luz y de la oscuridad, de suerte que "*una luz incierta*" produce una incertidumbre que nos inspira terror y, por ello, nos conduce a la sublimidad. Cuando abordemos los recursos y mecanismos formales de lo sublime, y dentro de esta mezcla, de este inquietante cruce de realidades, además de las

[55] Burke, Edmund: op. cit., pág. 144.
[56] Burke, Edmund: op. cit., pág. 145.

antítesis, paradojas y oxímoros, trataremos de las sinestesias, tan caras al Modernismo. De hecho, en muchos de los poemas que conforman el *corpus*, cuando no aparecen la oscuridad o el exceso de luz, son típicas las sombras, el juego oximorónico de luces y oscuridad. En no pocas ocasiones, nos encontraremos con que, en las composiciones poéticas del *corpus* de poesía modernista española, las sombras se convierten en detonante de lo imaginativo, de lo ilusorio. Sobra decir a estas alturas la importancia vital que adquiere lo imaginativo, ya que se asocia íntimamente con la categoría estética de lo sublime.

Uno de los aspectos más destacados de la obra de Burke pasa por la comparación entre lo bello y lo sublime. La reflexión del irlandés sienta las bases del célebre pensamiento posterior de Kant en torno a lo bello y lo sublime, que, además, resultará coincidente con la de Burke en sus aspectos fundamentales. Así, lo bello debe ser lo limitado, mientras que lo sublime será lo desproporcionado; lo sublime ha de fundarse en el peligro, en el terror que provoca el asombro, y la delicadeza y luminosidad de lo bello se asienta en el regocijo. A pesar de estos contrastes diferenciadores, resulta de sumo interés el hecho de que el autor admita la coincidencia, en muchas ocasiones, de ambas categorías estéticas; idea que retomará Kant, proporcionándole un considerable desarrollo, llegando incluso a proponer una tipología de lo sublime que surgiría de su unión con la disposición de la belleza. En todo caso, queda de manifiesto una vez más el hecho de que lo sublime conlleva la destrucción de los límites, objetivo para el que no debemos desdeñar el vehículo del erotismo, como tampoco podemos renunciar a todas las teorías de la desnudez femenina como elemento de infinitud, pues sin ellas no comprenderíamos la sublimidad que se cierne sobre las figuras de las mujeres prostitutas desde la cosmovisión estética de los poetas finiseculares españoles.

En definitiva, la gran aportación de Edmund Burke consiste en que, a partir de su trabajo, lo sublime no podrá separarse nunca de lo terrible, de las ideas de dolor y de peligro, algo que aparecía de manera tangencial en el pseudo-Longino. Esta siniestra asociación de lo sublime con sus auténticas fuentes coloca a los poetas finiseculares españoles, al Modernismo y/o a los poetas malditos en un lugar de auténtico privilegio:

> "[Para Burke] *el dolor es mucho más poderoso en nuestra mente que el placer. Pesa más el temor al dolor que el goce con el placer. Visión negativa que va a impregnar una estética ligada posteriormente no sólo a lo terrible sino a lo feo, a lo horrible, a lo doloroso y a lo malo, incluso moralmente, tal y como se va a interpretar desde la perspectiva de los poetas malditos (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine).*"[57]

Huelga decir que el espíritu maldito de los autores franceses impregna las composiciones poéticas de los poetas malditos finiseculares españoles.

Antes de abordar las reflexiones de Kant acerca de lo sublime, vale la pena detenerse en un elemento que Burke aborda en sus pensamientos sobre lo sublime: el sexo. La relación del sexo con el erotismo parece tan obvia como la de la figura que nos ocupa con ambas ideas, pero de Burke nos interesa ahora el concepto de idealización a este respecto. Digámoslo en palabras del agudísimo Ilia Galán:

[57] Galán, Ilia: op. cit., pág. 128.

"Pero si el sexo puede ser cansino, lo mismo que un continuo de la pasión amorosa, podríamos añadir, hay quienes sienten gran pena cuando falta ese placer, e incluso quienes matan por lograrlo, excediendo la consideración de placer y tomándolo incluso como ideal."[58]

La idealización erótica y sexual de la figura de la prostituta en las composiciones poéticas del *corpus* apunta ineluctablemente hacia una sublimación de la figura de la prostituta, idealizada (convertida en abstracción, transformada súbitamente de estado sólido a gaseoso, delicuescente).

Otra idea fundamental esgrimida por Edmund Burke es la de la soledad. De hecho, llega a relacionarla de manera directa con lo sublime, ya que aquella es capaz de provocar los mayores dolores contra nuestro propio ser:

"[…] *una entera y absoluta soledad es una pena positiva, casi tan grande como la mayor que puede concebirse."*[59]

Ciertamente, esta soledad podría relacionarse con el genio romántico (tal y como sostiene Ilia Galán)[60]; sin embargo, asociado a la categoría estética de lo sublime, y como defensa del poeta antisocial enfrentado a su tiempo, unido a una cosmovisión estética del mundo, parece identificarse mejor con el artista que escribe versos modernistas. La unión de sentimientos de la soledad meditabunda y de la contemplación

[58] Galán, Ilia: op. cit., pág. 129.
[59] Burke, Edmund: op. cit., pág. 97.
[60] Galán, Ilia: op. cit., pág. 130.

de lo sublime se hace evidente. Si el romántico opta por reivindicar personajes marginados por la sociedad, el modernista se embebe en su soledad, marginándose voluntaria y orgullosamente de una sociedad a la que rechaza abiertamente y a la que decide suplantar por el imaginismo artístico, en el que se instala irremisiblemente.

El gusto por lo terrible por parte del ser humano, reivindicado de manera obsesiva por Burke y relacionado necesariamente por el autor irlandés con la categoría de lo sublime, podría encontrar su explicación en la propia naturaleza humana. Modernamente, fue Sigmund Freud el que reivindicó el impulso destructivo del hombre (que encaja a la perfección con el poeta finisecular) y llegó a tematizarlo. Laplanche y Pontalis lo explican con claridad:

> *"Las pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva."*[61]

Así, el poeta modernista encontraría una explicación psicológica y ontológica a su actitud estética, a su malditismo, a su siniestra atracción ineluctable hacia la destrucción. Esta tendencia humana hacia el mal podría encontrar sus explicación en las propias religiones, que vinculan la naturaleza humana con el mal (no sólo nos referimos al pecado original del catolicismo, sino a otras apuestas religiosas como la del hinduismo –piénsese en Shiva y Visnú, verbigracia).[62]

[61] Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand: *Diccionario de Psicoanálisis*. Traducción de Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Paidós, 1996. Pág. 336.
[62] En esta misma idea insiste Ilia Galán: op. cit., pág. 131.

Quede de manifiesto, en todo caso, la insistencia de Burke en lo siniestro de la experiencia sublime (aunque lo plantee en términos bien distintos: terror, peligro, tristeza, horror…), íntimamente relacionado con la pulsión autodestructiva del ser humano (que el propio Burke se limita a constatar; entiende que no se puede saber por qué, ya que es ínsito al ser humano: la grandeza conlleva la destrucción), potenciada por la soledad voluntaria y rebelde que rechaza el mundo para suplantarlo por la religión del arte (muy del autor modernista).

De este intento por parte de Burke de indagar en la posible objetividad de lo bello y de lo sublime, se separará Immanuel Kant. Será el último jalón de la diacronía historicista que merecerá nuestra atención. Otros autores abordaron este espinoso asunto, pero pueden considerarse en la órbita de los aquí asediados. En todo caso, Kant, alentado por el Romanticismo, propugnará la subjetividad del juicio estético. Este carácter subjetivo dejará su impronta tanto en la conceptualización de lo bello como en la de lo sublime. Podemos considerar dos obras como fundamentales en lo concerniente a la reflexión en torno a lo sublime: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764)[63] y su tercera crítica: *La crítica del juicio* (1790)[64]. Parece muy complicado comprender las ideas que se desarrollan en estas obras sin conocer la obra de Burke. En realidad, Kant corrobora los principales presupuestos de su precedente irlandés, con el matiz de que el gran pensador prusiano no pretenderá demostrar la objetividad de los juicios estéticos, sino ahondar –precisamente- en su carácter subjetivo:

[63] Manejamos la siguiente edición: Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime.* Edición y traducción de Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza, 1990.
[64]En el caso de esta obra: Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*. Edición y traducción de Manuel García Morente Madrid: Espasa Calpe, 1991.

"*Aquí no importa tanto lo que el entendimiento capta, sino lo que el sentimiento siente.*"[65]

Y es que al sentimiento lo concibe como análisis del gusto, incidiendo en el carácter subjetivo de los juicios estéticos:

"*Las diversas sensaciones de agrado o desagrado no se sustentan tanto en la disposición de las cosas externas que las suscitan, cuanto en el sentimiento de cada hombre para ser por ellas afectado de placer o displacer.*"[66]

Toda una declaración de intenciones con la que principia su obra. Dentro de esta subjetividad, mantiene las diferencias entre lo bello y lo sublime, hasta el punto de proponer ejemplos *in concreto* en sus *Observaciones.* Es reseñable el hecho de que este breve tratado nos presente a un Kant que ejemplifica, que ilustra las abstracciones con precisa concreción. En todo caso, mantiene la diferenciación entre lo bello y lo sublime, al mismo tiempo que acepta su complementariedad o solapamiento en algunas ocasiones. A lo bello le atribuye la finitud, la armonía y la forma; a lo sublime, la grandeza ilimitada, la desproporción, el desequilibrio. Además, aborda lo sublime como una conceptualización de lo que no tiene concepto, de suerte que se anticipa a un elemento fundamental de lo sublime, lo que Saint Girons llamará lo inaferrable que nos aferra.[67] Este hecho constituye una asombrosa anticipación, visionaria y agudísima.

[65] Kant, Immanuel: op. cit, pág. 61.
[66] Kant, Immanuel: op. cit., pág. 29.
[67] Saint Girons, Baldine: *Lo sublime*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

Quizá una de las aportaciones más importantes en el terreno de la teorización acerca de las categorías sea el hecho de proponer casos concretos que diferencien la categoría de lo bello y de lo sublime. Por otra parte, hay que resaltar la taxonomía que propone en el ámbito de lo sublime: lo sublime terrorífico, lo sublime noble y lo sublime magnífico. Precisamente, la relación entre lo bello y lo sublime en el ámbito de la plétora estética vendrá de la mano de lo sublime magnífico, que supondrá el advenimiento de lo sublime en una disposición general de belleza.[68] A pesar de esta tríada clasificatoria, el propio filósofo insistirá en la necesidad del estremecimiento y del asombro ante lo sublime. Con mayor o menor intensidad, una emoción sombría contribuye de manera decisiva a traducir el necesario estremecimiento que identifica lo sublime. De hecho, a nuestro parecer, ese necesario estremecimiento consustancial a lo sublime se produce bajo la piel de lo siniestro. Así, de la siniestralización de la belleza y del embellecimiento de lo siniestro, obtendríamos –mediante la alquimia de la desmesura y de la infinitud- lo sublime. Por descontado, en lo sublime terrorífico, pero tanto en lo noble como en lo magnífico, al fin y a la postre, se da un no sé qué[69] de atracción hacia lo que nos destruye, de recuerdo súbito de nuestra condición precaria ante la vastedad de lo ilimitado. Esta es condición *sine qua non* y, por ende, se convierte en requisito ineludible el hecho de que aparezca lo siniestro, se trate de la modalidad de la que se trate. Mientras que en lo sublime terrorífico podríamos hablar, a nuestro juicio, de una siniestralización de la belleza, en el caso de lo noble y de lo magnífico nos encontraríamos ante un embellecimiento de lo siniestro. Sea como fuere, el sentimiento de lo sublime no puede producirse sin la participación de lo siniestro. Sin la sensación abisal de acabamiento, de atracción hacia la destrucción, no puede construirse la categoría estética de lo sublime. Esta condición siniestra de lo sublime, formulada con

[68] Kant, Immanuel: op. cit, págs. 32-33.
[69] En palabras del pseudo-Longino.

una terminología distinta, se ha mantenido a lo largo del tiempo. No en vano, el propio Banfi mantendrá la línea procurada por Burke y Kant, aduciendo que lo sublime se basa en el conflicto y la belleza, en la armonía. Como resulta sumamente elucidador, reproducimos un pasaje de la obra de Antonio Banfi:

> "*Lo sublime procede por el contrario del libre juego de la fantasía y de la razón. Por ello se basa, no en una armonía, sino en un conflicto, no en el equilibrio de una forma finita, sino en la tensión de una discordia infinita que supera toda forma particular."*[70]

Esta naturaleza de lo sublime confiere a la categoría estética su condición infinita, inefable, siniestra. El mismo Ilia Galán insiste en esta idea.[71] También Kant insistirá en que la sensación de lo bello se inspira en la tranquilidad, en la observación llena de calma. Cuando esta contemplación se ve transida por lo terrible, y nos conmueve, nos encontramos ante lo sublime. Así interpreta también I. Galán las palabras del propio Kant:

> "*Lo lindo sería así el sentimiento para lo bello (Gefühl für das Schöne) y lo terrible sería el sentimiento para lo sublime (ein Gefühl des Erhabenen)."*[72]

[70] Banfi, Antonio: *Filosofía del arte.* Barcelona: Península, 1987. Págs. 192-193.
[71] Kant, Immanuel: op. cit., págs. 199-200.
[72] Galán, Ilia: op. cit, pág. 201.

Lo que I. Galán o Kant denominan lo terrible bien podría denominarse, a nuestro parecer, lo siniestro, una categoría estética fundamental a la que Eugenio Trías prestará, magistralmente, su atención en el celebérrimo trabajo *Lo bello y lo siniestro*.[73] De ahí que el propio Kant señalase que "*lo sublime conmueve, lo bello encanta*". Esta conmoción la busca el arte contemporáneo, lo que viene a demostrar de forma meridianamente clara la modernidad incontestable de lo sublime. Que el Modernismo pretende la modernidad no es algo que vayamos a descubrir ahora. De esta manera, el Modernismo, en su apuesta por la modernidad, se decide clamorosamente por la categoría estética de lo sublime. Ello explica el tratamiento de la figura de la prostituta en el *corpus* poético que presentamos: la sublimación.

En otro orden de cosas, Kant asume la grandeza de lo sublime frente a la limitación de lo bello, en la línea de Burke, pero propone una extraña asociación respecto a lo bello para con el amor sexual. Ilia Galán también llama la atención en torno a este aspecto, ya que para nuestro teórico "*Kant no supo claramente qué era el enamoramiento, ni se dejó llevar por las pasiones propias de tal fenómeno conturbador que, indefectiblemente, lo hubieran llevado a poner ciertas formas del amor sexual del lado más de lo sublime que de lo bello."*[74] Efectivamente, tal y como pretendemos demostrar más adelante, hay una estrecha relación entre el erotismo y lo sublime (el estado de conmoción, la disolución del sujeto, la enajenación, la apertura al otro, la atracción hacia lo que nos destruye, la transformación del cronotopo diluido, la nostalgia por la continuidad/infinitud original perdida, etc.). El amor sexual, pues, desde la perspectiva artístico-cultural del erotismo, encaja mucho más en lo sublime que en lo bello. A pesar de Kant, pues, parece existir un vínculo íntimo insoslayable entre el erotismo y la sublimidad. Nuestro *corpus* poético pretende demostrar, entre otros, este

[73] Manejamos la siguiente edición: Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Ariel, 2006.
[74] Galán, Ilia: op. cit., pág. 202.

particular. Y es que no debemos olvidar que lo sublime como concepto desborda, incluso, las categorías estéticas, para dar cuenta –en el ámbito ya de la metafísica- de los pensamientos vinculados a lo eterno, al infinito.

La reflexión kantiana acerca de lo sublime (en las dos obras mencionadas con anterioridad) será fundamental, no sólo como síntoma epocal (*"la reflexión kantiana sobre el sentimiento de lo sublime será, en este sentido, la más sólida sustentación del nuevo sentimiento de la naturaleza y del paisaje que se produce en ese siglo de las luces enamorado secretamente de las sombras"*[75]), sino como conceptualización básica de la categoría estética. De hecho, los trabajos teóricos que han abordado la conceptualización de lo sublime no han sufrido variaciones sustanciales respecto a la propuesta de Kant. El propio Schiller concebirá lo sublime como lo que eleva a lo espiritual, lo que rebasa los límites y nos procura una salida del mundo que nos rodea.[76] La propia visión de Kant sobre el arte, además de ser fruto de su tiempo, se convierte en universal; Eugenio Trías corroborará este extremo:

> "[Kant y] *el romanticismo revelarán esta tremenda contradicción y paradoja: el arte es producto ilustrado que, sin embargo, debe enraizar en un sustrato que resiste a toda ilustración."*[77]

En parte, este descubrimiento que llevará a Kant a considerar la parte irracional del arte se deberá a las reflexiones acerca de la categoría estética de lo sublime. Kant relaciona lo sublime con lo infinito y, así, llega a una concepción irracional de la

[75] Trías, Eugenio: *La edad del espíritu.* Barcelona: Destino, 2000.
[76] Vid. Schiller, F.: *Escritos sobre estética.* Madrid: Tecnos, 1990.
[77] Trías, Eugenio: *La lógica del límite.* Barcelona: Destino, 1991. Pág. 253.

sublimidad. Schelling también seguirá en este sentido las reflexiones de Kant, ya que fundamentará la tensión entre lo bello y lo sublime por su correlato de finitud *versus* infinitud:

> *"[…] aquella, que es incorporación de lo infinito en lo finito, se expresa preferiblemente en la obra de arte como sublimidad; la otra, que es incorporación de lo finito en lo infinito, como belleza."*[78]

En el caso de nuestro *corpus*, podemos comprobar cómo se incorpora la infinitud a la figura de la prostituta (lo finito), mediante la sublimidad. Todo ello confirma, entre otros elementos que se abordarán en los apartados correspondientes, el tratamiento estético de sublimación respecto de la figura de la prostituta. Esta idea de la transcendencia de lo sublime será desarrollada también por Hegel o Schopenhauer. Aquel reconocerá que más allá de la plenitud de la belleza del arte clásico, se encuentra el arte de la sublimidad;[79] este continúa la trayectoria diseñada por Kant, proponiendo una reconceptualización desde la óptica de la voluntad. Mientras que en la contemplación de la belleza puede suspenderse la voluntad particular, en la contemplación de lo sublime el sujeto se eleva sobre sí mismo, sobre su personalidad y su querer; queda en suspenso la voluntad universal: le invade el sentimiento de lo sublime. A pesar de la extensión de la cita, por su carácter elucidador (por cuanto interviene de manera directa en los conceptos de belleza y de sublimidad), merece la pena reproducirla:

[78] Vid. Schelling, F.W.J.: *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999.
[79] Vid. Hegel, G. W. F.: *Lecciones de estética.* Barcelona: Península, 1991.

"Mientras estas condiciones favorables de la naturaleza misma, es decir, esas formas bien determinadas y bien claras que hacen resaltar las ideas individualizadas por ellas, son lo que nos hace abandonar el conocimiento de las puras relaciones, el conocimiento puesto al servicio de la voluntad, para conducirnos a la contemplación estética y elevarnos así a la condición de sujeto del conocimiento, [...] lo que obra sobre nosotros es lo bello, y el sentimiento que en nosotros se despierta es el sentimiento de la belleza. Pero cuando estos mismos objetos cuyas formas significativas nos invitan a contemplarlos están en relación de hostilidad con la voluntad humana en general, tal como se objetiva en nuestro cuerpo; cuando, pese a esta relación hostil a la voluntad, el espectador no pone su atención en ella, sino que viéndola y reconociéndola, se aleja y se violenta para desasirse de su voluntad y de las relaciones de esta y, abandonándose a la contemplación, mira con calma, como puro sujeto del conocimiento y fuera de toda volición, esos mismos objetos tan temibles; cuando, en estas condiciones, concibe únicamente la idea, pura y sin mezcla de relación alguna, cuando se adhiere con placer a su contemplación, cuando en consecuencia se eleva por este mismo hecho sobre sí mismo, sobre su personalidad y su querer, entonces le invade el sentimiento de lo sublime."[80]

Tal y como se puede comprobar, Schopenhauer insiste en la limitación de lo bello frente a la infinitud de lo sublime, y –sobre todo- en la suspensión de la voluntad universal ante lo sublime, frente a la pérdida –en todo caso- de la voluntad particular ante lo bello.

[80] Vid. Schopenhauer, Arthur: *Lecciones sobre la metafísica de lo bello.* Valencia: Universitat de Valencia, 2004.

En todo caso, resulta evidente la importancia transcendental de la aportación de Kant, que se desarrollará por parte de los autores posteriores y cuyas tesis fundamentales se mantienen hasta la actualidad. El avance que supone la reflexión de Kant respecto de lo sublime no tiene precedentes. Para concluir esta panorámica sobre el filósofo prusiano, atenida a su celebérrima *Crítica del juicio,* dejaremos hablar a Eugenio Trías:

> *"La categoría de lo sublime, explorada a fondo por Kant en la* Crítica del juicio*, significa el definitivo paso del Rubicón: la extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello. En tanto el sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos, esta categoría, que un viaje por la cordillera alpina puede remover, lo mismo que la visión cegadora de una tempestad o la percepción de una extensión indefinida que sugiere desolación y muerte lenta, así un desierto arábigo, rompe el yugo, el non plus ultra del pensamiento sensible heredado de los griegos, abriendo rutas hacia el Mare Tenebrarum. La exploración del nuevo continente, iniciada por Kant de forma decisiva y decidida, correrá a cargo del romanticismo."*[81]

Así, Kant inauguraría desde el punto de vista teórico la superación de la concepción artística constreñida a la limitación de lo bello. Desde el Romanticismo, y de manera ejemplar durante el Modernismo, se exploran nuevas posibilidades artísticas

[81] Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Ariel, 2006. Págs. 30-31.

que no se traducen exclusivamente desde el concepto de belleza. No podemos olvidar las íntimas conexiones existentes entre el Modernismo y el Romanticismo, entre ellas una reivindicación de la categoría estética de lo sublime cuya novedosa concepción, llena de modernidad, participa de una estética/ética, de una traducción ontológica del concepto, tal y como intentaremos demostrar en el siguiente apartado.

La capacidad visionaria de los trabajos de Kant acerca de lo sublime queda demostrada por la continuidad de sus reflexiones a lo largo del tiempo; continuidad que llega hasta nuestros días. Así, Eugenio Trías, Saint Girons o Pedro Aullón de Haro suscriben los elementos kantianos fundamentales. La bibliografía es ingente, pero (al igual que diacrónicamente hemos seleccionado los jalones fundamentales, reasumiendo desde estos los trabajos los que no hemos podido atender de manera específica –como los trabajos del abogado Silvain[82], con quien arranca una concepción moderna de lo sublime, de Mendelssohn[83], cuya obra al respecto constituye un pequeño sumario de prekantismo estético con gran economía de medios[84], en la que acepta que lo verdaderamente sublime comprende las fuerzas de nuestra alma y, al contemplar la sublimidad, provoca una suerte de deslumbramiento que suspende tanto nuestro ingenio como nuestra imaginación, dibujando una clara *suspensión* prekantiana; o los trabajos de mayor 'primitivismo teórico', respecto a la conceptualización de lo sublime, de Bodmer[85] o Winckelmann[86], en cuyos trabajos no se da autonomía a la categoría de lo sublime respecto de lo bello y, por tanto, no se conceptualiza lo sublime con la

[82] Silvain: *Traité du Sublime.* Ginebra: Slatkine, 1971.
[83] Mendelssohn, M.: "Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y de las letras", en Baumgarten, A. G. et al.: *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo.* Barcelona: Alba Editorial, 1999.
[84] En palabras de Aullón de Haro, Pedro: *La sublimidad y lo sublime.* Madrid: Editorial Verbum, 2006. Pág. 85.
[85] Bodmer, J. J.: *Critische Briefe.* Hildesheim: Georg Olms, 1969.
[86] Vid. Barrenechea, Mariano Antonio: *Winckelmann o la estética.* Madrid: J. M. Yagües, 1931.

rigurosidad pertinente, o de Baumgarten[87], que a pesar de ofrecer una teorización sobre lo sublime, esta resulta excesivamente retorizante) *Lo bello y lo siniestro*[88] de Trías, *Lo sublime*[89] de Baldine Saint Girons y *La sublimidad y lo sublime*[90] de Pedro Aullón de Haro podrían compendiar la teorización sincrónica actual acerca de lo sublime, en la que continúan vivos los presupuestos kantianos; la propia Saint Girons llegará a concluir que lo sublime es "la experiencia de suspensión del yo"[91], de manera profundamente kantiana. A este respecto, no podemos olvidar que Eugenio Trías hace suyo el análisis kantiano del sentimiento de lo sublime:

> "*En primer lugar, el sujeto aprehende algo grandioso (muy superior a él en extensión material) que le produce la sensación de lo informe, desordenado y caótico. La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa."*[92]

Además de asumir como propia la concepción kantiana, Eugenio Trías diseña una dimensión ontológica, de todo el interés, para lo sublime. En una venturosa y genial coincidencia con Juan Ramón Jiménez (quien llega a referirse a los seres humanos como "almas encarnadas"), Trías explica lo sublime desde una óptica ontológica, ínsita al ser humano:

[87] Baumgarten, A. G.: *Aesthetica.* Hildesheim-Zurich-Nueva York: Georg Olms, 1986.
[88] Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Ariel, 2006.
[89] Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
[90] Aullón de Haro, Pedro: *La sublimidad y lo sublime.* Madrid: Editorial Verbum, 2006.
[91] Saint Girons, Baldine: *Fiat lux. Une philosophie du sublime.* París: Quai Voltaire, 1993. Pág. 301.
[92] Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Ariel, 2006. Pág. 33.

"*Lo infinito se mete así en nosotros, en nuestra naturaleza anfibia de espíritus carnales. Se trata, pues, de un proceso mental.*"[93]

De esta forma, se explica el ansia de sublimidad por parte de los poetas del *corpus* que nos ocupa y, además, se alcanza a comprender el porqué del tratamiento de la figura de la prostituta en este mismo compendio poético, ya que establece una vinculación entre la idea y la carne, lo finito y lo infinito, que acaece en presencia de lo sublime. Así, no es de extrañar la "*celeste carne de mujer*" dariana; la conexión desde el cuerpo hasta la abstracción de la sublimidad impelidos por el erotismo, el malditismo, la feminidad, la transgresión y el culturalismo. En otro apartado, desarrollaremos convenientemente estos elementos fundacionales. Además, también Trías explora la naturaleza dual y oximorónica de lo sublime: dolorosa y placentera. Desde esta paradoja que se fusiona en oxímoron comprendemos, una vez más, la elección de la prostituta como figura, que causa el placer del erotismo y al mismo tiempo la destrucción/disolución del sujeto:

"*El sentimiento de lo sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer.*"[94]

La naturaleza anfibia de lo sublime se compadece, pues, con la naturaleza anfibia ínsita a los humanos y a su existencia. No es de extrañar que un movimiento como el Modernismo, obsesionado por la realización plena y esencial del ser humano

[93] Trías, Eugenio: op. cit., pág. 34.
[94] Trías, Eugenio: op. cit., pág. 35.

("*Vivir es la cosa menos frecuente en el mundo. La mayoría de la gente existe, eso es todo*"[95]), indague en su propia esencia privilegiando la categoría estética de lo sublime.

También recogerá Trías, del pensamiento kantiano, una interpretación fundamental de lo sublime: la idea de desmesura, de exceso. Así, en la cuarta parte de su *Lo bello y lo siniestro,* donde aborda la tragedia griega y su interpretación freudiana, llega a afirmar:

> "*La categoría de lo sublime es provocada por un 'exceso' o 'desmesura' de naturaleza humana, no natural.*"[96]

Esta afirmación nos conduce, como corolario, a la sobreabundancia como uno de los principales resortes hacia la sublimidad y a la consustancialidad humana de lo sublime como categoría estética. Por otra parte, y en esta misma línea de la actualidad kantiana, Eugenio Trías insiste en una reflexión fundamental de Kant: para que se produzca el efecto de lo sublime, es necesario el desinterés del sujeto respecto al objeto estético. Puede producirse una identificación, de hecho esta se hará imprescindible para que se produzca en el espectador/lector la *catarsis* ante lo sublime, pero simultáneamente existirá una distancia para que se produzca el efecto de sublimidad. No en vano, el hecho de diferir la significación –recurso tan caro al *corpus* que presentamos- no se vincula directamente con lo sublime solo por su capacidad de suscitar una serie indefinida que se instala en la infinitud, sino porque, además, este mecanismo contribuye de manera directa a nutrir la necesaria distancia del sujeto

[95] Vid. Wilde, Óscar: *El alma del hombre bajo el socialismo.* Ed. de Chantal López y Omar Cortés. Cuarta edición cibernética, 2003. Pág. 2.
[96] Trías, Eugenio: op. cit., pág. 130.

contemplativo con respecto al objeto estético. Tal y como abordaremos en el apartado correspondiente, esta misma función resultaría nuevamente anfibia, ya que nos instala *ad aeternum* y, simultáneamente, nos procura una mayor distancia respecto al objeto estético. No debemos olvidar que también Freud[97] hará suya esta interpretación kantiana, ya que -a su parecer- para que se pueda producir el placer en el contemplador, ha de existir cierta distancia respecto al objeto; de ahí, la posibilidad de que el espectador pueda sentir placer ante la contemplación, aunque, en el caso de lo sublime, se trate de un placer negativo.

Para finalizar con el agudo trabajo de Trías (*Lo bello y lo siniestro)*, vale la pena detenerse, aunque sea de manera sucinta, en el último capítulo: "La escenificación del infinito", que nuestro pensador dedica al Barroco. Todo el maravilloso movimiento se explicaría por una contraposición con respecto a la cosmovisión renacentista. Si para el hombre del Renacimiento el mundo era finito y, por ende, equilibrado y bello, para los seres humanos del Barroco, el mundo es un infinito y todos los recursos que articula (toda la exacerbación de artificios, todas las máscaras, todos los engaños/desengaños) pretenden, precisamente, dar cuenta de ese escenario de infinitud.[98] Además, el propio Trías no tiene ningún reparo en aceptar, junto a Kant de nuevo, la estrecha vinculación que se establece entre la infinitud y la categoría estética de lo sublime, así como entre la categoría estética de la belleza y la limitación, la finitud. Pues bien, si a ello le sumamos el hecho de que el Barroco es un movimiento estético dionisíaco, en terminología de Nietzsche[99], y que tiende al desequilibrio, a la exageración, a la desmesura, a la vehemencia, al apasionamiento, entendemos que lo siniestro habrá de jugar un papel

[97] Vid. Freud, Sigmund: "Personajes psicopáticos en el teatro", en *Obras completas.* Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948.
[98] Trías, Eugenio: op. cit., págs. 161-185.
[99] Nietzsche, Friedrich: *Obras Inmortales: Tomo III: Aurora; El origen de la tragedia; El crepúsculo de los ídolos.* Barcelona: Edicomunicación, 2000. Págs. 1173-1284.

fundamental. Ciertamente, Trías enfoca su teoría estética en la categoría de lo siniestro, a la que convierte en condición y límite de lo bello y de lo sublime.[100] Relaciona lo siniestro con lo inconsciente, pero se refiere de manera expresa a la relación entre lo bello y lo siniestro. Así, según el autor, lo bello se produciría en ausencia de lo siniestro que, de revelarse, acabaría con el efecto de la belleza. A nuestro parecer, en estos geniales intersticios se produciría la categoría estética de lo sublime. Parece evidente la relación entre las categorías estéticas de lo bello y de lo siniestro; trabajos como el de Trías no dejan lugar a dudas, pero lo que quizá no esté tan claro es que la incorporación de lo siniestro a lo bello o viceversa suponga necesariamente el triunfo único de una de las categorías. Si a una sensación de belleza (la figura erótica de un mujer, en nuestro *corpus* poético) se le suma una emoción de lo siniestro (la revelación de nuestra destrucción, de nuestro acabamiento, de nuestra destrucción en la continuidad absoluta en la que se subsume nuestra precaria finitud), no se deshace la sensación de belleza, sino que se produce una suerte de placer negativo que nos conduce a lo sublime. Retomaremos esta original aportación, asumiendo todos los riesgos posibles, al final de este apartado. En todo caso, si admitimos la escenificación de infinitud de Barroco y la teoría nietzscheana de la evolución de los movimientos estéticos, que se sucederían de manera pendular, asistiríamos a la coincidencia entre Barroco y Modernismo, por lo que asociaríamos la infinitud también a este último:

> "*Adelantaríamos un gran paso en lo que a la ciencia de la estética se refiere, si llegásemos no solo a la inducción lógica, sino a la certeza inmediata de este pensamiento: que la evolución progresiva del arte es resultado del espíritu de Apolo y del espíritu dionisíaco […] Estos nombres los heredamos de los griegos,*

[100] Trías, Eugenio: op. cit., pág. 164.

que han hecho inteligible al pensador el sentido oculto y profundo de su concepto del arte […] Apolo y Dionisos, esos dos dioses del arte, son los que despertaron en nosotros la idea del extraordinario antagonismo, tanto de origen como de fin, […] entre el arte plástico apolíneo y el arte desprovisto de formas, la música, el arte de Dionisos."[101]

Si aceptamos que la evolución estética es una tensión no resuelta entre las fuerzas apolíneas y dionisíacas, que se van sucediendo por agotamiento e impelidas por una nueva cosmovisión estética, y si aceptamos –lo que parece obvio- que el Barroco es un movimiento tan dionisíaco como pueda serlo el Modernismo –con el que coincidiría por la lógica sucesión en la diacronía (el Neoclasicismo supondría una preeminencia de lo apolíneo en su concepción de un arte equilibrado y sujeto a reglas, el Romanticismo optaría por la reivindicación de lo dionisíaco en su libertad creadora y en la apuesta por lo irracional, el Realismo/Naturalismo conllevaría una vuelta a lo apolíneo –en tanto en cuanto concebirá el arte como mímesis del entorno- y, finalmente, el Modernismo conformaría un movimiento que privilegia lo dionisíaco por su desmesura, apasionamiento, imaginación, vehemencia y por su decidido cultivo de la categoría estética de lo sublime como plétora y epítome de su cosmovisión artístico-vital), tendríamos que aceptar también que el Modernismo, al igual que el Barroco, y asumiendo las particularidades, especificidades y caracteres idiosincrásicos de cada estética, pretende una escenificación del infinito, tal y como adelantábamos con anterioridad. Así las cosas, comprenderíamos de manera cabal el uso y el abuso por parte de los poetas modernistas de una categoría estética como la de lo sublime,

[101] Nietzsche, Friedrich: *Obras Inmortales: Tomo III: Aurora; El origen de la tragedia; El crepúsculo de los ídolos.* Barcelona: Edicomunicación, 2000. Pág. 1174.

inexorablemente ligada a la idea de infinito. Esta misma ligazón habida entre lo sublime y lo atemporal, que lábilmente toca con lo infinito, será abordada por Baldine Saint Girons en los siguientes términos:

> *"De improviso el tiempo se pliega y se vacía y la narración a partir de aquí procede solo en forma circular."*[102]

Con esta circularidad, se alude necesariamente a la concepción ilimitada, infinita del tiempo; nos sitúa en lo sublime. Ello explica la habitual inclinación de los poetas modernistas por estructuras circulares, en las que la reiteración se convierte en un *leitmotiv* que, por una parte, redunda en la circularidad y, por otra, contribuye a la sobreabundancia con el fin de alcanzar la saturación entrópica tan cara a lo sublime. Esta misma entropía conducirá a la disolución del sujeto, presa de lo incapturable que te captura[103], de lo inaferrable que te aferra, esto es, de lo sublime:

> *"Del mismo modo que fuera propio del Romanticismo establecer la proximidad de lo sublime con la componente monstruosa del sujeto, radicalizando su escisión, al arte moderno le es propio provocar una fractura con la centralidad tradicional del sujeto y de sus proyecciones, para llegar, en el arte contemporáneo, a transformar lo sublime en un acontecimiento, por su propia presencia, perturbador […]. Pero si lo sublime, en cuanto incapturable que captura* (insaisissable qui saissit), *nos hace necesariamente conscientes de una*

[102] Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Pág. 249.
[103] Saint Girons, Baldine: op. cit., pág. 249.

herida y de una pérdida, nos predispone simultáneamente a asumir nuestra quiebra interna y a transformar nuestra concepción de lo deseable.''[104]

He aquí la disolución/destrucción del sujeto en la categoría de lo sublime; una disolución ciertamente paradójica –hasta el oxímoron-, pues, por una parte, lo destruye y, por otra, responde a su propia naturaleza ontológica, como se tratará en el apartado correspondiente. Esta naturaleza oximorónica atenta contra la racionalidad; de ahí que también Saint Girons reflexione en torno a la esencia de lo sublime como opuesta a un discurso lógico-racional, tal y como ocurriría en los casos precedentes que se han abordado en la diacronía de los estudios sobre la sublimidad. En concreto, la aportación de Baldine reside en la vinculación que establece entre lo sublime y lo inconsciente; entre los estudios, en este sentido, de Freud y Lacan, por una parte, y los de Vico, por otra. Los de los primeros, en cuanto al inconsciente; los del segundo, acerca de lo sublime. Entre ambos, Saint Girons establece unos motivos de comparación:

"*1) lo sublime y el inconsciente se manifiestan, uno y otro, en el lenguaje; 2) sublime e inconsciente se oponen, ambos, al discurso lógico-racional; 3) sublime e inconsciente generan, los dos, un imperativo ético: hay que arriesgar.''*[105]

Merece la pena recordar, respecto al primer término de comparación, que ya desde el pseudo-Longino se resaltaba la dimensión expresiva, lingüística de lo sublime

[104] Ibídem.
[105] Saint Girons, Baldine: op. cit., pág. 253.

(que intentaremos sistematizar, a sabiendas de la labilidad del terreno, en el apartado de mecanismos de lo sublime) y que se recupera en trabajos actuales; al igual que la irracionalidad de lo sublime, expresada desde la Antigüedad mediante la inefabilidad del "*no sé qué*" y cuya cima se alcanzará con el Romanticismo; o la idea de la atracción, de la entrega del sujeto hacia su propia destrucción, hacia su disolución en la delicuescencia del absoluto. En todo caso, no podemos obviar que, si lo inconsciente y lo sublime se conectan, se debe a lo siniestro. La relación de lo siniestro con lo inconsciente es total, ya que –precisamente- lo siniestro se produce en el momento en el que lo familiar reprimido en el inconsciente llega a revelarse, aflora. Por otra parte, la relación de lo sublime con lo siniestro es absoluta, de suerte que su relación con lo inconsciente se produciría a modo de corolario de su connivencia con lo siniestro. Así, vuelve a corroborarse la íntima relación que se establece entre lo sublime y lo siniestro, con todo lo que conlleva (entre otros muchos aspectos, su vinculación con el inconsciente, verbigracia). Ciertamente, nuestro *corpus* arrojará permanentemente ejemplos en esta misma dirección, ya que los elementos siniestros (cuando no la propia palabra literal) se prodigan con profusión.

En todo caso, la irracionalidad que conecta a lo sublime con lo inconsciente –sin asimilarlos totalmente- se relaciona, en parte, con la autonomía de la obra artística. Esta última, a su vez, está íntimamente relacionada con lo sublime. Que la autonomía de la obra artística es una máxima del Modernismo que encuentra su asunción sistémica en el desarrollo artístico de las Vanguardias es algo que nadie cuestionaría; al igual que el hecho de que esta autonomía que el modernista confiere a sus obras provenga de la transgresión artística, que supone un frontal rechazo al mundo utilitarista y positivista, del que hay que mantener aislada a la obra de arte. Además, Menke llega a definir esta autonomía de la obra artística como *"acontecimiento autorregulado, que se ubica al*

lado y con independencia respecto de los otros tipos de discurso, y que está dotado de una validez relativa limitada a su propia esfera. Desde este punto de vista, cada discurso racionalizado funciona libremente, según reglas específicas claramente delimitadas entre sí."[106]

Esta autonomía que articula sus propios modos representativos contribuye inexorablemente al diseño de un mundo nuevo, que reniega de utilitarismos y que viaja hacia la eternidad. Hacia esta misma dirección apunta Baldine Saint Girons cuando manifiesta:

> "*Para que nazca lo sublime hace falta, por lo tanto, que lo sublime se autonomice y se recomponga, de manera que el acontecimiento emerja en un mundo nuevo, rescatado de las constricciones utilitarias y liberado hacia la eternidad. Paralelamente, también es necesario que el sujeto se desoriente respecto de su yo y sus ataduras imaginativas y que, en esa desorientación, tome conciencia de un intenso deseo de presencia. […] Entre sentimiento y formulación, acontecimiento y construcción poética, lo sublime puede surgir de la unión circunstancial de un estado del mundo y un significante."*[107]

He aquí la relación fundamental entre palabra y sublimidad; anticipada por Addison y por Burke, quienes concedían a la palabra el mayor potencial imaginativo de

[106] Menke, Cristoph: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida.* Madrid: Visor, 1997. Pág. 14.
[107] Saint Girons, Baldine: op. cit., pág. 285.

los lenguajes artísticos, de manera que la palabra –en la autonomía de la obra artística- adquiere la posibilidad de crear un mundo nuevo sin escamotear la apariencia de que, en realidad, proviene de él. Este mismo extremo lo abordará, de nuevo, Saint Girons:

> "*[Se da lo sublime cuando] se desarrollan técnicas donde emerge una palabra que genera el propio mundo, mientras parece, precisamente, que proviene de él.*"[108]

Así pues, preconizar la autonomía de la obra artística supone promover, de alguna manera, el hecho de que los significantes creen un mundo propio. En esa confluencia del estado del mundo y de los significantes, perpetrada por la construcción poética, se abre el intersticio en el que anida lo sublime para revelarse. Pero no basta con que se produzca esta insólita simbiosis desde el lenguaje, sino que –junto a ella- se hace necesaria la desorientación del sujeto, su disolución. A este respecto, conviene rescatar otra reflexión de Baldine:

> "*No contento con sorprenderme y ponerme en dificultades, lo sublime me provoca una metamorfosis en profundidad, hasta el punto de que la frontera entre el yo y lo otro salta por los aires.*"[109]

[108] Saint Girons, Baldine: op. cit., pág. 285.
[109] Saint Girons, Baldine: op. cit., págs. 267-268.

Efectivamente, junto a la ósmosis de los significantes y un mundo nuevo, se produce una desorientación del sujeto, evidente en el caso del modernista que, en su identificación suicida con la figura de la prostituta, decide entregarse a lo otro. En realidad, lo sublime es el trasunto perfecto de la disolución del sujeto modernista en su entrega a lo otro: "*¡Hetairas y poetas somos hermanos!"* En esta identificación con lo otro, el poeta pasa de hermanarse a diluirse en lo otro gracias a la sublimidad. Esta apertura a lo otro engarza necesariamente con el erotismo, que supone abrirse a lo otro ineludiblemente. A su vez, esta entrega del sujeto a lo otro supone una disolución de aquel en este que apunta hacia lo sublime. La relación, pues, entre erotismo y sublimidad es estrechísima, tal y como se intentará demostrar en el apartado correspondiente (mecanismos de lo sublime).

Para intentar cerrar este capítulo de la diacronía en cuanto al estudio de lo sublime, parece inevitable abordar el sesudo trabajo de Pedro Aullón de Haro: *La sublimidad y lo sublime.*[110]

Dentro de sus reflexiones acerca de la Estética general, esta monografía constituye un jalón fundamental, ya que ofrece una concienzuda reflexión histórica sobre el concepto, por una parte, y su propia opinión de lo sublime, por otra. Este trabajo constituye una aguda crítica historicista, pues, sin renunciar al riesgo de verter una aproximación original del concepto que nos ocupa. Ciertamente, podemos entender que la visión diacrónica ha sido medianamente satisfecha a través de la reflexión en torno a las obras teóricas más importantes. Del trabajo de Aullón de Haro, nos interesará sobre todo su personal visión de lo sublime. Sin embargo, antes de adentrarnos en ello, merece la pena relacionar el concepto de modernidad de lo sublime con una de las reflexiones con las que cerrábamos la monografía de Baldine Saint Girons: los

[110] Aullón de Haro, Pedro: *La sublimidad y lo sublime.* Madrid: Editorial Verbum, 2006.

significantes, el nuevo mundo y la sublimidad. Y es que para Pedro Aullón, precisamente, la categorización moderna de lo sublime se produciría con Juan Bautista Vico ya en el siglo XVIII, que enraíza su pensamiento en el pseudo-Longino, testimoniando así la absoluta modernidad del tratado de lo sublime, a pesar de haber sido escrito en la Antigüedad. En todo caso, Vico atribuye lo sublime a la poesía y a la lengua originaria; así, tal y como abordamos anteriormente, la relación de los significantes que crean referentes propios desde su autonomía constituye, junto con un procedimiento de subjetivación del arte y del pensamiento, la modernidad en el tratamiento de lo sublime. Todo ello, ya en el siglo XVIII, alumbrará la concepción moderna de lo sublime de manos de Juan Bautista Vico y del abogado Silvain[111], sin olvidar la importancia del pseudo-Longino, siempre de actualidad por su espíritu visionario, por su sorprendente modernidad. De hecho, para Vico[112], *"la sublimidad es propia de la poesía."*[113]

En esta misma dirección apunta Richardson:

> *"El mejor de los lenguajes no es sino el sublime, esto es, aquel que coloca la idea bajo la luz más potente: ese es el gran valor y la gran utilidad de las palabras. Si aquellas palabras que deleitan al oído además sirven a tal propósito, entonces resultan preferibles, mas no al revés. En ocasiones, las palabras comunes y sencillas describen una imagen con más fuerza que cualesquiera otra."*[114]

[111] Vid. Silvain: *Traité du Sublime. A Monsieur Despreaux.* París: Pierre Prault, 1732.
[112] Vico, G.: *Ciencia nueva.* Ed. de Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 1995.
[113] Aullón de Haro, Pedro: op. cit., pág. 95.
[114] Richardson, J.: *The Theory of Painting,* en *The Works of Mr. Jonathan Richardson.* Londres: T. Davis, 1773. Pág. 129.

Esta exaltación de los significantes y esta creación de un mundo nuevo se incardinan en el idealismo que propugna el neoplatonismo que, por su parte, va reapareciendo intermitentemente a lo largo y ancho del devenir de los movimientos estéticos. Así, el Modernismo se enraíza en el idealismo que tremolaran, a su vez, el Romanticismo o el Barroco siglos antes. En palabras de Pedro Aullón:

> "*[…] la 'elevación' del poema de Baudelaire así titulado [es] muestra de la discontinua, inesperada y permanente tendencia neoplatónica que frecuentemente, como el ya topificado Ideal, reaparece en los momentos límpidos del arte. […]*
>
> *Estas formas de elevación ciertamente conviven […] con el pasaje descendente y la belleza meramente circunstancial o incluso mórbida frecuente en el decadentismo y también en el arte prerrafaelita."*[115]

Así, el propio Pedro Aullón da carta de naturaleza al tratamiento de lo sublime, inserto en un espíritu general de idealismo por parte de los escritores modernistas (nutridos de diversas corrientes, verbigracia el decadentismo o el prerrafaelismo). En todo caso, es lógico que el creador modernista privilegie lo ideal, asfixiado como estaba por los estragos del materialismo.[116] De esta manera, Pedro Aullón ofrece una sólida base teórica sobre la que comprender el tratamiento estético de sublimidad llevado a cabo por los poetas modernistas. De hecho, llegará a ser absolutamente literal al respecto:

[115] Aullón de Haro, Pedro: op. cit., pág. 162.
[116] En el decir de Huysmans: "Cuando el materialismo hace estragos, surge la magia".

"*Existe también evidente tendencia a la sublimidad en el Modernismo de Ramón del Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez.*"[117]

Con ello, Pedro Aullón corrobora aquello que el *corpus* que presentamos confirma: el tratamiento estético de sublimidad es una tendencia clara del Modernismo español. Ello se relaciona, en alguna medida, con un ansia de infinitud y de espiritualidad.

Antes de proponer un perfil sucinto de la opinión propia de Pedro Aullón, conviene cerrar el círculo diacrónico de los estudios de lo sublime en torno al lenguaje y a la literatura. Desde el pseudo-Longino -pasando por Addison, Burke, Vico, Kant, Schelling-, hasta N. Hartmann ya en el siglo XX[118], que viene a equiparar más los conceptos de lo bello y lo sublime que los trabajos teóricos anteriores y que sigue incidiendo en la sublimidad de lo literario, incluso de lo lírico, incidiendo en las figuras de las epopeyas heroicas y, sobre todo, en los destinos significativos y trágicos:

"*Lo sublime no falta […] en la lírica; aparece con mucha fuerza en la epopeya heroica: en las figuras, pero también en los destinos; en especial cuando los destinos resultan significativos y trágicos.*"[119]

Y es que, efectivamente, los poetas modernistas parecen héroes trágicos que ensalzasen las hazañas de una generación destinada, trágicamente también, a la

[117] Aullón de Haro, Pedro: op. cit., págs. 169-170.
[118] Hartmann, N.: *Estética.* México: UNAM, 1977.
[119] Hartmann, N: op. cit., pág. 430.

desaparición, a la destrucción en plena decadencia. Así es; el *corpus* recoge una epopeya heroica de unos poetas que dan cuenta de sus asedios bélicos, que relatan desde el lirismo (haciendo gala de la mezcla intergenérica tan cara al Modernismo) la crónica de sus hazañas modernistas, en algunos casos, bohemias. El destino trágico, cuyo trasunto por excelencia sería la sublimidad, los conducirá hacia la destrucción. He aquí la cosmovisión, el espíritu *fin de siglo*. En esta decadencia, el poeta se hace acompañar estéticamente de la figura de la prostituta, trasunto trágico del poeta que compartirá el destino de este. Parece que este carácter trágico de los autores, unido al de la figura de la prostituta como *alter ego,* imprima un tono epopéyico –trágicamente heroico- a las composiciones, que se inclinan por la sublimidad. La relación entre canto heroico y sublimidad alcanza así su punto álgido.

En la interpretación original de Pedro Aullón, se insiste en la dimensión humana de lo sublime, en la importancia del sujeto y, relacionado directamente con ambas, en el poder del lenguaje para mostrar insuperablemente la sublimidad:

> "*En una época en que hay quienes se dedican exitosamente a promover la idea de incapacidad del lenguaje, es imprescindible mostrar la insuperabilidad sublime del lenguaje humano, la auténtica y única síntesis por sí que este representa de naturaleza y espíritu, de forma e informe, es decir, de Bello y Sublime. El lenguaje es, sencillamente, el gran objeto estético, la forma viva que fluye mediante la corriente humana de la intuición elevando y humanizando al*

hombre en su arte a un tiempo de extraordinaria fuerza tanto inmanente como trascendental en cualquier sentido posible.''[120]

Llama sobremanera la atención el hecho de que el aporte original de Pedro Aullón resida en el poder sublime del lenguaje; extremo este que no ha dejado de plantearse desde el pseudo-Longino hasta nuestros días. Precisamente, el análisis del *corpus* que proponemos persigue un estudio exhaustivo de los mecanismos lingüísticos de lo sublime, ya que asumimos el lenguaje como causa y consecuencia de aquel. Además, esta interpretación, por una parte, conecta el lenguaje con los seres humanos y, a su vez, lo conecta con lo sublime, es decir, que al fin y a la postre le atribuye una dimensión ontológica, ya que plantea el lenguaje como ínsito al ser humano y, por añadidura, el lenguaje como elevación necesaria, esto es, como sublimidad. Esta experiencia de lo sublime se da en el sujeto mismo, el que prefigura Kant, y consiste (hace suyas Pedro Aullón las palabras de Baldine Saint Girons en su magna obra *Fiat lux*) "*en la experiencia de la suspensión del yo.''*[121] Una vez más, comprobamos la necesidad del asombro y de la consiguiente suspensión de los sentidos, con el fin de que el sujeto pueda diluirse. En este nudo gordiano, reside la experiencia de lo sublime. Pero, quizá, la gran aportación de Pedro Aullón pasa por considerar la *universalidad* como definición esencial de lo sublime, que está íntimamente relacionada con la condición lábil de sujeto-objeto en los dominios de la sublimidad:

"*la universalidad define un problema o dificultad establecida por ausencia o debilidad de límites en las determinaciones del objeto y, subsiguientemente, de*

[120] Aullón de Haro, Pedro: op. cit., pág. 193.
[121] Saint Girons, Baldine: *Fiat lux. Une philosophie du sublime.* París: Quai Voltaire, 1993. Pág. 301.

las diferentes disciplinas o saberes entre sí. Esto, que tiene algo que ver con las llamadas transversalidad y pluridisciplinariedad, emana de la natural espontaneidad cognoscitiva del hombre y viene conducido por ciertos accesos adoptados para el vislumbramiento, para la aprehensión del Todo. […] Pero el factible acceso al vislumbramiento del Todo por principio no es lineal; acontece o se ejerce en diferentes tiempos y estadios del sujeto, del objeto y del saber, y requiere unas condiciones de aproximación y distanciamiento."[122]

De suerte que la gran aportación de Aullón de Haro, que no se aleja en esencia de los planteamientos de Kant, reside en la defensa de la universalidad no sólo como aprehensible por el ser humano, sino también como elemento que, precisamente, nos caracteriza como tales. Nuevamente, nos encontramos ante una concepción ontológica de lo sublime, cuya dimensión resulta vital para comprender las aristas de un concepto poliédrico y lábil como el de lo sublime.

En todo caso, vale la pena recordar la vigencia del pensamiento de Kant en la conceptualización actual de lo sublime y de la sublimidad. En este mismo sentido, apunta la idea de Athur C. Danto en su trabajo *El abuso de la belleza.*[123] Aquí, se reitera lo sublime como lo que suscita esa "*compleja mixtura de asombro y veneración"*[124] en el sujeto. Pero, además, y ello hará las veces de broche para este apartado, insiste en una dimensión que discriminaría lo sublime de lo bello. Tal y como hemos podido comprobar, una de las dificultades en torno a la definición de lo sublime es

[122] Aullón de Haro, Pedro: op. cit., pág. 198.
[123] Danto, Arthur C.: *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte.* Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2005.
[124] Danto, Arthur: op. cit., pág. 209.

precisamente su relación con lo bello. Nuevamente, este matiz diferenciador parte del pensamiento de Kant, que Arthur C. Danto hará suyo en la actualidad:

> "*Así pues, una obra de arte sería sublime si suscitara en un sujeto esta compleja mixtura de asombro y veneración. La palabra alemana consta de dos morfemas, que connotan la deferencia y el miedo. […] Kant entendió que, más que un sentimiento por la belleza, la receptividad ante lo sublime es un producto de la cultura. Sus raíces, sin embargo, están en la naturaleza humana. Forma parte de lo que somos."*[125]

Se desarrollan, pues, dos argumentos fundamentales para definir lo sublime: por una parte, y empezando por el final, se incide en la vertiente ontológica de lo sublime, que nos habita, y, por otra, sin que ello constituya una contradicción -a nuestro juicio-, no se puede comprender lo sublime sin la asunción de lo cultural. He aquí otro elemento fundamental que relaciona lo sublime con el Modernismo: el culturalismo. Efectivamente, no parecen compresibles ni lo sublime ni el Modernismo sin lo cultural. De hecho, podemos entender el Modernismo como un filtro cultural, como un lenguaje que traduce a lo artístico todo lo humano. En este sentido, el Modernismo se convierte en la estética por excelencia para lo sublime, habida cuenta de que también lo sublime se enraíza en lo cultural y de que el Modernismo diferirá *ad aeternum* la significación en su obsesión por el culturalismo multirreferencial, que propone –profusamente- referentes culturales de toda índole. Este mecanismo de diferir el significado, profundamente vinculado con la infinitud de lo sublime, lo estudiaremos en el apartado

[125] Danto, Arthur: op. cit., págs. 209-210.

de los mecanismos de sublimidad. Baste por el momento señalar el culturalismo como punto de encuentro fundamental entre el Modernismo y la sublimidad; un culturalismo que demuestra sin ambages la apuesta artística del poeta modernista, que decide sustituir el positivismo que lo rodea por los dominios del arte, en los que se diluye el sujeto para existir, para ser.

En definitiva, y retomando las apasionantes relaciones, fusiones y confusiones entre lo siniestro, lo bello y lo sublime, podemos afirmar que la cosmovisión modernista finisecular supuso una vuelta de tuerca con respecto al tratamiento que el Romanticismo dio a lo sublime, categoría que nos ocupa de manera singular. El credo estético ético del modernista fue sin duda el mejor caldo de cultivo para esta categoría estética. Sin embargo, sin el concurso de lo siniestro romántico, no parece que hubiésemos podido llegar hasta lo sublime. Eugenio Trías, en su mítico ensayo acerca de las categorías estéticas[126], reflexiona en torno a las categorías de lo bello y lo siniestro ampliamente y con increíble lucidez, tal y como hemos intentado demostrar anteriormente. Aunque ni siquiera llega a sugerirlo, a nuestro juicio, lo sublime se produce en el concurso de lo bello y lo siniestro (en el embellecimiento de lo siniestro, en la siniestralización de lo bello), unido a la irrepresentabilidad y a la extensión ilimitada. Esta suma estética de corrientes explicaría bien la elección de la prostituta para sublimarla como figura, ya que en ella podemos encontrar al mismo tiempo lo bello y lo siniestro, que en la cosmovisión modernista empastarían para constituirse en una sublimación (cuyo sentimiento de contemplación es el placer negativo, el dolor que atrae ineluctablemente, la apetencia que destruye[127], indagando en su propia esencia contingente, finita,

[126] Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Ariel, 2006.

[127] Con estos términos se refieren los especialistas en el estudio de esta categoría: Burke, Addison y Kant. Sin olvidar que ya en la fuente misma (pseudoLongino) se hablaba de un estremecimiento que nos arrebata a otro mundo (la duplicación, el otro, lo dual, el doble son fértil abono de la categoría estética de lo siniestro).

discontinua ante la inmensidad, ante la infinitud). Este dolor, que conlleva un desgarro, contribuirá decisivamente a la necesaria enajenación para alcanzar lo sublime; en este mismo sentido, resultará vital analizar las confluencias entre el erotismo y lo sublime, lo femenino y lo sublime, lo transgresor y lo sublime, lo maldito y lo sublime, y, por último, el culturalismo y lo sublime.

2. ESTÉTICA Y ONTOLOGÍA

Si para encontrar nuestra propia identidad consideramos que el modo o la manera de reflejar las cosas, de plasmar el entorno, nos identifica, estaríamos dotando a la estética (en este caso no sólo como una reflexión acerca de la belleza, sino también como traducción de la realidad en el arte a través de categorías estéticas) de una dimensión ontológica sumamente sugestiva, en tanto en cuanto "somos como reflejamos", o si se prefiere "la manera de reflejar las cosas y de percibirlas supone una impronta de nuestra propia esencia, de nuestro ser". En términos similares, se expresa Rafael Argullol:

> "*'Conócete a ti mismo': es una vieja máxima cuyo prestigio ha perdurado, intacto, a través de los siglos. Nadie se atrevería a dudar de que esta es, o debería ser, una de las mayores metas del hombre, si no la mayor, y así lo han recogido los sucesivos pensamientos filosóficos. Incluso cuando modernamente algunos han invertido la fórmula no han dejado, en el fondo, de corroborarla: 'Huye de ti mismo' es otra forma de expresar el deseo de conocerse. Nadie, sin embargo, ha defendido que la sabiduría pudiera alcanzarse a través de lo que se insinúa en una frase como 'Refléjate a ti mismo'. Conocerse y reflejarse parecen soportarse mal mutuamente, con rumbos que marchan en direcciones opuestas,*

uno hacia el interior y el otro hacia el exterior. ¿Pueden realmente conciliarse ambos impulsos?"[128]

Esta cita está preñada de ideas de sumo interés por lo que respecta a la ontología de la estética, y, en concreto, de lo sublime. Por una parte, se incide en el valor identitario del reflejo, es decir, del conjunto de procedimientos que crean una determinada sensación en el espectador/lector. Así, en verdad se igualan el conocer y el reflejar, habida cuenta de que reflejamos lo que somos, esto es, la estética es ontológica. Pero, además, esgrime el hecho de que huir de uno mismo no implica alejarse del propio conocimiento, sino, muy al contrario, llegar a conocerse mejor. De hecho, esta enajenación resulta *conditio sine qua non* en la experiencia de lo sublime, ya que conlleva ineluctablemente la disolución del sujeto. En esta huida del sujeto, este llega a conocerse mejor, pues resulta esencial separarnos un tanto de nosotros mismos para vislumbrar nuestra esencia; lo sublime promueve esta huida que nos sumerge, más que nunca, en nuestro propio ser. Lo sublime, así, conecta en su infinitud, en su condición lábil, lo interior y lo exterior; su naturaleza oximorónica conecta con desparpajo la dimensión introspectiva y la huida, el conocimiento autoexplorativo y el reflejo estético de la exteriorización. Quizá, a la pregunta que se formula Rafael Argullol podamos responder que ambos impulsos se concilian, precisamente, en lo sublime, y esa es una de las capacidades que identifican su naturaleza contradictoria, mejor dicho en su caso concreto, anfibia. Quizá, en ello resida la magia ontológica de lo sublime que, mediante su paradoja esencial, dé buena cuenta de la naturaleza anfibia que nos habita: nuestros límites de carne, al mismo tiempo que nuestros deseos de transcenderlos; nuestra

[128] Argullol, Rafael: *Maldita perfección: Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza.* Barcelona: Acantilado, 2013. Pág. 7.

irrefrenable atracción para con lo que nos destruye, naturaleza entrópica finita y precaria que pretende la recuperación de su origen perdido: la continuidad, en terminología de Georges Bataille[129]. En esta misma línea de la necesidad de salir fuera de sí para llegar a conocernos de manera cabal, se manifiesta Rüdiger Safranski, quien vincula de manera genial al erotismo con la sublimidad en una órbita netamente ontológica:

> "*La pregunta por la verdad implica una escisión.*
>
> *Un ejemplo: sólo puedo preguntarme '¿quién soy yo?' si aún no me conozco lo suficiente, si mi ser y mi conciencia están desunidos, si, en definitiva, estoy separado de mí mismo. Nietzsche supo atrapar esta paradoja en la frase 'llega a ser el que eres'.*
>
> *Para poder dirigirse a uno mismo la pregunta por la verdad hay que estar 'fuera de sí'. La propia verdad ha de recibirse desde fuera para, finalmente, hacerse con ella y estar en uno mismo como* en casa."[130]

Como podemos comprobar, una vez más vienen a coincidir erotismo y sublimidad en esa experiencia de enajenación que supone salir de los límites propios, en realidad, para bucear en nuestra propia esencia, en lo otro que no subsume en un magma de continuidad absoluta. Así, tanto el erotismo como lo sublime devienen transformaciones que nos devuelven a nuestro origen: "*en el principio está mi fin; en mi fin está mi principio*"[131]. El paradójico mesmerismo de esta circularidad habita nuestra

[129] Vid. Bataille, Georges: *El erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 19.
[130] Safranski, Rüdiger: *¿Cuánta verdad necesita el hombre?* Barcelona: Tusquets Editores, 2013. Pág. 11.
[131] Trías, Eugenio: *El hilo de la verdad.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014. Pág. 31.

naturaleza; esa siniestra atracción hacia lo que nos destruye, ese placer negativo inexorable que nos atrae irremisiblemente. La pulsión erótica nos impele hacia la sublimidad que nos define.

Así las cosas, la estética (en sentido amplio) no se ocuparía exclusivamente de lo aparencial, de lo externo, del recubrimiento, sino que daría buena cuenta –de manera ineluctable- de las características identitarias de cada cual, sin óbice de que algunas de ellas pudieran ser compartidas. De esta manera, la sublimación como tratamiento artístico de la figura de la prostituta encontraría su etiología no sólo en cuestiones de orden estético (esta sublimación supondría la fusión del ideal femenino idealizado de los prerrafaelitas, por una parte, y de la *femme fatale* finisecular, por otra), sino también ontológico (en una sociedad positivista, materialista y utilitarista como la de fin de siglo, los artistas sienten la necesidad de suplantarla por un universo artístico en el que instalarse; en este sentido, el mecanismo de sublimación se convierte en un mecanismo estético que traduce la necesidad del ser de diluir los límites entre realidad y arte con el fin de que aquella quede subsumida por esta). La sublimidad, pues, mediante la sobreabundancia, traduce la necesidad metafísica de los artistas del momento, ya que difumina las fronteras para constituir un magma que suscita una inmensa atracción y un profundo temor. Ello explica que autores que comparten una cosmovisión (que conlleva elementos identitarios) coincidan en la sublimación de la prostituta, sin olvidar que esta, por su potenciación del erotismo (si entendemos por tal aquel que no persigue un producto como corolario, tal y como plantea Bataille), se convierte además en elemento de sublimación por excelencia. No se trata tan sólo de que la mujer prostituta represente la rebeldía, la transgresión, la marginalidad, lo femenino (aunque no en exclusividad, naturalmente), lo maldito; de que suscite un proteico culturalismo, sino de que exacerba el erotismo, que se convertirá en mecanismo dotador de lo sublime (en una cabriola

imposible y redundante), y en territorio de autoindagación. Así, el erotismo no se constituye como medio de evasión, sino como método invasivo. Es por esto que la identificación de los escritores modernistas con las prostitutas es total ("*hetairas y poetas somos hermanos*", en palabras de Manuel Machado), no sólo porque compartan su condición marginal transgresora, maldita, sino porque la experiencia del erotismo se convierte en el método de autoconocimiento por excelencia, habida cuenta de que para conocer la verdad de uno mismo, del ser, es necesario salir de sí, tal y como hemos argüido anteriormente. Es la experiencia erótica la que nos vuelca en el otro para sumirnos en el arcano de nosotros mismos, renunciando por un instante a la discontinuidad consuetudinaria, y sumirnos en la continuidad ancestral de nuestro propio origen. Así, el impulso erótico se explicaría como la nostálgica necesidad de recuperar nuestro origen perdido.[132] El erotismo, pues, es autoconocimiento, ya que nos saca de nosotros mismos para cuestionarnos, para indagar en nuestra propia esencia, en lo que nos es ínsito, en nuestra verdad. En el Modernismo, los autores optarían por la sublimación como tratamiento estético de la figura de la prostituta como exacerbación del erotismo, que deviene mecanismo de autoindagación, como búsqueda de uno mismo, como reivindicación y lucha por "ser" en un mundo utilitarista que todo lo traduce en "tener". En este sentido, hay que recordar las palabras de Huysmans: "*Cuando el materialismo hace estragos, surge la magia*"[133]. No en vano, el Modernismo recupera una suerte de idealismo romántico inspirador de su lucha militante contra una sociedad positivista que solo valora lo material. Es esta corriente espiritualista la que insufla, desde el azul, el ansia de absoluto y, por ende, de sublimidad. En este sentido, aunque lo retomaremos más adelante, cuando abordemos las relaciones entre erotismo y sublimidad, no podemos olvidar *la celeste carne de*

[132] Bataille, Georges: *El erotismo.* Barcelona: Tusquets, 1979.
[133] Huysmans, J.K.: *Là-bas*. París: Garnier-Flammarion, 1908. Págs. 233 y ss.

mujer dariana, en tanto en cuanto traduce la naturaleza humana de carácter anfibia: ser carne transcendente, alma encerrada en mortalidad rosa. En todo caso, como no podía ser de otra manera, hay elementos que suponen una disensión en la relectura del movimiento romántico. Si el poeta romántico se sujetaba al arte como modo artificioso de desgajarse del entorno, el modernista –desgajado voluntariamente de una sociedad que detesta[134]- encuentra en el arte no tanto un mecanismo de evasión cuanto de invasión, de suerte que se instala en el arte como verdadero *hábitat* de vida, de existencia consciente. El arte, pues, se convierte en un *modus vivendi* que propende a la concepción del autor modernista como una actitud ante la vida, más que como un mero movimiento estético. Esta sacralización del arte encontrará su epítome y su plétora en la feminidad, cuya etiología se abordará posteriormente. Valgan por el momento las hipnóticas palabras del vate nicaragüense que recordábamos unas líneas más arriba, y que anticipan el hecho de que la sacralización del arte en la plétora femenina persigue la sublimidad a través de la incorporación del erotismo a la feminidad misma. El erotismo, vehículo de la disolución de los límites, conduce a la ansiada sublimidad, éxtasis del absoluto que lleva al arrobamiento de las almas modernistas, sumidas en el marasmo de la dictadura de lo utilitario entendido de manera exclusivamente material. Este auge de la industrialización confronta de manera ineluctable con las ansias artísticas –casi artesanales[135]- de los escritores del Modernismo. Todo ello, además, habría de encajar con el carácter sublime que de manera ontológica le pertenece al ser humano por el hecho de serlo; de alguna manera, los seres humanos no lo somos exclusivamente por nuestros límites de carne, por nuestra finitud, sino también por nuestro deseo ingobernable de transcenderlos. Así pues, nos definimos por nuestra condición precaria,

[134] "*¡Qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer*", en Darío, Rubén: "Palabras liminares", en *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e hijos, 1896.

[135] Óscar Wilde reivindica la individualidad mágica del trabajo artesanal, de lo manufacturado artísticamente (vid. Wilde, Óscar: *Las artes y el artesano.* Traducción de Carlos García Simón. Madrid: Gadir Editorial, 2010).

finita, al mismo tiempo que por nuestra irreprimible ansia de trascenderla. Tal y como se comentó en el apartado anterior, muchos teóricos de lo sublime han insistido en la vertiente ontológica de este tratamiento, en su enraizamiento en la esencia misma de los seres humanos; de suerte que optaríamos por un tratamiento de sublimidad puesto que la anhelamos como origen perdido. Así, parafrasearíamos a G. Bataille para referir su conceptualización, atribuida a lo erótico, a lo sublime. Este extremo explicaría de manera palmaria la estrechísima relación que se establece entre el erotismo y lo sublime. Si consideramos que en la figura de la prostituta se exacerba el erotismo, pues se separa de ella el objetivo de la reproducción (sin olvidar el vínculo de la prostituta con las "entrañas del vacío" como metáfora por excelencia referida al Modernismo –en palabras de Schulman y E. Picón), entendemos que el tratamiento que pueda resultar *ad hoc* para la figura de la prostituta, con la que se identifica absolutamente el creador modernista –la prostituta, dimensión ontológica del poeta modernista, y sin olvidar la fusión estética que promovería este tratamiento estético (en tanto en cuanto funde el ideal prerrafaelita y el de la *femme fatale)*-, sea el de sublimarla. Precisamente, tanto la diacronía como la sincronía de los estudios acerca de lo sublime arrojan esta dimensión ontológica que le es propia, sin olvidar que esta característica ínsita se potencia exponencialmente por el Modernismo, una concepción vital que se inspira, sin ningún género de duda, en la corriente idealista. Así, merece la pena citar a Baldine Saint Girons cuando expresa:

> "*Parece que, en su primera acepción, el término* sublimis *significase, precisamente, 'que va elevándose' o también 'que se mantiene en el aire'*[136]*. De*

[136] Cassin, Bárbara (dir.): *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. París: Le Seuil; Le Robert, 2004.

ahí que Ovidio distinguiera al hombre del resto de los animales recordando 'su rostro sublime', capaz de dirigirse hacia el cielo y que le permite contemplar los astros. La expresión virgiliana sublimem aliquem rapere *significa 'llevarse a alguien por el aire", como hace Júpiter al raptar a Ganímedes."*[137]

Esa capacidad del hombre de mirar hacia arriba, además de identificarnos y, por ende, de caracterizarnos frente a otros animales, nos conecta a lo sublime como parte de nuestra propia naturaleza. En esta misma idea insistirá Pedro Aullón de Haro:

"*Martignoni entiende por sublime: 'todo lo que nos eleva sobre los límites de las ideas comunes conduciendo a grandes pensamientos o a graves afectos se llama sublime, y lo es por el noble orgullo que nos inspira nuestra naturaleza y dignidad. El alma, que por efecto de su celeste origen y de su destino, anhela lo grandioso, lo maravilloso, lo sobrehumano, se nutre con voracidad de las ideas de eternidad y de infinito."*[138]

Aquí, Pedro Aullón reproduce las palabras de I. Martignoni en su obra sobre lo bello y lo sublime, publicada casi en la última década del siglo XX[139], lo que da cuenta de la actualidad del planteamiento ontológico de lo sublime.

[137] Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
[138] Aullón de haro, Pedro: *La sublimidad y lo sublime.* Madrid: Editorial Verbum, 2006.
[139] Martignoni, I.: *Del Bello e del Sublime.* Ed. de A. Brettoni. Roma: Bulzoni, 1988. En concreto, el fragmento reproducido se encuentra en la pág. 65.

3. UNA ASCESIS HACIA LO SUBLIME.

Habida cuenta del *corpus* textual que se propone en esta Tesis Doctoral, resulta esencial enfrentarse a una posible sistematización de los mecanismos que conducen hacia lo sublime. Tal y como hemos podido observar en el apartado de la diacronía respecto al estudio de lo sublime, ha sido muy habitual referirse a lo sublime desde un ámbito lingüístico, del significante. A ello se suma el hecho de que muchos de los teóricos de lo sublime han prestado una especial atención al dominio de la retórica en cuanto a la sublimidad. Indagaremos en este complejo territorio, sumamente escurridizo, impelidos por los sesudos estudios que nos preceden y que a lo largo de los tiempos han insistido en una dimensión lingüística de lo sublime. En primer lugar, pergeñaremos una teoría articulada mediante una alegoría (la de la ascética y la mística), con el fin de relacionar el plano de los mecanismos de la sublimidad con lo ascético y el de la experiencia sublime misma, con la mística. Así, exclusivamente los mecanismos no se convertirían en garante de sublimidad, pero llegaríamos a la conclusión de que, para que se produzca una experiencia de lo sublime, parece inevitable que se orquesten una suerte de resortes (de variada índole). En este apartado, pues, proponemos un esbozo teórico, para tratar de sistematizar los recursos de lo sublime más adelante. Con el fin de satisfacer nuestro primer propósito, emplearemos la metáfora de la ascesis y la mística como correlato perfecto de los resortes que propician (ascesis) la experiencia de contemplación del absoluto (mística). En todo caso, son muchos los trabajos que sugieren o que sostienen directamente que la experiencia de sublimidad es comparable a la del éxtasis (concepto que alude a la suspensión de los sentidos, al alma enteramente

embargada;[140] ambos elementos, connaturales a la contemplación de la categoría estética que nos atañe) y que encuentran un símil en la religiosidad para expresarla:

> *"... más cercana a la visión transcendente que de la estética tuvieron muchos románticos, algo casi religioso..."*[141].

Sin olvidar que el opúsculo *Sobre lo sublime*[142] apunta ya a la inefabilidad del mismo recurriendo a palabras que recuerdan inevitablemente a las que utilizaría san Juan siglos después ante una experiencia mística; aludimos a una expresión incluida casi al comienzo del tratado del siglo I d.C., a la que nos hemos referido en el apartado pertinente, en el que se puede leer:

> *"...lo sublime consiste en* ***un no sé qué*** *de excelencia y perfección soberana del lenguaje* [la cursiva y el destacado son míos]*"*[143]

Con ello, madruga claramente a la expresión de inefabilidad del incomparable poeta místico español:

---

[140] Según la 22ª edición del DRAE.

[141] Galán, Ilia: *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: Un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant.* Madrid: Universidad Carlos III de Madrid. Boletín Oficial del Estado, 2002. Pág. 17.

[142] *Sobre lo sublime.* Texto introducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1996, en *Sobre lo sublime;* Aristóteles: *Poética.* Barcelona: Bosch, 1996. Págs. 11-207.

[143] Anónimo: op. cit., pág. 71.

*"Y todos cuantos vagan / de ti me van mil gracias refiriendo, / y todos más me llagan, / y déjame muriendo / **un no sé qué** que quedan balbuciendo"*[144]

Este hecho supone que hemos de admitir que la experiencia inaferrable que te aferra (en palabras de Saint Girons para referirse a lo sublime)[145] se manifiesta desde lo sensible en el texto literario, en concreto en una utilización especial del lenguaje (aunque no exclusivamente) de la que nos ocuparemos más adelante. En todo caso, no parece, pues, descabellado utilizar el correlato metafórico de la ascesis y de la mística para dar buena cuenta de los mecanismos que propenden hacia la dolorosa grandiosidad estética placentera, ya que, por añadidura, se da una relación entre ascética y mística que traduce fidedignamente la que se establece entre los resortes y la categoría estética que nos concierne. Y es que, al igual que no hay mística sin ascesis, pero no toda ascesis garantiza necesariamente una experiencia mística, podemos aseverar que allí donde aparezca lo sublime encontraremos unos elementos que lo impelan, pero no por utilizar ciertos recursos nos aseguraremos una experiencia estética sublime.

A pesar del alto componente subjetivo e irracional que comporta el hecho mismo de lo sublime, tal y como hemos tenido ocasión de mostrar en la panorámica histórica en lo atinente al estudio de la sublimidad y de lo sublime, en todo lo que tiene de arrobamiento, de enajenación, resulta plausible analizar los distintos mecanismos que conducen a ello, asumiendo que -si bien la experiencia estética de infinitud y acabamiento no puede reducirse a un mero método mecánico- ya desde el germen mismo de los estudios de lo sublime (pensemos en el pseudo-Longino) se defendía que

[144] San Juan de la Cruz: *Poesías y escritos breves*. Burgos: Monte Carmelo, 2006. Pág. 32.
[145] Saint Girons, Baldine: *Lo sublime*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Pág. 281.

"un método puede ayudar y ayuda a lograr fenómenos de sublimidad".[146] Sin embargo, antes de abordar los mecanismos, se nos antoja elucidador el hecho de justificar la importancia del opúsculo atribuido a Longino, del que ya dijimos algo anteriormente. Para ello, podemos acudir a la idea de Alfred Whitehead, según la cual toda la filosofía occidental no es más que una nota a pie de página de Platón y, parafraseándola, afirmar que toda la reflexión occidental en torno a la categoría de lo sublime y de la sublimidad no es sino una nota a pie de página del tratado *Sobre lo sublime*; es más, el estudio más arriesgado y sistemático en lo que se refiere a los caminos para alcanzar la sublimidad en el arte, y en concreto en el hecho literario, quizás siga siendo el de este opúsculo de la Antigüedad clásica. No en vano, hemos podido comprobar en el estado de la cuestión cómo, de alguna manera, todos los trabajos posteriores al opúsculo lo matizan, lo reformulan, pero no lo sobrepasan, no lo superan. Y, en fin, convenimos con el Pseudo-Longino en:

> *"Y acaso resulte del todo inevitable que los espíritus mezquinos y mediocres, al no exponerse jamás a riesgo alguno, al no aspirar nunca a alcanzar las grandes cimas, logren, por lo general, evitar todo fallo y no den jamás un paso en falso, en tanto que los grandes espíritus en razón de su misma grandeza están expuestos a cualquier caída".*[147]

Así las cosas, resulta inevitable pretender vislumbrar las cimas cuando se trabaja con un *corpus* textual de lírica modernista española que se instala en la categoría estética de lo sublime; la amplitud misma de la investigación asume las posibles caídas

[146] Anónimo: op. cit., pág. 17.
[147] Anónimo: op. cit., pág. 171.

que pudieran derivarse de tan altas miras. Lo que parece claro es que si nuestro opúsculo, Addison, Burke, Kant y otros tantos teóricos actuales insisten en sugerir la existencia de unos mecanismos que procuran lo sublime, que se dan cuando experimentamos lo sublime, parecería absurdo no adentrarse en este territorio si pretendemos ofrecer una exhaustividad en el estudio de la centralidad de lo sublime. En cualquier caso, indagar en los posibles mecanismos de lo sublime conlleva aceptar la dimensión perceptible, sensible, de lo inaferrable que nos aferra. Baldine Saint Girons vendría también a confirmar este extremo:

> "*Pero definir lo sublime es, también, negar la idea, por muy seductora que sea, de lo 'irrepresentable de la presentación'. Efectivamente, lo sublime podría ser juzgado irrepresentable si no se perfilase, en cualquier caso, en lo sensible, pero nunca se podría confundir lo sublime con un inefable hipostatizado y dotado de una existencia autónoma. Lo sublime tiene sus significantes."*[148]

En el siguiente apartado, pretendemos –precisamente- abordar los significantes de lo sublime, tomando en consideración un sentido lato para el concepto; es decir, no nos ceñiremos exclusivamente a las cuestiones formales, sino que reflexionaremos también en torno a la posibilidad de que puedan taxonomizarse ciertas temáticas de lo sublime o, al menos, ciertos campos de la significación cuya relación con la sublimidad sea especialmente estrecha. Ciertamente, como hemos intentado demostrar en este apartado, no podemos constreñir lo sublime a una dimensión meramente retórica, pues la complejidad y las contradicciones que habitan la categoría estética que abordamos

[148] Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Pág. 281.

imposibilitan un análisis reduccionista. Como en la mística, entran en juego, se orquestan, toda una suerte de elementos que hacen que surja esa mágica fusión. Se trata, pues, de indagar en la naturaleza, tipología, ejemplificación y reflexión acerca de estos mecanismos (ascesis) que sólo si se conjugan de manera holística nos procurarán la experiencia de lo sublime. En todo caso, si admitimos el hecho de que la poesía es un mecanismo especialmente relacionado con lo sublime, quizá por su especial vinculación con lo erótico, hemos de ser capaces de estudiar rasgos de diversa índole y de compleja interrelación que se vayan engarzando para procurarnos lo sublime. Georges Bataille:

> "*La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la* eternidad*. Es la mar, que se fue con el sol."*[149]

Si la poesía conduce a la eternidad, sin lugar a dudas, se convierte en un vehículo, en un resorte, en un mecanismo que, sin garantizar lo sublime, coadyuva a procurarlo. Por otra parte, esta retroalimentación entre poesía, erotismo y sublimidad apunta ya hacia la existencia de mecanismos que no se manifiestan exclusivamente en un orden formal, en un orden del *significante strictu sensu.* Intentemos, pues, sistematizar los elementos ascéticos que se articulan en la mística de lo sublime.

[149] Bataille, Georges: *El erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 30.

4. ¿ES POSIBLE SISTEMATIZAR LOS MECANISMOS DE LO SUBLIME?

Se trata, ciertamente, de un aspecto tan polémico y resbaladizo como necesario. La naturaleza paradójica, antitética, contradictoria, irracional, extática, sobrenatural, de su misma grandiosidad parece no ser susceptible, en primera instancia, de reducirse a una serie de mecanismos automáticos y racionales que pudieran explicarla; sin embargo, también podemos aseverar que los efectos producidos por la aquiescencia de lo sublime tampoco se dan de manera caprichosa, fortuita o azarosa, sino que encuentran su vehículo en una serie de resortes que en modo alguno responden a un instinto individualista o autónomo (recuérdense a este respecto las elucidadoras palabras de Baldine Saint Girons). Estos recursos encuentran su carta de naturaleza en la urdimbre que conforman, en su perfecta orquestación melódica, tal y como referíamos en el apartado anterior. Este efecto al que nos referimos, y que será suscitado por un conjunto armonizado de fenómenos, no consiste en persuadir al lector, sino en emocionarlo, tal y como se expresa en el sublime tratado atribuido a Longino[150], en conducirlo hasta lo que podríamos tildar de 'experiencia mística' (cuya armazón teórica hemos trazado en el apartado que precede a este), provocando en él una atracción tan irresistible que termine imponiéndose sobre su espíritu, nuevamente en el opúsculo de la Antigüedad.[151] De manera que podríamos hablar de un 'organismo ascético' de lo sublime, en el que resultaría esencial el ensamblaje mismo entre las piezas y no el valor de sus miembros separados unos de otros; reunidos en conjunto constituyen un organismo perfecto, como

[150] Anónimo: op. cit., pág. 71.
[151] Anónimo: op. cit., pág. 73.

se dice en el pseudo-Longino.[152] Como se puede comprobar, al abordar las fuentes y los mecanismos que conducen hacia esta categoría estética, afloran las metáforas de manera profusa, tal y como le acontece a nuestro Anónimo en su tratado.[153] En este sentido, refiere "*cinco fuentes de sublimidad"*[154] de las que mana la elevación estilística que transporta hacia lo sublime. Estas cinco fuentes son inspiración directa para reflexionar acerca de unos mecanismos. Sobre las cinco fuentes impone una especie de demiurgo al que denomina *talento literario*[155], sin el cual es imposible lograr nada. La idea de la cualidad innata llega también a las dos primeras fuentes que nos propone en su trabajo: la facultad de concebir nobles ideas, y la fuerza y la vehemencia en la emoción. Sin embargo, según el mismo autor, las tres restantes corresponderían al campo del estudio: la apropiada disposición de las figuras retóricas, la nobleza en la expresión y, por último, la dignidad y la elevación del tono en la estructura total de la obra; característica esta que sintetizaría todas las anteriores.[156] En realidad, estas cinco fuentes de sublimidad responderían a la idea de que a un fondo sublime le corresponde una forma sublime y viceversa, admitiendo la transversalidad que se produce entre ambas dimensiones, inseparables cuando se trata de percibir un efecto de conjunto. Con la pretensión de sistematizar esta amalgama de recursos, proponemos una clasificación en tres grandes grupos que no pueden considerarse compartimentos estancos, sino polifónicos. Así las cosas, nos encontraríamos con un eje temático (hay temas recurrentes en el *corpus* textual que proponemos y que se convierten en proclives a la experiencia de sublimidad), un eje retórico (atinente a los distintos planos del lenguaje y clasificable desde múltiples ópticas) y, finalmente, un eje que denominaremos de 'otros

[152] Anónimo: op. cit., pág. 191.
[153]Son constantes las metáforas que emplea el autor, y así lo refleja la nota al pie número cuarenta y uno de José Alsina Clota, en la pág. 90 de la op. cit.
[154] Anónimo: op. cit., pág. 91.
[155] Ibídem.
[156] Ibídem.

recursos' y que engloba fenómenos como el de la desaparición/disolución del sujeto, el uso de determinados campos léxicos y semánticos (un vocabulario de la sublimidad), la especial utilización de aspectos concernientes a la pragmática (en la comunicación, y en la relación entre los elementos que intervienen en ella, que propicia el texto literario), el especial tratamiento del espacio y del tiempo (la profusión de escenarios –en toda su significación), lo poético mismo como resorte de lo sublime, tal y como demostramos en el apartado anterior amparándonos en las lúcidas palabras de Georges Bataille, el tono dramático y combativo, la vehemencia a la que se refería el anónimo del opúsculo, etc.

En definitiva, pasaremos a analizar los ejes que se corresponden con diferentes esferas teóricas y que no se circunscriben exclusivamente al ámbito de lo formal. Es más, en el propio ámbito de la retórica tenderemos ocasión de comprobar que tampoco se tratará de un eje que se reduzca estrictamente a lo formal. Las reivindicaciones de la retórica no vamos a descubrirlas nosotros ahora, pues ya desde finales del siglo pasado se han convertido casi en costumbre. La idea de superar una visión reduccionista de la retórica como mero compendio de recursos formales parece estar superada y la apuesta del estudio de la retórica como ciencia de la expresividad, de la persuasión (es decir, como fuerza para arrastrar a las almas), como acto de habla (con todas las consecuencias pragmáticas que conlleva) y como arte. Así, a modo de síntesis, conviene recordar algunas definiciones al respecto, que Isabel Paraíso recoge en un artículo titulado "Actualidad de la retórica":

> "*López Eire define la Retórica en este capítulo como «el arte de lograr un buen argumento, es decir, un bien razonado y emotivo argumento, expresado en un*

bello y atractivo discurso». En los siguientes aportará otras definiciones. Así las de Aristóteles: «Facultad de contemplar los posibles medios de persuasión en relación con cualquier cuestión en particular»; y también: «Capacidad de contemplar las posibilidades de persuasión en cada caso». Y la famosa de Quintiliano: ars bene dicendi.”[157]

En este sentido, Gianni Carchia, en su *Retórica de lo sublime*, nos da su aportación al proponernos la retórica como *“el espacio de encarnación de la poesía.”*[158] Además, el propio Carchia insiste en un elemento fundamental de la retórica, como es el de procurar distanciamiento con respecto a la realidad. Sin lugar a dudas, ello constituye un atractivo aliciente para los poetas modernistas, que buscan en sus composiciones poéticas una suplantación de la realidad coadyuvados por el arte del lenguaje, por la retórica. Gianni Carchia:

“*… la palabra de la retórica es un intento de distanciamiento de la realidad, declarada remota e indiferente.*”[159]

Esta distancia que se gana mediante la retórica respecto de la realidad no redunda sólo en la cosmovisión modernista, sino también en un resorte de lo sublime. En realidad, esto sucede fundamentalmente por dos razones, a saber: por una parte, la distancia constituye *conditio sine qua non* para procurar la emoción de sublimidad

[157] Paraíso, Isabel: “Actualidad de la retórica”, en *Analecta Malacitana*, XX, nº 1 (1997), págs. 163-167.
[158] Carchia, Gianni: *Retórica de lo sublime.* Madrid: Tecnos, 1994. Pág. 41.
[159] Carchia, Gianni: op. cit., pág. 42.

(elemento destacado ya en las primeras reflexiones acerca del término); por otra, la retórica aplaza la significación proponiendo referentes que habitan, dada la autonomía de la obra artística, al margen de la realidad, lo que supone diferir la significación (mecanismo que abordaremos seguidamente y que connota la eternidad, lo ilimitado que conecta directamente con lo sublime). Así, los mecanismos que procuran lo sublime adquieren una pluridimensión enriquecedora, que encuentra sus fundamentos tanto en los trabajos de la Antigüedad (no nos olvidemos de la actualidad del opúsculo atribuido a Longino) como en las reflexiones más actuales.

Pasaremos, pues, a abordar en primer lugar el eje temático, para pasar después al eje retórico y, por último, habérnoslas con un eje un tanto heterodoxo, el de otros recursos.

En cuanto al eje temático, podemos comprobar que en el *corpus* de composiciones poéticas que se propone hay motivos recurrentes, casi obsesivos. Es cierto que la protagonista absoluta de este conjunto de textos, la figura de la prostituta, desencadena ciertos *leitmotiv* inevitables, pero también hemos de admitir que su tratamiento literario por parte de los poetas modernistas tiene *un no sé qué* (parafraseando a nuestro Pseudo-Longino) que convierte su presencia en incitadora de lo sublime, en gran medida por los ámbitos temáticos que le resultan consustanciales y, en parte también, por la temática cultural que los poetas asocian como filtro a esta figura poliédrica. Estos apasionantes y pasionales motivos son: lo erótico, lo femenino, lo marginal, lo maldito y el culturalismo como filtro transversal, deconstructivo, de la experiencia artística.

Abordemos como merecen, aunque haya de ser de manera sucinta, cada uno de estos motivos en relación con su capacidad de conducirnos hacia lo sublime, habida cuenta de que conforman uno de los ejes garantes de la categoría estética que nos ocupa.

5. EL EJE TEMÁTICO DE LO SUBLIME.

En este apartado, intentaremos mostrar/demostrar el estrecho vínculo que relaciona lo erótico, lo femenino, lo marginal, lo maldito y el culturalismo con lo sublime. A su vez, todo ello se encontrará a modo de plétora y de epítome en la figura de la prostituta, cuyo extremo abordaremos en el siguiente capítulo de esta Tesis. Como intentaremos demostrar en su momento, la elección de la figura de la prostituta por parte de los poetas modernistas no es ni mucho menos baladí y responde, a nuestro parecer, precisamente a la capacidad de concitar en su figura los tópicos fundamentales de lo sublime, aspiración por excelencia del creador de fin de siglo. A continuación, se abordarán las relaciones entre los tópicos y lo sublime. Se trata de cinco ámbitos temáticos que guardan una estrechísima relación con la sublimidad, tal y como intentaremos demostrar seguidamente y que, por lo tanto, se convierten en un eje fundamental para logar acceder a lo sublime. Tal es el vínculo que se establece entre estos cinco tópicos, que todos y cada uno de ellos llegan a identificarse con lo sublime, por lo que se verá enseguida, y, a su vez, se establece un red de interrelaciones entre los cinco tópicos, que encuentran su plétora y epítome en la figura de la prostituta, ya que esta misma figura promueve el hecho de que se interrelacionen activamente, fundiéndolos para confundirlos, tal y como corresponde al ámbito de lo sublime.

5.1.*Lo erótico y lo sublime*

No parece necesario explicar las obvias relaciones que se dan entre la figura de la prostituta y de lo erótico (aunque sí resulta interesante llamar la atención acerca de la potenciación exponencial que supone asociar el erotismo a la figura de la prostituta, ya que *"El erotismo se separa de la intención reproductiva, a pesar de que la reproducción pueda propiciar el erotismo"*[160] y, por lo tanto, elegir la figura de la prostituta –que supone aniquilar el aspecto reproductivo- es potenciar lo erótico sobremanera), ni insistir en la aquiescencia del erotismo en el *corpus* textual (de todo ello nos ocuparemos en el apartado correspondiente[161]); ahora bien, sí resulta transcendental el hecho de indagar en la capacidad de lo erótico para convertirse en uno de los mecanismos para alcanzar la sublimidad. Para ello, resulta inexcusable acudir a Georges Bataille:

"El sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite."[162]

Esta idea de eliminación de cualquier límite coincide perfectamente con la naturaleza sublime, ya que esta supone una disolución de fronteras que nos conduce a la contemplación del infinito. La asociación íntima y necesaria entre la sublimidad y el infinito no parte del pseudo-Longino (más preocupado por la dimensión excelsa del

[160] En Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 16.
[161] Vid. el capítulo del tratamiento estético de la figura de la prostituta (cap. V) en esta Tesis Doctoral.
[162] Bataille, Georges: op. cit., pág. 135.

lenguaje y por la aprehensión noble), sino de Kant[163], aunque tal relación ya la sugiriera anteriormente un tal Silvain (por lo que parece un seudónimo de un abogado), autor del *Nouveau Traité du Sublime* (1741), que ha pasado, por cierto, bastante desapercibido, aunque muchos artículos y monografías sobre esta categoría estética lo mencionen[164] (aquí aparece su alusión correspondiente en el apartado "Estado de la cuestión" de este mismo capítulo). Esta supresión de los límites se relaciona íntimamente con la disolución relativa del ser, *conditio sine qua non* para alcanzar lo sublime que vendrá propiciada por el deseo erótico:

> *"El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser"*[165].

Si la contemplación de lo sublime presupone la eliminación de los límites del sujeto, el erotismo se convierte en un recurso elemental para disolver las fronteras de la discontinuidad y conducirnos a la continuidad ansiada, en tanto nostalgia del origen perdido[166] (cuyo máximo exponente sería lo sublime). La idea de la disolución del sujeto explicaría bien la estrecha relación que Georges Bataille encuentra entre el erotismo y la muerte[167], ya que esta última conlleva la total disolución del sujeto en el magma ilimitado que tantos vínculos mantiene con la sublimidad. La relación del erotismo con la muerte (en tanto en cuanto la muerte supone la destrucción del sujeto y,

[163] De manera un tanto rudimentaria, se expone esta asociación en *Las observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* y, ulteriormente, en una obra mucho más madura como es la *Crítica del juicio.* De ellas se habló en al apartado de "Estado de la cuestión".
[164] En Galán, Ilia: *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: Un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant.* Madrid: Universidad Carlos III de Madrid. Boletín Oficial del Estado, 2002.
[165] En Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 22.
[166] Para familiarizarse con esta terminología, véase la op. cit. de Georges Bataille.
[167] Bataille, Georges: op. cit., págs. 15-16.

por ende, de los límites -tal y como sucede en el éxtasis erótico) se convierte en un vínculo más de lo erótico con lo sublime, en un inestimable asidero hacia la sublimidad. Pero es que lo erótico, además de conllevar la disolución de los límites, se asocia con la mayor intensidad, con la exuberancia y con la cima. Esta relación íntima entre lo erótico y la cima dota al erotismo de la capacidad de trasladarnos a lo sublime. En palabras de Georges Bataille:

> "*[el trance erótico] está situado en la cima del espíritu humano. Si el erotismo está en la cima, la interrogación que coloco al final de mi libro también se sitúa allí.*"[168]

Así, el erotismo se convierte en un vehículo para alcanzar lo sublime y en un recurso para indagar, para preguntarse acerca de la sublimidad y de su propia naturaleza. No en vano, el erotismo y lo sublime llegan a compartir la idea de eternidad, que G. Bataille traduciría como continuidad. En todo caso, tanto la experiencia de la sublime como la del erotismo nos incluyen la eternidad en nuestro tiempo:

> "*La eternidad sí que puede existir en el tiempo mismo de la vida, y el amor, cuya esencia es la fidelidad en el sentido que yo le doy a esta palabra, es lo que viene a probarlo. ¡La felicidad, en suma! Sí, la felicidad amorosa es la prueba de que el tiempo puede albergar la eternidad.*"[169]

[168] En Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 277.
[169] Badiou, A.: *Elogio del amor.* Madrid: La Esfera de los Libros, 2011. Pág. 19.

No sólo los poetas modernistas asociarán el erotismo con la universalidad e infinitud y, por ende, con lo sublime, sino que como primer *ismo*, el Modernismo abonará el terreno para que el Surrealismo ahonde en esta misma concepción. No en vano, el mismísimo André Bretón le conferirá al Eros una fuerza universal:

> "*El único arte digno del hombre y del espacio, el único capaz de conducirlo más allá de las estrellas […] es el erotismo."*[170]

Esta idea surrealista de comparar el erotismo con lo astral, incluso con lo que va más allá, se produce de manera fabulosa en el genial ensayo del que pasa por ser, para algunos poetas y críticos[171], el mejor creador del Surrealismo, Benjamin Péret, en *El núcleo del cometa*[172]. De hecho, la presencia de Benjamin Péret resulta inexcusable en un apartado como el que nos ocupa, habida cuenta de que acuña el término *amor sublime*, la forma más sublime posible del erotismo. La propia asociación de erotismo y sublimidad se hace, incluso, léxica. Además, el poeta surrealista entronca el erotismo, y junto a él la sublimidad, con la ontología:

> "*El amor, incluso considerado en su aspecto más elemental, fue en todos los tiempos el eje de la vida humana. Y aún lo es, ya sea como fuente de exaltación y de lirismo, o sublimado en su máxima expresión hasta perder todo contacto*

[170] Breton, André: *Exposition internationale du surréalisme EROS,* en Mahon, A.: *Surrealism and the Politics of Eros.* Londres: Thames & Hudson, 2005. Pág. 143.
[171] Vid. Naville, Pierre: *Le temps du surréel.* 1977, en Pierre, José; Schuster, Jean (selecc.): *Los arcanos mayores de la poesía surrealista.* Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1992.
[172] Péret, Benjamin: *El núcleo del cometa.* Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2011.

directo con el hombre para adquirir una significación cósmica o adoptar un valor místico.''[173]

"[…] *el término amor sublime expresa el sentido real de dicho lazo. Implica el grado más alto, el punto límite en que se opera la conjunción de todas las sublimaciones.* […] *la mente, la carne y el corazón acuden a fundirse en un diamante inalterable.* […] *el amor sublime aparece siempre como un sentimiento que colma toda la vida sujeto que reconoce en el ser amado la única fuente de felicidad. El objeto de amor se vuelve tan esencial para el corazón como el aire para la vida física.* […] *el ser amado posee el poder de revelar el vacío que le preexistía.''*[174]

Pero si hay un pensamiento elucidador en lo que se refiere a la relación entre erotismo y sublimidad es el que expresa la fusión de cuerpo y espíritu. Esta explicación se aplica perfectamente a la sublimidad:

"*Partiendo de las aspiraciones primordiales más poderosas del individuo, el amor sublime ofrece una senda de transmutación que culmina en el acuerdo de la carne y el espíritu, tendiente a fundirlos en una unidad superior donde una ya no pueda ser distinguida del otro. El deseo es el encargado de operar esta fusión, que es justificación última.''*[175]

[173] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 11.
[174] Péret, Benjamin: op. cit., págs. 13-14.
[175] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 29.

O, en palabras de Lou Andreas-Salomé:

> "*Para el problema de lo erótico sigue siendo típica la paradójica dualidad, partición como si se moviera entre las líneas imprecisables de lo corporal y lo espiritual."*[176]

Una vez más, lo sublime promueve una disolución de fronteras entre conceptos considerados antagónicos, pero que en lo sublime llegan a asimilarse. El hecho de que tradicionalmente se opongan los conceptos de espíritu y de carne queda totalmente desactivado cuando se trata del amor sublime. Ello encaja perfectamente con la tesis que pretendemos demostrar y que puede rastrearse en el *corpus* de textos: el poeta modernista persigue la sublimidad por intermediación carnal de la figura de la prostituta. En palabras de Benjamin Péret:

> "[…] *en el amor sublime esta sublimación solo es posible por intermediación de su objeto carnal, que tiende a restablecer en el hombre una cohesión antes existente. El deseo, en el amor sublime, lejos de perder de vista al ser de carne que le dio nacimiento, tiende así, en definitiva, a sexualizar el universo."*[177]

Así, lo sublime erótico supone una transfiguración de la carne, pero sin renunciar a ella. Nos encontramos, pues, ante una reformulación de la *celeste carne de*

[176] Andreas-Salomé, Lou: *El erotismo.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1993. Pág. 66.
[177] Péret, Benjamin: op. cit., págs. 30-31.

mujer dariana, que alcanza la espiritualidad de lo sublime sin renunciar a la carne, renunciando al enfrentamiento entre ambas dimensiones. Se propone, en realidad, una versión dual, anfibia, si se quiere, que permite la conciliación, la fusión de ambas. Este acontecimiento es el que se da en el *corpus* que presentamos, ya que los poetas modernistas no sólo no renuncian al erotismo de la carne, sino que pretenden, precisamente, erotizarlo todo, alcanzando así lo sublime. Esta fusión y confusión entre cuerpo y alma que se experimenta en la órbita del erotismo se convierte en sublimidad, ya que se confunden el interior y el interior, se difuminan los perfiles que delimitan los conceptos; en esta misma línea de fusión/confusión de cuerpo y alma, se manifestará Octavio Paz al abordar el erotismo en su lúcida obra *La llama doble:*

> *"Incluso puede decirse que, si no fuera por la atracción hacia el cuerpo, el enamorado no podría amar el alma que lo anima. Para el amante, el cuerpo deseado es alma; […] Todos los enamorados han sentido esta transposición de lo corporal a lo espiritual y viceversa."*[178]

Así, se corrobora nuevamente la celeste carne de mujer que reviste al *corpus* poético que presentamos. Y es que ese amor sublime al que se refiere Benjamin Péret está "*llamado a divinizar al ser humano"*[179] (en este mismo planteamiento insiste Georges Bataille: "*en el caso del acto sexual, lo que anuncia el aspecto servil de las cosas no es necesariamente el cuerpo, que, al contrario, en su animalidad, es un cuerpo poético, es* divino"[180]*);* de manera que una paradoja –ser humano divinizado- suponga

[178] Paz, Octavio: *La llama doble: Amor y Erotismo.* Barcelona: Seix-Barral, 1993. Pág. 130.
[179] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 29.
[180] Bataille, Georges: op. cit., pág. 159.

como corolario otras, verbigracia: cuerpo y alma son intercambiables. Divinizar al ser humano es sublimarlo, y acceder a lo sublime es incorporarse al magma del origen. El propio autor surrealista explicaría por qué los poetas modernistas pusieron en marcha un tratamiento de sublimidad respecto a la figura de la prostituta:

> "*El reconocimiento de la universalidad del deseo, de su significación cósmica y de sus manifestaciones en el hombre, requiere a la vez su sublimación y la del objeto de ese deseo."*[181]

De suerte que este proceso de sublimación implica, en realidad, y de partida, la sublimación tanto del deseo como del destinatario del mismo. Ello explicaría también la sublimación de la deseada figura de la prostituta por parte de los poetas finiseculares. Este amor sublime, como no podía ser de otra manera, encuentra sus precedentes en concepciones culturales y artísticas anteriores, como el *amor cortés.* En nuestro caso, tiene el interés de suponer la transposición del amor divino a la vida profana; de alguna forma, este es el *modus operandi* también del amor sublime. Benjamin Péret:

> "*[…] el amor cortés se revela como una tentativa de adaptación del amor divino a la vida profana. […] Sin embargo, el amor divino se distingue de uno y de otro por esa aspiración a una fusión irrealizable, inexistente en el amor cortés, pero condición misma del amor sublime."*[182]

[181] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 30.
[182] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 66.

El amor sublime se entronca en el *amor cortés* para asimilarse al amor divino, a la aspiración de la fusión con el todo. Sin embargo, hay pequeños matices entre el amor sublime y el amor divino; Benjamin Péret:

> "*[…] basta un cambio de signo para que el amor divino se transforme en amor sublime, reencontrando su fuente para proyectarse al ser humano. En el primero, el sujeto intenta elevarse al inmutable y único objeto de todo amor, para sumirse en él y conocer la felicidad en la medida en que alcanza su objetivo. En el segundo, el sujeto y el objeto se exaltan mutuamente, hasta constituir un complejo religioso y mágico a la vez."*[183]

Sea como fuere, en los procesos de erotismo se producen sendas fusiones trascendentales que desgastan las fronteras organizadoras de lo cotidiano. Ahora bien, tal y como le acontece a lo sublime, el amor sublime como experiencia erótica tampoco puede escapar del placer negativo, del estremecimiento sombrío que acecha permanentemente a la dicha. Este carácter contradictorio y doloroso casa más que bien con la crisis espiritual y la forma de digerirla por parte de los poetas finiseculares. De esta forma, el amor sublime comparte una característica esencial con la sublimidad: "*el aspecto tenebroso e incandescente del amor sublime"*[184], que en su núcleo oximorónico asimila perdición y salvación de manera desconcertante. Sin olvidar que, por muy contradictoria que sea su conceptualización, que lo es, el amor sublime implica necesariamente "*la más completa libertad sexual."*[185] Aunque en el apartado

[183] Péret, Benjamin: op. cit., págs. 71-72.
[184] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 77.
[185] Op. cit., pág. 86.

correspondiente abordaremos la etiología de la elección de la figura de la prostituta por los poetas finiseculares (en el capítulo V, concretamente), a modo de prolepsis es interesante subrayar que, como figura, quizá una de las más liberadas sexualmente sea precisamente la figura de la prostituta; además, este tipo de amor, el amor sublime, lleva consigo una liberación nada desdeñable para el constreñido poeta modernista, asfixiado por una rutinaria cotidianeidad repleta de acontecimientos previsibles:

> "*[…] el pleno desarrollo del amor sublime sólo se concibe en una sociedad liberada de cualquier estorbo."*[186]

Esa 'sociedad liberada' no parece compadecerse bien con la sociedad finisecular en la que se desenvolvían los poetas modernistas, pero sí con la sociedad ensoñada y artística que dibujaban las composiciones poéticas, y en las que los creadores decidían instalarse con una actitud decididamente vital. La relación entre erotismo y ensoñación la retomaremos más adelante, por su transcendencia; de momento, quede patente el especialísimo relieve que la dimensión imaginaria, ensoñada y artística tiene en la concepción creativa de los poetas que nos ocupan. Sin lugar a dudas, esta importancia extraordinaria que el modernista otorga a la imaginación se relaciona directísimamente con la exaltación del erotismo. Resulta llamativo el hecho de que sean muchos los autores que identifican el éxtasis erótico con el místico; menos frecuente resulta, sin embargo, que estos mismos teóricos acudan a la metáfora de la ascesis para explicar el desarrollo del proceso erótico. En el apartado anterior, nos atrevimos a ejemplificar el

[186] Ibídem.

procedimiento mediante esta metaforización: ascesis y mística. Pues bien, Benjamin Péret hace alusión también a estos términos:

> "[…] *el individuo sólo puede experimentar el amor sublime gracias a una ascesis severa."*[187]

En nuestro caso, acudimos al concepto con una doble intencionalidad: dar cuenta de unos procedimientos de lo sublime y describir la predisposición necesaria para asistir a la sublimidad, en lo que tiene de contradicción e irracionalidad. En conclusión, el sagaz trabajo de Benjamin Péret desarrolla las ineludibles relaciones entre erotismo y sublimidad acuñando este feliz concepto de *amor sublime*. Además, esta disposición vivifica y confiere una eterna juventud que vuelve a sumergirnos en el ámbito de lo ilimitado:

> "*[…] el amor, comprometiendo a todo el ser, tiene una de sus fuentes principales en una facultad de sublimación cuyo poder maravilloso y vivificante conserva en alto grado la juventud."*[188]

Este estado de permanente juventud tiene todo que ver con el creador modernista, decadente. Ello viene a demostrar simultáneamente dos planteamientos fundamentales: la idea de infinitud inseparable de lo sublime y la idea de metamorfosis,

[187] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 90.
[188] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 92.

de transformación, que experimenta el sujeto diluido en lo sublime. Esta supuesta transformación irreversible podría explicar que el modernista anhele la sublimidad para su arte, puesto que en él va a instalar su vida. No se trata, por tanto, de procurarse una bella experiencia estética, sino de diseñar un escenario de auténtica transformación vital para quedarse, sin posibilidades de retornar al ser anodino (al no-ser) de la cotidianeidad:

> "*Si su amor es sublime, el hombre ya no recuperará su estado anterior después de ese instante."*[189]

La idea de eternidad supone la desaparición del tiempo convencional; Francesco Alberoni:

> "*La aspiración última, el lugar último del encuentro erótico es la contemplación beatífica, fuera del tiempo.*"[190]

Cuando el erotismo consigue situarnos fuera del tiempo, la aspiración erótica lleva a lo sublime. La acronía, como la atopía respecto al espacio, nos sitúa en los dominios de lo sublime.

[189] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 97.
[190] Alberoni, Franceso: *El erotismo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1981. Pag. 223.

La transformación que se produce ante el amor sublime exige una elevación neoplatónica inseparable de lo sublime; Benjamin Péret parece ser consciente de que describe a un poeta modernista cuando se refiere a un sujeto del amor sublime:

> "*[…] cualquiera que vaya errando por el mundo sin otra brújula más que la de un inmenso deseo, cada vez más afinado. Si el amor, en su acepción más amplia, rige toda la vida humana, para que podamos elevarnos al amor sublime es necesario, finalmente, podar el árbol del deseo, comenzando por sus ramas más bajas. […] para elevarse cada vez más alto.*"[191]

O cuando dice:

> "*[…] sólo pueden experimentar el amor sublime aquellos cuyo corazón se ha vuelto sensible a la emanación de lo sagrado.*"[192]

Parece clara la vertiente espiritual del creador modernista, así como su tendencia a la religiosidad:

> "*Las ideas religioso-místicas a las que se acercaron [los escritores modernistas] provienen de la antigüedad, y aunque no llegaron a formar un*

[191] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 98.
[192] Péret, Benjamin: op. cit., págs. 96-97.

cuerpo doctrinal, se asocian con lo que puede llamarse oculto o gnóstico, términos generales que abarcan ideas consistentemente asociadas con una visión del hombre en su relación con el cosmos y con los dominios espirituales.''[193]

Esta espiritualidad indiscutible hace que el modernista propenda, entre otros objetivos, a lo sublime. De hecho, también Georges Bataille insistirá en la estrecha relación entre religiosidad, erotismo y sublimidad:

"*Esta es la sensibilidad religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia.''*[194]

La religiosidad inherente al creador modernista entronca con un elemento trascendental para comprender su cosmovisión: la parcela irracional. Antes de abordar la faceta irracional de la religiosidad modernista, conviene hacer algún tipo de salvedad en el orden de los contenidos. Se trata de la íntima relación que existe entre religiosidad y erotismo. Tal y como estudia Bataille, integrando el discurso del P. Beirnaert:

"*Si la unión sexual posee la virtud de expresar 'la unión del Dios trascendente y de la humanidad', es porque 'ya tenía en la experiencia humana una aptitud intrínseca para significar un acontecimiento sagrado.' 'La fenomenología de las*

[193] Vid. Litvak, Lily: "Modernismo y religión", en *Anales de Literatura Española*, nº 5 (1986-1987).
[194] Bataille, Geroges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 43.

religiones nos enseña que la sexualidad humana es directamente significativa de lo sagrado'. "[195]

Además, el acercamiento a lo sublime (como a lo erótico o a la muerte) supone necesariamente llegar al exceso y, tal y como sostiene G. Bataille: "*El exceso, por definición, queda fuera de la razón."*[196] El mismo pensamiento de Sade, en su integridad, se fundamenta en el exceso, en "*los momentos que la razón ignora."*[197] Por una parte, esta idea del exceso deviene mecanismo crucial para procurar lo sublime (como demostraremos más adelante) y, por otra, contribuye de manera directa a la irracionalidad. El exceso se convierte, entrópicamente, en un elemento garante de la disolución de límites por sobreabundancia. Esta sensibilidad de espiritualidad e irracionalidad gobierna al erotismo y a la sublimidad, y explica la fusión de contrarios. Y es que la contradicción inherente a lo sublime es el correlato perfecto de la contradicción que nos habita y que caracteriza al amor sublime. Así, ontología y estética vuelven a identificarse. Ello explica también la paradoja del estilo modernista (elevado y coloquial) y el comportamiento entre gozoso y trágico del poeta modernista:

"*Hasta ahora la humanidad concibió un único mito de pura exaltación, el amor sublime, el cual, partiendo del corazón mismo del deseo aspira a la satisfacción total. Se trata, entonces, del grito de la angustia humana que se metamorfosea en canto de alegría."*[198]

[195] Bataille, Geroges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 229.
[196] Bataille, Georges: op. cit., pág. 174.
[197] Ibídem.
[198] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 28.

Benjamin Péret refleja esta ínsita contradicción de lo sublime que, además de metamorfosear la angustia en canto de alegría, también es capaz de transformar el gozo en sombrío dolor, en punzante angustia. También lo hará, de manera magistral, Bataille:

> "*La inmensidad significa la muerte para aquel al que no obstante atrae: una especie de vértigo o de horror sobrecoge al que lo pone frente a sí mismo –y frente a la precariedad de sus puntos de vista egoístas- la profundidad infinitamente presente, que es al mismo tiempo ausencia infinita.''*[199]

Esta presencia de la ausencia encierra la paradoja esencial del erotismo y de la sublimidad. Reforzará esta posición cuando, al referirse a la transformación erótica, diga:

> "*La transformación del erotismo implica una alternancia de la atracción y el horror, de la afirmación y de la negación.''*[200]

La misma paradoja, ínsita a lo sublime, que explica la atracción indistinta que los seres humanos experimentamos ante el abismo o ante la cima:

[199] Bataille, Georges: op. cit., pág. 239.
[200] Bataille, Georges: op. cit., pág. 218.

"*Buscamos una cima. Cada cual, si quiere, puede renunciar a la búsqueda. Pero la humanidad en conjunto aspira a esta cima, que es lo único que la define, lo único que le da su justificación y su sentido."*[201]

Este extremo viene a demostrar que el lenguaje del contraste, de la antítesis, del paralelismo contradictorio, del oxímoron sea, en parte, el lenguaje de lo sublime.

Pero recuperemos la idea de *disolución,* porque será este concepto precisamente el que dé buena cuenta de las relaciones íntimas que se establecen no sólo entre lo erótico y lo sublime, sino también con lo poético. Este último aspecto lo veremos en su apartado correspondiente, pero quede de manifiesto el estrecho vínculo que los funde para confundirlos. Así, podremos comprobar cómo lo erótico y lo poético devienen inestimables formas vehiculares que propenden hacia lo sublime, potenciados de manera exponencial por la figura de la prostituta, en el caso del primero, y por la abundancia, por la sobreerotización del lenguaje, cuando se trate de lo poético. Y es que "*lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas*"[202], en palabras de Georges Bataille. Esta capacidad 'disolvente' del erotismo lo convierte en inestimable propiciador de lo sublime, categoría estética que presupone la disolución de todos los límites, el desgaste de todas las dimensiones convencionales. No en vano, esta misma idea de disolución de límites aparece hasta la saciedad en *La crítica del juicio* de Kant, obra en la que el filósofo alemán profundiza hasta el paroxismo en el estudio de la categoría estética de lo sublime. Esta disolución aparece asociada a la idea de que lo sublime no puede encontrarse directamente en los objetos, sino en el propio espíritu, un dominio vasto, ilimitado, denso:

[201] Bataille, Georges: op. cit., pág. 278.
[202] Bataille, Georges: *Breve historia del erotismo.* [Montevideo]: Ediciones Caldén, [1981]. Pág. 12.

"La sublimidad no reside, pues, en ningún objeto de la naturaleza, sino solamente en nuestro espíritu, en tanto que podemos tener conciencia de ser superiores a la naturaleza que hay en nosotros, y por eso también a la que hay fuera de nosotros."[203]

Así, dentro y fuera se comunican lábilmente con la disolución de límites y fronteras que caracteriza a los dominios de lo sublime, tal y como hemos podido demostrar en las relaciones entre la estética y la ontología, y que promueve el ámbito de lo erótico en esa apertura hacia el otro, hacia lo otro. Esta apertura hacia el otro supone una disolución de nosotros mismos, en verdad, para encontrarnos, al mismo tiempo que disuelve las fronteras que separaran lo intrínseco de lo extrínseco y el sujeto de la inmensidad. En esta misma idea insiste en su *Agonía del eros* el filósofo de origen coreano Byung-Chul Han:

"*El Eros se dirige al* otro *en sentido enfático, que no puede alcanzarse bajo el régimen del yo."*[204]

"*El Eros pone en marcha un voluntario* desreconocimiento *de sí mismo, un voluntario* vaciamiento de sí mismo. *Una especial debilidad se apodera del sujeto del amor, acompañada, a la vez, por un sentimiento de fortaleza."*[205]

[203] Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1991. Págs.77-162.
[204] Han, Byung-Chul: *La agonía del Eros.* Barcelona: Herder Editorial, 2014. Pág. 10.
[205] Han, Byung-Chul: op. cit., pág.12.

En esta paradójica entrega -tan cara a lo sublime-, nos entregamos al otro, salimos de nosotros mismos para conocernos; he aquí lo ontológico que se produce en lo erótico, que dota por añadidura de cierta sublimidad al otro, ya que se produce una fascinación (atracción) que, finalmente, nos disuelve (atracción por lo que nos destruye; siniestralización de lo bello). En esta misma interpretación, podríamos incorporar a Hegel, para quien el absoluto (léase lo sublime) significa sobre todo amor[206]:

> "*En el amor, bajo el aspecto del contenido, se dan los momentos que hemos aducido como concepto fundamental del espíritu absoluto: el retorno reconciliado desde su otro a sí mismo."*[207]

Es precisamente la disolución de las formas que propicia lo erótico la que conduce a lo sublime, y a la muerte, y a la destrucción; lo que explica el placer negativo, la atracción de la destrucción que implica lo sublime:

> "*Hay, en el paso de la actitud normal al deseo, una fascinación fundamental por la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas."*[208]

La disolución de límites, pues, relaciona tanto a lo sublime como a lo erótico con la muerte misma; de suerte que en una exaltación de la vida, a través de la exaltación del

[206] Han, Byung-Chul: op. cit., pág. 37.
[207] Hegel, G. W. F.: *Estética.* Volumen II. Barcelona: Península, 1991. Pág. 113.
[208] Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 23.

erotismo y de la sublimidad, se pretenden objetivos que no resultan extraños a la muerte:

> "*[…] aunque la actividad erótica sea antes que nada una exuberancia de la vida, el objeto de esta búsqueda psicológica, independiente como dije de la aspiración a reproducir la vida, no es extraño a la muerte misma. Hay ahí una paradoja.*"[209]

Georges Bataille hace coincidir así su opinión con la que, en este mismo sentido, expresara el marqués de Sade:

> "*No hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarla una idea libertina.*"[210]

Y Georges Bataille:

> "*[…] no por ello deja de existir una relación entre la muerte y la excitación sexual.*"[211]

[209] Bataille, Georges: op. cit., pág. 15.
[210] Bataille, Georges: op. cit., pág. 16.
[211] Ibídem.

Erotismo y sublimidad, pues, tienen como demiurgo la atracción por la muerte. Ese abismo, esa profundidad que suscita una inexplicable atracción:

> "*Ese abismo es profundo; no veo qué medio existiría para suprimirlo. Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos. Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante."*[212]

La muerte se asocia al erotismo, puesto que ambas comparten el anhelo de continuidad (de infinitud) en nosotros, que somos seres discontinuos (finitos). Esta continuidad pretendida permanentemente por el ser humano es lo sublime, la infinitud, el absoluto, nuestro origen perdido. Además, esta teoría del abismo adquiere una especial relevancia en el momento en el que Georges Bataille considera que entre la discontinuidad de los seres hay un abismo[213]; en el erotismo, el sujeto se asimila a la apertura hacia lo otro, de manera que va sucumbiendo a los abismos. Esta atracción humana hacia los abismos se explica, pues, por cuestiones ontológicas: hay que asumir abismos para ser. Abrazar abismos en la experiencia erótica, la apertura del sujeto al otro discontinuo le supone la asunción del abismo que los separa; la experiencia de lo sublime conlleva asumir la profundidad del abismo que encierra nuestro origen. Erotismo y sublimidad, formas de asimilar abismos tan íntimamente ligados a nuestro origen como a la muerte. He aquí lo siniestro de la experiencia erótica y de lo sublime. La paradoja surge luminosa e inequívoca: sin lo siniestro, no es posible lo sublime

[212] Bataille, Georges: op. cit., pág. 17.
[213] Ibídem.

(inseparable de lo destructivo, de lo abisal, de lo que nos recuerda nuestra precariedad, nuestra finitud):

> "*El erotismo de los cuerpos tiene de todas maneras algo pesado, algo siniestro.*"[214]

Así, el propio Hegel diseña el trayecto que comparten lo sublime y lo erótico: la enajenación que desde lo otro nos conduce a nuestro propio origen (siniestra atracción); en lo que, por cierto, insiste también Marsilio Ficino, quien en palabras de Byung-Chul Han:

> "*Cuando [Marsilio Ficino] escribe que el amante se olvida a sí mismo en otro, pero que en este perecer y olvidar 'se recupera de nuevo', o incluso 'se posee', esta posesión es el* don *del otro. La primacía del otro distingue el poder de Eros de la violencia de Ares. […] el poder de Eros implica una impotencia en la que yo, en lugar de afirmarme, me pierdo en el otro o para el otro, que me alimenta de nuevo.*"[215]

Efectivamente, el propio Marsilio Ficino en su *De amore* esgrime este mismo argumento, que puede extrapolarse a lo sublime apenas sin esfuerzo:

[214] Bataille, Georges: op. cit., pág. 24.
[215] Han, Byung-Chul: op. cit., págs. 40-41.

"*Un emperador posee por sí mismo a otros. Y el amante se apodera de sí mismo por otro, y cada uno de los amantes se aleja de sí mismo y se acerca al otro, y muertos en sí, resucitan en el otro."*[216]

En este mismo sentido se expresa Georges Bataille:

"*El erotismo […] es un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si hace falta, puedo decir que, en el erotismo, YO me pierdo. […] la pérdida voluntaria implicada en el erotismo es flagrante: nadie puede dudar de ella."*[217]

Ya que entiende que esa pulsión (erótica/sublime) que nos impele a la enajenación nos lleva a nuestra propia esencia. Se trata de un deseo nacido en el horror, lo que coadyuva a reafirmarnos en la siniestralidad de lo sublime:

"*Puedo decirme que […] el horror es el principio de mi deseo; puedo decirme que si perturba mi deseo es en la medida en que su objeto no abre en mí un vacío menos profundo que la muerte. Sin olvidar que, de entrada, ese deseo está hecho con su contrario, que es el horror."*[218]

[216] Ficino, Marsilio: *De amore: Comentario al 'Banquete' de Platón.* Madrid: Tecnos, 1994. Pág. 43.
[217] Bataille, Georges: op. cit., pág. 35.
[218] Bataille, Georges: op. cit., pág. 63.

Esta paradoja tan sublime nos explica de nuevo la relación de lo sublime y de lo erótico con la muerte. Y es que tanto en lo sublime, como en lo erótico y en la muerte, perdemos nuestros límites, nos abrimos a lo ilimitado. La continuidad se da en la disolución de los límites, ya en los dominios de la sublimidad.

En todo caso, y tal y como podemos comprobar, se corrobora la enajenación del sujeto ("yo me pierdo"); esa pérdida tan imprescindible en lo erótico como en lo sublime.

Además, ese otro hacia el que se entrega el sujeto en el erotismo carece de lugar, lo que sublima al otro, ya que lo inubicable, lo capaz de disolver el cronotopo, en terminología bajtiniana[219], pertenece a lo sublime. Byung-Chul Han:

> "*No es casual que Sócrates, como amado, se llame* atopos. *El otro, que yo deseo y que me fascina*, carece de lugar."[220]
>
> "*La atopía del otro se muestra como la utopía del Eros."*[221]
>
> *"[…] se ve arrebatado por la infinitud del cielo vacío. Es arrancado de sí mismo y desinteriorizado hacia un* afuera *atópico, es des-limitado y des-vaciado. Este acontecimiento desastroso, esta irrupción del* afuera, *de lo* totalmente otro, *se realiza como un des-propiar (expropiar), como supresión y vaciamiento de lo propio; a saber, como muerte: 'Vacío del cielo, muerte diferida: desastre.'*[222] *Pero este desastre llena de una 'alegría devastadora', es*

[219] Vid. Reseña de Matamoro, Blas: "*El método formal en los estudios literarios*, por Mijail Bajtin", en *Cuadernos hispanoamericanos,* n. 553-554 (jul.-ag. 1996), págs. 306-307.
[220] Han, Byung-Chul: op. cit., pág. 10.
[221] Han, Byung.Chul: op. cit., pág. 14.
[222] Blanchot, M.: *La escritura del desastre.* Caracas: Monte-Ávila, 1990. Pág. 125.

más de una dicha de la ausencia. *En eso consiste la* dialéctica del desastre […]. *El infortunio desastroso se trueca de manera inesperada en salvación.''*[223]

Tal y como podemos comprobar, se plantea –de alguna forma- ese movimiento de entropía, de atracción hacia lo que destruye, que comparten literalmente el erotismo y la sublimidad. Ese arrebato que nos exterioriza hacia el destructivo punto de llegada de nuestra esencia misma. Sublimidad y erotismo se identifican, en este caso, por su espíritu entrópico.

Tampoco podemos olvidar que se trata de analizar el erotismo desde la óptica finisecular. Es evidente que existen vínculos estrechísimos entre lo erótico y lo sublime, pero el *corpus* que nos ocupa ratifica que estos elementos llegan prácticamente a identificarse, a fusionarse, en las producciones artísticas de los escritores decimonónicos finiseculares. El erotismo se constituye en *leitmotiv* ineludible para los artistas fin de siglo, quizás como una reacción subversiva, transgresora, ante el aparato coercitivo positivista, utilitarista y materialista reinante. Esta necesidad contestataria, unida a una reivindicación de lo femenino, a una tentación irreprimible para con lo maldito, a una atracción hacia lo marginal y a una visión estética deconstructiva y de obsesivas referencias artísticas, convierten a la prostituta en una figura lírica epítome de la cosmovisión finisecular. El deseo erótico hecho cuerpo y alma en la figura de la prostituta deviene acceso inmejorable hacia lo sublime. Y es que el ambiente finisecular es de puro idealismo[224], por lo que el erotismo se erige en propiciador de lo sublime, en tanto en cuanto pergeñará un mundo estético idealizado capaz de sustituir al consuetudinario y gazmoño que constriñe a los artistas. Por otra parte, no debemos

[223] Han, Byung-Chul: op. cit., pág. 18.
[224] Vid. Litvak, Lilly: *Erotismo fin de siglo.* Barcelona: Antoni Bosch, 1979.

olvidar el hecho de que el erotismo se asocia a la imaginación, a la creación y a la cultura. Se dice que el ser humano es el único ser erótico, ya que el resto de animales poseen el instinto sexual conducente a la reproducción, pero no el constructo simbólico del erotismo. En verdad, si esto fuera así, no deberíamos extrañarnos, habida cuenta de que lo que nos define como humanos es precisamente nuestra capacidad/necesidad simbólica. El ser humano no es capaz de relacionarse directamente con el medio, necesita de un elemento simbolizador a través del cual establecer sus relaciones de contacto. Ello explica que hayamos creado un lenguaje que nos identifica. Esta capacidad de crear un código artificial, inmotivado, para relacionarnos con el entorno, demuestra nuestra capacidad y nuestra necesidad simbólicas. En este sentido, encajaría a la perfección el erotismo, habida cuenta de que supone una creación cultural, artística y simbólica en torno a la sexualidad. Así, se produce una ósmosis genial entre poesía y erotismo, ya que tal y como los define Octavio Paz, la poesía es una erótica verbal y el erotismo, una poética corporal.[225] La conexión imaginista de erotismo y poesía parece, pues, evidente. En ello, insiste también G. Bataille, que define al erotismo como transgresión de lo prohibido, igualándolo con el lenguaje:

> "*El lenguaje no se da independientemente del juego de la prohibición y de la transgresión."*[226]

De las palabras de O. Paz en su ensayo de *La llama doble*, se desprende la idea de que la figura de la prostituta representa como ninguna la exacerbación del erotismo;

[225] Vid. Paz, Octavio: *La llama doble.* Barcelona: Seix Barral, 1993.
[226] Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 280.

de hecho, al igual que Bataille, Paz insiste también en la idea del erotismo no sólo al margen de la reproducción, sino en su negación misma:

> "*El erotismo defiende a la sociedad de los asaltos de la sexualidad pero, asimismo, niega a la función reproductiva.*"[227]

Concretamente, la figura que mejor podría representar el erotismo al margen de la reproducción, o incluso en su negación, es la de la prostituta. Además, Paz insiste en la versión platónica del *eros*, que conecta directamente con la sublimidad:

> "*Debemos a Platón la idea del erotismo como impulso vital que asciende, escalón por escalón, hacia la contemplación del sumo bien.*"[228]

Pero las relaciones entre erotismo y sublimidad no se circunscriben a Platón, sino que se convierten en una constante en la tradición filosófica; en esta misma idea incide Paz:

> "*Para la tradición filosófica Eros es una divinidad que comunica a la obscuridad con la luz, a la materia con el espíritu, al sexo con la idea, al aquí con el allá.*"[229]

[227] Paz, Octavio: op. cit., pág. 19.
[228] Paz, Octavio: op. cit., pág. 25.

Esta conceptualización resulta central para comprender la importancia del erotismo en los poetas modernistas españoles, así como su tratamiento. La divinidad del Eros convierte al erotismo en un tópico ilimitado que conecta con la eternidad y la ausencia de límites y fronteras. Todo ello apunta necesariamente hacia la sublimidad; pero es que, además, el erotismo obra la metamorfosis ansiada por el poeta, ya que es capaz de unir la materia con el espíritu, el sexo con la idea. Precisamente esa es la intención del creador finisecular cuando sus composiciones se inundan de erotismo: sin renunciar a la carne, se la pretende transcender para alcanzar los dominios de lo sublime. Estos territorios pueden definirse de muy variada manera, pero, al fin y a la postre, encajan con la idea magníficamente expresada por Eugenio Trías, en la que el principio y el fin se aúnan en perfecta simbiosis ("*en mi principio está mi fin; en mi fin está mi principio*"). En definición de Octavio Paz, el erotismo supone un:

"*Regreso al lugar del origen, donde muerte y vida se abrazan*."[230]

Es decir, regreso a lo sublime, porque nuestro origen es la continuidad, la falta de límites que precede a la situación de discontinuidad, esto es, de limitación, de finitud. Sin embargo, la comparación del erotismo con la sublimidad llega incluso al parangón con los paisajes sublimes. Antes de pasar a demostrar este extremo, merece la pena recordar la importancia que un estudioso fundamental de la categoría estética de lo sublime, Remo Bodei, concede a los paisajes; hasta el punto de llegar a expresar que ciertos paisajes que inspiraban horror, desde principios del XVIII y por un cambio en el

[229] Paz, Octavio: op. cit., pág. 28.
[230] Paz, Octavio: op. cit., pág. 30.

gusto, son percibidos como intensos y seductores. Ante el espectáculo paisajístico, se experimenta a las claras el sentimiento de lo sublime:

> "*[…] desafío lanzado a la grandeza y al dominio de la naturaleza. De este enfrentamiento brota un inesperado placer mezclado con terror que, de manera ambigua, por un lado refuerza la idea de la superioridad intelectual y moral del hombre sobre el universo entero y, por otro, contribuye a hacerle descubrir la voluptuosidad de perderse en el todo."*[231]

Esta genial manera de definir un concepto tan escurridizo supone indagar en las entrañas mismas de una categoría que se fundamenta de manera esencial en lo paradójico. Así, Remo Bodei se referirá a lo sublime también como "*la dulzura en el naufragio*". En todo caso, Bodei otorga a lo paisajístico la especial capacidad de provocar el sentimiento de lo sublime, y Octavio Paz comparará la contemplación erótica con la paisajística, entre las que disuelve los límites:

> *"Otros hablan del sentimiento de unión con la naturaleza a través de la contemplación de la amante desnuda, comparándolo con la sensación que nos embarga ante ciertos paisajes una mañana de primavera. Para otros más, era una elevación del alma semejante a los transportes de los místicos y a los éxtasis de los filósofos y poetas contemplativos."*[232]

[231] Bodei, Remo: *Paisajes sublimes.* Madrid: Ediciones Siruela, 2011. Pág. 13.
[232] Paz, Octavio: op. cit., pág. 95.

Lo que se pone de manifiesto es el parangón de lo erótico con lo sublime, a través de la identificación del desnudo femenino, bien con un paisaje susceptible de producir estremecimiento, bien con un éxtasis místico, filosófico o poético.

Asimismo, también parece clara la relación entre erotismo, enraizado en la imaginación, y ensoñación o ilusión. Aquí no podemos dejar de mencionar que nos las habemos con un compendio poemático, obra de autores finiseculares, cuya crisis existencial los conduce inexorablemente a concebir la obra artística (pura ensoñación creativa) como dominio en el que instalarse para suplantar una tediosa, insatisfactoria, utilitaria y torpe realidad cotidiana. De esta manera, 'la ensoñación erótica', es decir, la capacidad del erotismo ensoñado es capaz de crear la ilusión estética modernista. Los creadores finiseculares, seres frustrados debido a una realidad circundante materialista y burguesa, se ven abocados al espiritualismo, del que resulta, como corolario, una acendrada ensoñación basada en la necesidad de generar una 'ilusión' a través del arte que sustituya al escenario que se cierne ramplón, tosco y continuamente previsible con su rutinario devenir cotidiano. Erotismo y creación, pues, son impulsos solidarios; el erotismo se convierte en una fuerza generadora de un universo estético capaz de suplantar la realidad finisecular. La ilusión, por tanto, la ensoñación, comparte con el erotismo esa naturaleza fantasmal que nos identifica, ese resultado de nuestra identidad y necesidad simbólicas; esa ilusión, que tan sólo en nuestra lengua posee también la acepción positiva de 'expectativa que agrada en la posibilidad de su cumplimiento' (puesto que en el resto de lenguas permanece como elemento engañoso, falso[233]), se materializa en las creaciones poéticas que compilamos en esta Tesis Doctoral. Quede de manifiesto el especial hincapié, la importancia singular que adquiere en el magín modernista la ensoñación, la ilusión, ya que –abrumado por un entorno directamente

[233] Vid. Marías, Julián: *Breve tratado de la ilusión.* Madrid: Alianza Editorial, 1984.

hostil- se 'instala' en la dimensión del arte, de la ilusión, de la ensoñación, de la imaginación, a las que convierte en auténtica religión. La relación, pues, entre el erotismo y la ensoñación se comprende cuando se analiza el demiurgo de ambos: la imaginación. En el *corpus* que presentamos aparece literalmente la ensoñación, que lleva aparejado el erotismo. Es posible que este ensalzamiento de lo onírico, de lo imaginativo por extensión, encuentre su etiología en el carácter transgresor que comparten:

"*La experiencia onírica es libérrima y de suyo proclive a la transgresión.''*[234]

No en vano, la transgresión es una característica indiscutible del poeta modernista (además de la clave de lo erótico, de lo poético y de lo sublime). Por ello, pretende una sublimación en un entorno utilitarista y puramente material, al tiempo que apela a la imaginación de lo erótico, y precisamente por lo mismo selecciona una figura como la de la prostituta. Tal y como intentaremos demostrar en el capítulo siguiente, la elección de una figura como la de la prostituta se debe, a nuestro juicio, más a una casuística de índole estético-ética que a una explicación meramente social o histórica. Además, la figura de la prostituta se convierte en elemento erotizador por excelencia. En el caso concreto de los poetas modernistas, la prostituta –aspecto en el que profundizaremos después- convierte en placer sexual su angustia existencial. Lo Duca insistiría en esto, incluyéndolo en su *Historia del erotismo*, y vinculándolo de manera directa con la sublimidad:

[234] Vid. Acebrón, Julián; Solà, Pere (eds.): *Jardines secretos: Estudios en torno al sueño erótico.* Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2009.

"El erotismo, en el extremo límite de su sublimación, engendra un estado general de tensión, una suerte de vibración interior propicia a las creaciones del espíritu; esa noción interesa a todos los dominios del arte.

La erotificación *caracteriza la modificación de una excitación o de una actividad a la que cambia en fuente probable de placer sexual, como la erotificación de la angustia o de la obra de arte."*[235]

Con esta aportación, se acepta la sublimidad del erotismo y la capacidad erótica para convertir en fuente de placer sexual todo aquello que recubre. También Lo Duca interrelaciona alma y cuerpo, añadiendo un elemento de sumo interés: lo oriental:

"[…] *ese ideal, en el que el orgasmo corresponde al éxtasis del alma; poseída por Dios, pero instalada en el corazón de la carne, se relaciona con el Oriente."*[236]

Huelga recordar la importancia que lo oriental adquiere en la cosmovisión modernista[237]; de manera que la impronta del orientalismo en el Modernismo exacerba la carne transcendida, el acceso a lo sublime. Efectivamente, el Modernismo asume sin ambages la concepción erótica del Orientalismo, ya que nos encontramos con la doble finalidad del placer sexual, de goce carne y espiritual:

[235] Lo Duca: *Historia del erotismo.* Buenos Aires: Siglo Veinte, 1970. Pág. 5.
[236] Lo Duca: op. cit., pág. 48.
[237] Vid. Kim, Hye-Jeoung: *Orientalismo en la literatura española finisecular: Sus huellas en la obra poética de Francisco Villaespesa.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

"[El placer sexual] *para conducir al sano goce de los placeres carnales, pero también para lavar el espíritu de perturbaciones y suciedades."*[238]

A la vertiente espiritual, que entronca directamente con lo sublime, se le suma la comparación con la divinidad:

"[…] el misterio sensual no es jamás inferior al misterio divino."[239]

Definir el erotismo como misterio insondable supone asimilarlo a la sublimidad, que se conceptualiza en parecidos términos. Este misterio, además, añade el velo siniestro como pátina sobre el sentimiento de horror, que no evita, sin embargo, la atracción. Así, el erotismo se compone de los mismos elementos que la sublimidad. De hecho, igual el erotismo que la sublimidad encuentran su trascendencia bien en lo divino, bien en lo maldito (en este sentido se manifiesta Francesco Alberoni al afirmar: "*Lo divino o lo demoníaco, al irrumpir en la sexualidad, la transforman en erotismo porque nos dejan entrever lo maravilloso, lo extraordinario, lo emocionante, lo sublime*"[240]). Tal y como puede comprobarse, se habla de manera literal de la sublimidad del erotismo. Además, el erotismo no sólo comparte la emoción siniestra, el carácter de misterio insondable, la trascendencia (impelida por la divinidad o el malditismo de lo demoniaco), la disolución de límites y fronteras, la fusión de contrarios con lo sublime, sino también su naturaleza de revelación:

[238] Lo Duca: op. cit., pág. 54.
[239] Ibídem.
[240] Alberoni, Franceso: *El erotismo.* Barcelona: Editorial Gedisa, 1986. Pág. 126.

"*No se trata de escapar al pecado, sino de integrar el erotismo a la vida sin que pierda la fuerza que le debía al pecado, de darle todo lo que, hasta aquí, le estaba dado al amor, de hacerlo un medio de nuestra propia revelación.*"[241]

De esta manera, el erotismo es mecanismo de revelación al modo de lo sublime, sin renunciar al malditismo que le une a la transcendencia y le aporta altas dosis de siniestralidad. Esta paradoja que habita tanto lo sublime como lo erótico, en el caso del erotismo y al parecer de Sade, tiene que ver con la ligazón que se produce entre placer y sufrimiento:

"*No solamente Sade toma por axioma que la vida es la búsqueda de placeres, y aun del placer, sino que introduce el principio de que el placer está ligado al sufrimiento, es decir, al ensayo de destruir la vida.*"[242]

Ello conecta al erotismo con lo sublime y con la muerte, sin olvidar añadirle sus correspondientes dosis de irracionalidad, tal y como acontece en el caso de lo sublime. Así, se admite que la ósmosis de placer y dolor (el placer negativo caracteriza a lo sublime) habida en el erotismo se desarrolla en un estadio que ya no está en contacto con la conciencia racional, que ni siquiera la toca.[243] Esta propensión dolorosa y destructiva de lo erótico no sólo explica científicamente el sadismo y el masoquismo, sino que se convierte en un elemento que asocia el erotismo a lo sublime, de cuyo

[241] Lo Duca: op. cit., pág. 73.
[242] Lo Duca: op. cit., pág. 76.
[243] Ibídem.

espíritu entrópico ya se ha hablado aquí. No sólo los une la entropía, sino también esa desesperada búsqueda de lo desconocido[244] que, al fin y a la postre, deviene propia revelación, autoconocimiento. En el erotismo como autoexploración de la naturaleza humana incide también Roger Dadoun en *El erotismo*[245]*:*

> *"El erotismo a través de los dispositivos de la sexualidad y los sellos de la muerte se hace lacerante interrogación sobre los arcanos y misterios del ser humano."*[246]

Se confirman, pues, de nuevo, dos elementos fundamentales del erotismo que redundan en su identificación con lo sublime: el hecho de ser fuente de autoconocimiento y el halo de arcano, de misterio siniestro que envuelve su atracción poderosa. Roger Dadoun, incluso, llega a situar la indagación en el ser humano, la interrogación existencial permanente, como el núcleo mismo del erotismo:

> "[…] *la pregunta que es la cruz del erotismo: "¿Quién eres, ser humano?*"[247]

También Roger Dadoun apuesta decididamente por la fusión de lo material y lo espiritual del hecho erótico, dimensión compartida con la sublimidad, de igual proceder. Para ello, recuerda a Fourier y lo integra en su discurso:

---

[244] Lo Duca: op. cit., pág. 89.
[245] Dadoun, Roger: *El erotismo*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2006.
[246] Dadoun, Roger: op. cit., pág. 73.
[247] Dadoun, Roger: op. cit., pág. 117.

"[…] *es haciendo el animal" como se hace el "ángel", es decir, metáfora humanizada; es, llevando a la plenitud, a su total expresión, sin restricción alguna, la pasión amorosa identificada concretamente en la sexualidad, como el hombre se hace ángel, incluso más que ángel, "se identifica con Dios".*[248]

Esta identificación con lo ilimitado identifica erotismo y sublimidad, como también la fusión de ámbitos que se producen en el seno mismo del erotismo:

"[…] *el amor está identificado sin reserva con la sexualidad en tanto que estatuto fundamental y poder ilimitado que engloba "lo material", "lo sentimental", "lo espiritual" y la organización "armónica" de la sociedad y el placer de una madre naturaleza admirable. Es decir, a fin de cuentas, el mismo erotismo en todo su esplendor.*"

Hasta el punto de que el erotismo, como lo sublime, se interroga acerca de nuestro propio origen, indubitadamente también para Roger Dadoun:

"*Así, los labios vulvares serían celebrantes tragaluces del infinito y vivaz y natural sería en el hombre el amor a la obscenidad; […] la obscenidad sería la esencia del hombre, "necesidad profunda del espíritu humano", dice H. Ellis. El ser humano, ob-sceno, literalmente "ante la escena" pero también "regreso a la escena", es decir, simplificando: él mismo se pone en escena frente a sí mismo y*

[248] Dadoun, R.: op. cit., pág. 111.

retorna, sobre su yo a partir de la escena del mundo ¿sería ese el famoso origen del mundo?"[249]

En este caso concreto, además, ya se identifica la sexualidad femenina con la infinitud. A través de los órganos sexuales, se conecta con lo absoluto, lo ilimitado. El erotismo también se define en la paradoja, como lo sublime, y Roger Dadoun lo explica con el añadido necesario de la transgresión, en la que los teóricos coinciden:

"*El cuerpo está allí, presencia inmediata e irrecusable, objeto familiar, instrumento polivalente y disponible, bloque macizo y duro de afirmación, al tiempo que misterio irreductible bajo sus diferentes ropajes, puntos de vista, apariencias, caparazones, posturas, pieles y carnes. Esto lleva a distinguir inmediatamente ese rasgo característico y paradógico* [sic] *del erotismo: que aunque exhibe, explora y teatraliza el cuerpo en tanto que unidad articulante de diversos factores (órganos, funciones, imágenes, roles, etc.), no deja de acercarse al cuerpo como "oscuro objeto de deseo" que se dispone a tratar, atravesar, desmontar y explotar por todos los medios imaginables.*

Firme y visible opacidad, el misterio del cuerpo se desdobla en espejo: El cuerpo del otro es un misterio visto en su exterior, fuente de promesas y peligros, de angustia y de dicha."[250]

[249] Dadoun, Roger: op. cit., pág. 92.
[250] Dadoun, Roger: op. cit., pág. 23.

La apertura del erotismo a lo otro también coincide con la apertura que exige lo sublime, y además aquel se definirá, paradójicamente, como este. La angustia y la dicha simultáneas apuntan hacia el placer negativo, la atracción hacia lo que nos destruye, la aquiescencia del misterio. Esta condición paradójica del erotismo y de la sublimidad parece desvelar la propia condición anfibia y contradictoria de los seres humanos, su naturaleza contingente y su anhelo necesario de infinitud:

> "[…] *el ardiente y audaz estandarte que ha desplegado el erotismo a través de la inevitable y omnipresente sexualidad, no sólo sobre los avatares de un Eros que se eleva hasta lo sublime, sino también lo que se califica a ras de tierra de cuerpo u órgano, obscenidad, pornografía, lujuria, perversión, provocación, concupiscencia, licencia, libertinaje y qué sé yo qué.*"[251]

Erotismo que, a ras de tierra, se eleva hasta lo sublime. Para caracterizar al erotismo, el lenguaje –presa del arrobamiento- se inunda de inefabilidad. Resulta inevitable recordar el mismo asedio de lo inefable cuando el autor del tratado *De lo Sublime*, atribuido a Longino, intenta definirlo. La paradoja de intentar expresar con palabras lo que no puede nombrarse se identifica plenamente con la transcendencia que lo sublime conlleva desde lo sensible, lo inaferrable que te aferra, para Baldine Saint Girons. Esta íntima contradicción absoluta puede relacionarse con la manifestación de infinitud que dibujan erotismo y sublimidad en lo finito. Desde luego, tanto en el erotismo como en la sublimidad, habita la eternidad; Roger Dadoun suma su voz a la polifonía:

[251] Dadoun, Roger: op. cit., pág. 12.

"[hay numerosos trabajos y ensayos] *donde se establece el tejido universal y eterno del Eros.*"[252]

Evidentemente, la universalidad y la eternidad equiparan al erotismo con lo sublime. Esa eternidad de lo erótico, expresada desde la finitud, se corresponde con nuestra condición humana: lo sensible y lo transcendente, la fugacidad y lo eterno, cuerpo y alma, pero fundidos:

"*El cuerpo, sin dejar de ser cuerpo, se ha vuelto alma.*"[253]

Esta doble faceta en una sola condición explica que el otro, que es una réplica de todos los otros (sobreabundancia y totalidad sublimes), se convierta en acceso a lo sublime. El cuerpo en apertura hacia lo sublime se apropia en su sola figura de todos los cuerpos, de todas las formas: unidad como suma de la multiplicidad absoluta. Octavio Paz:

"*El encuentro erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. Vestido o desnudo, el cuerpo es una presencia: una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo.*"[254]

[252] Dadoun, Roger: op. cit., pág. 16.
[253] Paz, Octavio: op. cit., pág. 166.
[254] Paz, Octavio: op. cit., pág. 205.

El cuerpo, susceptible de sublimidad, debe su "*celeste carne de mujer*" a la condición de asumir todos las formas y sus desbordamientos en sus propios límites y en la ínsita labilidad de estos últimos.

Octavio Paz, justamente, explicará este proceso del erotismo, a través del cual el cuerpo se hace infinito y nos sumimos en la experiencia paradójica de perdernos para recobrarnos (también como un proceso lo entenderá Francesco Alberoni, quien le negará la condición de estado en su obra titulada *El erotismo*[255]*: "Al estudiar el erotismo no describimos un estado, sino un proceso"*[256]); en los dominios de lo sublime:

> "*Ese cuerpo que, de pronto, se ha vuelto infinito. El cuerpo de mi pareja deja de ser una forma y se convierte en una substancia informa e inmensa en la que, al mismo tiempo, me pierdo y me recobro. Nos perdemos como personas y nos recobramos como sensaciones. A medida que la sensación se hace más intensa, el cuerpo que abrazamos se hace más y más inmenso. Sensación de infinitud: perdemos cuerpo en ese cuerpo. El abrazo carnal es el apogeo del cuerpo y la pérdida del cuerpo. También es la experiencia de la pérdida de identidad: dispersión de las formas en mil sensaciones y visiones, caída en una substancia oceánica, evaporación de la esencia. No hay forma ni presencia: hay la ola que nos mece, la cabalgata por la llanura de la noche. Experiencia circular: se inicia por la abolición del cuerpo de la pareja, convertido en una substancia infinita que palpita, se expande, se contrae y nos encierra en las aguas primordiales; un instante después, la substancia se desvanece, el cuerpo vuelve*

[255] Alberoni, Francesco: *El erotismo.* Barcelona: Editorial Gedisa, 1981.
[256] Alberoni, Francesco: op. cit., pág. 11.

a ser el cuerpo y reaparece la presencia. Sólo podemos percibir a la mujer amada como forma que esconde una alteridad irreductible o como una substancia que se anula y nos anula."[257]

La cita es extensa, pero explica –en paradójicos pálpitos estáticos/extáticos-, tanto desde el estilo como desde el orden conceptual, la identificación de erotismo y sublimidad. Interesa sobremanera, además, la mención al círculo como figura que da buena cuenta del proceso erótico, ya que constituiría también el símbolo perfecto para definir lo sublime. El círculo encierra la eternidad que presupone, en el decir de Eugenio Trías, que en nuestro principio esté nuestro fin; y en nuestro fin, nuestro principio. Además, el círculo dibuja la entropía, esa siniestra atracción acumulativa que acaba por convertirlo todo en una suerte de infinito magma, de siniestra dimensión amenazante. De manera idéntica a lo que acontece ante lo sublime, la experiencia del erotismo también nos devuelve a nuestro propio origen perdido:

"*Al nacer, fuimos arrancados de la totalidad; en el amor todos nos hemos sentido regresar a la totalidad original. Por esto, las imágenes poéticas transforman a la persona amada en naturaleza […] y, a la vez, la naturaleza habla como si fuera mujer. Reconciliación con la totalidad que es el mundo. […] El tiempo del amor no es grande ni chico: es la percepción instantánea de todos los tiempos en uno solo, de todas las vidas en un instante. Nos libra de la muerte pero nos hace verla a la cara. […] ¿Qué ve la pareja, en el espacio de un parpadeo? La identidad de la aparición y la desaparición, la verdad del*

[257] Paz, Octavio: op. cit., pág. 206.

cuerpo y del no-cuerpo, la visión de la presencia que se disuelve en un esplendor: vivacidad pura, latido del tiempo."[258]

Nos abismamos, pues, en la paradoja que nos constituye. Latido del tiempo que, a golpes de exceso (con lo que de irracionalidad conlleva), destruye su propia naturaleza; viaje espectral y entrópico que rememora en la discontinuidad nuestra continuidad perdida. Que en el erotismo se produzca la acumulación de los tiempos en uno sólo exclusivamente puede explicarse y comprenderse en un escenario de sublimidad. Así, la figura femenina de la prostituta en el *corpus* poético propuesto asume todas las formas del mundo, concita todos los tiempos posibles en uno solo: el tiempo oximorónico y mítico del principio y del fin, fundidos y confundidos en un tiempo estático y extático, genésico.

Francesco Alberoni se referirá también al todo al que nos abrimos en el erotismo, concitado por lo otro, a lo que sumará la idea del erotismo como viaje al absoluto, itinerario trasunto de lo sublime, en el que ni siquiera falta el sentimiento sombrío, la amenaza de lo siniestro, a través del estupor:

"El amor es una viaje perenne por esta infinitud, pasando de estupor en estupor.

En la persona amada se concentran todas las demás personas del mundo. Todos los recuerdos, todas las impresiones, aun fugaces, de aquello que en el pasado deseamos. Nuestro amado es la síntesis de todos los encuentros,

[258] Paz, Octavio: op. cit., pág. 221.

todas las estrellas, todas las fotografías, todos los sueños, todos los amantes, todos los deseos, todas las mujeres y todos los hombres con que podemos identificarnos, con que podemos soñar. Ningún tiempo podrá agotar jamás esta riqueza. Ninguna multiplicidad concreta se podrá comparar jamás con esta infinidad de posibilidades, con esta plenitud de los amores."[259]

La capacidad de convertirse en plétora y en epítome de la totalidad resulta privativa de lo erótico y de lo sublime. Ser infinidad de posibilidades y ser plenitud resulta definitorio en ambos. Y es que esa persona hacia la que iniciamos la apertura que caracteriza a lo erótico hace las veces de camino hacia lo absoluto, hacia lo sublime. Francesco Alberoni:

"*Es una persona empírica pero también y simultáneamente el camino hacia lo absoluto.*"[260]

El tú erótico del poeta modernista, la figura de la prostituta en nuestro *corpus* poético, queda investida como camino hacia la sublimidad. Sin embargo, el erotismo modernista no se limita a esta poliédrica y apasionante figura; el erotismo como sublimidad es frecuentísimo.

A continuación, proponemos un ejemplo elucidador, que recoge un espíritu de época (*zeitgeist*). Se trata de una composición que aúna erotismo y sublimidad,

[259] Alberoni, Francesco: op. cit., pág. 128.
[260] Alberoni, Francesco: op. cit., pág. 161.

proponiendo el erotismo como manifestación artística que suplanta la realidad utilitaria, estrecha y mercantil del momento; la composición poética se titula “Febril”:

“*Yo te guardo las intensas vibraciones*

de mis nervios…

En mis brazos musculosos y potentes

hay impulsos violentos

y mis labios ardorosos están siempre

anhelando los abrases con tus besos.

De tu cuerpo de pagana la blancura,

del perfume excitador de tus cabellos,

de tu acento la armonía delicada,

de tus ojos el misterio;

el temblar de tus manitas marfileñas

de blancura de jazmines tempraneros,

el encanto soberano de tu carne

palpitante de deseo

me arrebata, me fascina

y al mirarte de amor tiemblo…

Yo te veo soberana de hermosura

esperando mis caricias en tu lecho,

en tu lecho, trono santo, donde reina

la sublime encarnación de mis ensueños…

Yo te miro… estás desnuda; se levantan

al impulso de tu aliento

suavemente incitadores

tus dos pechos virginales, y sediento,

suplicante, deseoso,

de caricias y de amor, yo te contemplo

con los brazos extendidos, abrazando mi figura

que resalta vigorosa en la niebla de tu ensueño.

Y mis ojos anhelantes que recorren

los encantos de tu cuerpo,

de pasión relampaguean

deteniéndose ante el negro

palio hermoso de hilos tenues que cobija

los placeres más sublimes, más intensos,

¡Y mis nervios estallantes me sacuden,

y la sangre ardiente y roja, toda acude a mi cerebro,

y mis ojos, entornándose, se ciegan,

y flagelan a mi carne latigazos de deseo

y me arrojo sobre ti, y en mi locura

quiero ahogarte en un abrazo violento!...

Sollozante de placer te siento mía

y tus manos que se adhieren a mi cuerpo

me atenazan; comunicas

a mi carne de la tuya todo el fuego

y tu boca que suspira

recogiendo mis ardientes santos besos

se convierte en una flor sangrienta, roja,

de perfume excitador, y yo te siento

toda en mí, y en mi demencia

con fiereza, con ardor sin fin; ¡te muerdo!

Y un espasmo lujuriante te sacude

y tus brazos más aún ciñen mi cuerpo

y un sollozo de placeres tu pecho exhala

que recojo yo insaciable con mis labios entreabiertos

y formamos un ser solo

y tu carne es carne mía, sobre mí cae tu pelo

que acaricia suavemente

mis espaldas…Yo te siento

moribunda de gozar, abandonando

esa vida regular que yo aborrezco

y subimos abrazados

del placer al más hermoso de los cielos.''[261]

Este texto no sólo muestra el refinado y el violento erotismo, sino que además propone, tal y como se ha ido demostrando, el erotismo como *quid pro quo* para suplantar el entorno e instalarse, artísticamente, en él. Sin renunciar a la carne, que lo promueve todo, se transciende. Se trata, pues, de una carne transcendente y, simultáneamente, de una carne transcendida.

En este mismo sentido, llama la atención otro poema que participa de esta cosmovisión; nos referimos a un poema de Ramón Pontones, titulado "Flor de pecado":

''Me inspira un canto épico su arrogante figura

y en sus pupilas tímidas como las golondrinas,

[261] Narro, Santiago A.: "Febril", en *Parnaso español contemporáneo*: *antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. Págs. 333-334.

se advierte que azulea una triste amargura,

así como en las venas de sus manos divinas.

Y contemplando sólo la intrepidez bizarra

de su busto armonioso, rítmico y ondulante,

parece que se siente la impresión lacerante

de un puñal de lujuria que al corazón desgarra.

…Al regreso tardío de la grata aventura

con fatiga en el pecho y en el alma el hastío

y el sabor en la boca de sus besos finales,

sentí la intensa pena de la visión impura

de su cuerpo de nieve que unido contra el mío,

palpitante pedía mis caricias brutales… ''[262]

Esta sublimidad asociada íntimamente al erotismo se percibirá intensamente en los poemas que conforman el *corpus* y cuyo análisis se abordará en el capítulo correspondiente.

En suma, el núcleo significativo paradójico que dota de sentido tanto al erotismo como a la sublimidad es el mismo. Ambos comparten la transcendencia y la

[262] Ramón Pontones: "Flor de pecado", en *Parnaso español contemporáneo*: *antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. Pág. 360.

espiritualidad; por ello, las palabras que André Comte-Sponville destina al erotismo son perfectamente válidas para lo sublime:

> "*Lo numinoso, que es lo santo primigenio o primitivo, es a la vez '*tremendum' *y* 'fascinans', *observa Rudolf Otto; digamos que es a la vez aterrador y fascinante, atractivo y repulsivo."*[263]

Que, a su vez, se ven espoleados por el deseo, y en el deseo mismo habita esta inquietante contradicción:

> "*Existe algo inquietante en el deseo (*dira lubido, dira cupid, *decían Lucrecio y Virgilio: el aterrador deseo), y a veces algo insostenible."*[264]

En esta contradicción, juega un papel esencial la atracción por la muerte, pues late tanto en el erotismo como en la sublimidad; las palabras de Georges Bataille en *Breve historia del erotismo* podrían aplicarse sin complicaciones de congruencia a lo sublime. Quizá esa atracción por la muerte, por nuestra destrucción, explique la aparición de lo siniestro tanto en el erotismo como en la sublimidad:

[263] Comte-Sponville, André: *Ni el sexo ni la muerte: Tres ensayos sobre el amor y la sexualidad.* Barcelona: Paidós, 2012. Pág. 171.
[264] Comte-Sponville, André: op. cit., pág. 172.

"*Pero es la muerte, la imagen de una muerte todopoderosa, la que nos aterroriza, pero a su vez nos arrastra en el sentido del encantamiento angustiado de la hechicería. Es a la muerte, a la podredumbre de la muerte […] al que está ligado el atractivo del erotismo."*[265]

La muerte, pues, en su atracción por lo que nos acaba, aporta el hálito siniestro tanto al erotismo como a la sublimidad. Es más, la relación del erotismo con el horror, que parece indiscutible, lo identifica al estremecimiento siniestro que se experimenta ante lo sublime. Tanto en el erotismo como en la sublimidad encontramos una dimensión espiritual, que podemos tildar de "religiosa"; como lo religioso se funda en el sacrificio, tal y como acontece de alguna manera también en el erotismo y en lo sublime, se produce una identificación entre la religiosidad y el horror. Así, erotismo, muerte, horror y sublimidad se relacionan activamente en un mismo escenario de significación:

"*La religión en su conjunto se funda en el sacrificio. Pero sólo un rodeo interminable ha permitido acceder al instante en que, visiblemente, los contrarios parecen ligados, donde el horror religioso que se da, lo sabemos, en el sacrificio, se liga con el abismo del erotismo, a los últimos sollozos que el erotismo ilumina."*[266]

[265] Bataille, Georges: *Breve historia del erotismo.* Montevideo: Ediciones Calden, 1970. Pág. 55.
[266] Bataille, Georges: op. cit., pág. 66.

Así pues, erotismo y sublimidad se reparten en partes alícuotas transcendencia y dolor, espiritualidad y horror; además, parecen compartir capital geográfica: el abismo del erotismo ha de coincidir necesariamente con el abismo de lo sublime; allí donde nos interrogamos por nosotros mismos. Y la contradicción necesaria para *ser,* sin limitarnos al mero *existir:*

> "*El erotismo es dador de vida y de muerte. En todo encuentro erótico hay un personaje invisible: la imaginación y el deseo.*"[267]

La imaginación y el deseo, tan protagonistas de lo erótico como de lo poético y de lo sublime. Y el lenguaje poético, vehículo de expresión total, ya habló de las íntimas relaciones entre lo erótico y lo sublime, sugiriendo lo femenino:

> "*Es tocar el cielo, poner el dedo sobre un cuerpo humano.*"

Novalis poetiza acerca de la celeste carne de mujer, de la carne transcendente y transcendida que nos conduce hasta lo sublime. Sin olvidar que, además, el ser humano *per se* propende a lo sublime como propende a lo erótico. Lo sublime, como lo erótico, es connatural al ser humano, ya que supone salir de los límites:

[267] Paz, Octavio: *La llama doble.* Barcelona: Seix-Barral, 1993. Pág. 15.

"*Dos cosas son inevitables: no podemos evitar morir, y no podemos evitar tampoco 'salir de los límites'. Morir y salir de los límites son por lo demás una única cosa.''*[268]

Salir de los límites conlleva alcanzar lo sublime; no podemos entender el erotismo sin la muerte, ya que en la propia definición de erotismo ha de incluirse:

"*El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte.''*[269]

Sin olvidar la capacidad ontológica del erotismo, que lo asimila inmediatamente a la sublimidad:

"*El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser.''*[270]

Como en el caso de lo sublime, no se comprende el erotismo sin el matiz siniestro del miedo:

"*Cual un pez perseguido que bajo el efecto del miedo siente que 'se vuelve agua', así en la persecución mutua que es la voluptuosidad –miedo a la alegría,*

[268] Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág 146.
[269] Bataille, Georges: op. cit., pág. 33.
[270] Ibídem.

alegría del miedo- los cuerpos se licuan en las aguas del alma, y somos todo alma y muy poco cuerpo. ’’[271]

El erotismo, esa apertura a lo otro que nos disuelve en nosotros mismos arrastrados por la nostalgia del origen perdido. Siniestra atracción que desde el erotismo nos conduce ineluctablemente hasta lo sublime, que nos es ínsito.

[271] Vid. Malcom de Chazal: *Sentido plástico,* en Malcom de Chazal: *Historia del Dodo.* México: Edición de Vuelta, 1994. Pág. 270.

5.2.*Lo femenino y lo sublime*

A pesar de que los tópicos que abordamos respecto a lo sublime se dan conjuntamente, muchas veces de manera inseparable, aquí intentamos trabajarlos por apartados con el fin de procurar una mayor exhaustividad. Sin embargo, resulta inevitable en la interpretación holística el hecho de que unos tópicos y otros se impliquen en su estrechísima relación para con lo sublime. La relación de lo femenino con lo sublime sería difícil de entender, a nuestro parecer, si no interviniese el erotismo. De hecho, el ascenso mismo desde lo limitado hasta lo infinito, en el caso concreto de las composiciones poéticas que se presentan en el *corpus*, creemos que se explica precisamente por la sublimación de lo femenino, que conlleva el paso de lo bello a lo sublime a través del erotismo. En este apartado, pretendemos analizar someramente las relaciones que se establecen entre lo femenino y lo sublime, sin renunciar a otras implicaciones necesarias. Huelga decir que no tomaremos en consideración, al menos por el momento, aspectos de índole social o histórica, sino exclusivamente estética.

Como arranque de este apartado, las palabras de Juan Ramón Jiménez que Lily Litvak reproduce en su *Erotismo y fin de siglo* tienen la virtud de aunar poesía, feminidad, erotismo y sublimidad:

> "*En los instantes carnales del amor […], vamos a la conquista de lo imposible, a entrar en el mundo ideal de la mujer, por medio de la pasión. La actividad*

corporal que la mujer desarrolla, y que procede de un mundo ideal, nos pone a las puertas del Paraíso.''[272]

Los propios poetas atribuyen a lo femenino un potencial evidente de sublimidad. La idealización asociada a lo femenino lo acerca a lo sublime. No se trata de una perspectiva masculina, o al menos no exclusivamente. Comprobaremos que muchos de los autores que han reflexionado sobre el erotismo, inevitablemente lo han hecho también acerca de lo femenino. Aquí, nos centraremos en su relación con lo sublime. En este sentido, adquiere una especial relevancia el trabajo de Lynda Nead: *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad.*[273] Esta lúcida autora comparará el desnudo femenino con el propio arte:

"*La tesis de este libro es que el desnudo femenino no es simplemente un tema más, dentro del conjunto de los temas que los artistas han elegido [...], al contrario, debería reconocerse como un motivo particularmente significativo en el arte y la estética occidentales. La representación del cuerpo femenino, dentro de las formas y marcas del gran arte, es de manera general una metáfora del valor y de la significatividad del arte. Simboliza la transformación de la materia de base de la naturaleza en las formas elevadas de la cultura y el espíritu.''*[274]

[272] Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo.* Barcelona: Bosch, 1979. Pág. 13.
[273] Nead, Lynda: *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad.* Madrid: Tecnos, 1998.
[274] Nead, Lynda: op. cit., pág. 13.

La propia Lynda Nead otorga a lo femenino un valor de infinitud, de ilimitación, cuya contención corre a cargo del arte. Tal y como podemos comprobar, muchos de los planteamientos con los que se asedia lo sublime son válidos para lo femenino, como lo fueron para lo erótico. Es más, desde el ámbito teórico viene haciéndose uso de imágenes muy similares, cuando no idénticas, para referirse a lo femenino, lo sublime o lo erótico:

> "*El desnudo femenino puede casi verse como una metáfora de esos procesos de separación y orden, de la formación del yo y los espacios del otro. Si se define al cuerpo femenino como algo que carece de contención y que produce suciedad y polución a través de sus contornos vacilantes y su superficie rota, las formas clásicas de arte desempeñan una especie de regulación mágica del cuerpo femenino, que lo contiene y momentáneamente repara los orificios y rasgaduras. Esto, sin embargo, puede ser solamente un logro fugaz; los márgenes son peligrosos y será necesario someterlos a la disciplina del arte una y otra vez. La tradición occidental del desnudo femenino es, pues, una especie de discurso sobre el sujeto, que hace resonar estructuras del pensamiento a través de muchas áreas de las ciencias humanas.''*[275]

De suerte que, al igual que lo sublime o lo erótico hacían las veces de procedimiento de autoindagación, de pura ontología, lo femenino también. Así, lo femenino constituiría un discurso sobre el sujeto, articulado de modo idéntico al de lo sublime o lo erótico a este respecto. De hecho, Kenneth Clark, en *El desnudo*, hace

[275] Nead, Lynda: op. cit., pág. 20.

referencias al desnudo femenino adjudicables tanto a lo erótico como a lo sublime; en todo ello, el deseo desempeña un papel crucial:

> "*El deseo de atrapar y estar unido a otro cuerpo humano es una parte de nuestra naturaleza tan fundamental que nuestro juicio sobre lo que se conoce como 'forma pura' está influido por él; y una de las dificultades del desnudo como tema artístico es que estos instintos no pueden quedarse ocultos."*[276]

Un mesmerismo irrefrenable, pues, parece asimilar lo femenino a lo erótico y, por añadidura, a lo sublime. Así, la infinitud del cuerpo femenino (su sublimidad) se regula y se enmarca en lo artístico, que intenta contener el permanente discurrir de lo femenino, sin prescindir del culturalismo, habida cuenta de que incluir lo femenino en el arte supone convertirlo en cultura:

> "*Mediante los procedimientos del arte, la mujer se puede convertir en cultura; […] está enmarcada, se vuelve imagen y la materia lasciva del cuerpo y de la sexualidad femenina puede ser regulada y contenida."*[277]

De alguna forma, el arte aspira a representar lo irrepresentable (esencia de lo sublime), ya que pretende limitar, al operar con la metodología de la representación, lo infinito. Podría pensarse que este culturalismo y esta sublimidad se asocian tanto al

[276] Vid. Clark, Kenneth: *El desnudo.* Madrid: Alianza. 1981.
[277] Nead, Lynda: op. cit., pág. 26.

desnudo femenino como al masculino, pero no es así. Para Clark, los significados culturales y simbólicos del desnudo femenino y del masculino son distintos, y es la representación del cuerpo femenino la que articula en su totalidad los poderes alquímicos del arte.[278] A lo que se puede añadir:

> "*Una y otra vez, cuando enjuicia un desnudo femenino, expresa Clark la necesidad de equilibrar la apreciación de la pura forma artística y la respuesta al contenido en cuestión, el cuerpo femenino. Esta combinación de abstracción y figuración es lo que, según Clark, hace único al tema."*[279]

Esta tensión abstracto-figurativa convierte en única a la figura femenina, que experimentaría un tránsito esencial desde el cuerpo sin ropa al desnudo, un proceso de idealización. La idealización de lo femenino nos conduce, claramente, a lo sublime. Este desnudo, exhibido por la figura de la prostituta, que lo exacerba, la convierte en figura femenina por antonomasia, como intentaremos demostrar más adelante. En lo femenino desnudo, se encuentra la clave de su anexión a lo erótico y a lo sublime, sin dejar de interactuar con lo marginal/transgresor, lo maldito y el culturalismo. Ya que para Clark:

> "*La transformación del cuerpo sin ropa en el desnudo es, pues, el paso de lo real a lo ideal: el movimiento de la percepción de la materia corporal informe al reconocimiento de la unidad y la restricción, la economía regulada del arte. Este proceso de transfiguración es el que hace del desnudo el tema perfecto de*

[278] Nead, Lynda: op. cit., pág. 30.
[279] Ibídem.

la obra de arte. Como enseguida afirma Clark en su libro, 'El desnudo sigue siendo el más completo ejemplo de la materia en forma'[280]*. […] La categoría del cuerpo sin ropa describe el cuerpo fuera de las representaciones culturales; es el término denotativo con respecto a la connotación del desnudo."*[281]

Evidentemente, la conceptualización del desnudo femenino como traducción cultural relaciona directamente lo femenino con el culturalismo, del que diremos algo después. Sin embargo, y sin lugar a dudas, lo que resulta más relevante, por el momento, es la asociación de lo femenino y lo sublime a través del desnudo. Es de sobra sabido que una de las características propias de lo sublime, definitoria, es precisamente la de la infinitud, la eternidad. En este sentido, no resulta baladí el hecho de que Clark identifique lo femenino en su desnudez con lo connotativo. Primero, porque lo connotativo pertenece al ámbito de la sugestión, de la creatividad, de la subjetividad y, por tanto, de los dominios de lo artístico; segundo, porque lo connotativo apunta hacia el exceso (entroncando simultáneamente con el erotismo y con la sublimidad), la sobreabundancia –la plétora, si se quiere- de la significación, asimilándose al campo de lo ilimitado, de lo eterno, de lo infinito que nos instala en lo sublime. Y, como en lo sublime, la significación connotativa, activando la infinitud semántica en su vastedad ilimitada, se enraíza en lo sensible mediante un significante, para proponer una representación de lo irrepresentable (definición, entre otras, de lo sublime). Pues bien, desde el momento en que no sólo Clark y Nead atribuyen la infinitud a lo femenino, sino también el filósofo Agamben, tenemos que pensar que

[280] Clark, Kenneth: op. cit., pág. 23.
[281] Nead, Lynda: op. cit., págs. 30-31.

existe una insoslayable relación íntima entre lo femenino y lo sublime. No en vano, el propio filósofo comenta, en un museo[282], ante unas filas de mujeres desnudas:

> "*La primera impresión de quien se acercaba […] era la de un no-lugar.* Algo que habría podido y, tal vez, debido suceder no había tenido lugar."[283]

El no-lugar, la disolución del cronotopo, resulta identificativa de lo sublime, compartida por lo femenino. Desde luego, la ausencia locativa en la que algo que debería suceder *no ha tenido lugar* únicamente puede acontecer en lo sublime. La ausencia de límites delata la sublimidad. Esta relación del desnudo femenino con la sublimidad acontece a través de, al menos, cuatro facetas: la identificación del desnudo femenino con el no-lugar, la idealización del desnudo femenino en la connotación semántica, la relación directa de la desnudez femenina con la infinitud, y el carácter espiritual, teológico, que se le otorga. No son pocos elementos los que demuestran la relación directa entre lo femenino y lo sublime. De los dos primeros ya se ha dicho algo; respecto a la asociación de lo femenino con lo teológico, baste señalar la afirmación de Agamben:

> "*La desnudez, en nuestra cultura, es inseparable de una signatura teológica."*[284]

[282] En concreto, se refiere a la Neue Nationalgalerie.
[283] Agamben, Giorgio: *Desnudez.* Barcelona: Anagrama, 2011. Pág. 75.
[284] Agamben, Giorgio: op. cit., pág. 79.

Asimismo, Agamben deja caer otra clave fundamental para el estudio de nuestra Tesis Doctoral: el malditismo, lo infernal. Evidentemente, desde el punto de vista filosófico-estético, no hay diferencias apreciables entre la divinidad y el malditismo, habida cuenta de que ambos ámbitos prefiguran la infinitud. Propondremos una breve incursión para indagar en las relaciones que entablan lo maldito y lo sublime, pero baste anunciar la apasionante red que tejen los diferentes tópicos para acceder a lo sublime. En este caso, lo femenino y lo maldito coinciden en la desnudez:

"*Una desnudez plena se da, tal vez, sólo en el Infierno.*"[285]

Veremos que las relaciones entre malditismo y feminidad no se reducen a esta vinculación. En todo caso, esta relación de lo femenino desnudo tanto con la divinidad como con el Infierno evidencia su carácter teológico, su espiritualidad. Ello constituye un elemento transformacional único, que conduce hacia lo sublime. El carácter teológico, además, incluye el concepto de *pecado* asociado al descubrimiento del cuerpo, a la percepción de su desnudez.[286]

En todo caso, la reflexión definitiva que funde lo femenino desnudo con lo sublime, en la órbita del acontecimiento y no del estado (Agamben: "*La desnudez no es un estado, sino un acontecimiento*"[287]), resulta de su significación más profunda, que guarda relación con la representación de lo irrepresentable:

[285] Agamben, Giorgio: op. cit., pág. 79.
[286] Ibídem.
[287] Agamben, Giorgio: op. cit., pág.87.

"[La desnudez femenina es] *difícil de aferrar, imposible de retener."*[288]

O:

"*La desnudez es su imagen, es decir, el temblor que lo hace cognoscible pero que sigue siendo, en sí, inaferrable."*[289]

Inevitablemente, este campo léxico rememora el referido a lo sublime, que se define en los mismos términos.[290] Por si tuviéramos alguna duda en torno a la eternidad del desnudo femenino, Agamben sentencia:

"*La desnudez es, al pie de la letra, infinita, jamás termina de acontecer."*[291]

En el lenguaje poético, Vicente Aleixandre vendría a corroborarlo:

"*Tu cuerpo extendido [desnudo], / como un río que nunca acaba de pasar."*[292]

[288] Ibídem.
[289] Agamben, Giorgio: op. cit., pág. 107.
[290] Vid. Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
[291] Agamben, Giorgio: op. cit., pág. 88.
[292] Del poema "A ti viva", en Aleixandre, Vicente: *La destrucción o el amor.* Madrid: Signo, 1935.

Imposible hallar mejor imagen para representar la infinitud, la continuidad, el discurrir permanente y sempiterno. La transcendencia del cuerpo parece clara, también Jean-Paul Sartre lo entenderá así:

> "*El cuerpo […] antes que nada revela su trascendencia, como trascendencia trascendida; es en acto y se comprende perfectamente a partir de la situación y del fin que persigue. Cada movimiento suyo es captado en un proceso perceptivo que va del futuro al presente."*[293]

De forma que el cuerpo se convierte en el símbolo de algo que va más allá de él. Además, tiene la peculiaridad, exclusiva de la sublimidad, de asumir diferentes tiempos, en verdad, para diluirlos todos. Igual que lo sublime se caracteriza por el no-lugar, también experimenta la ausencia de tiempo, tal y como corresponde a la infinitud.

Por tanto, igual que el erotismo y lo sublime devienen formas de conocimiento, el desnudo femenino se convertirá en mecanismo extraordinario de autoindagación, ontológico:

> "*La desnudez como cifra del conocimiento forma parte del vocabulario de la filosofía y de la mística. Y no sólo en lo que concierne al objeto del conocimiento supremo, que es el 'ser desnudo', […] sino también en lo que concierne al proceso mismo del conocimiento."*[294]

[293] Vid. Sartre, Jean-Paul: *El ser y la nada.* Buenos Aires: Losada, 2004.
[294] Agamben, Giorgio: op. cit., pág. 105.

Lo que significa que no sólo lo femenino lleva al conocimiento del ser supremo (que garantiza la sublimidad en una ascensión neoplatónica desde el mundo tangible hasta el absoluto mundo de las ideas), sino que, además, es metaconocimiento y, por ende, autoindagación. En la idea de la transcendencia del cuerpo, de su condición sublime, también se sitúa Walter Benjamin:

> "*En la desnudez, lo esencialmente bello desaparece y, en el cuerpo desnudo, se alcanza un ser más allá de toda belleza: lo sublime."*[295]

Sin embargo, será Giorgio Agamben quien se ocupará de conducir la desnudez hasta lo sublime incluso en la concepción kantiana:

> "*Existe, sin embargo, un límite, más allá del cual no se encuentra una esencia que no pueda ser ulteriormente desvelada […]. Ese residuo indeleble de apariencia, en el que nada aparece, ese vestido que nadie puede ya ponerse, es la desnudez. Ella es lo que queda cuando se le quita el velo a la belleza. Es sublime porque, como dice Kant, la posibilidad de presentar sensiblemente la idea se invierte, en cierto punto, en una presentación de orden superior, en la que es presentada, por así decirlo, la presentación misma; de tal modo, en la desnudez sin velos, la apariencia viene ella misma a la apariencia y se muestra, de este modo, infinitamente inaparente, infinitamente carente de secreto. Es*

[295] Vid. Benjamin, Walter: "Las afinidades electivas de Goethe", en Benjamin, Walter: *Dos ensayos sobre Goethe.* Barcelona: Gedisa, 1996.

decir, sublime es la apariencia en cuanto exhibe su vacuidad, y en esa exhibición, deja de acontecer lo inaparente."[296]

En realidad, esta descripción coincide exactamente con la que desarrolla Baldine Saint Girons para lo sublime, quien lo define como la representación de lo irrepresentable (tal y como estudiamos al abordar lo sublime en el apartado pertinente) o, lo que es lo mismo, la aparición de lo inaparente. Nuevamente, aflora la paradoja (o más bien el oxímoron) en la conceptualización no sólo de lo sublime o de lo erótico, sino también de lo femenino. Lo femenino estaría, pues, mucho más cerca de lo sublime y, por lo tanto, no sería de extrañar que los poetas finiseculares se decidiesen por el culto a lo femenino. En parte, si lo femenino se identifica con lo sublime es porque representa la naturaleza y esta, como es sabido, resulta susceptible de sublimidad (Remo Bodei dedicó un agudo trabajo, *Paisajes sublimes*[297], a analizar los paisajes naturales que suscitan lo sublime). De suerte que la representación de la naturaleza por parte de lo femenino le confiere la dimensión sublime. En palabras de Lynda Nead:

"*Si el varón significa cultura, orden, geometría (a lo que se da una forma visual en el hombre de Vitruvio), la mujer representa la naturaleza y la fisicalidad. La mujer es al mismo tiempo* mater *(madre) y* materia, *determinada biológicamente y potencialmente incontrolable.*"[298]

[296] Agamben, Giorgio: op. cit., pág. 109.
[297] Vid. Bodei, Remo: *Paisajes sublimes: El hombre ante la naturaleza salvaje.* Madrid: Ediciones Siruela, 2011.
[298] Nead, Lynda: op. cit., pág. 37.

Este cariz incontrolable, unido a la naturaleza con la que se identifica, le otorga a lo femenino una dimensión sublime. La naturaleza, a la que por añadidura se le suma la condición incontrolable, puede estremecer, provocar temor desde el desnudo femenino, ya que lo que se contempla desborda los límites, es decir, deviene sublimidad:

> "*El desnudo femenino ideal pertenece a una categoría que invoca el espanto y el temor cuando se reconoce algo que está más allá de la limitación y el control humanos.*"[299]

Algo que suscita estremecimiento, de espanto y/o de terror, porque extralimita lo humano, lo supera, ha de ser sublime (recuérdese a este respecto toda la teoría acerca de lo sublime y la insistencia, en particular, de la caracterización de lo sublime como aquello que causa estremecimiento por terrorífico, habida cuenta de su descontrol). He aquí, una vez más, la transversalidad de lo siniestro, absolutamente imprescindible cuando se trata de identificar conceptos como el de *sublimidad.*

Desde luego, resulta innegable la relación entre lo sublime y lo femenino; de hecho, ciertas características de lo sublime se han reelaborado en teorías feministas.[300] Tal y como hemos expresado con anterioridad, el desnudo femenino respondería a la presentación de lo que, en realidad, no puede presentarse:

[299] Nead, Lynda: op. cit., pág. 42.
[300] Nead, Lynda: op. cit., pág. 52.

"*Lo sublime es […] el lugar donde es representada una cierta forma de feminidad transgresiva. Es el lugar donde la mujer va más allá de sus propios límites y se coloca fuera de lugar.*"[301]

Como trataremos de demostrar cuando nos dediquemos expresamente a la figura de la prostituta (concretamente, en el capítulo V), parece que nadie discutiría el carácter marginal, transgresor de la misma, lo que la situaría *ipso facto* en territorio de sublimidad. Nuevamente, se identifica lo sublime con el no-lugar; sin olvidar la importancia ineludible de la presentación de lo irrepresentable, asociado aquí a lo femenino. Esta capacidad del desnudo femenino para representar lo no presentable la identifica con lo sublime:

"*La interpretación de lo sublime de Jean-François Lyotard se basa en una lectura muy próxima de Kant. Lyotard presenta lo sublime en términos del hueco entre las facultades de presentación y juicio del sujeto, y la idea u objeto de conocimiento; lo sublime es la percepción de lo que no es presentable.*"[302]

Esta inefabilidad del desnudo femenino le dota de transcendencia, de espiritualidad, de religiosidad y de absoluto. El cuerpo, sin renunciar a su condición física, propende a la divinidad/sublimidad; entre otras cosas, además, por el hecho de aunar angustia y placer:

[301] Nead, Lynda: op. cit., pág. 53.
[302] Ibídem.

"*La voluptuosidad es pagana al comienzo y sagrada al final. El espasmo proviene del otro mundo. […] La voluptuosidad sería el primer escalón del más allá espiritual. […] Describir la desnudez en su esencia es como querer describir a Dios. […] En la desnudez, cuando me brinda esa voluptuosa sensación de total novedad, puedo decirme que en ella al fin alcanzo lo irreductible: en ese momento todavía puedo preguntarme si verdaderamente alcancé lo irreductible puro, lo que en verdad no puede ser reducido.*"[303]

"*La desnudez tiene el sentido angustiante o risible porque es el indicio de una conducta sexual, al menos recuerda la presencia latente de un mundo sexual.*"[304]

Si lo sublime es la presentación de lo que no es presentable, y lo femenino, en su desnudez, naturaleza incontrolable contenida artificialmente por el arte, precisamente es una representación de lo irrepresentable que supera los límites; nos encontramos, pues, con una clara identificación entre lo sublime y lo femenino (sin olvidar que comparten la naturaleza paradójica de angustia y placer). Esta identificación, a su vez, no es ajena al vínculo que se establece entre lo femenino y lo erótico. En este sentido, no debemos olvidar las palabras de Georges Bataille:

[303] Vid. Malcom de Chazal: *Sentido plástico,* en Malcom de Chazal: *Historia del Dodo.* México: Edición de Vuelta, 1994.
[304] Bataille, Georges: *La felicidad, el erotismo y la literatura.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001. Pág. 104.

"*El juego alternativo de lo prohibido y la transgresión aparece muy claro en el erotismo.*"[305]

Esta aseveración vuelve a poner de manifiesto la genial interrelación que se da entre los diferentes tópicos que propenden a lo sublime. En esta ocasión, la transgresión se relaciona con el erotismo y con lo femenino para redundar en la sublimidad. Pero la transgresión la trataremos enseguida. Antes, conviene cerrar el apartado que nos ocupa para una interpretación cabal. A pesar de que podría realizarse una comprometedora lectura de género, creemos oportuno incorporar las ideas que Georges Bataille vierte en cuanto a la relación entre lo femenino y lo erótico y, por lo tanto, también respecto de lo sublime. El tema de lo femenino, además, tendremos que retomarlo cuando estudiemos la figura de la prostituta y su etiología. Bataille:

"Sería injustificado decir de las mujeres que son más bellas, o incluso más deseables que los hombres. Pero [las mujeres] *intentan obtener, suscitando el deseo, la conjunción a la que los hombres llegan persiguiéndolas. Ellas no son más deseables que ellos, pero ellas se proponen al deseo.*"[306]

De hecho, Georges Bataille relaciona la prostitución con lo femenino desde un ámbito filosófico:

[305] Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 75.
[306] Bataille, Georges: op. cit., págs. 136-137.

"*No es que haya en cada mujer una prostituta en potencia, pero la prostitución es consecuencia de la actitud femenina.*"[307]

Hemos de retomar esta figura en su apartado correspondiente, pero, desde luego, es evidente que el poeta finisecular elige como objeto erótico la figura de la mujer prostituta, epítome de exacerbación de mujer que se propone al deseo, en la órbita del pensamiento de Bataille, que concede a lo femenino, apoyándose en una tradición según la cual era el hombre el que tomaba la iniciativa y, por lo tanto, lo femenino detenta el poder de provocar el deseo.[308] Este extremo implica que seleccionar el ámbito de lo femenino como objeto erótico suponga seleccionar la potenciación del deseo. Incluso, Georges Bataille reflexiona en torno a lo femenino desnudo:

"*La desnudez, opuesta al estado normal, tiene ciertamente el sentido de una negación. La mujer desnuda está cerca del momento de la fusión: ella la anuncia con su desnudez.*"[309]

Relaciona directamente la desnudez femenina con la fusión, esto es, con la disolución de límites en la pérdida del sujeto que promueve lo sublime. Le otorga a lo femenino, desde el punto de vista filosófico y considerando la diacronía en los roles de relación entre las esferas de lo masculino y de lo femenino, un papel preponderante en cuanto a su relación con el deseo. Se unen así, por el momento, lo femenino y lo erótico

[307] Bataille, Georges: op. cit., pág. 137.
[308] Bataille, Georges: op. cit., pág. 136.
[309] Bataille, Georges: op. cit., pág. 137.

para alcanzar lo sublime. Esta condición se elevará a la máxima potencia cuando se trate de la mujer fatal (tan finisecular…), a quien Benjamin Péret denominará 'mujer hechicera', epítome y plétora como desencadenante de la pasión:

> "*La hechicera es la mujer fatal que desencadena la pasión, no para exaltar la vida sino para lanzarse hacia la catástrofe y conducir a ella a su amante.''*[310]

Esa siniestra atracción entrópica hacia lo que nos destruye, para recobrarnos, pertenece a la paradoja connatural a los seres humanos. Sin embargo, la figura de la prostituta y su relación con la mujer fatal, así como su tratamiento estético, la abordaremos en el siguiente capítulo. No debemos olvidar la estrecha relación que ha existido diacrónicamente entre la mujer y el pecado y, por ende, entre la mujer y el mal. Asociar lo femenino al mal es otorgarle un evidente papel de transgresión y, por lo tanto, un mayor potencial erótico –ya que el erotismo se fundamenta en la transgresión de las prohibiciones-, lo que redunda en una multiplicada capacidad para lo sublime. Indiscutiblemente, tendremos que abordar la relación entre la figura de la prostituta y el malditismo; baste por el momento poner el acento en la voluptuosidad acrecentada, en el potencial erótico inusitado que le correspondería a lo femenino:

> "*La mujer se transformó en el tema mismo del pecado; cualquier desborde sexual era […] obra del diablo. Nacieron sentimientos desconocidos gracias a las reglas cristianas; la vergüenza femenina y el terror del pecado se trocaron*

[310] Péret, Benjamin: *El núcleo del cometa.* Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2011. Pág. 38.

en placer por el riesgo corrido y atenuaron los efectos. Del orgullo de una conquista metafísicamente difícil surgió una voluptuosidad acrecentada. […] La presencia del diablo engendró un monstruo sexual nuevo: la bruja."[311]

Intentaremos demostrar ahora que a lo femenino y a lo erótico habrán de sumarse la transgresión, lo maldito y el culturalismo en su búsqueda de nuestra propia esencia: lo sublime. Comprobaremos también, como sucede en el caso de lo femenino, que el erotismo se convierte en tópico privilegiador de los demás; el erotismo, en su incansable búsqueda de la sublimidad, parece arrastrar consigo lo femenino, lo transgresor, lo maldito y el culturalismo.

[311] Lo Duca: *Historia del erotismo.* Trad. De Juan José Sebreli. Elaleph.com, 2000. Págs. 39-40.

5.3.*Lo transgresor y lo sublime*

Evidentemente, lo transgresor guarda una estrecha relación con el Modernismo, en tanto en cuanto se trata de un movimiento que se fundamentó en la rebeldía y en la renovación estética. A su vez, no puede comprenderse el erotismo sin el componente transgresor y, por supuesto, es imposible lo sublime sin la transgresión, puesto que aquello presupone alcanzar la superación, la transgresión de los límites convencionales. Además, sería imposible comprender la figura de la prostituta sin el elemento transgresor que, a más a más, se tratará estéticamente mediante la sublimación, para alimentar la plétora de lo transgresor en contra de la sociedad burguesa biempensante de finales del siglo XIX. Como se puede comprobar, lo transgresor como tópico se interrelaciona proteicamente con múltiples elementos. Esta sobreabundancia, qué duda cabe, encaja a la perfección con lo sublime y, por añadidura, con lo erótico. Lo transgresor, por tanto, se convierte en elemento definitorio tanto de lo erótico como de lo sublime. A ello podemos añadir lo poético, que se relaciona de manera directa con lo transgresor, con habitar en el margen: "*La poesía está fuera de la ley."*[312] Y es que, en este sentido, no podemos entender el erotismo sin lo transgresor:

> "*La transgresión levanta la prohibición sin suprimirla. Ahí se esconde el impulso motor del erotismo."*[313]

[312] Bataille, Georges: *La felicidad, el erotismo y la literatura.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001. Pág. 21.
[313] Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 40.

"*La experiencia no es plena sino en la transgresión consumada, en la transgresión lograda, que mantiene la prohibición, pero la mantiene* para gozar de ella. La experiencia interior del erotismo le exige a quien la realiza una sensibilidad equivalente tanto ante la angustia que funda la prohibición como ante el deseo que lleva a infringirla. *Es la sensibilidad religiosa, que asocia siempre estrechamente el deseo y el horror, el placer intenso y la angustia."*[314]

La transgresión necesita, pues, de unos límites, que la definen por su superación; infringir es transgredir. Además, la transgresión comparte con lo sublime el sentimiento de angustia; sin este sentimiento no serían posibles ni lo sublime ni lo transgresor. De hecho, lo transgresor se vincula al desgarramiento, corolario de la transgresión que lo acerca a lo sublime:

"*El espíritu no obtiene su verdad sino encontrándose a sí mismo en el desgarramiento absoluto."*[315]

Es inoperante pretender la comprensión del concepto de *transgresión* si renunciamos al de *desgarramiento*, al igual que no es posible entender la sublimidad sin el desgarramiento, sin la transgresión; resulta ineludible también en la definición misma del erotismo. Y es que la transgresión entraña la noción de peligro y, por lo tanto, nos arrebata y nos espanta, tal y como sucede ante lo sublime:

[314] Bataille, Georges: *La felicidad, el erotismo y la literatura.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001. Pág. 349.
[315] Bataille, Georges: op. cit., pág. 290.

"[La transgresión como peligro] *Nos arrebata y nos espanta: nos espanta porque nos arrebata y nos arrebata tanto más profundamente en la medida en que nos espanta. Pero el espanto que transfigura su valor hace que provisoriamente nos sustraigamos a ese valor y que seamos humanos justamente en la medida en que lo negamos.''*[316]

Esta naturaleza paradójica de lo transgresor, que aúna arrebato y horror, nos sitúa en una clara identificación entre lo sublime y lo transgresor. Ello explica la dificultad insalvable de pretender dar una definición de lo sublime sin acudir a la transgresión. Se entiende, en realidad, muy rápidamente: si provenimos de la continuidad (infinitud ilimitada), pero al nacer nos convertimos en seres discontinuos (finitos, precarios) anhelantes del origen perdido, y si la continuidad a la que aspiramos se identifica con lo sublime por su condición ontológica, por su carácter infinito, absoluto (de arrobamiento estremecedor), resulta esencial el concepto de *transgresión.* Sólo mediante la transgresión se penetra en la continuidad desde la discontinuidad; solo violentando nuestras coordenadas cotidianas de la discontinuidad podemos acceder a la continuidad de lo sublime:

"*Pero no podríamos vivir soberanamente si esa anticipación no nos devolviera la promesa de anular ahora mismo aquella separación originaria, si por medio*

[316] Bataille, Georges: *La felicidad, el erotismo y la literatura.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001. Pág. 83.

de la discontinuidad articulada de lo escrito no se abrieran las puertas de una experiencia de lo continuo."[317]

El erotismo, la poesía y la transgresión unen la continuidad con la discontinuidad, disolviendo las fronteras que los separan, permitiendo que como seres finitos podamos penetrar en lo sublime, accedamos a la comunicación absoluta:

"*También la poesía, el erotismo […] son experiencias religiosas; vuelven a unir lo separado por la duración temporal en una oportunidad en que lo finito –"yo que voy a morir"- accede a la comunicación absoluta. […] una experiencia donde la comunicación es la disolución de uno mismo y del otro, es la reunión, prohibida y alcanzada por el golpe de suerte de una transgresión involuntaria, impostergable."*[318]

Así, la transgresión se integra de manera necesaria en el concepto de lo sublime. Sin transgresión, no hay sublimidad.

Por otra parte, lo transgresor resulta inherente al propio ser humano, a su naturaleza misma. Esta característica le otorga una dimensión ontológica, una capacidad de autoexploración; lo convierte en una fuente de conocimiento, al igual que podría acontecerle a lo sublime:

[317] Bataille, Georges: *La felicidad, el erotismo y la literatura.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001. Pág. 12.
[318] Ibídem.

"*El corazón es humano en la medida en que se rebela. No ser un animal, sino un hombre, significa rechazar la ley (la de la naturaleza).*"[319]

O:

"*Nada es más necesario y nada es más fuerte en nosotros que la revuelta.*"[320]

Este rechazo, paradójicamente connatural al ser humano, hacia la ley de la naturaleza supone transgredir nuestra finitud, nuestra contingencia, precisamente para satisfacer el anhelo de sublimidad que somos. A modo de oxímoron (somos límites de carne y ansia de sobrepasarlos), la transgresión hace las veces de metodología activa, de mecanismo propiciador al tiempo que fuente de conocimiento. Si en nosotros es necesaria y fuerte la revuelta, somos en la transgresión. De suerte que la transgresión, pues, es también metodología esencial para que se produzca el erotismo, y es bien sabido que el erotismo se identifica con lo sublime:

"*La voluptuosidad es un doble callejón sin salida entre dos ciudades carnales, donde cada cuerpo se topa con el muro del otro, y que se forzaría en vano. Si franqueáramos el muro, caeríamos en el más allá.*"[321]

[319] Bataille, Georges: op. cit., pág. 21.
[320] Bataille, Georges: op. cit., pág. 227.
[321] Vid. Malcom de Chazal: Sentido plástico, en Malcom de Chazal: *Historia del Dodo*. México: Edición de Vuelta, 1994. Pág. 48.

"Franquear" es, sin lugar a dudas, transgredir. La transgresión conlleva el acceso a lo sublime. Esta noción de franqueo, de transgresión, lleva aparejado el concepto de desorden; del desorden que implica el erotismo a la destrucción de lo sublime, hay menos de un paso:

> "*En consecuencia, los objetos que evocan para nosotros la actividad sexual siempre están ligados a algún desorden. […] En general, la destrucción arrebatada, la traición endemoniada, tienen por sí solas el poder de hacernos entrar en el mundo del erotismo."*[322]

En la línea del desorden y de la transgresión, incidirá también la figura de la prostituta, estrechamente ligada a ambos, que contribuirá "*a hacer del mundo de los sentidos un mundo de decadencia y ruina*"[323] muy del gusto del creador finisecular del Modernismo. Este desorden y esta transgresión se asocian a lo endemoniado (en clara alusión al malditismo) para procurar la enajenación necesaria, e instalarse en lo sublime. Es entonces cuando lo transgresor se relaciona de manera necesaria con la metamorfosis, con la transformación de lo sublime. Este mismo sentido de transgresión, asociado indefectiblemente al desorden, se enraizará a lo poético, ya que podemos entender el lenguaje literario como un lenguaje en desorden en el que gobierna la transgresión.

[322] Bataille, Georges: op. cit., pág. 110.
[323] Ibídem.

No podemos dejar de mencionar la relación existente entre transgresión y mal, es decir, entre lo maldito y lo transgresor. Este vínculo, además, se relaciona tanto con el erotismo como con la sublimidad (y por ende, con la religiosidad):

> "*Tanto si se trataba de erotismo o, más generalmente, de religión, su experiencia interior lúcida era imposible en una época en que no se evidenciaba el juego de contrapeso entre lo prohibido y la transgresión, juego que ordena la posibilidad de ambos. Y además no basta saber que este juego existe. El conocimiento del erotismo, o de la religión, requiere una experiencia personal, igual y contradictoria, de lo prohibido y de la transgresión."*[324]

La paradoja en la que se instalan tanto el erotismo como la religión (se funden y confunden prohibición y transgresión) se identifica con la que define lo sublime. En cuanto a su clarividente relación con lo maldito, podemos sostener que concierne a la relación de lo transgresor con lo erótico, ya que el erotismo se relaciona con el pecado (y, por lo tanto, con el mal), en tanto en cuanto supone gozar de lo prohibido. Es de señalar a este respecto el hecho de que la transgresión, inviable sin la prohibición, lleva adherida la angustia, tal y como sucede con lo sublime:

> "*Debemos y podemos saber que las prohibiciones no nos vienen impuestas desde fuera. Esto nos aparece así en la angustia, en el momento en que* transgredimos *la prohibición, sobre todo en el momento suspendido en que esa*

[324] Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 40.

prohibición aún surte efecto, en el momento mismo en que, sin embargo, cedemos al impulso al cual se oponía. […] Pero experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado. […] manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene para gozar de él.''[325]

Transgresión, prohibición y pecado se implican y se necesitan para significar, pero no conformarán un significado convencional, sino que se sumergirán en las contradicciones, en las paradojas, en el oxímoron nuclear de lo sublime, que termina por contagiar a todo lo que se aproxima a él. Desde luego, la transgresión de la prohibición conduce necesariamente al mal (de ahí su estrecho vínculo con lo maldito):

"*Una vez derribado el obstáculo, la prohibición escarnecida sobrevive a la transgresión. Pues esa maldición es la condición de su gloria. Las transgresiones, aun multiplicadas, no pueden acabar con la prohibición, como si la prohibición fuera únicamente el medio de hacer caer una gloriosa maldición sobre lo rechazado por ella.''*[326]

Esta reflexión de Georges Bataille confiere una dimensión *ad aeternum* a la transgresión, que permanece en una circularidad sempiterna porque, aunque pueda transgredir lo prohibido, nunca puede agotarlo, no puede acabar con ello; sin la prohibición, no es posible la transgresión. A su vez, el erotismo y lo sublime no se

[325] Bataille, Georges: op. cit., pág. 42-43.
[326] Bataille, Georges: op. cit., pág. 52.

producen sin la transgresión. Esta amplificación de lo transgresor, impelido permanentemente por la prohibición, se instala en el infinito de lo sublime, en la representación de lo irrepresentable. Así, la representación de lo transgresor introduce, una vez más, la noción de la sobreabundancia, pues se transgrede una prohibición por una acumulación que conlleva el rebasamiento de los límites; buen ejemplo de ello lo constituye la transgresión erótica:

> "*El movimiento de la carne excede un límite […]. La carne es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia."*[327]

De manera que la transgresión se caracteriza por el exceso, que lo emparenta indiscutiblemente con lo sublime, tanto por la abundancia (que desquicia los límites) como por el componente irracional que gobierna todo exceso. Este desquiciamiento de límites puede situarnos en la marginalidad; la transgresión, pues, se relaciona íntimamente con el margen, en el que no resulta difícil situar a una figura como la de prostituta; asimismo, tendremos ocasión de comprobar la relación directa de la susodicha figura con la transgresión ("*la prostituta era consagrada a la transgresión"*[328]*).* Abordaremos este extremo, con la profundidad que merece, en el siguiente capítulo. En verdad, la transgresión, tópico inexcusable para alcanzar lo sublime, aupado por el erotismo, deviene elemento fundamental en la espiritualidad de las religiones, ya que viene a vincular lo sagrado con lo prohibido, con el eslabón semántico de la infracción:

[327] Bataille, Georges: op. cit., pág. 97.
[328] Bataille, Georges: op. cit., pág. 139.

"*En la orgía religiosa anterior al cristianismo, la transgresión era relativamente lícita; la exigía la piedad. A la transgresión se le oponía la piedad, pero su levantamiento seguía siendo posible siempre y cuando se respetasen sus límites. En cambio, en el mundo cristiano, las prohibiciones fueron absolutas. La transgresión habría revelado lo que el cristianismo tenía velado: que lo sagrado y lo prohibido se confunden, que el acceso a lo sagrado se da en la violencia de una infracción."*[329]

Claramente, lo sagrado, por su carácter ilimitado, por su espiritualidad, por su capacidad de suscitar atracción y temor, por su condición eternal, por su infinitud, está en lo sublime. Si sólo se puede acceder a lo sagrado mediante la transgresión, y lo sagrado se identifica con lo sublime y con lo erótico (ambos son sagrados intrínsecamente), de nuevo nos encontramos con la necesidad de contar con la transgresión. Además, la propia transgresión pone de manifiesto que lo prohibido se confunde con lo sagrado, identificando ambos conceptos. En este sentido, nadie pondría en cuestión el hecho de que la figura de la prostituta constituye lo prohibido, que, por obra de la transgresión, se convierte de manera inmediata también en lo sagrado. Sacralizar la figura de la prostituta mediante la transgresión es una forma de sublimarla. Resulta inevitable incidir en las implicaciones existentes entre la transgresión y la figura de la prostituta y, por ende, en la sublimación de esta figura. La figura de la prostituta constituía la transgresión del matrimonio:

[329] Bataille, Georges: op. cit., pág. 132.

"*Al prostituirse, la mujer era consagrada a la transgresión. En ella, el aspecto sagrado, el aspecto prohibido de la actividad sexual, aparecía constantemente; su vida entera estaba dedicada a violar la prohibición. […] las prostitutas estaban en contacto con lo sagrado, tenían un carácter sagrado análogo al sacerdotal.*"[330]

Hemos insistido en la naturaleza ontológica de la transgresión, como fuente de conocimiento equiparable a lo erótico y lo sublime, y en su protagonismo absoluto para procurar erotismo y sublimidad, pues sin transgresión no pueden tener cabida ninguno de los dos. En realidad, esto se relaciona con la necesidad que implica, tanto en lo erótico como en lo sublime, de que se produzca una superación del ser personal. Es inevitable relacionar la superación del ser personal con la transgresión:

"*La necesidad de vincular con la transgresión la superación del ser personal.*"[331]

Y es que no sólo resulta necesario que en el erotismo se dé la transgresión, sino que se define en ella. Esto lo recalca también Benjamin Péret cuando se refiere al amor sublime, término que nos introduce plenamente en la sublimidad sin necesidad de justificar nada; de suerte que todo lo que se relaciona con el amor sublime concierne, pues, a la sublimidad. En todo caso, se ha puesto de manifiesto la identificación entre

[330] Bataille, Georges: op. cit., pág. 139.
[331] Bataille, Georges: op. cit., pág. 180.

erotismo y sublimidad, por lo que aquello que se relaciona con lo erótico viene a atañer también a lo sublime. El amor sublime, por ende, se vincula a la transgresión:

"*El amor sublime representa ante todo una rebelión del individuo."*[332]

Al relacionar el erotismo con la rebelión, relacionamos la transgresión con la sublimidad. El amor sublime se define por su carácter antisocial, lo que nos sitúa en la marginalidad; nuevamente, el carácter antisocial o asocial que imprime la transgresión nos dirige hacia la figura de la prostituta. La subversión, pues, la trasgresión, se identifica necesariamente con la sublimidad y con el erotismo. De hecho, en palabras de Octavio Paz:

"El erotismo mezcla la tierra con el cielo: es la gran subversión."[333]

Esta transgresión supone rebasar, incluso, los límites sociales (innegable su relación con la superación de límites intrínseca a lo sublime), para conducirnos a la marginalidad (la conducta transgresora que se instala al margen de la sociedad cobra una importancia extraordinaria en el caso de los creadores modernistas):

[332] Péret, Benjamin: *El núcleo del cometa.* Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2011. Pág. 29.
[333] Paz, Octavio: *La llama doble: Amor y erotismo.* Barcelona: Seix-Barral, 1993. Pág. 131.

"*El amor se presenta, casi siempre, como una ruptura o violación del orden social; es un desafío a las costumbres y a las instituciones de la comunidad. Es una pasión que, al unir a los amantes, los separa de la sociedad.*"[334]

Esta separación de la sociedad es una necesidad de lo sublime, del erotismo y del poeta modernista, que encuentra en la imaginación artística -convertida en dimensión vital por obra de lo sublime- la transgresión en la que instalarse. El amor sublime deviene, por excelencia, poder transgresor frente a la sociedad:

"*El amor sublime debe así librar una lucha totalmente desigual con la sociedad que lo aplasta. Por eso, sus gritos se confunden tan a menudo con los gemidos de la desesperación. En efecto, el amor sublime no puede admitir la menor restricción:* ¡todo o nada! *El amante sólo puede ofrecerse como un don total a su amada al recibir el suyo, para que ambos puedan perderse uno en la otra.*"[335]

De suerte que transgresión y erotismo se diluyen en la sublimidad misma. El amor sublime, y por ende tanto el erotismo como la sublimidad, se definen en su litigio necesario contra una sociedad que intenta desnaturalizarlos. La transgresión comparte también con la sublimidad la necesidad conceptual de superar límites, de atravesar fronteras en todos los sentidos. Comprobaremos enseguida que la transgresión se vincula también a lo maldito, a la noción de mal, y que esta última entronca tanto con la

[334] Paz, Octavio: op. cit, pág. 115.
[335] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 34.

libertad como con la rebelión. Al respecto, merece la pena citar unas palabras de Agamben que ponen en juego también la idea del erotismo y de la desnudez:

> "*La transgresión de la orden divina implica el paso de una desnudez sin vergüenza a una desnudez que debe cubrirse.*"[336]

La transgresión se convierte, de esta manera, en tradición incluso para sí misma en su propia conceptualización. Evidentemente, esta semántica contradictoria asimila la transgresión, una vez más, a lo sublime. Sin olvidar que la transgresión se asocia también al placer:

> "*El placer se vive siempre fuera de las instituciones, más allá de la permanencia y del pacto, como una flaqueza, una degradación, una disolución.*"[337]

Placer, erotismo, sublimidad y transgresión, unidos a feminidad, malditismo, poesía y culturalismo, se mueven en un mismo eje proteico, en una semántica lábil que adquiere su dimensión única e hiperónima en lo sublime.

[336] Agamben, Giorgio: *Desnudez.* Barcelona: Anagrama, 2011. Pág. 94.
[337] Alberoni, Francesco: *El erotismo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1981.

5.4.*Lo maldito y lo sublime*

En principio, la relación entre lo maldito y lo sublime tiene todo que ver con la que se establece entre lo divino y lo maldito. Precisamente, el matiz que se establece entre el bien y el mal pivota en la transgresión. La transgresión de la divinidad conduce a lo maldito. Incluso, como el malditismo se asocia a la transgresión, y esta última al placer sexual, se vinculará el erotismo a cierto malditismo. A su vez, lo femenino se vinculará también al mal, proveniente quizá de su relación con lo erótico. Una vez más, en este caso desde el malditismo, adquiere una dimensión única la figura de la prostituta, que propende a la sublimación. El mal asociado a lo femenino crea cierta sobrenaturalidad, cierta irracionalidad, cierto esoterismo en la mujer inspiradora de deseo; ello confiere de manera singular a la figura de la prostituta una siniestra atracción que la convierte en trasunto, por antonomasia, de lo sublime. La religión ha venido a otorgarle a lo femenino el papel de "sexo maligno", proveniente quizá de la asociación previa del erotismo a lo femenino de manera singular, a lo que se suma la idea de transgresión y de rebelión que desemboca en el mal.[338]

Si proponemos una suerte de aproximación a la conceptualización del mal, nos percatamos de la identificación semántica que comparte con lo sublime. Para ello, acudiremos a la figura de Rüdiger Safranski y a su obra de *El mal o el drama de la libertad*[339]*:*

[338] Lo Duca: *Historia del erotismo.* Trad. De Juan José Sebreli. Elaleph.com, 2000. Pág. 40.
[339] Safranski, Rüdiger: *El mal o El drama de la libertad*. Viena: Tusquets Editores, 2000.

"El mal es un nombre para lo amenazador, algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar. Le sale al paso en la naturaleza, allí donde esta se cierra a la exigencia de sentido, en el caos, en la contingencia, en la entropía, en el devorar y ser devorado, en el vacío exterior, en el espacio cósmico, al igual que en la propia mismisidad, en el agujero negro de la existencia. Y la conciencia puede elegir la crueldad, la destrucción por mor de ella misma. Los fundamentos para ello son el abismo que se abre en el hombre."[340]

Todos los elementos significativos que se acumulan en esta definición del mal son extrapolables, en rigor, al concepto de lo sublime. Tanto el mal como lo sublime nombran lo amenazador, llegan donde el sentido pierde su dimensión convencional, se adhieren a la entropía –tan atractiva como destructiva-, se diluyen en la mismisidad (entidad ontológica), se instalan en el agujero negro de la existencia, se eligen libremente en su conducción hacia la destrucción, se definen desde el abismo que nos habita y a través de todos los abismos que hemos de asumir en nuestro ejercicio permanente de apertura a lo otro. Abismos ontológicos que nos otorgan el ser; en ellos, habita lo sublime, habita el mal, habitamos.

En esta línea de definición del mal, y en concreto de sus vínculos estrechos con otros tópicos que se relacionan con lo sublime, resulta sumamente elucidadora la compilación de ensayos titulada *La literatura y el mal*.[341] Entre otras ideas, se liga el mal a la pasión, lo que le confiere a lo maldito una acepción del erotismo que lo aproxima a la sublimidad:

[340] Safranski, Rüdiger: op. cit., pág. 11.
[341] Bataille, Georges: *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1981.

"*Como si el Mal fuera el mejor medio para expresar la pasión.*"[342]

La pasión, que nos diluye en la apertura a lo otro, que erosiona los límites para sumirnos en lo sublime, podría encontrar su vehículo por excelencia en el Mal. Ello supondría privilegiar el Mal como elemento que se corresponde, al igual que lo sagrado o que la divinidad, con lo sublime. Que el Mal se identifique con lo sublime no debería extrañarnos, habida cuenta de que el Mal no se contrapone al Bien, a la divinidad, sino que surge de él:

> *"De este modo, el Mal considerado sinceramente no es sólo el sueño del malvado sino que de algún modo es también el sueño del Bien."*[343]

Esta paradoja genésica de su propio origen lo incardina en el marco conceptual de lo sublime, así como su naturaleza ilimitada, su condición libérrima o su siniestra atracción hacia el abismo de nuestro propio ser. Si el Mal supone la libertad, si el Mal representa la transgresión, si el Mal presupone la subversión, por una parte, y si nos identificamos en la transgresión, somos naturaleza subversiva, por otra, hemos de admitir que el Mal constituye una fuente de conocimiento ontológica de lo que somos. En este mismo sentido, la propia Literatura conecta con el Mal, en tanto en cuanto representa una transgresión que implica un peligro, una subversión:

[342] Bataille, Georges: op. cit., pág. 11.
[343] Bataille, Georges: op. cit., pág. 36.

"La literatura representa incluso, lo mismo que la transgresión de la ley moral, un peligro."[344]

Esta idea de suscitar estremecimiento por el peligro vertebra las significaciones de literatura, erotismo, transgresión, mal y sublimidad. Asimismo, compartirán también la siniestra atracción hacia la muerte:

"El Mal traduce la atracción hacia la muerte, ante la que es un desafío como lo es en todas las formas de erotismo."[345]

Esta reflexión relaciona directamente erotismo y mal, pero es evidente que comparten la definición la transgresión, la literatura y lo sublime. No podemos olvidar que resulta esencial para entender lo sublime asumir lo siniestro; en el caso del mal, estamos en la misma situación. De alguna manera, esa atracción por la muerte, ese deseo de destrucción, esa ontología de la desaparición para recobrarnos, esa ansia por asumir abismos inundan de lo siniestro nuestras emociones, al percibirlos. Nuevamente, la entropía absorbe las fuerzas centrípetas y centrífugas para igualarlas en la disolución de límites. La relación entre la poesía y el mal también es clara; de hecho, no parece baladí el hecho de que los poetas finiseculares (es la época de los poetas malditos) elijan la figura de la prostituta para sus composiciones poéticas. Hay una estrecha relación entre el mal y la poesía, pero estos vínculos se potencian cuando se decide incluir el mal en la literatura (en este caso concreto mediante la inclusión de la figura de la prostituta,

[344] Bataille, Georges: op. cit., pág. 43.
[345] Bataille, Georges: op. cit., pág. 51.

silueta maldita, tal y como intentaremos demostrar en el siguiente capítulo). Que el mal y la poesía son libérrimos parece algo indiscutible; por otra parte, que se fundamentan en la transgresión, también:

> *"Observemos la relación existente entre el Mal y la poesía: cuando, además, la poesía toma al Mal como objeto, los dos tipos de creación con responsabilidad limitada, se unen y se funden y de este modo tenemos, por conjunción, una flor del Mal. Pero la creación deliberada del Mal, es decir, la falta, es aceptación y reconocimiento del Bien."*[346]

Una poetización de este extremo estaría constituido por *Las flores del Mal*, poemario que no de manera casual pertenece al poeta maldito Charles Baudelaire. En el *corpus* que presentamos el Mal se toma como objeto a través de la figura de la prostituta y de su siniestra atracción, rebelde, marginal y sublime; no en vano, esta misma figura aparece denominada como 'mujer mala' (supone asociarla al malditismo). Otra vez aparece la relación consustancial entre el bien y el mal, habida cuenta de que el mal, en verdad, surge del bien mismo, lo que supone asumirlo. En esta línea, merece la pena recordar las palabras de Sartre, integradas en el discurso de Bataille:

> *"La profunda libertad de Dios desaparece desde la perspectiva del hombre, ante cuyos ojos sólo es libre Satán. Pero, ¿qué es en definitiva Satán, dice Sartre, sino el símbolo de los niños desobedientes y mohínos que lo que piden a la*

[346] Bataille, Georges: op. cit., pág. 55.

mirada paterna es que les retenga en su esencia singular, y que realizan el Mal en el marco del Bien para afirmar su singularidad y consagrarla?"[347]

O:

"[…] ese Mal, exigido por un deseo enloquecido de libertad, y que va contra el propio interés. Michelet lo consideraba como un rodeo que hubiera dado el Bien."[348]

O:

"El Mal parece que puede ser captado, pero sólo en la medida en que el Bien es su clave. Si la intensidad luminosa del Bien no diera su negrura a la noche del Mal, el Mal dejaría de ser atractivo."[349]

O lo que expresa Sartre en uno de los trabajos más libres y lúcidos sobre el Mal: *San Genet, comediante y mártir*[350]:

[347] Bataille, Georges: op. cit., pág. 58.
[348] Bataille, Georges: op. cit., pág. 97.
[349] Bataille, Georges: op. cit., pág. 195.
[350] Sartre, Jean-Paul: *San Genet, comediante y mártir.* Buenos Aires: Losada, 2003.

"Esto responde a la aspiración fundamental de Genet a la santidad, palabra de la que él mismo dice, mezclando a su amor por lo sagrado su amor por el escándalo, que es "la más hermosa palabra de la lengua francesa"".[351]

Como podemos comprobar, se define al Mal como libertad para definirse cada cual, para identificarse, al mismo tiempo que es al Mal al que se le atribuye la capacidad de atraer (como la siniestralidad de lo sublime) o al que se le mezcla el sentido de lo sagrado con el del escándalo. Desde esta perspectiva, nuevamente entroncaríamos con la dimensión ontológica de los términos que constituyen los ineludibles tópicos para alcanzar lo sublime. Aquí, habríamos de reconocer que como seres nos realizaríamos en nuestra singularidad realizando un acto libre, dentro del marco del Bien, pero contraviniéndolo: el Mal. El ángel caído (Satán) es, precisamente, un ángel que se define en su singularidad y la consagra; además, indiscutiblemente, se enmarca en el Bien, sin el que no existiría. El Mal adquiere así un poder necesario para realizarnos como seres que resulta inseparable del ejercicio transgresor de la libertad. La figura de la prostituta halla en su malditismo su esencia ontológica, pues desde él se explican su condición libérrima, su rebeldía, su marginalidad, su siniestra atracción, su irracionalidad, su erotismo, etc. Como lo sublime, el mal presenta su faceta de fuente de conocimiento, en tanto en cuanto nos habita, nos dibuja, nos construye. Lo sublime, con la disolución de límites que supone, constituye un dominio por excelencia de la libertad, aderezado por la transgresión:

[351] Bataille, Georges: op. cit., pág. 238.

"ya no es el pasado limitado quien hechiza; un posible ilimitado abre la atención que le pertenece, la atracción de la libertad, ¿del rechazo de los límites?"[352]

Se confirma así el territorio compartido entre lo sublime y el mal: lo ilimitado, la transgresión y la atracción por la libertad. Comparten el impulso constante de destruir barreras (tanto lo sublime como el Mal construyen lo ilimitado al eliminar fronteras), que caracteriza su misma naturaleza. Los propios fundamentos del Mal encuentran su carta de naturaleza en la transgresión:

"*La infracción espanta como la muerte; sin embargo, atrae como si el ser sólo se atuviera a la perduración por debilidad, como si por el contrario la exuberancia apelara al desprecio de la muerte exigido desde el momento en que se rompe la regla. Principios estos que están ligados a la vida humana y son el fundamento del Mal."*[353]

En un solo movimiento, se coaligan el Mal y la transgresión como elementos fundacionales del ser. Atrae la infracción (transgresión), como atrae el Mal, como atrae lo sublime. En realidad, lo sublime se compadece bien tanto con lo divino como con lo maldito, porque de una manera o de otra, al fin y a la postre, se trata de asistir a lo ilimitado, a la trayectoria infinita que puede dibujarse hacia arriba o hacia abajo. En el ser humano, se dan las dos pulsiones:

[352] Bataille, Georges: op. cit., pág. 81.
[353] Bataille, Georges: op. cit., pág. 254.

"En todo hombre, a cualquier hora, se dan dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios, la otra hacia Satán. La invocación a Dios, o espiritualidad, es un deseo de ascender de grado: la de Satán, o animalidad, es una alegría en descender."[354]

De alguna forma, los poetas finiseculares compendiados en este *corpus* sacian su ansia de totalidad, de sublimidad, a través de un doble procedimiento: por una parte, se dejan seducir por el mal (y seleccionan la figura de la prostituta) y, por otra, no renuncian a la ascensión (se decantan por un tratamiento estético de idealización de la figura). Así, parece que el poeta modernista, en una cabriola estético-ética, decida sublimar la sublimación aunando descenso y ascenso, malditismo y divinización. El exceso, la sobreabundancia, ha llegado en su irracionalidad al corazón entrópico: la atracción que nos destruye en lo sublime cumple su amenaza, los límites se disuelven y se confunden el bien y el mal (lo sublime nos conduce más allá del bien y del mal), el ascenso y el descenso. La vida y la muerte.

En esta red de relaciones que se establecen entre los tópicos que propenden a la sublimidad, es importante comprobar la asociación entre lo femenino y lo maldito:

"Las expresiones con que Michelet afirma la preeminencia de las mujeres en estas obras malditas son también un acierto. El capricho, la dulzura femenina ilumina el imperio de las tinieblas;"[355]

[354] Vid. Sartre, Jean-Paul: *Baudelaire.* Buenos Aires: Losada, 1968.
[355] Bataille, Georges: op. cit., pág. 110.

Hay una indiscutible tradición que une lo maldito con lo femenino; evidentemente, y en esta misma dirección, la figura de la prostituta supone exacerbar el malditismo. En la órbita modernista de sublimar la sublimación, nos encontramos con la exacerbación del exceso. Parece plausible que tanta sobreabundancia, por saturación, lleve al desquiciamiento de los límites, a la disolución de fronteras, a lo sublime mismo.

Por otra parte, el Mal encierra la virtud de contribuir excesivamente a lo que Bataille denomina *intensidad*. Para él, la vida del ser humano se mueve por dos elementos: la duración (evitar la muerte) y la intensidad (la define como un valor positivo que, más que exacerbarse en el placer, lo hace en el malestar). Estos elementos no pueden considerarse contradictorios –a pesar de que entre ellos hay una evidente tensión, un enfrentamiento-, ya que se complementan. El Mal, como valor positivo, se vincula a la intensidad. Así, el Mal se hace significativo en nuestra existencia:

> *"El valor a veces coincide con el Bien y a veces no coincide. Coincide a veces con el Mal: el valor se sitúa más allá del Bien y del Mal, pero aparece bajo dos formas opuestas, una vinculada al principio del Bien, la otra al del Mal. El deseo del Bien limita el impulso que nos lleva a buscar el valor. En cambio la libertad hacia el Mal, abre un acceso a las formas excesivas del valor."*[356]

El Mal, pues, vuelve a coincidir con lo sublime, ya que si el valor se encuentra, en exceso, más allá del bien y del mal, pero en el Mal el valor adquiere una forma excesiva, la sobreabundancia del Mal y lo sublime, equiparada, supondrá el acceso a lo ilimitado, aderezado con lo irracional. Mientras que el Bien, en este caso, se convierte

[356] Bataille, Georges: op. cit., pág. 112.

en fuerza limitadora para asociarse a la belleza, el Mal añade lo siniestro y, en su exceso, se identifica con lo sublime. Una vez más, la figura de la prostituta, definida en su siniestro malditismo, se convierte en forma privilegiada de lo sublime. Esta reiteración de lo sublime en el malditismo se refuerza mediante los vínculos que se establecen entre la poesía y el Mal. Si la poesía, tal y como hemos intentado demostrar, y tal y como abordaremos en el apartado que sigue, se identifica con lo sublime y, a su vez, el Mal se asimila a la poesía, entonces el Mal es proteicamente sublime. Precisamente, el propio William Blake llegó a decir refiriéndose al poeta Milton:

> *"Como todos los poetas, del partido del demonio, sin saberlo."*[357]

Y añade Bataille:

> *"La religión que tiene la pureza de la poesía, la religión que tiene la exigencia de la poesía, no puede tener más poder que el diablo que es la pura esencia de la poesía: aunque lo quiera, la poesía no puede edificar; destruye, sólo es verdad cuando se rebela."*[358]

Esta aguda reflexión articula en un mismo cuerpo significativo a lo sublime, lo erótico, lo femenino, lo transgresor, lo poético, el culturalismo y lo maldito. Todos ellos nos conducen inevitablemente a la destrucción (aunque sea para recobrarnos en la

[357] Bataille, Georges: op. cit., pág. 126.
[358] Ibídem.

pérdida), potencian la imaginación, se deben y viven por y para la transgresión. Particularmente, de esta cita podemos extraer otra concomitancia del Mal y lo sublime: la transcendencia, la religiosidad, el pedazo de absoluto que construyen desde la superación de límites que los define. Por otro lado, de esa rebelión que se atribuye tanto a la poesía como al Mal, nace el propio concepto de malditismo:

> *"El bien es lo pasivo subordinado a la razón. El Mal es lo activo que nace de la Energía."*[359]

Esta fusión de literatura y Mal, como anunciábamos anteriormente, crea la posibilidad de los poetas malditos, del malditismo. Y, aquí, no podemos olvidar el interesante trabajo de Francisco Umbral referido al malditismo de Federico García Lorca, debido a que, finalmente, constituye una honda reflexión estilística en torno a las enriquecedoras relaciones que se producen entre la literatura y el mal.[360] En esta meritoria obra, Umbral aporta una información sumamente interesante en torno al tema que nos ocupa. Define al poeta maldito como *"aquel inadaptado que hace de su inadaptación mística y estética"*.[361] Los poetas modernistas que conforman el *corpus* poético que propondremos responden al pie de la letra a este concepto; sin olvidar que la figura de la prostituta se compadece, sin violentar los conceptos, con este mismo marco significativo. Es más, los poetas modernistas, inadaptados, encuentran la fórmula perfecta para aunar, precisamente, la mística y la estética: lo sublime. Esta categoría

[359] Bataille, Georges: op. cit., pág. 134.
[360] Umbral, Francisco: *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1970.
[361] Ibídem.

estética, que deviene ontología, asume y concita los dos elementos en su exacerbación. Añade Umbral, a esta definición general, tres ejes caracterizadores de lo maldito:

- Lo maldito es lo demoniaco (el término 'duende' tendría muchísima relación con este concepto).

- Lo maldito es lo marginal, lo transgresor; y, por último,

- La muerte prematura también definiría al maldito.

Parece claro que el poeta maldito satisface estas condiciones, de las que tampoco andará lejos la figura de la prostituta, cuyo malditismo parece sobradamente demostrado (su 'duende' se relacionaría con su demoniaca atracción sexual, tan seductora como siniestra). En todo caso, tanto la definición de Bataille como la de Umbral explican el componente irracional, transgresor, marginal y libérrimo, a partes iguales, del Mal frente al Bien, de lo sublime frente a lo bello, con el inestimable concurso de lo siniestro, sin el que nada sería posible para sus intereses. Además, la energía que se le atribuye al Mal, su condición activa, lo asocia al erotismo, al goce siniestro de los sentidos:

"La sensualidad está del lado de la Energía, que es el Mal, y que le confiere, en realidad, su significación profunda."[362]

[362] Bataille, Georges: op. cit., pág. 135.

Así, la sensualidad y el erotismo encontrarían su razón de ser en la energía del Mal, enraizada en la transgresión. Bataille admite la presencia de lo siniestro en la sensualidad, que es precisamente lo que identifica al erotismo con lo sublime y, por añadidura, con el Mal:

> *"Por encima de la sensualidad y de un sentimiento de horror que a ella está asociado, su espíritu se abría a la verdad del Mal."*[363]

La verdad del Mal, en su estremecimiento de infinitud, se desliza hacia lo sublime. El desorden necesario para definir al mal es el mismo que para conceptualizar lo sublime, la transgresión o el erotismo. Si el Mal se identifica con lo sublime de manera incontestable es, en gran medida, porque en el Mal se da lo sagrado en mayor grado, si cabe, que en el Bien. En esta misma dirección se expresan Sartre y Bataille:[364]

> *"La elección del Mal supremo se une en efecto a la del Bien supremo, ya que ambos se encuentran ligados entre sí por el rigor que cada uno de los dos pretende. […]*

[363] Bataille, Georges: op. cit., pág. 137.
[364] Vid. Sartre, Jean-Paul: *San Genet, comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada, 2003.

Esta voluntad exasperada del Mal se demuestra al revelar la profunda significación de lo sagrado, que nunca es tan grande como en el derrocamiento.''[365]

O, definitivamente:

"*Lo sagrado designa lo prohibido, lo que es violento, lo que es peligroso y cuyo solo contacto anuncia la destrucción: es el Mal.''*[366]

Lo que supone otorgar al Mal una mayor capacidad para exacerbar lo sagrado, impeliéndonos necesariamente a la conclusión de que la figura de la prostituta, en este mismo sentido, tendría un potencial para lo sagrado mucho mayor que otras figuras, habida cuenta de su sobreabundancia al respecto; de lo que no sería descabellado concluir, a su vez, y como intentaremos demostrar en el siguiente capítulo, que la prostituta es la figura que más y mejor puede identificarse con lo sublime y que esta es, precisamente, la causa de mayor peso para que el poeta modernista la eligiera con entusiasmo ontológico, identificándose con ella hasta el paroxismo, es decir, hasta la sublimidad.

Tan ontológica puede llegar a ser la experiencia del Mal que, en palabras de Sartre:

[365] Bataille, Georges: op. cit., págs. 238-239.
[366] Bataille, Georges: op. cit., pág. 247.

"*La experiencia del Mal, dice Sartre, es* un cogito principesco *que descubre a la conciencia su singularidad frente al Ser.* "[367]

Nos encontramos en una profundidad ontológica tal, que el Mal se convierte en elemento identificador de la propia conciencia frente a una entidad tan exclusiva como el mismo ser. De esta manera, le otorga al Mal la capacidad de definir el ámbito más íntimo, más recóndito de nuestra identidad. Esta identidad responde tanto a la libertad de lo sublime como a la libertad del Mal:

"*El lado del Bien es el de la sumisión, el de la obediencia. La libertad es siempre una apertura a la rebelión y el Bien se vincula con el carácter cerrado de la regla.*

El propio Sartre llega a hablar del Mal en términos de libertad... "[368]

La rebelión del Mal, junto con su condición de apertura y de transgresión, delata su naturaleza compartida con el erotismo y lo sublime, sin renunciar a su componente netamente ontológico, dotador de ser. En cuanto al erotismo, la desnudez se asocia al Mal:

[367] Bataille, Georges: op. cit., pág. 240.
[368] Bataille, Georges: op. cit., pág. 272.

"*Esto significa que el pecado no ha introducido el mal en el mundo, sino que simplemente lo ha revelado. Éste ha consistido de manera esencial, al menos en cuanto a sus efectos, en quitar un vestido."*[369]

Aquí, nos las habemos con una interrelación de Mal, erotismo y sublimidad. El Mal y el erotismo se asocian con la desnudez y esta con lo sublime (habida cuenta de su infinitud, de su continuidad). También a través de la desnudez vienen a coincidir el Mal y la transgresión:

"La transgresión de la orden divina implica el paso de una desnudez sin vergüenza a una desnudez que debe cubrirse."[370]

Mediante la identificación de la voluptuosidad con el Mal, se implica a lo femenino y, sobre todo, se incluye al erotismo:

"*Pero la corrupción, el Mal, Satanás, fueron para el pecador objetos de adoración, que el pecador o la pecadora amaban con deleite. La voluptuosidad se sumergió en el Mal. La voluptuosidad era en esencia la transgresión, superación del horror y cuanto mayor el horror más profunda la alegría. […]*

[369] Agamben, Giorgio: *Desnudez.* Barcelona: Anagrama, 2011. Pág. 86.
[370] Agamben, Giorgio: op. cit., pág. 94.

Baudelaire enunciaba una verdad válida para todos cuando escribía: 'Yo digo: la voluptuosidad única y suprema del amor reside en la certeza de hacer el mal*. Y el hombre y la mujer saben desde su nacimiento que en el mal se halla toda voluptuosidad.' Dije al comienzo que el placer estaba vinculado a la transgresión."*[371]

Consagrando el placer, la voluptuosidad, al Mal, se le confiere también malditismo a lo erótico, que puede alcanzar asociaciones formidables (ligándose de manera genial a la figura de la prostituta):

"*El erotismo, estéril en principio, representa el Mal y lo diabólico."*[372]

Esta máxima, según la cual el erotismo representa la esterilidad, apunta de manera singular hacia la figura de la prostituta, que además concita el malditismo que respiraban los propios poetas modernistas. Sin olvidar las concomitancias entre lo femenino y lo maldito, máxime en una figura como la de la prostituta:

"*Es evidente que el amor humano, en este despiadado mundo cristiano, es un pecado; la mujer, imagen del pecado original, deviene fuente constante de los peores extravíos, el pecado personificado."*[373]

[371] Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 133.
[372] Bataille, Georges: op. cit., pág. 236.
[373] Péret, Benjamin: *El núcleo del cometa.* Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2011. Pág. 47.

Esta concepción originaria de lo femenino lo identifica con lo maldito. De esta manera, se transforma a la mujer en tentadora diabólica y a la sexualidad en el pecado supremo. Así, san Juan Crisóstomo, san Antonio, san Juan de Damas y san Jerónimo dedican estos "epítetos" a la mujer:

> "*Peste soberana, puerta del infierno, instrumento del diablo, centinela avanzado del infierno, larva del demonio, flecha del diablo."*[374]

Por otra parte, en el Mal, como en lo sublime, como en el erotismo, el ser humano se disgrega:

> "[…] *buscó la soberanía en el Mal, y como el Mal, en efecto, le proporcionó esos momentos vertiginosos en los que parece que en nosotros el ser se disgrega, y, si bien sobrevive, escapa a la esencia que le limitaba."*[375]

Como en lo sublime, en el Mal se disuelve el ser humano, que se pierde para recobrarse. Efectivamente, el poder vertiginoso de la disolución, de la disgregación, es el mismo en el Mal que en lo sublime. La identificación de lo sublime y el Mal llega a ser estremecedora:

[374] Vid. Laffite-Houssat, M. J.: *Troubadours et cours d'amour.* París: Ed. Presses Universitaires, 1950.
[375] Bataille, Georges: *La literatura y el mal.* Madrid: Taurus, 1981. Pág. 281.

"[…] la búsqueda del Mal tiende, como dice Sartre, hacia ese punto que definió Bretón en esa fórmula que es quizá una de las más apropiadas para la soberanía "el punto desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos como contradictorios..."'[376]

Ese punto hacia el que se dirige el Mal no puede ser otro que lo sublime, el no-lugar donde (paradójicamente) se asimilan los contrarios en la disolución de los límites. El espíritu del oxímoron de la totalidad mística lo invade todo; el Mal se ha identificado con lo sublime.

[376] Bataille, Georges: op. cit., pág. 283

5.5.*El culturalismo y lo sublime*

Para entender de manera cabal el concepto de *culturalismo*, resulta esencial como punto de partida comprender los conceptos de *cultura* y de *intertextualidad;* no es objeto de esta Tesis profundizar en su conceptualización exhaustiva o estudiar las repercusiones que conlleven. En todo caso, respecto al primer concepto, y por su vinculación al mundo de la literatura, proponemos la definición de la profesora Miriam Llamas Ubieto:

> "*El uso de términos como contacto cultural o interculturalidad suele aparecer asociado a la idea de plural de cultura. Es decir, remite de forma implícita a la noción de 'culturas' como expresión de aquellos rasgos que son esencializados como propios o particulares de grupos humanos (comunidades, sociedades o colectivos) por ser compartidos en tiempo y espacio o por corresponderse con criterios demarcadores de tipo político, territorial, étnico, económico, histórico, estético, lingüístico, etc."*[377]

En este sentido, toda manifestación cultural que entre a formar parte del texto literario podría entenderse como culturalismo, aunque de forma más precisa suele hacer mención a elementos de la cultura ajenos a lo literario, que se incorporan e integran al

[377] Llamas Ubieto, Miriam: *Lecturas del contacto: Manifestaciones estéticas de la interculturalidad y la transculturalidad.* Madrid: Arco Libros, 2012. Pág. 20.

mismo. Caso diferente sería el hecho de comprender que los textos literarios se encuentran inmersos en un discurso en el que dialogan los unos con los otros necesariamente, esto es, la *intertextualidad.* Este concepto, cuyas repercusiones, límites teóricos e interpretaciones podrían ser objeto de una Tesis Doctoral, da cuenta en realidad de un fenómeno que ha existido siempre: la interacción entre textos literarios. Así, a pesar de que tanto la intertextualidad como el culturalismo suponen una superposición de discursos, una relación viva entre textos (si entendemos por tales las unidades de significación cuya interpretación por parte del receptor/destinatario se compadece con la intencionalidad al emitirlos para parte del autor/emisor, según unas propiedades de coherencia, cohesión, adecuación y aceptabilidad), implican una diferencia que es importante tomar en consideración: el culturalismo daría cuenta de la introducción, incorporación, diálogo que el texto establece con elementos provenientes de manifestaciones culturales distintas de lo literario, mientras que la intertextualidad se referiría a la inevitable relación que un texto literario establece con otro/s, en permanente diálogo. El propio concepto de intertextualidad podría tener un sentido amplio o más restrictivo. En el caso de la primera acepción, cuya interpretación inició Julia Kristeva, que fue seguida por Roland Barthes, podríamos considerarlo como invasora del término culturalismo, habida cuenta de que supone que:

> "*Los textos literarios (al igual que el resto de textos de ese texto general) están en continua interrelación con el texto general (con otros textos y con el contexto). Todo se hibrida desde esta perspectiva, por ello todo texto es un tejido intertextual de otros textos."*[378]

[378] Llamas Ubieto, Miriam: op. cit., pág 191.

O, en palabras de Kristeva:

> "*[…] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto."*[379]

En todo caso, a este concepto del texto como mosaico, habría que añadirle el dialogismo que lo inspira, fruto de la teoría polifónica de Bajtín (haces de voces).[380] En esta acepción invasiva del culturalismo, todo se interrelaciona a muchos niveles constantemente y estos, a su vez, se relacionan con otros, y así sucesivamente. Si bien esta noción de intertextualidad no será la que nos interese para una delimitación estricta del concepto culturalismo en discriminación del de intertextualidad (asumidas sus inevitables interrelaciones), sí aporta al culturalismo un matiz semántico que lo acerca a la sublimidad; la propia Miriam Llamas corrobora este extremo cuando defiende que esta interpretación presenta una clara "*tendencia a la infinitud".*[381] Indiscutiblemente, esta característica del culturalismo, que dibuja relaciones infinitas entre las artes y a todos los niveles, presenta una condición ilimitada, una tendencia al absoluto que lo convierte en vehículo privilegiado para transportarnos hacia lo sublime; además, la aproximación a un texto conlleva rebasar límites, desgajarse, enajenarse. Esta situación nos aproxima a la experiencia de sublimidad; este acontecimiento, relacionado intrínsecamente con el placer del texto, lo explica Roland Barthes:

[379] Kristeva, Julia: *Semiótica.* Vol. I. Madrid: Fundamentos, 2001. Pág. 190.
[380] Vid. Bajtín, Mijaíl M.: *Estética de la creación verbal.* México: Siglo XXI, 1999.
[381] Llamas Ubieto, Mariam: op. cit., pág. 192.

"*El límite subversivo puede parecer privilegiado porque es el de la violencia, pero no es la violencia la que impresiona al placer, la destrucción no le interesa, lo que quiere es el lugar de una pérdida, es la fisura, la ruptura, la deflación, el* fading *que se apodera del sujeto en el centro de cualquier goce."*[382]

Para Roland Barthes, el texto constituye tanto una fuente de placer (satisfacción) como de goce (desaparición)[383]. Esta mezcla de estremecimiento que conlleva destrucción, aproxima al texto a la concepción misma de lo sublime, hacia lo que nos sentimos atraídos para ser conducidos, inexorablemente, hacia nuestra propia desaparición; eso sí, para recobrarnos. Esta misma descripción puede trasladarse a la experiencia de lectura de un texto.

En el caso de nuestra investigación, nos acogeremos a una interpretación del concepto de intertextualidad más restrictivo, que no invada el ámbito semántico del culturalismo a pesar de que, obviamente, se relacione con él. Entenderemos, pues, que la intertextualidad no puede considerarse como un tipo de culturalismo, sino (siguiendo a Gérard Genette) como una relación de los textos concretos con otros textos "*que son asimilados y transformados en forma de texto referido en el texto transmisor."*[384] Genette interpreta la intertextualidad a modo de palimpsesto, como la "*copresencia de un texto en otro".*[385]

De suerte que podríamos entender el culturalismo como:

[382] Barthes, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural.* Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2004. Pág. 16.
[383] Barthes, Roland: op. cit., pág. 33.
[384] Vid. Genette, Gérard: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus, 1989.
[385] Ibídem.

"*La presencia en los poemas de elementos procedentes de la cultura en un sentido amplio.*"[386]

Sin considerar que pueda hablarse de culturalismo cuando un poema incluya referencias, menciones, integraciones, polémicas de otros textos literarios. Es de reseñar el hecho de que el culturalismo se asocie de manera singular a lo poético, al menos como fenómeno relevante, significativo. Esta consideración no sólo parte de los estudios sincrónicos de la poesía actual, que sin duda, sino también del estudio de la diacronía del género lírico. Hemos de admitir que el propio concepto de culturalismo está sujeto a controversia, como mínimo en el momento de aplicarlo a la poesía española actual, pero se encuentra estrechamente unido a la explicación de ciertos movimientos literarios o tendencias poéticas (piénsese, por antonomasia, en el caso de los Novísimos, inseparables del término culturalismo). En todo caso, para Guillermo Carnero (voz autorizadísima por su pertenencia al grupo poético más asimilado al culturalismo en la tradición de los estudios literarios y por su faceta lúcida como teórico de la literatura):

"El culturalismo aparece en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX, en el Modernismo español e hispanoamericano, en Cavafis, en la generación del 27, en el grupo «Cántico», en Juan Eduardo Cirlot. Conociendo esos precedentes en el momento de mi iniciación como poeta, los tuve siempre presentes, y recuerdo la revelación que para mí fueron poemas como «Coloquio de los

[386] Senís Fernández, Juan: "No es Novísimo todo el culturalismo que reluce: Una aproximación a la poesía de Benjamín Prado", en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica,* IV (2001), págs. 137-159.

centauros» de Rubén, «El dios abandona a Antonio» de Cavafis, «Luis de Baviera escucha Lohengrin» de Cernuda."[387]

Así pues, Guillermo Carnero hace coincidir precisamente el origen del término con el Modernismo, al que pertenece el *corpus* de textos poéticos que presentamos. En todo caso, parece claro que tanto al Modernismo como a la figura de la prostituta (como intentaremos demostrar en el siguiente capítulo) les concierne de manera directa el culturalismo. Por una parte, el culturalismo define, a nuestro juicio, como elemento singular, al Modernismo; hasta el punto de que podríamos entender el Modernismo como filtro cultural, como manera de relacionarse con el entorno mediante una continua metáfora cultural que sustituye a la realidad cotidiana. Este filtro cultural concebido por y para la estética deviene territorio para vivir, estética ética, como ya se dijo. Esta metaforización del entorno que opera el culturalismo se enraíza claramente en el ámbito de la imaginación: ilimitado, infinito, sublime. A su vez, el vínculo que se establece entre el culturalismo y lo sublime nace de la ligazón entre poesía y sublimidad. Ello explicaría bien el hecho de que sea la poesía el lugar privilegiado para el culturalismo. En gran medida, entendemos la relación de la poesía con lo sublime mediante su parangón con el erotismo:

"*La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es* la eternidad."[388]

[387] Carnero, Guillermo: "Cuatro formas de culturalismo", en *Laurel,* nº 1 (2000), págs. 41-57.
[388] Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 30.

Sin considerar los lazos que unen a la poesía con el erotismo, se hace evidente la relación de la primera con lo sublime, en tanto en cuanto la poesía se asocia a la continuidad y, por ende, a la infinitud, a la eternidad, a la ausencia de límites, a la totalidad (recordemos que la continuidad representa el no-tiempo en el no-lugar). La poesía, pues, es un *arma carga de presente sempiterno* que disuelve los tiempos como disuelve las diferencias entre objetos. Por otra parte, la metaforización, el poder simbólico de lo erótico y de lo poético los ata al ámbito de la imaginación ilimitada, de la confusión que anida en lo sublime. Así, la relación que se establece entre lenguaje y poesía podría identificarse con la que se establece entre sexualidad y erotismo o, incluso, entre "realidad" y sublimación. El lenguaje no es simple comunicación en la poesía; la sexualidad no es mera reproducción en el erotismo; la realidad no es pura mímesis en lo sublime. El demiurgo común es la imaginación ontológica, el magín que representa lo que somos, lo que nos identifica, lo que nos autentica. En el caso concreto de nuestro *corpus*, nos encontramos con una situación *ad hoc*, ya que la poesía –tan cara a lo sublime, a su vez, es capaz de sublimar el erotismo que irradia la figura de la prostituta, sublimada. De suerte que nos hallamos ante la sublimación de lo sublime, el exceso, la sobreabundancia, la plétora que ha de conducirnos, sin remisión, a la inmersión en lo sublime; una inmersión que, en su naturaleza paradójica, supone una elevación. Sin olvidar que el propio erotismo conferirá divinización a lo poético, lo que nuevamente supondrá un acercamiento de la poesía a la sublimidad:

"[…] *en el caso del acto sexual, lo que anuncia el aspecto servil de las cosas no es necesariamente el cuerpo, que, al contario, en su animalidad, este cuerpo es poético, es* divino."[389]

La condición sagrada de la poesía la iguala a lo sublime, ya que "*lo sagrado es la continuidad del ser"*[390]. Poesía y sublimidad vienen a coincidir:

"*Por la poesía, que abre un hueco en el lenguaje, el proceso de negatividad o destrucción irrumpe en lo más profundo de lo humano y lo trastoca: el mundo, con el "hombre" incluido, deja de ser lo que era para ser otra cosa."*[391]

Este poder de inusitada transformación, de la que son capaces la poesía y lo sublime, se convierte -sin ningún género de duda- en el mecanismo privilegiado para el poeta modernista, que encuentra en él una auténtica forma de vida totalmente otra a la consuetudinaria. Al igual que lo sublime encierra la totalidad, lo literario, lo poético, también:

"*Tenemos […] en este mundo relativo de la literatura un verdadero absoluto."*[392]

[389] Bataille, Georges: op. cit., pág. 159.
[390] Bataille, Georges: *Breve historia del erotismo.* Montevideo: Ediciones Calden, 1970. Pág. 12.
[391] Ibídem.
[392] Vid. Blanchot, Maurice: *Lautréamont y Sade.* México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

El erotismo se sobresublima en la lírica, que lleva la plenitud de un conocimiento erótico más allá de la carne y de los ejercicios del sentimiento.[393] Esta idea de que la lírica pueda transportar más allá da buena cuenta de su condición sublime, ya que la poesía nos "*despierta a lo sensible ilimitado."*[394] Además la poesía es:

> "*[…] mi oportunidad de encontrarme con lo ilimitado, de desembarazarme de mi límite (de la persona consistente que soy)".*[395]

La capacidad de la poesía para suprimir los objetos como tales para arrastrar los límites y divinizarlos, suplantando la realidad pacata, hace que sea un instrumento especialmente pretendido por el escritor modernista, quien ve en la poesía el ímpetu necesario para suprimir los contornos de la figura de la prostituta, divinizándola, sublimándola. Lo poético, como lo sublime, suprime los objetos para convertirse en objeto, en una cabriola paradójica que explica que representen lo irrepresentable, que sean capaces de aferrarnos cuando son, precisamente, inaferrables:

> "*[…] lo poético, al igual que lo sagrado, originado en una supresión de los objetos como tales y siendo esencialmente transformación, se transforma finalmente en objeto."*[396]

---

[393] Lo Duca: *Historia del erotismo.* Trad. De Juan José Sebreli. Elaleph.com, 2000. Pág. 16.
[394] Bataille, Georges: *La felicidad, el erotismo y la literatura.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001. Pág. 41.
[395] Ibídem.
[396] Bataille, Georges: op. cit., pág. 54.

Esta íntima contradicción no debe sorprendernos, pues la poesía sacraliza el instante para hacerlo perdurar sempiternamente:

> "*[…] al arrojarnos en la vía de una desaparición completa –y dejándonos suspendidos por un tiempo- le ofrece al hombre un incesante rapto. […]*
>
> *Si no nos invita, cruelmente, a morir en el rapto, al menos tendrá la virtud de consagrar un momento de nuestra felicidad a la igualdad con la muerte.''*[397]

La poesía, pues, como lo sublime, es capaz de conducirnos a la continuidad de la muerte; a la sublime situación que nos recordaría –en palabras de Trías- que "*en el principio está nuestro fin y en nuestro fin está nuestro principio",* circularidad sublime que nos habita. Pero no se trata exclusivamente de que la poesía tenga la capacidad de contagiar continuidad, sino de que presenta la posibilidad de sacralizar lo profano de la vida a través de su disfraz. Contradictoriamente, mientras que el erotismo diviniza, sacraliza, los cuerpos cuando les quita el ropaje y los cubre de desnudez, la poesía sacraliza la realidad disfrazándola. Esta vestimenta mágica de la poesía guarda una estrecha relación con el lenguaje metafórico, con la capacidad de crear otra realidad mediante lenguaje; ello supone experimentar una regresión que nos permite recuperar al niño que descubre un mundo nuevo, que aprende jugando, que integrándose e interactuando encuentra la significación:

[397] Bataille, Georges: op. cit., págs. 124-125.

"*Para comprender la poesía, hay que poder asimilarse con el alma del niño, como si nos pusiéramos una vestimenta mágica, y admitir la superioridad de la sabiduría infantil sobre la del hombre.*"[398]

La poesía nos conduce a la totalidad que es lo sublime y, entre otros elementos, lo hace mediante el desorden del lenguaje, que invita al exceso (pura sublimidad) y que intenta encerrar una espinosísima contradicción:

"*[…] la insipidez de lo* posible *no deja de recordar que somos, que el* ser *es en nosotros la prueba de lo imposible.*"[399]

O lo que viene a ser lo mismo, en palabras de René Char:

"*La experiencia que la vida desmiente, la que el poeta prefiere.*"[400]

La poesía se convierte, pues, en la fuerza capaz de transgredir lo posible, excediendo sus límites, que es capaz de satisfacer nuestra ansia de la insondable totalidad. En este sentido, la poesía -como lo sublime- adquiere una evidente dimensión ontológica. Al igual que lo sublime devenía fuente de conocimiento en tanto en cuanto suponía una autoindagación procurada por la disolución de límites y la inmersión del

[398] Huizinga, Johan: *Homo ludens.* Madrid: Alianza, 1987. Pág. 198.
[399] Bataille, Georges: op. cit., pág. 222.
[400] Char, René: *A una serenidad crispada.* París: Gallimard, 1951. Pág. 33.

sujeto en la pérdida, la poesía diluye los límites para convertirse en fuente de conocimiento, de ahí su faceta ontológica:

> *"En la operación poética, el sentido de los objetos de memoria está determinado por su invasión actual del sujeto: no debemos despreciar la indicación dada por etimología, según la cual poesía es creación.*
>
> *La fusión del objeto y el sujeto reclama la superación de cada una de las partes al contacto con la otra."*[401]

Así, la propia creación, el propio sentido poético, coadyuva de manera extraordinaria a la identificación, a la fusión que pretende el poeta para con la figura de la prostituta. Tanto lo sublime como lo poético funden al sujeto y al objeto en la creación de un universo autónomo e imaginario en el que instalarse, toda vez que se ha producido la pérdida del sujeto, el desgarramiento. Y es que el proceder de lo sublime se identifica con el de lo poético:

> *"La poesía lleva inherente la obligación de hacer una cosa fijada por una insatisfacción. La poesía, en un primer impulso, destruye los objetos que aprehende, los restituye, mediante esa destrucción, a la inasible fluidez de la existencia del poeta, y a ese precio espera encontrar la identidad del mundo y del hombre.*

[401] Bataille, Georges: *La literatura y el mal.* Madrid: Taurus, 1981. Pág. 67.

Pero al mismo tiempo que realiza un desasimiento, intenta asir (captar) ese desasimiento.''[402]

Exactamente, asir el desasimiento es lo que propugna lo sublime, al igual que lo poético, que recobra los objetos que destruye en la misma pérdida. Sin embargo, no hemos insistido lo suficiente en una de las claves de lo sublime que se expanden a los tópicos que pretenden acceder a él; nos referimos a lo siniestro. Estas palabras de Bataille pueden servir a guisa de argumentación contundente al respecto:

''un movimiento perfecto de éxtasis y de horror entremezclados confiere a su poesía una plenitud.''[403]

Es la misma plenitud de lo sublime, el entretejido de misticismo y horror, la atracción que estremece sin que se pueda renunciar –en ningún momento- a lo siniestro. No resulta azaroso, ni mucho menos, el hecho de que los escritores modernistas se prodiguen en el género lírico y elijan para él, de manera profusa, la incorporación de la figura de la prostituta. Tal y como se puede comprobar en este apartado, la poesía es extraordinariamente proclive a lo sublime. Tan proclive a lo sublime que, como este, es capaz de transmutar lo perecedero en eterno:

[402] Bataille, Georges: op. cit., págs. 69-70.
[403] Bataille, Georges: op. cit., pág. 73.

"*También es verdad que la poesía que pervive es siempre lo contrario de la poesía, ya que, siendo su fin lo perecedero, lo transmuta en eterno.*"[404]

Así, si la poesía se fija como fin la figura de la prostituta, la convierte en eterna, es decir, la sublima. La poesía confiere eternidad a lo que envuelve y lo conecta con lo sagrado, lo diviniza, lo sublima. El poder sacralizador de lo poético es tan innegable como el de lo sublime:

"[…] *la poesía que niega y destruye el límite de las cosas es la única que tiene el poder de devolvernos a su ausencia de límite; el mundo, en una palabra, se nos entrega, cuando la imagen que tenemos de él es sagrada, porque todo lo que es sagrado es poético, todo lo que es poético es sagrado."*[405]

La correspondencia y reversibilidad entre lo poético y lo sagrado es extrapolable a lo sublime. Todo ello demuestra claramente que la poesía es un género literario que de manera singular nos impulsa hacia lo sublime, y que no es de extrañar que sea precisamente en la poesía donde el culturalismo tenga un mayor predicamento. En todo caso, el culturalismo se convierte en elemento de ruptura y, por ende, de transgresión, que lo acerca a los sublime, sin dejar de mencionar la sensación de extrañeza que procura a las composiciones, cuyo estremecimiento entronca con lo siniestro y lo identifica, nuevamente con lo sublime:

[404] Bataille, Georges: op. cit., pág. 74.
[405] Bataille, Georges: op. cit., pág. 123.

"Sin ser una radical novedad -nada puede serlo dentro de la tradición, y aún menos para quien la asuma y conozca-, el culturalismo se impuso como el elemento más llamativo y distintivo de la ruptura […]; y fue la causa primordial de la extrañeza y hostilidad que fomentaron a su alrededor, y todavía fomentan, entre lectores y críticos insuficientemente preparados, e ignorantes de las más elementales nociones de teoría literaria y de los rumbos más obvios de la poesía." [406]

A pesar de que Guillermo Carnero se refiere especialmente a los novísimos, es evidente que pretende una caracterización del culturalismo válida allá donde este aparezca. No entraremos en nuestro estudio en las posibles clasificaciones que pueden proponerse respecto del mismo, ya que lo que resulta relevante en nuestra Tesis es que la incorporación del culturalismo a la poética modernista conlleva un especial impulso hacia lo sublime. Quede de manifiesto que Guillermo Carnero propone cuatro tipos de culturalismo[407] y que, por su parte, Juan Senís las simplifica en dos.[408] En todo caso, se suelen mencionar la modalidad del culturalismo superficial, esporádico, que incluye ciertas referencias a esferas de la cultura distintas de lo literario, pero que no constituyen la vertebración misma del poema y un culturalismo profundo, que articula la composición poemática misma. En el *corpus* poético que nos ocupa, nos encontraremos con ambas modalidades, pues lo relevante, a fin de cuentas, es que la poética modernista se caracteriza por el culturalismo. Efectivamente, podemos considerar al Modernismo como un filtro cultural que encajaría con lo sublime por su

[406] Carnero, Guillermo: "Cuatro formas de culturalismo", en *Laurel,* nº 1 (2000), págs. 41-57.
[407] Ibídem.
[408] Senís Fernández, Juan: "No es Novísimo todo el culturalismo que reluce: Una aproximación a la poesía de Benjamín Prado", en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica,* IV (2001), págs. 137-159.

capacidad imaginativa y metaforizadora, que conlleva un discurso enraizado en la imaginación ilimitada, proponiendo una realidad ontológica paralela, artística. Además, el culturalismo atañe a la otredad con similar proceder a lo sublime, ya que precisa de una apertura del sujeto hacia lo otro, en lo que se acaba sumiendo inevitablemente. El culturalismo se asocia así a lo otro, ya que, para referirnos a una realidad o a una figura, la sustituimos por un elemento perteneciente a la cultura. Este proceder resulta fundamental en el ámbito semántico, en la relación que se establece entre significante y significado. Es en este extremo en el que, de nuevo, el culturalismo interviene como vehículo privilegiado hacia lo sublime. Esto es así porque el culturalismo contribuye activamente en una diferencia[409] del significado, es decir, promueve el hecho de diferir la significación, habida cuenta de que un significante, en el culturalismo, no apunta hacia un significado, sino hacia otro significante, postergando la significación. La procrastinación semántica *ad aeternum* (de significante en significante; dibujando un círculo) disuelve los límites de la tradicional relación entre significantes y significados, propugnando una multirreferencialidad inspirada en el exceso y la sobreabundancia tan cara a lo sublime, tan propensa a sumergirnos en el vértigo de la entropía, ya que, además, dibuja un círculo que alude a lo eterno, en donde se confunden el principio y el fin (recuérdense las lúcidas palabras de Eugenio Trías). Y es que el culturalismo conforma, a fin de cuentas, un rodeo de la significación, que queda preterida. Así, cuando se quieren abordar diferentes tipologías femeninas, se acude al culturalismo, haciendo referencia a Magdalena, la hetaira Safo o santa Teresa, verbigracia. O, tal y como podremos comprobar en el *corpus*, para hacer mención a las orgías, se recurrirá a las bacanales romanas o a las lúbricas fiestas del carnaval; o, en algunas ocasiones, para referirse a la enajenación, se recurrirá a las drogas o al alcohol; o, para crear una

[409] En el sentido de 'acción de dejar para más tarde', tal y como lo usa Jacques Derrida (vid. Derrida, Jacques: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989).

ambientación erótica, se recurrirá a la figura de Anacreonte; o se menciona a Fidias para referirse al cuerpo escultural de la prostituta, etc. La propia figura de la prostituta se convierte en una suerte de disfraz, de significante que difiere la significación. Pero a la figura de la prostituta le dedicaremos el capítulo siguiente; baste, por el momento, señalar la utilización del culturalismo como elemento que difiere la significación y que entronca con la sublimidad. Además, este mecanismo según el cual se refieren entre sí los significantes postergando la significación da buena cuenta de la intención de pretender representar lo irrepresentable, siquiera mediante un filtro cultural. Sin olvidar que el culturalismo conecta con lo sublime también a través de la acumulación y de la identificación de la multiplicidad en la unidad. Ambos elementos, en realidad, se asimilan a lo sublime. El culturalismo supone acumulación en tanto en cuanto propone, como se ha venido sosteniendo, un elenco de elementos que inciden en el exceso y, por otra parte, esa multiplicidad de significantes responden, realmente, a una unidad significativa. Que lo sublime presupone la unidad absoluta en la que se encierra la pluralidad es algo que hemos intentado demostrar en el apartado teórico que abordó la categoría de lo sublime; que la acumulación es un elemento esencial de lo sublime también parece haber quedado patente, toda vez que, por añadidura, hemos intentado relacionarlo con la noción de entropía.

De esta manera, el culturalismo nuevamente se enraizaría en lo sublime, pues también este tiene como especial pretensión representar lo irrepresentable. También es importante reflexionar acerca de otro elemento que comporta el culturalismo y que vuelve a vincularlo estrechamente a lo sublime; nos referimos a la idea del extrañamiento, de la enajenación. Tal y como esgrimimos con anterioridad, el propio Guillermo Carnero[410] admitía el extrañamiento que se colegía del culturalismo, no sólo

[410] Carnero, Guillermo: "Cuatro formas de culturalismo", en *Laurel,* nº 1 (2000), págs. 41-57.

porque el texto se colme de extravagantes referencias culturales, sino también debido a que, en la inevitable identificación por parte del lector y en el ineludible desdoblamiento del autor, el culturalismo agudiza el desgajamiento, el hecho de salir de uno mismo, ya que asistimos a una proliferación sobreabundante de referentes que nos enajenan.

El culturalismo, pues, incidiría no sólo en procrastinar la significación *ad aeternum*, procurándonos la idea de eternidad tan cara a lo sublime, sino que también se reiteraría en el exceso, la acumulación y el desgarramiento, el desasimiento que lo une inexcusablemente con lo sublime.

En el capítulo de estudio del Modernismo (concretamente en el capítulo VII), abordaremos de nuevo estos tópicos (erotismo, feminidad, transgresión, malditismo y culturalismo), aunque de manera sucinta, y no tanto en relación con lo sublime (a pesar de que no se pueden deslindar de esta categoría estética) como en relación con la estética modernista. Inevitablemente, estos mismos elementos se asediarán en el apartado en el que estudiemos el porqué de una selección por parte de los poetas modernistas de la figura de la prostituta como elemento poético central (tendremos ocasión de comprobar que se trata de una figura que, en exceso, se convierte en epítome de todos ellos).

Así, estos tópicos vertebran transversalmente lo sublime (propenden a ello y se identifican), la figura de la prostituta (que los aúna) y el Modernismo (que encuentra en ellos un vehículo excepcional para acceder a lo sublime). De ahí su importancia vital, ya que constituyen una vertebración que cohesiona y ensarta lo sublime, la figura de la prostituta y el Modernismo en la coherencia de un discurso común.

Una vez estudiados los mecanismos de lo sublime que se suceden en el eje de los tópicos, pasaremos a trabajar los recursos de lo sublime en el ámbito mismo del lenguaje.

6. LO SUBLIME LINGÜÍSTICO.

Pero lo sublime no se relaciona exclusivamente con determinados temas, tal y como hemos ido estudiando, sino que también se convierte en una experiencia lingüística inaudita. Ciertamente, no parece que puedan desgajarse los diferentes mecanismos, puesto que si se da lo sublime es debido precisamente a una interpretación holística tanto de los tópicos como de los recursos lingüísticos, la concepción estética o la puesta en marcha de otros tipos de recursos que abordaremos al final de este capítulo. En todo caso, ya en el antiguo tratado con el que arranca la reflexión teórica sobre lo sublime[411], se insiste en la dimensión verbal de la sublimidad. Esta misma dimensión también se vería satisfecha en el *corpus* de poemas modernistas de la lírica española que incluimos en esta Tesis Doctoral, ya que la excelencia del lenguaje –materializada en las brillantes metáforas y en una concepción refinada y cuidada del lenguaje, en tanto en cuanto lenguaje literario modernista- es evidente en todas las composiciones, que presentan un uso profundamente singular del lenguaje literario como artificio dotador de sublimidad. Pero es que, además, no debemos olvidar que lo sublime del lenguaje también se encuentra en lo que las palabras callan, y aquí el *corpus* tiene bastante que decir, ya que, al pertenecer al Modernismo, estas composiciones poéticas se definen, además, desde lo que Evelyn Picon e Iván Schulman llamaron 'las entrañas del vacío'[412], es decir, que las palabras se quedan en el umbral entre lo dicho y lo no dicho para construir un frenético sistema de múltiples referencias significativas (abundando

[411] Anónimo: *Sobre lo sublime*; Aristóteles: *Poética*. Texto, traducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1996.

[412] Vid. Garfield, Evelyn Picon y Schulman, Ivan A.: *«Las entrañas del vacío»: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos, nº 4 (1984).

así en lo sublime), ya que, *verbi gratia*, la figura de la prostituta, sin que se diga, se propone como un referente que conduce a otro (la infinitud, la dimensión estética sustitutiva de la real), que sucesivamente se refiere a otro en un juego indefinido, ilimitado, infinito, tal y como hemos intentando demostrar al abordar el culturalismo. Sin duda, este último tiene que ver con las elipsis y los circunloquios que se crean en las composiciones, así como con el hecho de diferir, de procrastinar, la significación, ya que coadyuva a situarnos entre lo dicho y lo no dicho, entre el exceso de sugerencias que promueven los significantes en su vertiginosa sucesión de aplazar el significado, en la acumulación entrópica de referentes.

Sobre lo sublime (circam I d.C.), además, insiste en la necesidad de que coincidan un fondo sublime y una forma sublime para conseguir el propósito de esta categoría estética: no persuadir, sino estremecer, emocionar. En el opúsculo, se habla de la necesidad lingüística para conseguir lo sublime, sustentada en la creación de imágenes (se menciona la metáfora, en concreto), en el hipérbaton (desorden del periodo sintáctico lógico como un elemento creador de excelencia y, por lo tanto, de sublimidad) y en la hipérbole.[413] Son abordados, precisamente, como recursos dotadores de excelencia lingüística y de sublimidad. Este tratado, además, se nos antoja de gran modernidad en tanto en cuanto –como apuntábamos anteriormente- se sugiere la necesidad de una imbricación de forma y fondo para la causa sublime. Es cierto que el Modernismo como movimiento estético confiere a la forma poética un especial interés que supone una renovación lingüística evidente. Así las cosas, parece que el movimiento modernista propendiese de manera esencial a lo sublime, ya que defiende una apuesta poética holística que aúna fondo con forma excelsa y sumamente cuidada (Simbolismo y Parnasianismo), y debido a que, como intentaremos demostrar, al tiempo

[413] Anónimo: op. cit., págs. 129-177.

que el escritor español naturalista tiende a vehicular estéticamente a la figura de la prostituta a través del símil y la comparación, el lírico modernista, por su parte, opta por un constructo metafórico para dar cuenta de esta misma figura. Esta elección –quizá natural, espontánea- no resulta de ninguna manera baladí, ya que supone una cosmovisión divergente, una concepción artística distinta. Mientras que el realista pretende el reflejo de su entorno y, consecuentemente, compara a la figura de la prostituta con otros elementos de la realidad –para dotar a su figura de verismo y dimensión verosímil-, el modernista opta por la metáfora, que supone la identificación de la figura de la prostituta, la fusión de esta figura, con elementos pertenecientes a una dimensión netamente estética en la que se instala el creador, el poeta. He aquí una diferencia crucial, para el realista/naturalista la figura de la prostituta es una parte más de su paisaje mimético, un reflejo más del entorno, un dotador de verismo, un constructor estético que inspira realidad, cotidianeidad a través de los pulmones del símil, de la comparación, que la relaciona con otras realidades, solidificando desde lo estético los vínculos que la realidad establece entre sus componentes. Sin embargo, para el modernista, la figura de la prostituta se convierte en un detonante único, en un trasunto del poeta al que se le confiere una dimensión estética excepcional que no pretende emular la realidad, sino suplantarla, que no pretende confirmarla, corroborar su red de asociaciones reconocibles entre elementos, sino refutarla proponiendo una realidad estética/artística que para ellos será un terreno vital necesario para existir, para ser en el mundo. El realismo/naturalismo determina la realidad cotidiana, la actualiza en el arte, sin embargo el modernista la sustituye por otra dimensión alucinada –aquí se propicia la metáfora, genial, ilusoria, mágica- en la que se instala para vivir. Para el realista/naturalista, el arte es una copia que refleja su entorno, para el modernista, la obra de arte es una dimensión ilusionada y estética necesaria para vivir, para que tenga

cabida una 'ilusión' que niega la supuesta realidad que ellos rechazan tajantemente por nada artística, por mostrenca, por burguesa, por utilitarista, por precaria y limitada. Contra la limitada realidad, la ilimitada dimensión estética que supone *per se* la categoría de lo sublime, una dimensión estética de lo imaginario, de lo absoluto, de lo ilimitado, de lo irrepresentable, de lo inefable. Para crear esa dimensión estética, se convierte en vital el filtro cultural (ese tamiz artístico a través del cual percibe todo el poeta modernista; asumido por el culturalismo) y, al mismo tiempo, ese constante filtro cultural (la prostituta es la Lulú literaria, la *demivierge*, la Safo, la Margarita Gautier) propicia lo sublime. Y es que ese juego infinito de referencialidades (*differance* para Derrida[414]), esa capacidad de la figura de la prostituta para aunar todos los ideales femeninos finiseculares (que convierten a la figura de la prostituta en una entidad ilusoria, absoluta, ilimitada), nos adentra ineluctablemente en el terreno de lo sublime. Pero su figura la estudiaremos con más detalle en el capítulo V, el siguiente. Por el momento, quede de manifiesto la conspicua presencia de la metáfora, cuya transversalidad concierne tanto a la sublimidad del lenguaje como a la creación de una dimensión estética imaginaria que se compadece con lo sublime.

Desde la antigüedad, pues, se ha insistido en el hecho de que lo sublime se manifiesta en el lenguaje, cuando no se ha sostenido directamente que la sublimidad consiste en el lenguaje:

[414] Vid. Derrida, Jacques: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

"*[…] lo sublime consiste en un no sé qué de excelencia y perfección soberana del lenguaje, y que gracias a él lograron su preeminencia los mejores poetas y prosistas, envolviendo con su fama a la posteridad".*[415]

Y es que, tal y como el opúsculo atribuido a Longino sostiene, lo sublime consiste sobre todo en una mezcla de sorpresa y admiración, por lo que el lenguaje se pondrá al servicio de suscitar esta emoción cuando se trate de provocar la sublimidad:

"*El efecto* [de lo sublime] *no consiste en alcanzar la persuasión del auditorio, sino más bien, en provocar su entusiasmo. La admiración, combinada con la sorpresa, queda invariablemente muy por encima de lo que simplemente busca convencer y deleitar. La persuasión, por lo general, sólo de nosotros depende, mientras que los pasajes marcados por lo sublime ejercen una atracción tan irresistible que se imponen soberanamente al espíritu del oyente."*[416]

Este efecto al que se refiere el autor del Tratado no puede obtenerse sin el concurso de los diferentes mecanismos lingüísticos, de suerte que da carta de naturaleza al intento de sistematizarlos. De hecho, a pesar de que en este mismo tratado se habla de la necesidad de la genialidad para conseguir el efecto de lo sublime, al mismo tiempo se defiende que esta genialidad no puede dejarse al albur de lo estrictamente innato, sino que, por el contrario, se hace imprescindible el hecho de implementar un método para reconducirla y convertirla en algo realmente eficaz:

[415] Anónimo: op. cit., pág 71.
[416] Anónimo: op. cit., págs. 71-73.

"*Las genialidades están especialmente expuestas al peligro cuando se las abandona a sí mismas y cuando, desprovistas de toda disciplina, sin áncora ni lastre, se dejan arrastrar por su ciego impulso y su ingenua audacia. Porque si a menudo requieren el aguijón, con no menor frecuencia reclaman el freno.*"[417]

Esa disciplina a la que se refiere el autor la conformaría, precisamente, el conjunto de recursos estudiados en este apartado, tanto los tópicos como los recursos lingüísticos u otro tipo de mecanismos que abordaremos al final. El problema radicará en averiguar si estos mecanismos contribuyen a crear sublimidad o, por el contrario, fomentaran la ampulosidad y la hinchazón, vicios que critica nuestro autor por su alejamiento en cuanto la creación de sublimidad.[418] En el propio opúsculo, se refiere a la dirección en que han de ir tanto el estilo como los recursos cuando se trata de perseguir lo sublime:

"*En virtud de su propia naturaleza, lo auténticamente sublime arrebata de alguna manera nuestro espíritu, y, poseído de una especial exaltación, llénase de gozo y de orgullo cual si fuera él mismo quien ha creado la frase que acaba de escuchar.*"[419]

A pesar de la subjetividad que supone una delimitación semántica como la propuesta, se insiste, por otra parte, en cierta universalidad al respecto. Aunque ahora

[417] Anónimo: op. cit., pág. 75.
[418] Anónimo: op. cit., págs. 77-83.
[419] Anónimo: op. cit., pág. 89.

nos ocupamos específicamente de la cuestión lingüística aplicada a lo sublime, vale la pena recordar la modernidad del tratado, que se anticipa a Kant en muchos siglos. En cuanto a la concepción universalista de lo sublime en el pseudo Longino, parece que se apelara a cierto idealismo. En primer lugar, propone una sugestiva caracterización de lo sublime, para después afrontar su universalidad:

> "*Lo realmente sublime da abundante pábulo a la meditación; las sensaciones que despierta resultan difíciles, qué digo, imposibles de resistir, y dejan en el recuerdo una huella profunda e imborrable.*
>
> *En una palabra, considera real y auténticamente sublime aquello que, en cualquier circunstancia, complace a todos. Porque cuando personas que difieren en costumbres, modo de vida, gusto literario, edad, tendencias filosóficas, coinciden en un mismo juicio, esta coincidencia en el aplauso y en la aprobación, de personas tan opuestas, confiere al objeto admirado una sólida e incontestable garantía."*[420]

Este tratado expone cinco fuentes de sublimidad que el autor del opúsculo considera imprescindibles. De ellas se ha hablado en el apartado correspondiente, pero en este estudio de las relaciones entre lenguaje y sublimidad, resulta esencial recordar que, mientras que dos de ellas son consideradas como innatas (concebir nobles ideas e imprimir fuerza y vehemencia en la emoción), al menos tres se consideran fruto del estudio, y conciernen directamente al lenguaje:

[420] Anónimo: op. cit., págs. 89-91.

"*A la apropiada disposición de las figuras […], hay que añadir la nobleza en la expresión, que, a su vez, comprende la selección de los términos, el uso de la metáfora y el colorido poético de la dicción. La quinta raíz de la sublimidad, que sintetiza todas las anteriores, es la dignidad y la elevación del tono en la estructura total de la obra."*[421]

Así, tal y como podemos comprobar, nos encontramos con que el lenguaje se convierte en un ámbito privilegiado para procurar lo sublime y, por ende, con que es susceptible de estudio. En el apartado siguiente, toda vez que hayamos logrado demostrar la necesidad de un estudio atinente a la sublimidad de y en el lenguaje, intentaremos compendiar y argumentar el elenco de recursos que procuran una elevación del estilo, un extrañamiento, una siniestralidad, una enajenación o cualquier otra repercusión en aras de alcanzar lo sublime.

Sin embargo, no sólo pretendemos estudiar el lenguaje en su relación con lo sublime por mor de lo vertido en el breve tratado al que nos hemos referido hasta aquí, sino que –a sabiendas de que ningún estilo concreto se compadece de manera exclusiva con lo sublime, tal y como, por otra parte, defienden los propios teóricos de lo sublime- consideramos trabajos muy actuales que avalan el hecho de indagar en los aspectos lingüísticos relacionados con lo sublime. A modo de ejemplo, valga, por antonomasia, la lúcida reflexión de Baldine Saint Girons, quien, para definir lo sublime, acude necesariamente al plano lingüístico, haciendo mención a términos como *verbal* o *significante:*

[421] Anónimo: op. cit., pág. 91.

"[Lo sublime ha de ser] *como algo pensable y decible en su específico carácter de enigma. La* aísthesis *y la* iunctura *verbal se articulan entonces la una y la otra, y salen ambas íntimamente modificadas."*[422]

Lo que demuestra que el plano verbal interviene como elemento fundamental en el acceso a lo sublime. De hecho, se insiste en la relevancia del plano del lenguaje, como podemos comprobar en esta cita que, a pesar de ser un tanto extensa, resulta sumamente elocuente para nuestro propósito:

"*Para que nazca lo sublime, hace falta, por lo tanto, que lo sensible se autonomice y se recomponga, de manera que el acontecimiento emerja en un mundo nuevo, rescatado de las constricciones utilitarias y liberado hacia la eternidad. Paralelamente también es necesario que el sujeto se desoriente […] y tome conciencia de un intenso deseo de presencia. Una presencia entendida como algo evidente y al mismo tiempo inalcanzable. Entre sentimiento y formulación, acontecimiento y construcción poética, lo sublime puede surgir de la unión circunstancial de un estado del mundo y un significante."*[423]

De manera que lo sublime necesita materializarse en lo sensible a través de un significante, con lo que se admite que el plano del lenguaje puede y debe incluir mecanismos que propendan a la sublimidad. Es más, sin recursos en el lenguaje, como

[422] Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Pág. 285.
[423] Ibídem.

sin desasimiento, no es posible el acceso a lo sublime. En esta misma dirección, y también desde una interpretación actual de lo sublime, apunta Pedro Aullón de Haro:

> "*En una época en que hay quienes se dedican exitosamente a promover la idea de incapacidad del lenguaje, es imprescindible mostrar la insuperabilidad sublime del lenguaje humano, la auténtica y única síntesis por sí que este representa de naturaleza y espíritu, de forma e informe, es decir, de Bello y Sublime. El lenguaje es, sencillamente, el gran objeto estético, la* forma viva *que fluye mediante la corriente humana de la intuición elevando y humanizando al hombre en su arte a un tiempo de extraordinaria fuerza tanto inmanente como transcendental en cualquier sentido posible.*"[424]

O Adam Zagajewski quien, ya avanzado el siglo XXI, publica unas "Observaciones acerca del estilo sublime" en las que propone para la poesía la elevación frente al mundo cotidiano, apostando claramente por una forma artística –en este caso, al referirse de manera singular a la poesía, ha de referirse inevitablemente al lenguaje:

> "*Cabe decir que hoy debemos entender lo sublime de otra manera; hay que despojar a esta noción de su pomposidad neoclásica, de su hinchazón alpina, de su exageración teatral; hoy, lo sublime es en primer lugar una experiencia del misterio del mundo, un escalofrío metafísico, una gran sorpresa, un*

[424] Aullón de Haro, Pedro: *La sublimidad y lo sublime.* Madrid: Editorial Verbum, 2006. Pág. 193.

deslumbramiento y una sensación de estar cerca de lo inefable (naturalmente, todos estos escalofríos tienen que encontrar una forma artística).''[425]

Así, se le otorga al lenguaje, sin ambages, no sólo la capacidad del arte, sino también la dimensión elevadora que confiere transcendencia al ser humano. Una vez más, se corrobora no ya la posibilidad, sino la necesidad de indagar en los mecanismos lingüísticos que se convierten en vehículos para acceder a las zonas aledañas de lo inefable, al misterio del mundo, a lo sublime.

[425] Zagajewski, Adam: "Observaciones acerca del estilo sublime", en *En defensa del fervor.* Barcelona: Acantilado, 2005. Págs. 43-44.

7. MECANISMOS DE SUBLIMIDAD EN LA CREACIÓN POÉTICA.

Apoyándonos en el opúsculo atribuido a Longino, podemos aseverar que, para alcanzar la sublimidad, el autor hace uso de una serie de mecanismos, de recursos si se quiere, que bien concertados consiguen el efecto pretendido.

No deja de resultar polémico el hecho de intentar mostrar una 'retórica de lo sublime' como un conjunto cerrado de mecanismos responsables únicos de la sublimidad, pero tampoco se pretende. En realidad, al igual que se abordan unos tópicos que por su naturaleza impelen hacia lo sublime, y habida cuenta de los múltiples estudios que avalan el hecho de que el lenguaje como forma necesariamente ha de mostrar ciertos elementos que tiendan a la sublimidad, procuraremos sistematizar los mecanismos que conforman un posible lenguaje de la sublimidad, a sabiendas de que no se trata de cristalizar una serie de recursos que garanticen nada, sino de que unidos a otra serie de procedimientos (los tópicos, la disolución del sujeto, el desasimiento, la atracción siniestra, etc.) sean capaces de interactuar holísticamente para procurar lo sublime. Se trata, en verdad, de huir de las interpretaciones dogmáticas que, o bien le niegan a la forma cualquier tipo de sublimidad, ateniéndose a un idealismo restrictivamente espiritualista, o bien lo fían absolutamente todo a las estructuras formales del lenguaje. A nuestro juicio, dada la complejidad de lo sublime, es necesario comprender la sublimidad como una difícil orquestación de mecanismos de toda índole. De ahí el hecho de que hayamos propuesto una clasificación variada de recursos, incidiendo en la necesidad de no interpretarlos como la suma de unas individualidades, sino como la proteica y lábil interactuación entre los mismos, aderezados por la

atractiva enajenación que nos sumerge en nuestro enigma. Hemos de hacer firme el propósito de movernos con cierta familiaridad entre la disolución de ciertos conceptos, que se confunden en la naturaleza de lo sublime, resolviendo la aparente contradicción que se nos presenta. Y es que la paradoja y el oxímoron resultan definitorios de lo sublime, también en esta reflexión en torno a la forma. En realidad, lo sublime reside en una forma transcendida incapaz de renunciar a su propia constitución. O, dicho en palabras de Gianni Carchia, en su sesudo y sugerente trabajo *Retórica de lo sublime:*

> *"Sublime es, en efecto, el tender hacia algo 'más que artístico' de la obra dentro de su propia inmanencia, o bien el trascenderse de la forma desde lo íntimo de su constitución."*[426]

De suerte que no parece que pudiéramos contravenir el hecho de que lo sublime reside en la forma transcendida, pero que no puede renunciar a la forma transcendente. Se trataría, pues, de indagar en la transcendencia del lenguaje, en los mecanismos que se la procuran, junto a otros procedimientos, en interpretación coral. Además, no debemos olvidar que la retórica constituye un modo de alejamiento respecto de lo dicho (condición que potencia lo sublime, que precisa de cierta distancia), al tiempo que procura inevitablemente una acción de diferir la significación, tal y como hemos estudiado al abordar el concepto derrideano de *diferencia.* En aquel caso, referido al culturalismo, en este, al lenguaje concernido. Finalmente, la retórica propone otra forma de decir, lo que nos impele hacia la otredad, hacia la apertura indispensable para alcanzar lo sublime. Ciertamente, una retórica de lo sublime está condenada a dar

[426] Carchia, Gianni: *Retórica de lo sublime.* Madrid: Tecnos, 1994. Pág. 120.

cuenta de un fenómeno muy complejo, como decíamos antes, que encuentra sus fundamentos en la entropía y en lo inaferrable que nos aferra, también desde el ámbito del lenguaje:

> "*Poesía como encarnación* [como lenguaje] *significa para Jean Paul*[427] *no sólo la elevación del elemento natural en la idealidad, sino también la representación continua de la imposibilidad de realizar ese ideal."*[428]

Tanto la capacidad para elevar lo natural y transformarlo en ideal como la incapacidad para dar como realizado el idealismo, corresponden a los dominios sublimes del lenguaje. Para trazar un territorio tan complejo, el lenguaje se sirve de una serie de mecanismos que intentaremos desentrañar, proponiendo una hermeneusis que pueda ponerlos en relación con lo sublime. Parece indiscutible, además, el hecho de que a una serie de ideas producidas (*inventio*) les corresponda una materialización en palabras (*elocutio*) que, a su vez, se estructuren en una organización (*dispositio*); esta interacción de planos desembocará, de manera sensible, en la *actio*. En este caso, nos centraremos en la *elocutio,* sin entrar en las múltiples clasificaciones que nos encontramos en el proceloso y controvertido asunto de las figuras retóricas.[429] Se trata,

[427] Autor tardo-ilustrado que reflexiona sobre la categoría de lo sublime y sobre su relación con el lenguaje y el humorismo (vid. Carchia, Gianni: op. cit., pág. 139).

[428] Se trata de palabras atribuidas a M. Blumenberg, que reflexiona acerca de los planteamientos de Jean Paul.

[429] Para un estado de la cuestión general y para una clasificación práctica y fundamentada de las mismas, vid. García Barrientos, José Luis: *Las figuras retóricas: El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco Libros, 1998. Jauralde Pou, Pablo: "Verso libre y verso regular", en *Voz y letra: Revista de literatura,* vol. 15, nº 2 (2004), págs. 115-128. Jauralde Pou, Pablo: "La literatura como ideología y la crítica literaria", en *Anales de literatura española,* nº 3 (1984), págs. 305-326. Jauralde Pou, Pablo: "Métrica española: métodos y problemas iniciales", en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez,* Vol. 2, 1986, págs. 367-389. Brioschi, F.; Di Girolamo, C.: *Introducción al estudio de la literatura.* Barcelona: Ariel, 1992. Aguiar e

en realidad, de poner en relación la *inventio*, la *elocutio y* la *dispositio.* Para ello, acudiremos a una interpretación del uso especial del lenguaje, que se vincule al ámbito de lo sublime. En todo caso, hemos de recordar el opúsculo anónimo, datado por algunos en el siglo I d.C., ya que se refiere también, con absoluta solvencia, a la relación que existe entre la sublimidad y las figuras:

> "*Las figuras.*
>
> *Aquí tiene su lugar, en el curso de la exposición, el capítulo relativo a las figuras. Y, en efecto, según antes decía, las figuras, debidamente empleadas, constituyen un importante ingrediente de la sublimidad."*[430]

Parece, pues, probada la necesidad de estudiar y de reflexionar acerca de los vínculos que se establecen entre las expresiones lingüísticas (centradas en la retórica) y lo sublime.

En este sentido, podríamos hablar de que estos recursos retóricos responden a unos principios rectores, a unos demiurgos que los rigen. Se trataría, pues, de identificar estos principios genésicos a raíz de los cuales se producen los recursos como corolario. Tal y como puede comprobarse en el *corpus* textual que proponemos, podríamos determinar que estos principios que gobiernan los recursos lingüísticos con tendencia a lo sublime podrían sistematizarse en las siguientes tipologías generales, a saber:

Silva, Víctor Manuel: *Teoría de la literatura.* Madrid: Gredos, 2005. Kayser, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Gredos, 1992.

[430] Vid. Anónimo: *Sobre lo sublime*; Aristóteles: *Poética*. Texto, traducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1996. Págs. 130-131.

- Lo pletórico.[431]
- Lo paradójico.
- Lo sinestésico.
- Lo metafórico.
- Lo hiperbatónico.

Estos cinco ejes retóricos del lenguaje, como no podía ser de otra manera, se compadecen con las características esenciales de lo sublime: el exceso, la contradicción, la confusión, lo imaginario y el desorden. A pesar de que cada eje puede especializarse de manera preeminente en una de las características mencionadas, no la trabajan en exclusividad, sino que se orquestan globalmente. Así, los ámbitos de los cinco ejes confluirán, puesto que en lo sublime nos encontramos con que todas estas características se funden para confundirse; esto explica las interrelaciones entre lo pletórico y lo paradójico (la sobreabundancia conduce a la disolución de límites que, a su vez, provoca la asimilación de contrarios), junto con lo sinestésico (eliminar las diferencias conlleva la mezcla, la contaminación de sentidos, pues todo se da en un orden global, así como la inevitable contradicción semántica entre sentidos que se contraponen); lo metafórico (crear un escenario que promueva la disolución de los límites convencionales conlleva sustituir la mostrenca realidad por una dimensión imaginaria) y lo hiperbatónico (que designa un desorden necesario para que se produzcan el extrañamiento y la enajenación que propiciarán la confusión semántica en la ambientación imaginista y excesiva).

[431] Es decir, "que tiene plétora". DRAE, 23ª ed., 2014.

A su vez, los cinco ejes, que se vinculan interactivamente en proteicidad y labilidad significativas, se articulan en distintos tipos de recursos y forman parte de un tronco común, que es el de la disolución de límites, el de la ruptura de nociones delimitadoras o de compartimentos estancos. A continuación, llevaremos a cabo una somera reflexión de cada uno de estos cinco ejes retóricos, atendiendo también a los recursos concretos en los que se articula cada uno de ellos, proponiendo una aproximación meramente teórica, pues la identificación y el análisis de cada figura se integrarán en el comentario de cada composición del *corpus.* Se trata, pues, de pergeñar un armazón teórico a todas las concreciones que se manifiestan en las composiciones poéticas de la poesía modernista española. Así pues, la ejemplificación y la concreción de todo tipo de ejemplos se satisfarán en el comentario crítico de los poemas en cuestión. Hecha esta imprescindible salvedad, pasamos a caracterizar de manera sucinta los ejes que concitan todo el aparato retórico relacionado con lo sublime.

7.1.*Lo pletórico*

Sin ningún género de duda, la sobreabundancia, la acumulación y la plétora se convertirán en un recurso para alcanzar la sublimidad, ya que a través de ellas llegamos a la ruptura/disolución de límites y, por lo tanto, a la paradoja, que elimina los límites significativos, deviniendo epítome de lo sublime; pero la paradoja la abordaremos enseguida. Es esa acumulación (construcción) la que conduce inexorablemente hacia la destrucción (he aquí lo sublime: construcción para llegar a la destrucción, fuerza entrópica de la que ya se ha hablado con anterioridad). Nuestra contemplación como sujetos ante lo sublime –atracción siniestra, placer en el dolor, inaferrabilidad que nos aferra- supone la destrucción misma del sujeto, que se disuelve en la sublimidad del todo. He aquí la íntima contradicción de lo sublime: su condición de constructo proveniente de la destrucción, hálito entrópico. El exceso, pues, y con él la sobreabundancia, se convierte en una condición esencial de lo sublime que puede ser reclamada por el lenguaje. Esta plétora en el lenguaje como tipología se vertebrará en unos recursos concretos, que se manifestarán en distintos planos de la lengua. Así, por ejemplo, la reiteración cumpliría una función acumulativa relacionada con el exceso que, a su vez, no contribuye exclusivamente a la sobreabundancia, sino también al componente irracional necesario para alcanzar la sublimidad. Esta irracionalidad vinculada directamente al exceso podemos comprenderla cabalmente si la singularizamos en la hipérbole (o superlación: significados con exageración que rebasan llamativamente los límites de lo verosímil). No es infrecuente que en el *corpus* que presentamos aparezcan exageraciones desmesuradas relacionadas con la figura de la

prostituta, asociada a la infinitud, a la eternidad, a la divinidad o al malditismo. Asimismo, aparecen con mucha frecuencia todo tipo de repeticiones que reiteran el exceso, que alimentan la acumulación. Se puede dar en el orden léxico: repeticiones de una o más palabras el comienzo de varias secuencias versales (anáforas), repeticiones de una misma palabra o secuencia de palabras al final de un verso (anadiplosis), repeticiones de las mismas palabras al principio y al final de la misma secuencia versal (epanadiplosis), construcciones gramaticales con elementos superfluos o redundantes, cuya justificación debe ser intensificar o adornar la expresión (pleonasmos), series coordinadas de términos con la misma categoría y función gramatical (enumeraciones), repeticiones inmediatas de una misma palabra o corta secuencia de palabras en cualquier posición (geminaciones), repeticiones de una misma palabra polisémica o de palabras homónimas con significados diferentes (antanaclasis), reiteraciones semánticas mediante adjetivos u otras formas lingüísticas que en función de complemento del nombre añaden o subrayan una cualidad de este, pero sin modificar su extensión ni comprensión (epítetos) o repeticiones de términos sinónimos en un contexto para realzar el significado (sinónimos o metáboles); en el fónico: repetición de un mismo fonema o letra que, ocupando cualesquiera posiciones en las palabras resulta relevante en un contexto (aliteraciones), acumulaciones de palabras en posiciones próximas con significantes parecidos por semejanza casual -o bien por parentesco etimológico (paronomasias) o repeticiones de los mismos o semejantes fonemas finales de palabras próximas que cierran frases o miembros consecutivos (similicadencias); en el sintáctico: repeticiones de estructuras paralelísticas de los componentes de unidades gramaticales equivalentes (paralelismos), acumulaciones coordinantes de términos semánticamente complementarios y gramaticalmente equivalentes (sinatroísmos), multiplicaciones de

nexos conjuntivos (polisíndeton) o amplificaciones de unidades sintácticas completas añadiendo un elemento complementario (epífrasis).[432]

No en vano, dentro de este eje en el que estudiamos lo pletórico, debemos hacer mención al pseudo Longino, que ya se refiere a algunos elementos que pertenecen a su ámbito y que tienen la capacidad de "elevar el estilo", dotándolo de sublimidad. En concreto, y atinentes a este eje, se refiere, verbigracia, a la acumulación:

"*La acumulación.*

Y pasemos ahora a examinar si disponemos aún de otro medio para conceder elevación al estilo. Dado que a todo ser le están siempre asociados ciertos elementos inherentes a su sustancia, se sigue de ahí que podremos hallar un factor de sublimidad en la consistente y apropiada selección de esos elementos y en la posibilidad de combinar esos rasgos constitutivos para formar un todo orgánico."[433]

El modernísimo opúsculo se refiere también a otro elemento perteneciente a este eje; se trata de la amplificación, que –evidentemente- también contribuye a la plétora, a la sobreabundancia, al exceso:

"*La amplificación.*

[432] Vid. Nota 429.
[433] Vid. Anónimo: *Sobre lo sublime*; Aristóteles: *Poética*. Texto, traducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1996. Pág. 105.

Complemento de las excelencias estilísticas antes mencionadas es la llamada amplificación*: tiene lugar cuando el tema o la índole del proceso admiten, de manera periódica, la intercalación de distintos preámbulos y pausas de modo que se vayan sucediendo de forma continua expresiones elevadas que confieran intensidad al conjunto.''*[434]

Además, se refiere a que la amplificación puede presentar infinitas formas y acentúa lo sublime.[435] Incluso, en este mismo sentido, asevera que la amplificación se fundamenta en la abundancia, precisamente.

[434] Anónimo: op. cit., pág. 111.
[435] Ibídem.

7.2.*Lo paradójico*

La contradicción conceptual es la naturaleza de lo sublime. Dar cuenta de ella supone que los contrarios semánticos vengan a asimilarse en todo tipo de gradaciones (antítesis, paradoja, oxímoron), aunque la figura por excelencia para representar lo sublime sea el oxímoron, que expresa la contradicción mística de la fusión de un ser finito con la infinitud, de cómo sentimos la pérdida en lo que nos atrapa. Tal y como se ha intentado demostrar, la contradicción de lo sublime ontológico es referencia rectora de nuestra propia contradicción natural: el hecho de ser límites de carne y, al mismo tiempo, ser el deseo de transcenderlos. Esta paradoja íntima nos vincula inevitablemente a lo sublime, dada su capacidad de disolver límites y de garantizarnos la transcendencia. En todo caso, el desasimiento que nos procura nos conduce a una paradoja insalvable: lo sublime nos atrapa en la pérdida. Este profundo estado de confusión ha de traducirse en el lenguaje mediante constantes contradicciones.

En todo caso, no puede negársele el valor informativo a las contradicciones que, además, se presentan constantemente en las lenguas naturales. A pesar de que los lingüistas en algunos momentos negaron la informatividad de los enunciados contradictorios (aduciendo incompatibilidad semántica, esto es, incoherencia), o les atribuyeron la rara capacidad de ser enunciados que, aunque presentaran dos ideas que fueran opuestas, en realidad, para su interpretación, una de las ideas se imponía sobre la otra (admitiendo, pues, que en las contradicciones, una de las ideas opuestas quedaría anulada por la prevalencia de la otra, eliminando así la contradicción y haciendo comprensible el enunciado), desde la última década del siglo pasado, y gracias a los

esfuerzos aportados por trabajos provenientes de la Pragmática, que precisamente acudieron a las cuestiones gramaticales interpretadas desde una óptica Pragmática para explicar el fenómeno, se les otorgó a las contradicciones el valor informativo que nunca debió negárseles. Mª Victoria Escandell Vidal[436] insistió en que, además de ser informativas, las contradicciones no funcionan porque uno de los elementos sucumba ante la preeminencia del otro, sino que:

> "*La emisión y la interpretación de un enunciado contradictorio se basa en un mecanismo que hace compatibles las dos afirmaciones opuestas. Ello tiene dos consecuencias importantes: supone, por una parte, que el emisor está siendo sincero en su afirmación; y, por otra, sugiere que las dos proposiciones pueden no ser 'tan contradictorias' como parece a primera vista."*[437]

Aunque es fundamental otorgar valor informativo a las contradicciones, ya que en ellas se basa la definición misma de lo sublime y, por lo tanto, hay que otorgarles un valor científico, no es objeto de estudio de esta Tesis Doctoral indagar en tan arduo fenómeno lingüístico. En todo caso, quede de manifiesto que las contradicciones hacen valederas las dos opciones propuestas como supuestamente contradictorias, en virtud del valor pragmático (inferencial) que asociamos a la relación entre los elementos; así, ideas que podrían ser contradictorias e incoherentes, excluyentes, en un mismo momento, resultan compatibles si se consideran de manera distributiva (o en alternancia). A lo que podíamos añadir que esta distribución no tiene por qué atenerse

[436] Escandell Vidal, Mª Victoria: "Estrategia de interpretación de enunciados contradictorios", en *Actas del Congreso de la Sociedad Española de Lingüística XX Aniversario.* Madrid: Gredos, 1990. Págs. 922-936.
[437] Escandell Vidal, Mª Victoria: op. cit., pág. 931.

exclusivamente a coordenadas espacio-temporales, sino también relacionadas con los sujetos que interaccionan entre sí. Verbigracia, cuando definimos lo sublime como *"lo inaferrable que nos aferra"*[438], la contradicción se hace informativa, efectivamente, en tanto en cuanto adquiere un valor distributivo, pero que no afecta al tiempo ni al espacio, o al menos no de manera directa, sino a los sujetos que interactúan. Así, lo "inaferrable" es precisamente lo sublime como objeto ante el ser humano como sujeto, que no puede aprehenderlo y, al mismo tiempo, es lo que "aferra" cuando entendemos lo sublime como sujeto, sobradamente capacitado para atraernos a los seres humanos (como objetos) en su hechizo ontológico y estético. Así, la interpretación distributiva, en este caso concreto, vendría dada por el juego entre sujeto y objeto y su intercambio de roles en un mismo enunciado, lo que hace compatibles ideas aparentemente irreconciliables. Y es que la propia interpretación de las contradicciones cae en el ámbito de la sublimidad, habida cuenta de que se produce una disolución de límites, una confusión, entre sujeto y objeto, en aras de una definición general que atañe, en el magma de la totalidad, tanto a los sujetos como a los objetos. Toda vez que se ha pretendido demostrar el carácter valederamente científico de los enunciados contradictorios, ínsitos tanto a lo sublime como a nuestra propia naturaleza, nos ocuparemos de las figuras de las que se sirven los poetas modernistas españoles para articularlos convenientemente en los poemas que conforman el *corpus.*

Evidentemente, la contradicción, en todos los grados imaginables, resulta un vehículo expresivo crucial para lo sublime. La variedad de figuras y su profusión en las composiciones poéticas que hemos compilado no facilitan su sistematización. Sin embargo, podemos reconocer una serie de figuras que se suceden con mayor o menor frecuencia: en el ámbito semántico, de la significación -que sin lugar a dudas es

[438] En palabras de Saint Girons, Baldine: op. cit., pág. 281.

prácticamente exclusivo en este sentido-, podríamos mencionar, al menos, los siguientes fenómenos: las menciones explícitas so pretexto de querer eludirlas –sumamente contradictorias- (preterición), las afirmaciones construidas desde la negación (lítote), las significaciones contrarias a lo que se afirma (ironía o antífrasis) –que pueden adquirir una intención hostil, maliciosa o cruel (sarcasmo)-, las expresiones de una alabanza en forma de reprensión o viceversa (asteísmo), los enfrentamientos de términos antónimos en un contexto de proximidad –la contraposición semántica se refuerza con la equivalencia morfológica, sintáctica y posicional de los susodichos antónimos; y que puede enfrentar un par de palabras, dos pares o enunciados- (antítesis), convivencias de contrarios en un mismo sujeto (cohabitación), expresiones de un pensamiento sorprendente por ser contrario a lo esperado, al sentido común o a la opinión establecida (paradoja), fusiones de términos contrarios –que se excluirían mutuamente- en una misma unidad gramatical y de sentido (oxímoron) o reuniones en un mismo contexto de términos cuyos significados son semejantes, pero que son separados y enfrentados como contrapuestos (paradiástole); y, quizá, en el terreno de la sintaxis, podríamos señalar los contrastes entre enunciados que constan de los mismos constituyentes, pero que invierten el orden y las funciones sintácticas (antimetábole o conmutación).[439]

El propio texto fundacional de la teoría de lo sublime, el tan traído y llevado (meritoriamente) opúsculo de la antigüedad atribuido a Longino, menciona los contrastes como un ejemplo lingüístico de sublimidad. De hecho, llega a proponer como

[439] Vid. García Barrientos, José Luis: *Las figuras retóricas: El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco Libros, 1998. Jauralde Pou, Pablo: "Verso libre y verso regular", en *Voz y letra: Revista de literatura,* vol. 15, nº 2 (2004), págs. 115-128. Jauralde Pou, Pablo: "La literatura como ideología y la crítica literaria", en *Anales de literatura española,* nº 3 (1984), págs. 305-326. Jauralde Pou, Pablo: "Métrica española: métodos y problemas iniciales", en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez,* Vol. 2, 1986, págs. 367-389. Brioschi, F.; Di Girolamo, C.: *Introducción al estudio de la literatura.* Barcelona: Ariel, 1992. Aguiar e Silva, Víctor Manuel: *Teoría de la literatura.* Madrid: Gredos, 2005. Kayser, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Gredos, 1992.

ejemplo un pasaje homérico que se construye precisamente desde la dialéctica contradictoria, opuesta, de espacios:

> "*La corneta a su entorno tocaba el Olimpo y el cielo tan vasto. Y allá abajo en su imperio temblaba el señor de los muertos […] y, en su horror, de su trono saltó y dio un grito; temía que entonces Poseidón, que sacude la Tierra no fuera en sus golpes a henderla y mostrara a la vez a mortales y a dioses sus horribles moradas putrefactas que provocan incluso el pavor de los dioses".*[440]

En este escenario de batalla, se confunden la sima y la cima, se asimilan el cielo y la tierra, la altura y la profundidad. La imaginación, pues, se pone al servicio de la creación de contrarios para asimilarlos en una totalidad; además, según se dice en el tratado:

> "*Homero, a mi entender, pone en juego todos sus resortes para convertir en dioses a los hombres que participaron en el sitio de Troya, y a los dioses en hombres."*[441]

He aquí la contradicción asimilada: los hombres se convierten en dioses y viceversa. Esta contraposición semántica, que se reafirma en el pavor de los dioses, llega a fundirse en la contradicción por excelencia, el oxímoron, ya que se trata de

[440] Se trata de fragmentos correspondientes a la *Ilíada,* en Anónimo: op. cit., pág. 97.
[441] Anónimo: op. cit., pág. 99.

hombres divinos y de divinidades humanas. La contradicción como recurso, sugerida por el modernísimo trabajo de la antigüedad, puede coadyuvar desde el lenguaje a alcanzar lo sublime.

7.3.*Lo sinestésico*

La sinestesia representa la disolución de límites entre los sentidos, la confusión de contrarios; se relaciona directamente con lo sublime, donde todo se da sin diferenciación de ninguna clase. Evidentemente, la sinestesia presenta múltiples contagios de interés, ya que no renuncia a lo paradójico ni a lo metafórico, como no renuncia al exceso ni al desorden. Además, la sinestesia no sólo guarda una estrecha relación con lo sublime, sino que se vincula estrechamente también con el erotismo y, de manera indiscutible, con el Modernismo. Más adelante, comprobaremos las elocuentes relaciones que se establecen entre el erotismo, la sinestesia y, por añadidura, lo sublime. Por el momento, merece la pena centrarse en los vínculos que se establecen entre la sinestesia y el Modernismo, que son, por lo demás, evidentes:

> "*Una de las más habituales características de la literatura modernista es la utilización de las sinestesias.*"[442]

O:

[442] Bernal Muñoz, José Luis: "El color en la literatura del Modernismo", en *Anales de Literatura Española,* nº 15 (2002), págs. 171-191.

"Una gran falta de uniformidad, aunque en menor grado, también existe en relación a las características de la sinestesia, un aspecto prominente de la poesía modernista."[443]

En realidad, resulta innegable el hecho de que la sinestesia es uno de los recursos más identificativos del Modernismo. Menos se ha profundizado, quizá, en la etiología de esta relación íntima. Desde el punto de vista diacrónico de la Historia de la Literatura, parece haber pocas dudas acerca de que el precedente más cercano para los modernistas hispanos es el de los poetas simbolistas y decadentes franceses, que generan una enconada polémica sobre el valor artístico, de tenerlo, de un mecanismo como el de la sinestesia, que, desde luego, constituye una renovación y una revolución del lenguaje poético:

"El empleo de la sinestesia en la literatura por los escritores franceses simbolistas y decadentes, provocó un gran revuelo en el mundo de las letras del siglo XIX y dio origen a una interesante controversia sobre su valor como elemento de la expresión artística."[444]

Esta forma de expresión que es la sinestesia parece tener su origen para los modernistas en la concepción artística de los impresionistas, que allá por 1874 se plantearon como núcleo gordiano de lo artístico la impresión, la sugestión, en la que,

[443] Foreman Day, Dorothy: "Evocación sensorial en la poesía de la revista *Azul*", en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Volumen XIII, nº 46 (1976), págs. 109-122.
[444] Engstrom, Alfred G.: "In Defence of Synaesthesia", en *Philological Quarterly*, xxv (enero, 1946), pág. 1.

por descontando, vendrían a producirse "contaminaciones" entre los diferentes sentidos, en la interpretación musical holística de compositores franceses como Rabel o Debussy –que se inspiraron en las mismas fuentes que los pintores- y en la importancia que los poetas franceses de los orígenes del Simbolismo otorgaban a las relaciones entre colores, sonidos, música y aromas. El idealismo que pergeñaron en sus obras los pintores desde 1874 contagió a los poetas modernistas, que siempre aspiraron a él –en este sentido, lo sublime se convierte en epítome del idealismo. No podría comprenderse la sinestesia sin los precedentes de Téophile Gautier, quien en 1852 publica sus *Esmaltes y camafeos*, donde se asemejan las piedras preciosas al lenguaje, o del celebérrimo verso de Baudelaire, último del segundo cuarteto de su soneto "Correspondances":

"*Les parfums, les couleurs el les sons se répondent.*"[445]

En este mismo soneto, por cierto, y en relación directa con lo sublime, se hace mención a la tenebrosa y profunda unidad en la que todo queda subsumido y a la infinitud. Así, *ab initio*, sublimidad y sinestesia nace en, por y para un mismo discurso:

"*Dans une ténébreuse et profonde unité,*"[446]

Y:

[445] Baudelaire, Charles: "Correspondances", en *Les Fleurs du Mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.
[446] Ibídem.

"*Ayant l'expansion des choses infinies,*"[447]

Y es que el Simbolismo, con su propuesta de que el universo es un conjunto de símbolos que se interrelacionan, propone una suerte de magma de símbolos entre los que no importa su clasificación, sino –exclusivamente- su condición. De esta manera, Modernismo, Simbolismo, sublimidad y sinestesia se identifican. Lo sublime procura ese espacio de unidad profunda y tenebrosa que concita la infinitud de las sugestiones en la confusión de sentidos, en los dominios en los que los límites se convierten en condiciones diluidas. Lo sublime, pues, se convierte en demiurgo de la sinestesia; sin la sublimidad, no podemos comprender la confusión y fusión entre los sentidos. Esa misma confusión y desorden en los dominios de lo sublime procurará la posibilidad del erotismo, que indefectiblemente se enraizará en la naturaleza de la sinestesia:

> "*Parece que en toda la animalidad la satisfacción sexual se lleva a cabo en un gran* desorden de los sentidos"[448].

La espiral entrópica de lo sublime, pues, arrostra el utilitarismo positivista en la que se enmarca la crisis de fin de siglo. Para incorporarse a esta vertiginosa espiral, los tópicos y los recursos se engarzan en holístico proceder. La sinestesia, al promover la confusión entre sentidos, al caracterizarse de manera singular por la disolución de fronteras significativas, contribuye directamente al acceso de lo sublime.

[447] Ibídem.
[448] Bataille, Georges: *La literatura y el mal.* Madrid: Taurus, 1981. Pág. 177.

Menos polémica hay en cuanto a la definición de la sinestesia como recurso literario:

> "*Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales.*"[449]

O:

> "*Procedimiento consistente en producir sensaciones asociadas a un sentido a través de estímulos dirigidos a otro.*"[450]

En el universo de la sinestesia, adquiere especial relevancia el color.[451] Este tendrá mucho predicamento en las composiciones modernistas; en realidad, el color encuentra su cultivo desde los orígenes de la sinestesia por parte de los primeros poetas simbolistas franceses. Estos encontrarían su inspiración en el influjo de la poesía parnasiana. Es el caso de la conocida composición de Gautier "Symphonie en blanc majeur", que para Max Henríquez Ureña es el detonante claro.[452] En todo caso, el precedente más inmediato para los poetas modernistas españoles fue el de Baudelaire,

[449] DRAE. 23ª Ed. 2014.
[450] Bernal Muñoz, José Luis: "El color en la literatura del Modernismo", en *Anales de Literatura Española,* nº 15 (2002), págs. 171-191.
[451] Vid. Bernal Muñoz, José Luis: "El color en la literatura del Modernismo", en *Anales de Literatura Española,* nº 15 (2002), págs. 171-191; Foreman Day, Dorothy: "Evocación sensorial en la poesía de la revista *Azul*", en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Volumen XIII, nº 46 (1976), págs. 109-122; Schulman, Iván A.: "El simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje", en *Revista de literatura hispánica*, nº 8 (otoño 1978), Article 2.
[452] Henríquez Ureña, Max: *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. Pág. 27.

no sólo por el uso magistral de la sinestesia, sino también por la primacía que le otorga al color. No en vano, fue también el desencadenante de los estudios acerca de la sinestesia por parte de René Ghil[453],

> "*para quien el sonido tiene color, importando poco el sentido de la palabra en el poema, que estaría constituido por las palabras-música de un lenguaje musical."*[454]

Proliferaron, pues, los estudios en torno al color, que ganó una preponderancia inusitada en la concepción sinestésica. José Luis Bernal menciona, entre otras, las aportaciones de Stéphane Mallarmé, quien en 1876 se ocupa de los pintores impresionistas y de la sinestesia a raíz del color, o las de Émile Verhaeren, quien también abordó esta nueva teoría del color (en su artículo "Exposición de Obras Impresionistas") que surge con estos pintores.[455] En el apartado de teóricos de la sinestesia, resulta ineludible referirse a los trabajos de Gleen O'Malley, para quien los estudios sobre la misma surgen a partir de Baudelaire:

> *"Desde Baudelaire la observación y el estudio de la sinestesia literaria u otra, han sido muy variados y se han popularizado*."[456]

[453] Ghil, René: *Traité du verbe: états successifs.* Paris: Editions A. G. Nizet, 1978.
[454] Bernal Muñoz, José Luis: op. cit., pág. 172.
[455] Ibídem.
[456] O'Malley, Glenn: "Literary Synesthesia", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* nº xv (junio, 1957), pág. 411.

Y no sólo los estudios, sino su transposición natural al lenguaje modernista, a través de la influencia en la relación entre vocales y colores que tiempo después hará célebre Rimbaud, en 1871.[457] Desde el vínculo de colores y vocales, los modernistas imprimirán una total expansión a la sinestesia, cuyo hito fundamental lo constituiría Huysmans, con su *A Rebours*, en 1884.[458] De hecho, la obra se construye desde las sinestesias que, asociadas al gusto, alcanzan el virtuosismo.[459] A pesar de ello, ciertamente, los poetas modernistas en lengua castellana cultivaron más las sinestesias relacionadas con poesía, música y color, y no tanto relacionadas con otros sentidos[460] que sí aparecerán en nuestro *corpus*, tal y como podremos comprobar más adelante. Que la música desempeña un papel preponderante en el terreno de las sinestesias parece evidente en el caso de la poesía modernista; en este sentido, no podemos olvidar el temprano poemario del pontanés Manuel Reina, titulado precisamente *Andantes y alegros.*[461] Desde luego, la música se convierte en un elemento central; para ello, nos vale la explicación de José Luis Bernal:

> "*[…] un solo principio que es el arte, principio que se eleva fascinante y luminoso frente al negro fantasma del materialismo, que en la música ve encarnado en la mefítica atmósfera del can-can parisino y las composiciones de Offenbach"*[462]

[457] Me refiero a su composición "Voyelles" (1871).
[458] Vid., en español, Huysmans, J. K.: *A Rebours. A contrapelo.* Madrid: Cátedra, 2000.
[459] Bernal Muñoz, José Luis: op. cit., pág. 173.
[460] Bernal Muñoz, José Luis: op. cit., pág. 175.
[461] Reina, Manuel: *Andantes y alegros*. Madrid: Imprenta de A. Flórez y Compañía, 1877.
[462] Bernal Muñoz, José Luis: op. cit., pág. 176.

De esta forma, el simbolismo cromático condujo a la sinestesia que, a su vez, se convirtió -por su naturaleza confusa, sugestiva y entrópica- en vehículo de excepción para alcanzar lo sublime. Por otra parte, y tal y como se podrá comprobar de manera práctica en el análisis crítico del *corpus*, la sinestesia constituye un pilar fundamental de la construcción novedosa del lenguaje artístico modernista. Ello responde, en realidad, a la propia cosmovisión modernista, que es ontológicamente sinestésica; en palabras de Octavio Paz:

"*[…] esa resurrección métrica* [se refiere a la vuelta que supuso el lenguaje poético modernista a la versificación irregular rítmica; la original, la primigenia española para Paz] *coincidió con la aparición de una nueva sensibilidad que, finalmente, se reveló como una vuelta a la* otra *religión: la analogía.* Tout se tient. *El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal: todo se corresponde porque todo es ritmo. La vista y el oído se enlazan; el ojo ve lo que el oído oye: el acuerdo, el concierto de los mundos. Fusión entre lo sensible y lo inteligible."*[463]

En este lúcido pasaje, Octavio Paz da carta de naturaleza a la relevancia indiscutible del eje sinestésico, no solo en su papel determinante para la renovación del lenguaje artístico, sino inserto en la propia cosmovisión modernista; sin olvidar que la fusión que propugna el Modernismo entre lo sensible y lo inteligible, y con él la sinestesia, propende a la concepción sublime del cuerpo, que aúna la parte sensible con la inteligible ("celeste carne de mujer"). La fusión de lo sensible con lo inteligible, marchamo del Modernismo y seña de identidad de la sinestesia, promueve claramente

[463] Paz, Octavio: *Los hijos del limo.* Barcelona: Seix Barral, 1998. Pág. 135.

una concepción sublime del universo, cuyo ritmo se aviene con todo. Que la analogía, y con ella la sinestesia, nos conduce a lo sublime parece lejos de toda duda. Así nos lo sugiere elucidadoramente el Nobel mexicano:

"*La analogía afirma al tiempo cíclico y desemboca en el sincretismo.*"[464]

El tiempo cíclico y el sincretismo. La eternidad, el infinito designado por una forma cerrada (en la que coinciden principio y fin, recuérdense las agudas palabras de Trías), lo ilimitado y, por otra parte, la expresión única para lo que es distinto, la disolución de los límites que diferencian las significaciones para diseñar una magma semántico en el que todo se corresponde con todo y se expresa desde la unidad. Habitamos ya en lo sublime.

Además, los intersticios que separan lo sinestésico de lo metafórico son especialmente endebles, lábiles, ya que desde el punto de vista retórico no es rara la consideración de la sinestesia como un tipo de metáfora. Ello no puede extrañarnos en absoluto, habida cuenta de que la sustitución de la realidad positivista por el ámbito artístico, estético, es el mejor caldo de cultivo para el poder de la metáfora. Pero este extremo lo abordaremos, como no podía ser de otra forma, en el siguiente apartado.

En cuanto a las figuras relacionadas con el eje de lo sinestésico, poco se puede decir al margen de la sinestesia, salvo en el plano sintáctico, en el que podría encontrar su correlato en la hipálage y en la enálage, figura considerada como un caso particular de aquella primera y desorden muy relacionado con la sinestesia en el caso de la

[464] Ibídem.

segunda. La sinestesia, como es sabido, consistiría en el fenómeno según el cual se daría una transferencia de significados desde un dominio sensorial hasta otro. En cuanto a la hipálage y la enálage, que también podrían considerarse en el eje de lo hiperbatónico, habida cuenta del desorden sintáctico que prefiguran, consisten en la atribución a un término de un complemento que, en realidad, corresponde a otro término dentro del contexto (hipálage) y en una sustitución de una palabra por otra de igual lexema pero distinta categoría gramatical o de unos morfemas flexivos por otros.[465] Parece que el revulsivo mayor lo causan en la sintaxis, por lo que serán incluidas en el apartado de lo hiperbatónico, pero la alteración semántica que se colige de las mismas las asocian con la sinestesia. En todo caso, quede de manifiesto el hecho de que estas figuras, con su elocuencia caótica y con su contribución directa a la disolución de límites semánticos devienen instrumentos conspicuos para acceder a lo sublime.

No se ocupa específicamente nuestro opúsculo de la antigüedad de este eje de manera específica, sino que lo considera inserto en el uso de las imágenes en general, esto es, en el eje de lo metafórico. Debido a su importancia y a su repercusión en el movimiento modernista, nos ha parecido merecedor de constituir su propio eje. Hay alguna mención a este eje, ejemplificado en la hipálage como portadora de sublimidad:

> "*[…] riqueza argéntea o áurea."*[466]

[465] vid. García Barrientos, José Luis: *Las figuras retóricas: El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco Libros, 1998. Brioschi, F.; Di Girolamo, C.: *Introducción al estudio de la literatura.* Barcelona: Ariel, 1992. Aguiar e Silva, Víctor Manuel: *Teoría de la literatura.* Madrid: Gredos, 2005. Kayser, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Gredos, 1992.
[466] Anónimo: op. cit., pág. 159.

De esta forma, Longino, si es que fuera el autor, ensalza el eje de lo sinestésico como elemento lingüístico dotador de sublimidad, en este caso al desplazar los complementos del término al que debían corresponder (“*monedas”*) a otro. Esta confusión, que conlleva la disolución de límites significativos para que todo forme parte de un mismo magma significativo, donde puedan atribuirse complementos a términos a los que no corresponden, promueve el acceso a los dominios de lo sublime. Lo sinestésico, pues, bien en la concreción de la sinestesia, bien por acción de la hipálage o de la enálage, confieren sublimidad al lenguaje.

7.4.*Lo metafórico*

Es bien sabido que la metáfora supone una sustitución de una realidad por otra con la que guarda relación, pero que, en todo caso, privilegia lo imaginario, impele la suplantación de una realidad por una dimensión estética ilimitada. Antes de abordar sus diferentes facetas, hay que destacar su íntima relación con lo sublime, que viene dada por su enraizamiento en lo ilusorio. Precisamente, la imaginación, por su carácter tan ilimitado como ideal, propende de manera singular hacia lo sublime. Por otro lado, la relación de la metáfora con el Modernismo es fundamental, como lo es en el tratamiento de la figura de la prostituta, pues se convertirá en uno de los mecanismos que la idealizarán, procurándole un tratamiento de sublimación. Pero la metáfora no será tan sólo un recurso para el poeta modernista, sino que se convertirá en el medio por excelencia para suplantar el entorno por un territorio imaginario, estético, en el que se instalará el creador. Así, el escritor finisecular confía su existencia, con fervor religioso, a una dimensión metafórica que, al conferir a la obra de arte una absoluta autonomía (pues los referentes cotidianos se encuentran suplantados por los de índole estética), prefigura unos dominios capaces de postularse como un nuevo hábitat. El modernista, insatisfecho con una realidad mostrenca, se entrega al poder transformador de la metáfora, que genera un universo totalmente otro al consuetudinario y que, a pujos de estética ética, seducirá a la torturada alma modernista; de suerte que la metáfora no sólo guarda relación con la creación imaginaria, con la inspiración poética en su sentido etimológico, sino que, por añadidura, deviene constructo final para la dotación de autonomía de la obra artística. Evidentemente, la metáfora tiene un valor específico para

el modernista, y no deberíamos vincularlo a un espíritu escapista en una concepción pueril, inocua. Las deficiencias de la vida corriente, del utilitarismo ramplón de la sociedad del momento, se combaten –de manera literal- a golpe de metáfora. Esta, durante el Modernismo, ve potenciado su poder transgresor, subversivo, ontológico. Además, la metáfora no sólo es una forma de vida para el poeta modernista, sino que resulta también una inevitable metodología sistemática. El Modernismo, en cuanto filtro cultural, es metáfora, vive y respira en ella. El tamiz culturalista del Modernismo ha sido asediado en el apartado de los tópicos, pero conviene recordar que no responde a un mero exotismo ni a una moda pasajera y superficial, sino que constituye un elemento identificador de la naturaleza misma del Modernismo. En el *corpus* que proponemos, las metáforas invaden el estilo, el lenguaje poético, porque la metáfora no es un mero recurso para el modernista, sino que forma parte de la cosmovisión que le es ínsita. Por otra parte, la metáfora también contribuye a diferir el significado y, en este sentido, se trata de otro motivo que la vincula a lo sublime. La metáfora no solo esquiva el ofrecimiento de una significación del significante, sino que procede sustituyéndolo por otro de índole artística de significación figurada que posterga la significación o que la anula, en aras de un artificio lingüístico estético que viene a suplantar la significación por el estremecimiento. Evidentemente, este *modus operandi* metafórico amarra la metáfora a lo sublime. Sin olvidar que la metáfora propicia un desorden significativo, una traslación de los límites semánticos (pensemos en el caso de la sinécdoque, verbigracia), ya que, por contigüidad, para referirnos a un conjunto, mencionamos tan sólo una parte, o ya que, mediante el lenguaje figurado, diluimos las fronteras semánticas convencionales para proponer imposibles en el ámbito de la significación. Así, o bien se procrastina o bien se escamotea el ámbito semántico, convirtiéndose en añagaza privilegiada para el campo del significado. En todo caso, contribuye a la

confusión, a lo imaginario, a la disolución de límites, al extrañamiento, a la enajenación, haciéndose valer como un vehículo excepcional para acceder a lo sublime. Sin duda, la enajenación, lo irracional y, al mismo tiempo, lo ontológico (somos como reflejamos) se ponen de manifiesto en la articulación de la metáfora, cuyos componentes no resultan nada extraños, más bien lo contrario, al ámbito de lo sublime.

Además, la metáfora explicará, a nuestro juicio, en su extremación, el paso del Modernismo a las Vanguardias, lo que, a su vez, daría carta de naturaleza a la concepción del Modernismo como primer *ismo.* Así, la metáfora constituiría un discurso crítico muy productivo, habida cuenta de que la particular concepción que de ella tienen los modernistas y su posterior extremación, explicaría, nada más y nada menos, que el paso del Naturalismo al Modernismo y de este último a las Vanguardias. En el caso particular que nos ocupa, el del especial tratamiento estético de la figura de la prostituta en la lírica española modernista, podemos observar (véase el *corpus*) cómo se pasa de una abundancia del símil o comparación en el tratamiento de esta figura femenina, por parte de los naturalistas, a una preeminencia indiscutible de la metáfora en el caso de los poetas modernistas. Asimismo, la mayor independencia de la metáfora respecto de la realidad y su extremación, enraizándose casi virulentamente en su carácter irracional, explica el advenimiento de las denominadas Vanguardias. En este ámbito, figuras poéticas en lengua castellana como la del tantas veces incomprendido, desde la crítica, poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig adquieren todo su sentido, ya que precisamente otorgan a la metáfora un papel preponderante en su lenguaje poético.[467] Por otra parte,

[467] Vid. Rodríguez Monegal, Emir: "El caso Herrera y Reissig: reflexiones sobre la poesía modernista y la crítica", en *Eco*, v. 37, nº 224-226 (junio-agosto 1980).

en el caso de la literatura española también nos encontramos ejemplos, de esta misma tipología, igualmente elocuentes.[468]

La metáfora es la forma de vida y la concepción artística del Modernismo. De ahí que el modernista reinterprete todo a través del tamiz culturalista (una forma de metáfora, de sustitución de una realidad por otra con la que guarda relación) y que haga de su estética vida, pues se instala en el universo artístico.[469] Un ejemplo entre muchísimos lo constituirían, en el caso del Modernismo español, las palabras de Manuel Machado, de las que se coligen la interpretación metafórica del mundo como un gran libro y la poderosa autarquía que pergeña la metáfora, creando un universo autónomo totalmente otro en el que instalarse (no en vano, pretende entrar en un libro y, por ende, en el territorio imaginario que conlleva, como quien entra en un espacio físico practicable):

> "[…] *abrir un libro y entrar en él como he entrado en esta habitación retirada, donde nadie ha de venir a llamarme.* […]
>
> *Y mis ojos recorren páginas y páginas, mientras mi pensamiento ha conseguido escaparse y hojea otro gran libro: París."*[470]

[468] Piénsese, *verbi gratia*, en la evolución poética del mismísimo Juan Ramón Jiménez, o en la producción del raro poeta Francisco Vighi, en Mauricio Bacarisse, en Rafael Porlán o en Fernando Villalón. En todo caso, para ampliar esta nómina, véase el apartado de los poetas españoles que marcan la transición del Modernismo al Ultraísmo y que fueron antologados por Federico de Onís (vid. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934).

[469] El ejemplo por antonomasia sería la famosa obra de Óscar Wilde en la que se propone un devenir vital instalado en un retrato; es decir, la mejor metáfora del arte como dimensión vital (vid. Wilde, Óscar: *El retrato de Dorian Gray.* Madrid: Gredos, 2011).

[470] Machado, Manuel: *Impresiones: el Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909).* Valencia: Pre-Textos, 2000. Págs. 215-216.

Es más, el mundo interior, imaginario, que a través de la metáfora pretende acceder a lo sublime, alcanza prelación sobre el consuetudinario y ramplón del momento. Importa el mundo artístico-estético, importa el mundo imaginario, ilimitado, inspirador y sinestésico, importa la metáfora:

> "*Y sin embargo, allí está la riqueza de las alegrías y de los espíritus, allí se respira el arte bohemio de los que empiezan el arte joven. Juventud, amores, belleza y mujeres. Qué importa la pobreza del cuarto, la ruindad del traje, cuando el alma está llena de concepciones y de valores inestimables, tesoros del ingenio y del corazón.*"[471]

En verdad, el carácter fantasioso, imaginativo, ficticio, de la metáfora se viene señalando, al menos, desde Platón. Ello es así porque se la asocia, desde un primer momento, a la poesía, es decir:

> "[…] *alimenta y derrama las pasiones en lugar de secarlas; las deja gobernar en lugar de ser gobernadas como deben serlo para procurar la felicidad y la virtud de los hombres*."[472]

Este testimonio avala la importancia y el poder que desde el principio se le otorgó a la metáfora, capaz de generar una dimensión ilusoria sustitutiva de la cotidiana.

[471] Machado, Manuel: op. cit., pág. 220.
[472] Platón: *República.* Libro X, en *Diálogos*. Ed. Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1980. Pág. 606.

El gran peligro de la metáfora es advertido desde Platón y, por ese mismo motivo, la desesperada alma modernista, transgresora y subversiva, confía la estética ética a su soberbio potencial. Evidentemente, por añadidura, la metáfora contribuye a la confusión, habida cuenta de que se produce una traslación de los significados, con lo que promueve un desorden inherente a lo sublime. Además, promueve la significación figurada en una apuesta decidida por la dimensión imaginista, de la que ya se habló, poniéndola en clara vinculación con lo sublime. Y es que la desviación que imprime la metáfora, confrontando lo ideal artístico estético a lo cotidiano para suplantar a este último, la convierte no solo en mecanismo de renovación del lenguaje poético, sino en fuente misma de conocimiento, en fuerza transformadora del entorno.

No perseguimos como objetivo el desentrañar la naturaleza de la metáfora e indagar en todas y cada una de sus repercusiones, sin embargo, sí resulta relevante estudiar sus vínculos con el Modernismo y con lo sublime, sin olvidar su contribución a una elevación lingüística que propenda a la sublimidad. En este sentido, conviene recordar que la metáfora, que por antonomasia respira en el lenguaje literario, no es un mero recurso que se dé exclusivamente en el plano del lenguaje, sino que incide hasta tal punto en nuestra concepción del entorno que es capaz de crear realidad. Además, podemos entender que la metáfora es la forma humana de construir significado y de conceptualizar el mundo, esto es, de interactuar con él. Las reflexiones de Lakoff y Johnson profundizan, precisamente, en esta misma línea. Por una parte, destierran la idea de que la metáfora se constriña al lenguaje literario elevado, considerando no sólo que forme parte de nuestra cotidianeidad, sino de nuestro pensamiento formal, de nuestra dimensión ontológica:

"*Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario. Es más, la metáfora se contempla característicamente como un rasgo sólo de lenguaje, cosa de palabras más que de pensamiento o acción. […] Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica."*[473]

Sin negar su repercusión en el lenguaje, y principalmente su contribución a la sublimidad lingüística, resulta sumamente esclarecedor comprender que la metáfora no se desenvuelve de manera exclusiva en el ámbito del lenguaje. Resulta transcendental porque, entre otros muchos elementos, viene a demostrar que el Modernismo no es exclusivamente un movimiento literario basado en una renovación del lenguaje poético. Sin que ello pueda negarse, es una verdad a medias. El Modernismo responde a una cosmovisión, y la metáfora es un ejemplificadora en este sentido. El hecho de que su actuación no se reduzca al lenguaje, sino que llegue a modificar la realidad, explica el interés y la proliferación de las metáforas en las composiciones modernistas:

"*Las metáforas nuevas tienen la capacidad de crear nueva realidad. […] Muchos de los cambios culturales nacen de la introducción de conceptos metafóricos nuevos y la pérdida de otros viejos."*[474]

[473] Lakoff, George; Johnson, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana.* Madrid: Cátedra, 1995. Pág. 39.
[474] Lakoff, George; Johnson, Mark: op. cit., pág. 187.

El modernista, pues, no valora tanto la capacidad de la metáfora para describir la realidad, sino para generarla. De manera que nadie le niega a la metáfora ni su raigambre ni su predicamento imaginarios, sino la inocuidad, la supuesta asepsia que gobierna lo metafórico. Este eje de lo metafórico hace prevalecer un dominio autónomo que reivindica lo imaginario como transgresión, como opción más que valedera no sólo para modificar el entorno cotidiano, sino para suplantarlo. Además, la metáfora pone de manifiesto una relación del poeta con el objeto poético muy diferente de la que implica el uso del símil o comparación. Ya se apuntó que se estudiará en el capítulo siguiente, pero vale la pena remarcar el hecho de que el poeta, a través de la metáfora, llega a la identificación/disolución/fusión con el objeto poético, vehiculándose ontológicamente a través de la metáfora, diluyendo las fronteras entre el sujeto y el objeto poético, penetrando en lo sublime. Mientras que el símil o comparación describe la realidad, hasta el punto incluso de enriquecerla, la metáfora la crea. Esa realidad creada, en el caso del poeta modernista, es lo sublime. Ya desde Kant, la metáfora como imaginación creadora. Obviamente, los avatares que ha padecido la metáfora en el devenir crítico han sido múltiples[475], pero para nuestra Tesis Doctoral basta con redefinir el concepto para, con la aceptación de su repercusión en el lenguaje, no privar al fenómeno metafórico de todo el potencial que supone. Ciertamente, este fenómeno se articula también a través de las figuras retóricas, que darían cuenta de la pluridimensionalidad que hemos intentado demostrar respecto al fenómeno de la metaforización. La misma denominación de tropos para estas peculiares figuras demuestra con elocuencia su comportamiento particular, ya que concitan proteicas conexiones entre lengua, pensamiento y realidad. La metáfora, esa creación de realidad mediante la sustitución de un elemento por otro con el que guarda relación, es el tropo por excelencia, hasta el

[475] Vid. como panorama diacrónico Fierros, Gustavo: *Pasión por el método: Poéticas del modernismo y la vanguardia*. Ann Arbor: Umi Dissertation Publishing, 2011.

punto de que se ha llegado a identificar con esta figura, por extensión, el lenguaje poético. Se trata de una figura poliédrica, susceptible de diversas clasificaciones. Así, podemos encontrarnos con metáforas en las que el término que será "traducido" o "reinventado" por la metáfora aparece de manera explícita (*metáfora in praesentia*) o que, por el contrario, ha sido omitido (*metáfora in absentia*); además, pueden clasificarse también según la categoría gramatical que conforma los términos metafóricos (*metáforas nominales, verbales y adjetivales*) o por la naturaleza de términos animado/inanimado y la correspondencia que se establezca entre el término sustituible y la metáfora que lo suplanta. Dentro del eje de lo metafórico, se puede mencionar la sinestesia (*metáfora sinestésica,* para algunos), que también presenta una relación directa con lo hiperbatónico (por su contribución al desorden), la alegoría (cuando se produce una metáfora continuada o una cadena de metáforas correlativas que desarrollan un completo doble sentido, literal y figurado), la metonimia o trasnominación (cambios de nombre o sustitución de significados entre términos cuyos referentes se relacionan por contigüidad: en la relación causa-efecto, continente-contenido, abstracto-concreto), la sinécdoque (considerada como una variante cuantitativa de la metonimia; provoca un intercambio entre términos de mayor y menor extensión conceptual; la sustitución puede ser del todo por la parte, del género por la especie o viceversa, o del plural por singular o viceversa), la antonomasia (variedad de sinécdoque en la que la sustitución de significados se efectúa en la relación entre nombres propios y comunes; se puede producir una sustitución de nombre común por nombre propio, entre nombres propios, o de nombre propio por común) y la variedad de sinécdoque que consiste en usar una palabra o expresión en un sentido especializado, más preciso o profundo que el que tiene en su empleo habitual en la lengua ordinaria (denominada énfasis); tampoco podemos olvidar la descripción que promueve las

imágenes (écfrasis), ya que al hacer uso de la expresión verbal para referir lo visual, en el caso del Modernismo de manera singular, utilizará en múltiples ocasiones la metáfora como recurso.[476] En este sentido, vale la pena recordar que hay estudios monográficos dedicados a la descripción verbal de lo visual en el lenguaje literario, dedicados, precisamente y no por casualidad, a autores modernistas como Manuel Machado.[477] Esta particularidad resulta concomitante tanto del culturalismo como del hecho de privilegiar una óptica sinestésica, de la que dejamos dicho algo con anterioridad.

Tal y como podrá comprobarse en el *corpus*, la metáfora se convierte en un fenómeno al que los poetas modernistas acudirán constantemente. De hecho, la figura de la prostituta encontrará su tratamiento de sublimación, entre otros motivos, por su concepción literaria metafórica, poderosamente transformadora y dotadora, por añadidura, de sublimidad.

El opúsculo de la antigüedad, todo un referente para los estudios de lo sublime y, concretamente, para las reflexiones acerca de la manifestación de lo sublime en el lenguaje, dedica numerosos fragmentos al uso de imágenes y metáforas en el lenguaje literario como elementos que le otorgan sublimidad. Para el autor del Tratado, el lenguaje muestra sublimidad en el momento en el que el estilo adquiere majestad, elevación:

> "*También las imágenes son altamente aptas para dotar el estilo de majestad, magnificencia y energía. Algunos les dan el nombre de figuraciones mentales*,

[476] Vid. García Barrientos, José Luis: *Las figuras retóricas: El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco Libros, 1998. Brioschi, F.; Di Girolamo, C.: *Introducción al estudio de la literatura.* Barcelona: Ariel, 1992. Aguiar e Silva, Víctor Manuel: *Teoría de la literatura.* Madrid: Gredos, 2005. Kayser, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Gredos, 1992.

[477] Vid. Carrillo, Yolanda Coronado: *El ékfrasis en la poesía de Manuel Machado*. University of North Texas, 2011.

atendiendo a que, en el lenguaje corriente, se llama 'imagen' a toda representación anímica que, con su presencia, es capaz de suscitar una expresión; pero el término se usa hoy en día con un valor especializado para indicar aquellos casos en los que, bajo los efectos del entusiasmo y de la pasión, uno se imagina estar viendo lo que dice y lo ofrece con vivos colores a los ojos del auditorio.'[478]

Estas imágenes, cuyo procedimiento se identifica claramente con la metáfora, contribuyen a provocar entusiasmo y a suscitar patetismo y emoción. Esto no es baladí, pues desde antiguo ha venido definiéndose lo sublime por el efecto que causa en quien lo contempla. El tratado en cuestión no tiene ninguna duda respecto al poder de la metáfora para generar sublimidad. De hecho, propone varios ejemplos de metáforas, sabiamente interpretadas, en los textos de Platón y Jenofonte. Tras la ejemplificación explicativa no duda en aseverar:

"*Estas y mil metáforas parecidas, las hallamos por doquier; pero las citas aducidas pueden bastar para poner de relieve hasta qué punto el lenguaje figurado posee una grandeza natural, y en qué medida las metáforas contribuyen a crear una atmósfera de sublimidad, como también que los pasajes emocionales y descriptivos sienten un especial atractivo por ellas.'*[479]

[478] Anónimo: op. cit., págs. 121-123.
[479] Anónimo: op. cit., pág. 167.

Queda patente, pues, la modernidad del tratado que inaugura el estudio de una categoría estética como lo sublime, ya que asocia la sublimidad, entre otros elementos, al lenguaje y ya que propone una simbiosis absoluta entre fondo y forma, asociando el uso de la metáfora a determinadas tipologías textuales. La metáfora, por antonomasia, es un tropo al que acudirán los poetas modernistas para identificarse con la figura de la prostituta, diluyendo los límites semánticos que los separan y como mecanismo transgresor capaz de generar una realidad que entronca en lo artístico, que suplanta a la cotidianeidad y que es apta para instalarse, debido a que responde a criterios exclusivamente estéticos que se comprometen indisociablemente con lo éticos. En este mismo contexto, cobra todo el relieve el azul[480] como símbolo, como metáfora del universo artístico en el que cohabitan las almas poéticas modernistas, que parten del sensualismo, de la acumulación, del desbordamiento, para alcanzar la espiritualidad, la otra cara inseparable de la misma moneda.

[480] Como es sabido, son múltiples los estudios que abordan la relación entre el azul y el Modernismo, sobre todo relacionados con la producción de Darío, considerada como modernista por antonomasia (vid. Ferreiro Villanueva, Cristina: *La obra poética de Rubén Darío*. Madrid: Ciclo, 1990; Goodrich, Diana Sorensen: "Azul...: Los contextos de lectura", en *Hispamérica. Revista de Literatura*, vol. 14, nº 40 (1985); Jiménez, Juan Ramón: *Mi Rubén Darío.* Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990; Kandinski, Vasili: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 2004; Martínez, José María: "Nuevas luces para las fuentes de Azul...", en *Hispanic Review*, vol. 64, nº 2 (1996); Matamoro, Blas: *Rubén Darío*. Madrid: Espasa, 2002; Pastoureau, Michel: *Azul… Historia de un color*. Barcelona: Paidós, 2010; Schulman, Iván A.: "Génesis del azul modernista", en *Revista iberoamericana*, vol. 25 (1960); Skyrme, Raymor: "Dario's Azul...: A Note on the Derivation of the Title", en *Romance Notes*, vol. 10 (1968), y muchos otros trabajos que podrían destacarse.

7.5.*Lo hiperbatónico*

A este eje pertenece la verbalización del desorden, la expresión lingüística del caos. La inversión del orden sintáctico lógico nos introduce en la transgresión (uno de los tópicos vertebradores de lo sublime) y, por añadidura, en el extrañamiento. El lenguaje preanuncia la inversión de lo sublime que, sin renunciar al lenguaje, lo desarticula con la finalidad de recordarnos que lo sublime supone no sólo un desgajamiento del ser, sino también, en su potencialidad holística, de la gramática del lenguaje. Desde luego, el Modernismo, por su carácter rupturista, su esencia renovadora y su cuidado por un lenguaje poético instalado en el extrañamiento y la alucinación de lo imaginario encuentra en el desorden de la lógica sintáctica un magnífico vehículo para conceder la sublimidad al lenguaje, que dibujará el caos, el desorden de los sentidos, el extrañamiento mismo de lo sublime. Así, la enajenación del lenguaje prefigura el desorden de lo sublime.

En realidad, la relación entre el hipérbaton y el Modernismo es muy estrecha. Resulta frecuentísimo que, al abordar el lenguaje literario modernista, se mencione el hipérbaton como uno de los recursos que más se prodigaron entre los escritos modernistas, especialmente en los textos poéticos, sin menoscabo del uso del mismo en la prosa modernista, incluso desde sus orígenes[481]. Y es que el hipérbaton, para el modernista, ha gozado de la condición dual de servir a la estetización del lenguaje, por una parte, y de invocar el desorden necesario para propiciar el extrañamiento del

[481] Los trabajos sobre la prosa modernista de José Martí, en los que se insiste en el hipérbaton como figura característica constituyen un buen ejemplo (vid. González, Manuel Pedro: *Antología crítica de José Martí*. México: Editorial Cultura, 1960).

lenguaje para alcanzar lo sublime, por otra. A propósito de este hecho, no debemos olvidar que ya Katharine Niemeyer atribuyó el uso abusivo del hipérbaton, entre otros rasgos como la sinestesia, al primer Modernismo. Para ella, se hará uso de una actitud contraria a las normas, inspirada en Verlaine[482] (en concreto el cambio de acentuación de sílabas pares a impares en un mismo verso alejandrino dentro de un soneto; en todo caso, la influencia innegable de Paul Verlaine en los modernistas españoles la abordaremos, siquiera de manera sucinta, ya que en el primer ciclo modernista español se produce una interpretación propia de la literatura francesa, en el capítulo dedicado a los asedios al Modernismo español, una vez propuesto y analizado críticamente el *corpus* de composiciones poéticas), característico del Modernismo en sí, ya que, a su juicio, el premodernismo no se identificará con esa actitud rupturista:

> "*Asimismo, la rima que cambia entre los cuartetos, el abundante uso del hipérbaton, a veces bastante violento, y las sinestesias abstractas […] forman rasgos expresivos típicos del primer Modernismo que resultan contrarios a las normas y que no aparecen, por tanto, en ningún poema 'premodernista'.*"[483]

La propia crítica feroz contra el nuevo estilo que desplegará el Modernismo delata la relevancia que los poetas modernos de fin de siglo concedían, entre otros, al recurso del hipérbaton:

[482] Paul Verlaine (1844-1896); poeta francés precursor del Simbolismo sin el que resulta difícil entender el Modernismo en lengua castellana y, en general, la literatura de fin de siglo (vid. Ferreres, Rafael: *Verlaine y los modernistas españoles.* Madrid: Gredos, 1975).

[483] Niemeyer, Katherine: *La poesía del premodernismo español.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992. Pág. 335.

"*Tal vez Picón Febres resulte anti-modernista menos exasperado que Bobadilla, pero de su postura al respecto hay ejemplos bien reveladores en el libro* Notas y opiniones *(Caracas, 1898), donde se refiere a 'los que han dado en la flor de figurarse que la originalidad consiste en el hipérbaton descabellado y en ahogarlo todo en un océano de azul. […] Son […] la peste brava y negra de la literatura'*"[484]

Estos mismos críticos antimodernistas acudirán con frecuencia a la mención, siempre negativa, del hipérbaton, hasta el punto de que este recurso los llevará a expresarse metafóricamente:

"*«se dieron a la tarea de componer enigmas literarios, por no decir galimatías, a fuerza de esfinges, misterios, vírgenes pálidas, piedras preciosas y grandes lirios blancos. Una serie de hipérboles insólitas, un aluvión de imágenes montadas unas sobre otras, un hipérbaton que hace pruebas de fuerza como los saltimbanquis, y muchas canéforas, y muchos kakemonos, y una dosis de azul que supera a la del Mediterráneo entero»*"[485]

Queda, pues, demostrado hasta qué punto el hipérbaton se convierte en una de las señas de identidad del estilo modernista. En este sentido, y dentro de la órbita del Modernismo español, resulta llamativo el hecho de que estudios que se ocupan de la

[484] Martínez Cachero, José María: "Noticia de la primera antología del Modernismo hispánico", en Bustos, Eugenio de (coord.): *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 2, 1982, págs. 229-236.
[485] Ibídem.

lírica de Antonio Machado, que no se caracteriza precisamente por su artificiosidad, destaquen el uso del hipérbaton:

> "*Más significativo es el caso del hipérbaton. Aunque el hipérbaton es una figura que, desde Quintiliano en adelante, viene considerándose, no ya licencia, sino eficaz ingrediente del ornato poético, la parquedad con que los poetas usan del hipérbaton desde el giro modernista hasta hoy nos permite prestar atención a algunas trasposiciones de Machado.''*[486]

Es sintomático, para terminar con las evidencias que revelan las íntimas relaciones entre hipérbaton y Modernismo que, a su vez, aclaran las existentes entre el hipérbaton y lo sublime, que al abordar la evolución de poetas en lengua castellana que presentaron una época modernista, se mencione como una característica fundamental del estilo precisamente el uso del hipérbaton:

> "*Al estallar la metáfora como un logro formal imponderable, al recrear términos con valores semánticos novedosos que conllevan el sabor antiguo de lo griego, al manejar una sintaxis que a veces se apega al hipérbaton* […], *emerge sin lugar a dudas el estilo de Rubén Darío*"[487]

[486] Sobejano, Gonzalo: "Notas tradicionales en la lírica de Antonio Machado", en *Romanische Forschungen*, nº 66 (1/2) (1954), págs. 112-151.
[487] Vid. Quintana Tejera, Luis María: *César Vallejo: Estudios de poética.* México: Ediciones y Gráficos Eón; El Paso, Tex.; The University of Texas at El Paso, Department of Languages and Linguistics, 2005.

Esta reflexión se refiere al poeta peruano César Vallejo, pero resulta relevante aquí precisamente porque a este autor se le reconoce una primera etapa modernista (por antonomasia, en la línea de Darío); y, como rasgo característico de su etapa modernista, se señala precisamente el hipérbaton. Todo esto no debe extrañarnos nada, ya que el hipérbaton se relaciona con la sublimidad pretendida por el modernista.

En cuanto a los recursos utilizados que puedan pertenecer a este eje de lo hiperbatónico y que, por ende, sean dotadores de sublimidad, se pueden señalar los siguientes: permutaciones de términos inmediatos en la secuencia, que no alteran la relación de contigüidad porque siguen estando en contacto (anástrofe o inversión), rupturas de las unidades sintácticas intercalando términos ajenos entre miembros inseparables de la misma o invirtiendo llamativamente el orden lógico (hipérbaton), extremas confusiones sintácticas por entrecruzamiento de elementos de distintos constituyentes que resultan dislocados por violentos hipérbatos y anástrofes (sínquisis o *mixtura verborum*), dislocaciones de complementos, atribuidos a un término que no corresponde (hipálage; abordada también como figura en otros ejes debido a su transversalidad; y, por contagio, la enálage) o distribuciones cruzadas de los componentes de unidades gramaticales (quiasmo), promoviendo una especial disposición sintáctica.[488]

Dada su relevancia, el opúsculo atribuido a Longino, que inaugura un intento teórico objetivo acerca de lo sublime y que centra gran parte de sus esfuerzos en indagar sobre la sublimidad del lenguaje, habida cuenta de su capacidad para epatar, para causar asombro, para estremecer, dedica algunas reflexiones al uso del hipérbaton,

[488] Vid. García Barrientos, José Luis: *Las figuras retóricas: El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco Libros, 1998. Brioschi, F.; Di Girolamo, C.: *Introducción al estudio de la literatura.* Barcelona: Ariel, 1992. Aguiar e Silva, Víctor Manuel: *Teoría de la literatura.* Madrid: Gredos, 2005. Kayser, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Gredos, 1992.

vinculándolo de manera directa con lo sublime, atribuyéndole, pues, la capacidad de dotar de sublimidad al lenguaje. A continuación, incorporamos un fragmento algo extenso, pero merecedor de ser reproducido por su carácter sumamente elucidador:

> "*En la misma categoría* [de elementos que dotan de sublimidad al lenguaje] *hay que colocar el* hipérbaton. *Consiste en alterar el orden normal de las palabras o ideas, y es, por así decir, el rasgo más auténtico de una emoción vehemente. En efecto, así como las personas realmente indignadas, temerosas, airadas o dominadas por los celos y otra emoción cualquiera […], a cada paso cambian de conducta y tan pronto se proponen un fin como, introduciendo en sus actos absurdas alteraciones, pasan, de un salto, a otro fin, para volver de nuevo a su intención primera, y, presas de continua agitación, como impulsadas por un viento inestable, se sienten arrastradas en direcciones opuestas […], alterando de mil formas el orden y la concatenación natural de las palabras y las ideas; asimismo, en los mejores literatos, la imitación, por obra y gracia del* hipérbaton*, se aproxima a la naturaleza en sus manifestaciones."*[489]

Una vez más, el tratado opta por la ósmosis entre fondo y forma, para precisar que, ante una experiencia sublime, el lenguaje ha de desarticularse. El caos, el desorden y la confusión de lo sublime se compadecen con el hipérbaton en el lenguaje. Incluso, el autor del opúsculo le otorga la condición de fuente de sublimidad (una de las cinco que menciona) al orden de las palabras como medio, como maravilloso instrumento para

[489] Anónimo: op. cit., págs. 143-145.

alcanzar lo sublime.[490] Llega a relacionar el orden de las palabras con la noción de armonía, y esta, a su vez, con la de sublimidad; de manera que se le concede al lenguaje, y en concreto al lenguaje literario, la capacidad de conectar con la sublimidad también mediante la armonía que se desprende de su ritmo y de su disposición, que no admite alteraciones.

[490] Anónimo: op. cit., pág. 187.

7.6.*Otros recursos*

El propio Tratado atribuido a Longino aborda una serie de conceptos formales que dotarían al lenguaje de sublimidad y que convendría mencionar. A pesar de la sistematización que hemos propuesto al diseñar cinco ejes formales que concitan la mayoría de los recursos que imprimen sublimidad al lenguaje, nos encontramos con otra serie de mecanismos.

Disolución del sujeto, enajenación, desasimiento, atracción siniestra, autonomía de la obra artística, la interrogación retórica, las perífrasis/los circunloquios, o el vocabulario constituyen otros tantos recursos capaces de dotar de sublimidad al lenguaje. Los cinco primeros están íntimamente asociados a los tópicos, en los que se profundizó en apartados anteriores. Respecto a la interrogación retórica, reflexiona el autor del célebre tratado y señala:

> "*Y, ¿qué decir de las preguntas e interrogaciones? ¿No es verdad que, gracias a los recursos propios de la figuración, otorgan a la palabra una tensión más eficaz y vigorosa?"*[491]

Llama especialmente la atención el hecho de que, en su obsesión por aunar fondo y forma, el autor se incline por abordar las interrogaciones retóricas, precisamente, haciendo uso de las mismas. La modernidad es absoluta; la explicación,

[491] Anónimo: op. cit., pág. 137.

brillante. Le concede a la interrogación retórica la capacidad de conferir sublimidad al lenguaje mediante el extrañamiento que produce el hecho de formular una pregunta que no espera ningún tipo de respuesta, sino que se decanta por la aseveración desde una óptica sumamente peculiar.

En cuanto a los circunloquios/perífrasis, valga decir que toda postergación significativa, todo rodeo que demore la significación, contribuye a diferir los significados y, en este sentido, atribuye sublimidad.

Por último, podríamos preguntarnos si existe un vocabulario de la sublimidad; esto es, si seleccionar una serie de palabras puede incidir en el hecho de que un determinado texto pueda encontrarse más cerca de lo sublime. Desde luego, el hecho de que nuestro *corpus* pertenezca al Modernismo asegura un prurito evidente en la selección del léxico, de manera especial para incluirlo en un poema. Así, mucho se ha dicho acerca del léxico modernista; valga como muestra una rápida caracterización de los vocablos que suelen formar parte de la expresión literaria modernista:

> "*[…] el léxico de características finiseculares, rebuscado y preciosista* [selecciona]*: arcaísmos, cultismos y neologismos. […] de valores estético y espirituales"*[492]

[492] Truxa, Sylvia: "Del Modernismo al esperpentismo de Valle Inclán. Observaciones sobre estética y lenguaje", en *Dai Modernismi alle Avanguardie: Atti del Convegno dell' Associazione degli Ispanisti Italiani: Palermo 18-20 maggio 1990.* Palermo: Flaccovio Editore, 1991. Págs. 127-144.

Se trata de un léxico que, además, se apega a valores ontológicos de los modernistas, de suerte que se identifican con el mismo, ya que conforman ese universo estético artístico vital para el poeta:

> "*El léxico propuesto por los modernistas funcionó, entonces, como subversivo de la sociedad burguesa moderna, y como el medio por el cual el artista descubría los soportes ideológicos y emocionales de los que carecía esta sociedad.*"[493]

Son evidentes el interés y el celo que los poetas modernistas despliegan en el momento de una selección léxica siempre rigurosa, que busca lo suntuoso, lo desacostumbrado, lo sonoro, la explosión del sensualismo. De hecho, una de las principales características del Modernismo pasa por el virtuosismo verbal, el artificio lingüístico como celebración estética. Este particular se relaciona con la concepción modernista de la obra de arte como autónoma, como enteramente reconocible en tanto en cuanto se separa del mero reflejo del entorno gazmoño cotidiano:

> "*La autonomía poética parece estar en proporción directa con el alejamiento de lo real inmediato. Este alejamiento se provoca echando mano a todos los recursos de evasión, ensoñación, extrañamiento; a lo exótico, lo esotérico, lo fantástico; se produce rompiendo con las conexiones lógicas, con la*

[493] Rodríguez Murillo, Marco Antonio: "Modernismo y sociedad en la obra poética de Rubén Darío", en *Temas Antropológicos: Revista Científica de Investigaciones Regionales,* vol. 35, nº 1 (octubre 2012-marzo 2013), Universidad Autónoma de Yucatán, págs. 81-107.

verosimilitud realista, con toda verificación extratextual; se incrementa convirtiendo al medio en mensaje estético, dotando a la forma de una absoluta hegemonía.''[494]

Dentro de todos los recursos, obviamente, se incluye el léxico, que contribuye, en la misma línea que los demás, a conferir al poema la autonomía necesaria para constituirse en una alternativa vital. Así, si el universo que pergeña el léxico, reforzado por el que diseñan el resto de mecanismos, apunta hacia la creación de un dominio imaginario, ontológico, que persigue la autoindagación del ser humano sin cortapisas, con la aceptación de la siniestra atracción que conlleva, podríamos concluir que el léxico otorga sublimidad al lenguaje. Esta misma cuestión la incluirá el famoso tratado atribuido a Longino, con una conclusión clara:

"*Pero puesto que fondo y forma están tan íntimamente relacionados, demos un paso más y examinemos si todavía nos queda por tratar algún otro elemento concerniente al aspecto formal. Ahora bien, que la selección de términos apropiados y majestuosos ejerce un maravilloso atractivo sobre el auditorio y sabe sugestionarlo, […] ya que es la que crea a la vez grandiosidad y belleza, pátina y gravedad, vigor y fuerza, y que por obra y gracia de su presencia hace que la expresión se vea espolvoreada de aquel brillo que vemos apuntar en las más hermosas estatuas, y que infunde en los hechos algo así como un alma*

[494] Yurkievich, Saúl: "Para dar vida al orbe entero", en Yurkievich, Saúl: *Celebración del Modernismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1976. Págs. 11-23.

dotada de voz […]. Porque es verdad: los términos hermosos son la auténtica luz del pensamiento.''[495]

El vocabulario, pues, el léxico, puede sin ningún género de duda conferir sublimidad al lenguaje, debido a que es capaz de infundir alma elocuente al lenguaje mismo.

En todo caso, todos estos recursos se incorporarán en los comentarios críticos correspondientes de los poemas que conforman el *corpus*, de suerte que serán objeto de la hermeneusis pertinente, con el fin de dilucidar su capacidad para conferir sublimidad al lenguaje y, por ende, de impulsar al poema más cerca de lo sublime o de proporcionar un tratamiento estético de sublimidad a la figura de la prostituta. Abordarlos en su contexto mismo, habida cuenta de su heterogeneidad y falta de sistematización (se trata de recursos de muy variada índole), se nos antoja como una garantía de una adecuada interpretación y explicación en la órbita de la sublimidad. Insertos en el lenguaje poético, podremos ser capaces de valorar hasta qué punto se convierten en elementos que dotan al lenguaje de una condición sublime.

[495] Anónimo: op. cit, págs. 159-161.

V. LA FIGURA DE LA PROSTITUTA EN LA POESÍA MODERNISTA ESPAÑOLA.

Una vez propuesto el estudio de la categoría estética de lo sublime, atendiendo a su conceptualización, a su tratamiento en la diacronía de los estudios fundamentales, a sus principales tópicos y mecanismos retóricos concretos, es momento de abordar la figura de la prostituta en las producciones finiseculares de los poetas españoles. Para ello, profundizaremos en su etiología desde un punto de vista estético, poniendo de manifiesto sus íntimas relaciones esenciales tanto con la categoría de lo sublime como con el Modernismo. Tras estas aproximaciones, proponemos un segundo apartado, que conforma también este capítulo, con la pretensión de indagar en la relación existente entre el *corpus* de textos que incorporamos al siguiente capítulo y las viejas prostitutas de Sade, "las historiadoras", que no faltaban cuando se trataba de enardecer el ambiente con sus lúbricas historias.

1. APROXIMACIONES. POSIBLE ETIOLOGÍA DE LA FIGURA. DE SU RELACIÓN CON LO SUBLIME Y DE SU PROPIA SUBLIMACIÓN ESTÉTICA.

Ciertamente, parece tan imposible el hecho de pretender comprender la elección de una figura como la de la prostituta sin acudir a la cosmovisión modernista, como intentar describir un modelo femenino único en la poesía modernista española. Si el Modernismo se caracteriza por su naturaleza poliédrica[496], también el tratamiento de la mujer en su producción poética presentará una variada tipología. Evidentemente, los poetas modernistas españoles se ocupan en sus composiciones de tipologías femeninas de lo más variado, de manera que no se puede describir un tipo femenino único. Sin embargo, si hay una figura cuyo tratamiento estético por parte de los poetas modernistas resulte especialmente interesante por todo lo que comporta (no sólo por su condición social, sino por sus características como figura, por su relación tanto con el Modernismo como con lo sublime, por lo que supone como objeto poético), es, precisamente, la de la prostituta. No se trata, pues, de diseñar el objeto poético femenino general de los poetas modernistas, sino de profundizar en una figura que, a nuestro juicio, si no abandonada por la crítica, desde luego no ha recibido el interés que merece desde un plano estético (literario, filosófico y artístico). En parte, creemos que ello se justifica por mor de un incomprensible prurito moral crítico a la hora de abordar determinadas figuras y, por otro lado, a que resulta sumamente complicado el estudio de una figura como la que nos ocupa sin caer en interpretaciones sociológicas, históricas o incluso del ámbito de la

[496] De hecho, José Emilio Pacheco llegó a decir: "No hay modernismo, sino modernismos", en Pacheco, José Emilio: *Antología del Modernismo (1884-1921)*. México: UNAM, 1970.

ética y la moralidad. Quede de manifiesto que nuestra Tesis pretende cubrir un hueco fundamental en los estudios de la literatura española: el tratamiento estético de sublimación de la figura de la prostituta en la literatura española modernista. Que la figura de la prostituta constituía un elemento biográfico y cotidiano en la mayoría de las vidas de los poetas modernistas no es algo que vayamos a descubrir ahora; sin embargo, que esta figura como objeto poético desborde las razones puramente accidentales para enraizarse en cuestiones de ontología estética y de profundas interrelaciones con la cosmovisión artística del poeta modernista sí que reclama el interés crítico para una comprensión cabal, no sólo de la creación literaria y, por ende, de toda una poética, sino también de una profundización en el Modernismo y, en concreto, en el Modernismo español, del que nos ocuparemos, en cuanto a su relación con el Modernismo en general, en el capítulo correspondiente. En este, trataremos de la figura de la prostituta en la poesía modernista española, puesto que se erige en epítome y plétora de la concepción artística del Modernismo. Trataremos de demostrar que es epítome, en cuanto que concita todos los elementos (con las interrelaciones y mezclas necesarias) que constituyen la concepción estética modernista reunida en la categoría estética de lo sublime, aspiración artística por antonomasia para los creadores finiseculares, y plétora, en cuanto a que la figura de la prostituta se concibe estéticamente desde la extremación, desde la sobreabundancia en el grado de posesión de los elementos que la definen como tal. No es de extrañar, pues, que los poetas modernistas se sintiesen especialmente atraídos no sólo por su figura, sino por el consiguiente tratamiento de sublimación que comportaba. Así, desde luego su aparición tiene que ver con que junto al Modernismo se produzca la modernidad, y con ella la integración del ambiente urbano en los poemas, que, a su vez, arrastra en su paisaje nocturno y bohemio a la esencial figura de la prostituta. No sólo los poetas de vida bohemia subliman la figura de la prostituta en sus

poemas, sino que tal sublimación se convierte en marchamo de una estética modernista (sin olvidar que muchos escritores bohemios se decantaron por reflejarla artísticamente de otras maneras, afines al Realismo, al Naturalismo o al Posromanticismo, pero no con un tratamiento de sublimación, como en el caso de la cosmovisión modernista). He aquí uno de los elementos más llamativos: el hecho de que se corresponda un determinado tratamiento estético de una figura (la sublimación), mediante la preponderancia de un recurso concreto (la metáfora), con una actitud singular (la de identificación con la figura de la prostituta) dentro de un cosmovisión estética ética: el Modernismo; a diferencia, verbigracia, del tratamiento estético que puede recibir en el Naturalismo (degradación), a través de la preeminencia de un recurso (símil o comparación), desde una actitud (alejamiento). El tratamiento estético de esta figura concreta concita, por lo tanto, las diferentes concepciones de las distintas cosmovisiones estéticas. El eje del tratamiento estético de la figura, predilección por un recurso determinado para reflejarla, actitud ante la misma y cosmovisión artística parece resultar elucidador. Ciertamente, la figura de la prostituta no se circunscribe a cuestiones sociales o históricas, o al menos no se reduce a ellas. Los pocos estudios que en la literatura española han podido ocuparse de este extremo vinculan la figura de la prostituta exclusivamente al mundo de la bohemia. Sin embargo, aunque ello parece innegable, no es menos cierto que se trata de un fenómeno (el de la sublimación de la figura de la prostituta) que es capaz de desbordar, incluso, al celebérrimo fenómeno de la bohemia. Ello puede corroborarse en el *corpus* poemático que presentamos en el siguiente capítulo, en el que concurren al menos treinta y siete poetas diferentes, entre los que nos encontramos con bohemios entregados (desde un primer Manuel Machado decadente, pasando por un Enrique Paradas o un Pedro Barrantes, hasta un Emilio Carrere) y con poetas que nunca formaron parte de esta corte noctívaga y crápula (el mismo Manuel

Reina, verbigracia, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala en su etapa modernista, o Manuel del Palacio). De esta forma, la sublimación de la figura de la prostituta se convierte, de alguna manera, en un termómetro estético que delata el proceder modernista. Ello explica que autores no considerados como modernistas, cuando subliman la figura de la prostituta, escriban un poema de resonancias, cuando no de espíritu modernista. Este hecho no hace sino añadir más interés al asunto. Si la sublimación de la figura de la prostituta no responde exclusivamente a cuestiones de orden sociohistórico (tal y como trataremos de demostrar seguidamente), ni tampoco se debe necesariamente al hecho de llevar una vida bohemia y, sin embargo, se convierte en un elemento caracterizador del Modernismo, ha de responder a razones estéticas sumamente enraizadas en la cosmovisión modernista. Así creemos que es.

Si el poeta modernista se hermana con la figura de la prostituta y la sublima es porque se identifica totalmente con ella, al menos desde una perspectiva estética y se convierte en motivo para la autoindagación. Cuando Manuel Machado incluye en su "Antífona" aquel verso por antonomasia: "*¡Hetairas y poetas somos hermanos!*"[497] (y además, "antífona" que, como veremos en el comentario crítico correspondiente a esta composición, satura los significados: la prostituta es la antífona desde el punto de vista etimológico –en tanto es 'quien responde', quien da la réplica al poeta modernista, su *alter ego*- y desde el punto de vista de las acepciones actualmente vigentes: el canto a la prostituta constituye el oficio del día, el canto que se hace antes y después de las horas canónicas –un canto a dos coros; aquí, profanando lo sagrado, la prostituta y el poeta- y también se relaciona, de forma metonímica, con el coloquialismo –tan caro a los versos de Manuel- 'nalgas: porciones carnosas y redondeadas')[498], no se hermana, no se

[497] Machado, Manuel: "Antífona", en 'Secretos', dentro de *Alma.* [S.l.] : [s.n.], [1902?] (Madrid : Imp. de A. Marzo).
[498] DRAE, 23ª ed., 2014.

identifica con la figura de la prostituta por simple exotismo ni por mera canallería, sino que es arrastrado por toda una cosmovisión: el Modernismo. Ya Ricardo Gullón habla de un erotismo violento en el Modernismo[499], pero es que podemos hacer una interpretación global de las mismas palabras de Gullón, que explicarían, entre otras causas que trataremos de desentrañar aquí, el porqué de la figura de la prostituta y el porqué de su tratamiento de sublimación, habida cuenta de que su centralidad parece evidente, como lo es la tensión entre el eros y el thanatos en las vidas y concepciones artísticas de los poetas modernistas:

> "*Mediante este* eros-thanatos *se comienza a configurar la sensualidad y el misticismo del modernismo que suavemente se desvían hacia un erotismo violento, una de las herramientas con las que los modernistas pretenden capturar al mundo, crearlo y recrearlo como* torres de Dios, como poetas[500].,,[501]

Así, la figura de la prostituta encarna como ninguna un erotismo exacerbado para recrear un mundo que sustituya al gazmoño de finales del siglo XIX. No sólo es que esta figura suponga una total identificación para el poeta modernista (es una figura difamada, marginal, transgresora, misteriosa, atractivamente siniestra, rebelde, maldita, que vende su cuerpo como el poeta su alma), es que además satisface a la perfección su anhelo artístico y vital: la sublimidad. Que los poetas investidos del espiritual azul y de la celeste carne de mujer aspiran a lo sublime parece algo innegable; que la figura de la prostituta se convierte en epítome y plétora de lo sublime no deja de ser un hallazgo. Y

[499] Gullón, Ricardo: *Direcciones del Modernismo.* Madrid: Gredos, 1963. Pág. 31.
[500] Referencia al poema de Rubén Darío "¡Torres de Dios! ¡Poetas!"
[501] Martínez Luna, Eliberta Esther: *La figura femenina en el Modernismo: 25 textos.* México: UNAM, 2014.

así parece, ya que la figura de la prostituta resume y satura los mecanismos propios de lo sublime, de forma y manera que propicia, en su plétora ínsita, una sublimación de lo sublime, una sobresublimación única para el poeta modernista. Si lo sublime se articula, inevitablemente, mediante la implementación interactiva de una serie de tópicos y de una nómina de recursos formales perfectamente avenidos con los anteriores (el fondo dice la forma; la forma, el fondo), y la figura de la prostituta concita estos mismos tópicos en su extremación, nos encontraríamos ante una figura, desde el punto de vista estético ético, epítome y plétora de lo sublime. Enseguida abordaremos este extremo crucial (relaciones entre la figura de la prostituta y lo erótico, lo femenino, lo maldito, lo transgresor y el culturalismo), pero antes indagaremos en toda suerte de casuística, en una etiología rigurosa y variada que explique lo que viene a demostrar el *corpus* que presentamos: la sublimación de la figura de la prostituta por parte de los poetas modernistas. Esta apasionante etiología llevará aparejada inexorablemente una profunda radiografía del Modernismo. Así, esta figura y su consiguiente tratamiento de sublimación, no responderán únicamente al hecho de constituirse como epítome y plétora de lo sublime, que no es asunto menor, sino que también responderán a extremos como los de erigirse en fusión de los modelos femeninos finiseculares (la mujer idealizada prerrafaelita más la *femme fatale*), los de convertirse en metáfora por antonomasia de la concepción misma del Modernismo (“las entrañas del vacío”, en palabras de Schulman y Picón), los de pertenecer a la facción enemiga de la sociedad biempensante, burguesa, positivista y utilitarista del momento, los de definirse como el mejor *alter ego* del poeta modernista, o los de concitar el universo de erotismo y de sublimidad con el que suplantar de manera definitiva, y desde el universo artístico imaginario, una dimensión de vida inasumible, que mata al arte y al artista.

En este sentido, no podemos olvidar que la modernidad (tecnológica, industrial, sociológica/filosófica –utilitarismo, positivismo, materialismo) vendría a ser el caldo de cultivo y, al mismo tiempo, el resorte que fomentase el Modernismo estético, que se rebelaría contra este contexto utilitarista, circunscrito a lo material, apostando deliberadamente –y casi con proceder rabioso- por una posición extrema ante la aquiescencia del materialismo[502], es decir, que el Modernismo tremolaría el confalón de lo sublime, habida cuenta de que conforma lo inasible por excelencia, lo inefable, lo intangible, lo inabarcable, lo irrepresentable, lo inaferrable que te aferra (en palabras de Baldine Saint Girons[503]). Como el Modernismo estético se caracteriza por la provocación, por la transgresión, por cierto aire pesimista, no ha de extrañarnos que elija la figura de la prostituta (que reúne las características de lo marginal, lo femenino, lo erótico y lo maldito, sin olvidar que resulta harto susceptible del tamiz exegético del culturalismo, tal y como desarrollaremos más adelante) para sublimarla, litigando con la sociedad biempensante, pero asumiendo al mismo tiempo nuestra finitud y precariedad ínsitas (no olvidemos que en el sentimiento de lo sublime se encuentra siempre el estremecimiento humano surgido de su finitud y de su precariedad, precisamente; este sentimiento explica la siniestra atracción que se traduce en el estremecimiento ante la contemplación de lo sublime). Esta primera reflexión ya nos alejaría de la interpretación sociológica para la elección de la figura, al menos como única justificación válida, como etiología exclusiva de un fenómeno que pretendemos demostrar con el *corpus* que analizaremos minuciosamente con posterioridad. A pesar de que algunos autores (Litvak[504], Bornay[505] o Dijkstra[506], verbigracia) insisten en un explicación social

[502] «Cuando el materialismo hace estragos, surge la magia», diría Huysmans. (En *Là-bas*, cita tomada de Hinterhäuser, Hans: *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*, Madrid, Taurus, 1998).
[503] vid. Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
[504] Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo.* Barcelona: Bosch, 1979.
[505] Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

(basada en la proliferación de las prostitutas en los núcleos urbanos, la masculinización de un rol femenino casto para casa y de mujer fatal -Litvak dice que "*el mito de la mujer fatal se materializó en las grandes cortesanas de aquellos años*"[507]- para el ámbito sexual, la reacción masculina a la emancipación en ciernes de la mujer ante los primeros visos de independencia) parece que el *corpus* (no sólo de la literatura modernista española) apunte con mayor énfasis hacia una explicación artística, estética, vital si se quiere (por otra parte, el poeta modernista es mucho más estético que sociológico, mucho más artístico que histórico). Incluso, parece mucho más interesante acudir a una explicación ontológica. El erotismo dibuja un único ser, como lo sublime y, por tanto, este amor sublime supone la elección de un ser que llevamos dentro de nosotros mismos (en este sentido, resuenan las ontológicas palabras de Manuel Machado a las que nos hemos referido algunas líneas más arriba: "*¡Hetairas y poetas somos hermanos!"*):

> "*Apenas puede hablarse de elección, ya que en esta circunstancia* [la del amor sublime] *es necesario un único ser. El hombre debe limitarse a reconocerlo, a confrontarlo con la imagen de ese ser que lleva en sí mismo sin saberlo, recubierta de un pesado velo nocturno que se rasgará repentinamente en favor del encuentro."*[508]

Además, se menciona la nocturnidad, escenario inmejorable para estas almas noctívagas que encuentran la fusión en el erotismo, en lo sublime. La fusión viene determinada por la necesidad de constituirse en un único ser, lo que supone la apertura

---

[506] Dijkstra, Bram: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994.
[507] Vid. Litvak, Lily: op. cit.
[508] Péret, Benjamin: *El núcleo del cometa.* Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2011.Pág. 34.

hacia lo otro del erotismo y la disolución definitiva de límites que se produce en lo sublime.

La prostituta como figura cumple, pues, por un lado, con la condición de provocación, por otro, con la de marginalidad, por otro, con la de erotismo, por otro, con la de malditismo, por otro, con la de feminidad y, finalmente, se convierte en una figura especialmente feraz para el culturalismo modernista, ya que puede responder al correlato de múltiples figuras del arte y de la cultura en general (Lilith, Salomé, Cleopatra, Herodías, Judith, Lálage, etc.); estas concomitancias, además, las comparte precisamente con la sublimidad. Así, la figura de la prostituta recibirá un tratamiento de sublimidad porque propende ineluctablemente a ella, porque reúne, concita, todos los tópicos de lo sublime sin renunciar al exceso. Esto es, la figura de la prostituta es epítome y plétora de lo sublime, tal y como anticipábamos al principio de este capítulo.

Por otra parte, y sin abandonar la vertiente estética, la prostituta satisface a las claras la fusión de los dos modelos femeninos finiseculares: la mujer idealizada prerrafaelita y la *femme fatale*; no nos referimos a la figura de la prostituta sin más, sino al tratamiento específico de la figura de la prostituta: la sublimación. Aunque hay grados, ambos modelos se funden y la idealización, la pureza, la fragilidad, la divinidad y la idea de absoluto de la mujer prerrafaelita se ponen al servicio de la sublimación de la mujer fatal (a veces casta prostituta, otras divina prostituta, o diabólica prostituta, que, a fin de cuentas, son tres formas de sublimar su figura, en tanto en cuanto despiertan una emoción de atracción y terror simultáneamente, convirtiéndose en modelos inalcanzables e ilimitados que despiertan el asombro en quien las contempla porque les revela/rebela –no hay sublimidad ni erotismo sin transgresión- su fragilidad y finitud trágicas, su propio acabamiento). No hemos encontrado ninguna publicación que intente explicar el tratamiento de una figura como la que nos ocupa a través de la

extraña fusión de los dos grandes modelos femeninos de fin de siglo. Hans Hinterhäuser define de manera excepcional estos dos modelos, insistiendo –cargado de razón- en la necesidad de profundizar en la influencia del Prerrafaelismo en la literatura finisecular.[509] Por ello, se refiere a la mujer fatal como creación teórica de Mario Praz y su soberbia, además de pionera, monografía referida a la siniestralidad romántica.[510] A juicio de Hinterhäuser, sólo tiempo después se le prestó el interés crítico que demandaba la figura, que por lo demás se prodigaba tanto como la mujer fatal, de la mujer idealizada de raigambre prerrafaelita:

> "*Sólo mucho después, y en parte debido al repentino interés despertado por la pintura prerrafaelita, comenzó a prestarse atención a un tipo opuesto al de la* mujer fatal *y tan frecuente como ella: la mujer frágil, etérea y espiritualizada del Fin de siglo, que llegó incluso a ser sospechosa de santidad."*[511]

Que este modelo femenino idealizado responde a una inspiración prerrafaelita está fuera de toda duda para Hinterhäuser que, haciendo suyas las palabras de Thomalla, afirma:

> "*Se da por supuesto que este tipo femenino tiene su origen en los prerrafaelitas ingleses, pero según la autora* [Thomalla], *los escritores y artistas del Fin de siglo lo adaptaron a su propia imaginación decadente: 'La* mujer frágil *es ciertamente de origen prerrafaelita; pero el Fin de siglo supo asimilarla en*

[509] Vid. Hinterhäuser, Hans: *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*, Madrid, Taurus, 1998.
[510] Praz, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila, 1948.
[511] Hinterhäuser, Hans: op. cit., pág. 92.

forma que correspondiese a sus ideas y deseos secretos, dotándola así de gran fuerza de irradiación y de una fisionomía, en parte, nueva'.''[512]

Lo que queda claro, en todo caso, es que el fin de siglo opta, además de por reflejar a la mujer fatal, también por un modelo de idealización femenina. Estos dos modelos han intentado justificarse desde perspectivas psicológicas y, a nuestro juicio, los resultados han sido insuficientes, debido a que se terminan explicando desde impulsos sexuales reprimidos e impotencia sexual de los escritores.[513] Más cerca de la sensatez y el rigor críticos, se encuentra la interpretación de Wolfdietrich Rasch, y en ello nos sumamos a la opinión de Hinterhäuser:

"*Más plausible resulta la explicación de Wolfdietrich Rasch […], que interpreta a la* mujer fatal *y al tópico de la mujer frágil como manifestaciones dialécticas del 'pathos vital de la época': 'La predilección de que gozó el tipo de mujer en extremo delicada alrededor del año 1900 fue debida a que dicho tipo representaba al mismo tiempo la violenta voluntad de vivir (que triunfa precisamente en los seres débiles) y la relativización de la esfera vital mediante la toma de conciencia de un contexto supraindividual más amplio'.''*[514]

Sin embargo, a nuestro parecer, la explicación estética –considerando, además, que encuadramos el estudio en torno a una cosmovisión como la modernista, impelida por y para lo estético- resulta holística, cabal. Así, la sublimación de la figura de la prostituta provendría de la fusión estética (de la mezcla, de lo heteróclito, tan

[512] Hinterhäuser, Hans: op. cit., págs. 92-93 (cita el artículo de Ariane Thomalla).
[513] Entre otros, el propio trabajo de Thomalla es un ejemplo de ello cuando aborda las conclusiones. En este sentido, se han intentado demostrar síntomas de impotencia sexual en Poe, Péladan, Altenberg y otros.
[514] Hinterhäuser, Hans: op.cit., pág. 93.

modernista…) de los dos modelos femeninos literarios predominantes en el fin de siglo: la mujer idealizada, pura, casta, divina, por una parte, y la mujer fatal, diabólica, destructiva, por otra. Así, el primer modelo conferiría la idealización al segundo y, de esta manera, surgiría la sublimación/idealización de la figura de la prostituta. Este es uno de los pilares fundamentales de nuestra Tesis: la explicación de un tratamiento determinado (sublimación) de la figura de la prostituta –que parece evidente a la luz del *corpus* poético que incorporaremos al siguiente capítulo- mediante la fusión de dos modelos femeninos de la literatura finisecular.

Sin olvidar que la prostituta podría considerarse, nuevamente desde una perspectiva artística, como personaje que oculta a la persona, difiriendo (Derrida[515]) su significación, y que esta idea de diferir la significación entronca directamente con la sublimidad, ya que apunta hacia lo irrepresentable, hacia lo ilusorio (tal y como hemos pretendido demostrar en el apartado de mecanismos de lo sublime), sin desligarse de su concepción desde el culturalismo (que se funda, precisamente, en el haz de significados que concita); quizá esto explique también la elección de la figura de la prostituta y la ínsita sublimación estética en su tratamiento por parte de los modernistas. Así, la figura de la prostituta sublimada respondería, por otra parte, a una 'ilusión'[516] –un universo propio- que suplantaría a la ramplona, insulsa e insuficiente realidad para los modernistas. Ciertamente, la concepción modernista del arte entronca y se debe, incluso se basta, a lo imaginario; en este sentido, Francesco Alberoni relaciona de alguna manera la figura de la prostituta, de manera especial, con la fabulación.[517] Esta inclinación evidente hacia lo imaginario, hacia la fabulación, podría explicarse desde la insatisfacción vital del ser humano finisecular, desde su literario, a la par que vital, tan traído y llevado *spleen.* Parece incontestable el hecho de que los modernistas sentían

[515] Derrida, Jacques: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
[516] Vid. Marías, Julián: *Breve tratado de la ilusión.* Madrid: Alianza Editorial, 1984.
[517] Vid. Alberoni, Francesco: *El Erotismo.* Barcelona: Gedisa, 1986. Pág. 15.

una honda insatisfacción hacia el mundo y hacia la vida*: "¡Qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer"*[518]. Esta insatisfacción, sobradamente conocida, lleva a los autores modernistas a construir otro mundo –no un mundo paralelo, no un mero mundo evasivo, fantasioso, inocuo y pueril, sino un mundo necesario en el que se instalan como sustitutivo del existente/despreciable-, impulsados quizá por el idealismo y la ensoñación románticas en la que, en parte, se inspiraron; de hecho, las raíces románticas del Modernismo se repiten insistentemente. La diferencia de la fabulación, del universo imaginario creado por el escritor modernista con respecto al autor romántico es que la 'ilusión' (esto es, el mundo artístico –porque el arte es la salvación/religión modernista- en el que se instalan los autores) nace desde la marginación –de los autores modernistas y de la figura que protagonice/construya esa ilusión, que tiene que ser artística porque el Modernismo es un filtro cultural que interpreta la realidad no a través del arte, sino como arte (que suplanta a la realidad, que la desplaza)- y con una condición autónoma que la desvincula de su necesidad referencial. Es cierto que también el Romanticismo ensalzó la marginalidad, pero convirtiéndola en belleza, no sublimándola y, además, sin desvincularla del referente, esto es, 'renunciando' a sancionar la autonomía de la obra artística (que alcanzará su esplendor con el advenimiento de las Vanguardias). La marginación romántica –el pirata, el verdugo, el mendigo, el donjuán- se encuentra embellecida, produce sensación de belleza reivindicativa, de subversión en el caso de la literatura española, al menos; sin embargo, el Modernismo no embellece lo marginal, sino que lo sublima, porque para el modernista el arte no tiene únicamente una dimensión estética, sino también vital, o -al menos- la estética es su vida misma (imposible no sublimar, causar asombro unido a terror -que eso es sublimar-, imposible no construir una 'ilusión' que produce

[518] Darío, Rubén: "Palabras liminares", en *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e hijos, 1896.

alegría inseparable de melancolía –por su condición finita- cuando se hace desde una perspectiva no solo estética, sino humanamente vital, y cuando se le concede a esta representación artística la autonomía para suplantar al referente). En el caso del Romanticismo, se nos antoja que el embellecimiento o la reivindicación de lo marginal sean algo meramente formal, arrumbado al terreno meramente representacional, puro dengue, una pose artística en la que se reconoce la realidad de la que no se desliga en ningún momento, aunque con una visión subvertida (máxime en el caso del Romanticismo español, que no dejó de ser, en general, una interpretación asordinada, muy limitada –sobre todo- a lo formal). Contra la subversión de la realidad, reconocible, contra la mera inversión de los valores, el Modernismo propone la deconstrucción de la realidad para crear otra (ilusoria/artística/estética/ética) en la que instalarse. Para el modernista, la ilusión (la realidad creada en el arte) es su realidad porque el arte mismo se convierte en su propia realidad, su vida; de ahí la condición autónoma de la obra artística. El romántico, sin embargo, pretende denunciar la realidad, a sabiendas de que el arte es el instrumento para hacerlo, pero no para suplantarla, no para desplazar la cotidiana realidad, reconocible en su arte. La sofisticación modernista confiere al arte la dimensión de 'vida en la que instalarse', de 'ilusión'; por el contrario, la ensoñación romántica se refugia en el arte para denunciar una realidad en la que el autor sigue instalado sin remisión, aunque con disgusto, e inventa una suerte de inversión de valores para su altisonante crítica. El romántico puede embellecer estéticamente la figura de la prostituta como ejemplo de subversión y de denuncia, pero no sublimarla; el Naturalismo la degrada, el Modernismo la sublima, desligándola de su referente real para convertirla en Arte, en existencia vital.

El arte es la religión de los modernistas; la sublimación de la prostituta, hermanada con el autor/creador (también marginal y maldito, respondiendo a la

necesidad de transgresión, que implica tanto la rebeldía del Modernismo como la sublimidad y el erotismo), sería la estética del arte modernista por antonomasia; la sublimación de la prostituta delata la concepción del arte para el modernista, su propia cosmovisión, su ilusión hecha estética (y, a la postre, hecha vida[519]), su estética ética, dicho de otro modo. La idealización de la prostituta (en forma de sublimación) responde a la construcción de la ilusión, sustitutiva de un mundo hostil; es idealización en tanto en cuanto el tratamiento de esta figura en la lírica modernista española responde a una arquitectura intelectual en la que nada es arbitrario ni casual. Así las cosas, tanto la elección de la figura de la prostituta por parte de los modernistas, como su sublimación podrían quedar claramente justificadas. Pero detengámonos en este hecho de la sublimación estética de la prostituta con la minuciosidad que precisa para ofrecer una dimensión holística de la misma, ya que mucho nos tememos que la antedicha sublimación no resulta ni mucho menos baladí en la construcción misma del Modernismo, sino, muy al contrario, vital para comprenderlo en toda su extensión.

Aunque enseguida nos ocuparemos de las fructíferas relaciones entre la figura de la prostituta y lo sublime, vale la pena al menos hacer un par de consideraciones antes. Por una parte, es imprescindible percatarnos de que para facilitar su estudio en profundidad y con el rigor que merece una Tesis Doctoral, hemos procedido a dividir capítulos que, en verdad, se dan de manera simultánea y solapadamente, hasta el punto de que en muchas ocasiones resulta casi imposible distinguir lo sublime de la figura de la prostituta, ya que en el *corpus* que presentamos aparece sublimada y ello se da de manera conjunta y orquestada. Esto explica que en el apartado del estudio de la categoría de lo sublime hayamos abordado la figura de la prostituta, y que ahora, que

[519] Recuérdese el celebérrimo *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, que propone el arte como forma de vida, como 'ilusión' que de *facto* suplanta a la estrecha realidad, insulsa e insatisfactoria. De suerte que la sublimación de la prostituta se convierte en generatriz de la cosmovisión modernista, epítome de su concepción artística, estética y vital.

nos ocupamos de ella de manera expresa, aparezcan inevitables explicaciones relacionadas y confundidas con la sublimidad. Lo mismo ocurre con los aspectos relacionados con el Modernismo, que asedian los contenidos relacionados tanto con la sublimidad como con la figura de la prostituta, pues se producen de manera integradora y en simultaneidad. En realidad, este hecho confirma la hipótesis: la cosmovisión modernista de la literatura española sublima la figura de la prostituta en sus poemas. Evidentemente, a través de una metodología contrastiva, podría comprobarse que esto mismo sucede en literaturas de otros países cuando se han encontrado bajo la órbita del Modernismo. La segunda consideración tiene que ver no ya sólo con las cuestiones estéticas que explican el tratamiento estético de esta figura, sino con las motivaciones ontológicas. De alguna manera, lo hemos hecho expreso con anterioridad cuando nos hemos referido a la figura que nos ocupa como *alter ego* de los poetas. Parece claro el hecho de que el modernista despliega una estética ética, es decir, que en su forma de concebir el arte hay una forma de concebir el mundo y la vida, de comportamiento, de ser y de estar en el mundo. Pues bien, no parece casual que el poeta, imbuido de la ontología estética, para reflejarse, busque una figura que lo represente de la manera más fiel posible. Así, el reflejo de las prostitutas en la lírica modernista podría responder a un reflejo de los poetas mismos. Optar por la sublimación no resulta baladí, ya que actuará como disolución entre el sujeto y el objeto poéticos; el sujeto y el objeto se funden por obra de lo sublime, de lo poético y por el hecho de que el yo modifica los objetos; los objetos –fundidos y confundidos con el sujeto- nunca se parecen a lo que no es él.[520]

[520] Vid. Bataille, Georges: *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1981.Pág. 173.

En este capítulo, y antes de tratar de demostrar las íntimas relaciones de la figura de la prostituta con lo sublime, resulta crucial la constatación de un *corpus* textual lírico del Modernismo español lo suficientemente significativo como para aseverar el hecho de que, en efecto, se produce una proliferación del tratamiento estético sublimado de la figura de la prostituta. El número nada desdeñable de ciento cuatro composiciones líricas del Modernismo español avalan lo que en principio era solamente una hipótesis. Habida cuenta de que la realidad textual ratifica la hipótesis de que la figura de la prostituta se encuentra estéticamente sublimada durante el Modernismo español (aunque hay muestras tan significativas y tan elocuentes también en el Modernismo francés, hispanoamericano o el escrito en lengua inglesa)[521], resta continuar con la justificación y demostración de los posibles motivos que expliquen este tratamiento de manera cabal. Ya hemos comentado que muchos han sido los intentos por explicarlo desde una dimensión eminentemente social (Litvak, Bornay o Dijkstra[522] aducen la proliferación de la prostitución, la concepción social de la mujer y hasta los usos y costumbres de la época para justificar el hecho de un tratamiento especialísimo de una figura como la de la prostituta), pero, si bien no pretendemos negar una dimensión social, tal y como sosteníamos en anteriores páginas, y sin olvidar que esta dimensión está presente en todos los hechos humanos durante todas las épocas de la Humanidad, sí queremos minimizar la explicación social para un hecho que, a nuestro juicio, presenta claramente una dimensión ante todo estética. Lo apuntábamos de manera introductoria en el encabezamiento de este atrio. Es momento de desarrollar la etiología de la sublimación de esta controvertida figura desde una perspectiva estética, sobre todo si consideramos que la prostitución ha existido siempre y que, por otro lado, la literatura modernista no

[521] Piénsese en un Baudelaire, en un Darío con su "celeste carne de mujer" o en un Wilde, *verbi gratia*.
[522] Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990. Dijkstra, Bram: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994. Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch, 1979.

parece ser precisamente la más empeñada en ser fiel reflejo de la realidad del momento. Todo ello nos conduce hacia la necesidad de explicar este fenómeno a través de claves artísticas/estéticas, y no tanto de usos y costumbres del momento, interpretaciones (estas últimas) que parecen arrojar (en cuanto a exégesis de textos literarios) una visión estrecha, simplista y muchas veces insatisfactoria. Esta dimensión viene avalada, en realidad, por cualquier estudio que pretenda aproximarse al Modernismo, ya que incluso desde posturas tan contrarias a este movimiento estético/vital -como la de Julio Cejador y Frauca[523]- se termina admitiendo que durante el Modernismo:

> *"[…] el concepto de la nueva poesía, sacado de la Filosofía hegeliana, era más idealista que realista, oponiéndose así como una reacción extremada al extremado realismo de Zola. Como tendencia, encarnar ideas en los personajes; como procedimiento, emplear la alegoría, la alusión, el símbolo."*[524]

De suerte que se advierte la necesidad de una hermeneusis rigurosa para el tratamiento de la figura de la prostituta en la lírica modernista española porque, al ser el Modernismo un movimiento estético/vital idealista, este tratamiento no va a ser casual ni explicable desde códigos sociales o históricos –a la postre reduccionistas-, sino artísticos, estéticos. Así las cosas, nos encontramos con que si la figura de la prostituta aparece de manera profusa en las composiciones líricas modernistas (y también en las composiciones pictóricas, musicales, escultóricas, etc.) es porque responde a una profunda motivación. Clarificar las posibles causas, nadar en la marea textual -en el intento de evitar los naufragios-, con la pretensión de llegar al corazón de este

[523] En Cejador y Frauca, Julio: *Historia de la Lengua y la Literatura Castellana.* Madrid: Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl-. y Museos», 1915-1920. 14 vols.
[524] Op. cit., vol. X, pág. 21.

tratamiento estético de la singular figura que nos ocupa, será el motivo y el resultado mismo de esta Tesis Doctoral. Una de las razones parece ser que esta figura de la prostituta estéticamente sublimada (novedad del Modernismo) puede deberse a una refutación contundente al movimiento estético anterior, del que pretendían desmarcarse sin ambages: el Naturalismo. La prosa naturalista española (constatable en otras muchas literaturas) da cabida también a una proliferación de la figura de la prostituta, pero con un tratamiento totalmente otro al modernista. Los naturalistas proceden en sus textos literarios a denigrar la figura de la prostituta, a regodearse en su marginalidad como una manera de extremar el Realismo, a acentuar su perfil sórdido, negativo, si se quiere. El Naturalismo, con su proceder de extremación del Realismo, degrada la figura de la prostituta desde un punto de vista estético, ya que la construye de manera casi monográfica desde de sus características de exclusión y rechazo sociales. La utiliza como medio para explicar su determinismo, para condenarla estéticamente. Seguramente, son estos mismos motivos de marginalidad –la prostituta vive al margen de las leyes y de las normas convencionales-, entre otros que revisaremos más adelante, los que convierten a la figura de la prostituta en un motivo atractivo para los torturados creadores modernistas (aunque nuestra Tesis tendrá por objeto únicamente la producción lírica –por su mayor vastedad y por su especial relieve durante el Modernismo con respecto a otros géneros literarios, ya que es en la poesía lírica, en concreto, donde podemos encontrar una mayor intensidad y naturaleza modernistas; sin embargo, no podemos olvidar que este *leitmotiv* también aparece en otros géneros modernistas como la novela, el cuento o el teatro), impelidos por el decadentismo, el esteticismo y el tedio vitales, así como atraídos por la plurisignificación estética que la figura de la prostituta encierra desde una sensibilidad modernista. De manera que, por una parte, nos encontramos con una sublimación estética, enmarcada en el idealismo del

momento artístico, como respuesta a una concepción estética anterior agotada, pero es que, por otra, la propia figura de la prostituta, desde un punto de vista meramente estético –que en el Modernismo deviene vital-, hace muchos méritos para recibir un tratamiento de sublimidad. Nos referimos a las sólidas relaciones que su figura mantiene con los grandes tópicos que se constituyen como vehículos de excepción para alcanzar lo sublime: lo erótico, lo femenino, lo maldito, lo transgresor y el culturalismo. Pero, tal y como expresábamos anteriormente, sus vínculos se explican desde el epítome y la plétora, esto es, no sólo es que satisfaga en su propia figura los tópicos íntimamente ligados a lo sublime, sino que los cumple con sobreabundancia. Intentaremos trazar un argumentario general para después fijarlo mediante la integración de algunas citas de autoridad a nuestro discurso.

Las relaciones de la figura de la prostituta con lo erótico, en realidad, parecen obvias, pero quizá no lo sea tanto el hecho de que cumpla con esta condición en sobreabundancia. Para ello, hemos de recordar que el erotismo se desvincula de la sexualidad, en tanto en cuanto el primero pretende un constructo simbólico, cultural, que aleje al acontecimiento de la mera reproducción sexual. En este sentido, si hay una figura que cumpla con el ornato, el constructo simbólico y cultural, cuando no artístico, de lo sublime es precisamente la figura de la prostituta, que no parece que se construya desde una visión reproductiva, lo que acentuaría su erotismo, en la medida en que se separa del objetivo de la reproducción. Otro de los tópicos fundamentales que impelían hacia lo sublime es el de lo femenino. Es evidente que se trata de un tema espinoso, resbaladizo, por cuanto resulta susceptible de ser interpretado desde ópticas sociológicas. Aquí, nos ocuparemos exclusivamente de la faceta estética desde la interpretación artística del concepto. En este sentido, hemos intentado demostrar el vínculo efectivo que se produce entre lo femenino, especialmente desde su desnudez, y

lo sublime. Desde teóricas hasta filósofos, nos encontramos con la aceptación de esta infinitud del desnudo femenino, este carácter –por antonomasia- de metáfora respecto del arte mismo. Si hay una figura que hace gala de la desnudez propuesta, ínsita a su seducción, es la de la figura de la prostituta, que –en este sentido- acentuaría lo femenino. Igualmente polémica resulta la definición de lo femenino que abordábamos en el capítulo anterior y que venía a relacionar lo femenino con aquello que se propone al deseo; desde esta perspectiva, y en palabras del propio Georges Bataille, la figura de la prostituta surgiría de la feminidad. Así, esta figura acentuaría lo femenino al proponerse al deseo de una manera exacerbada. Por otra parte, las relaciones entre la figura de la prostituta y lo maldito parecen bastante claras. Esa siniestra atracción, ese carácter sagrado y ese elemento tan transgresor como marginal que componen su figura contribuyen a alimentar su malditismo. El vínculo con lo maldito resulta crucial, habida cuenta de que le conferirá estéticamente la siniestralidad necesaria para acceder a lo sublime. La prostituta ha sido asociada a lo demoníaco, al mal, a su condición de inductora del pecado, lo que inspira a la figura también cierto esoterismo, tan caro a la estética modernista, y lo que supone que la figura concite la idea del mal en grado máximo (no podemos olvidar la condición libérrima atribuida a esta figura desde un punto de vista artístico, ni el hecho de que las conexiones entre el mal y la libertad son enormes, tal y como reflejamos en el capítulo anterior al tratar los tópicos relacionados con lo sublime); así pues, lo transgresor y la figura de la prostituta mantienen un estrecho vínculo. Si pensamos en la sociedad finisecular del XIX y pretendemos proponer las figuras que más se vinculan a la transgresión, que incluso deciden marginarse de una sociedad que rechazan y los rechaza, estas figuras serían la del poeta y la de la prostituta. Seguramente, esta condición transgresora pueda venir precisamente de su acendrado erotismo (cuya identificación con lo prohibido es evidente) y de su

malditismo exacerbado. Tal y como ocurría con los tópicos conducentes a lo sublime, los tópicos que definen la figura de la prostituta también se comunican activamente. Por último, la figura de la prostituta y el culturalismo. Esta figura encuentra en la cultura y en la literatura muchos referentes con los que identificarse; por lo demás, referentes muy variados (provenientes de la antigüedad, agarrados a la moda parisina del momento y de variopintas tradiciones culturales), tal y como tendremos ocasión de comprobar en el *corpus* de poemas.

Al menos, esta es la figura de la prostituta que dibujan los poetas modernistas en sus composiciones. Pero profundicemos en las características que definen a la prostituta y que la asimilan a lo sublime. Esta identificación entre la figura de la prostituta y lo sublime hace inevitable el tratamiento estético de sublimación de la misma, según intentaremos demostrar enseguida. Desde esta perspectiva estética, se llega desde lo bello hasta lo sublime; desde lo limitado hasta lo infinito; la sublimación de esta figura femenina supone el paso de lo bello a lo sublime a través del erotismo. Precisamente, en el ambiente erotizado de fines del siglo XIX, la figura de la prostituta desempeña un papel absolutamente relevante (tal y como analizaremos tras profundizar en las cuestiones relacionadas *sensu stricto* con las cuestiones estéticas; finalmente, da la sensación de que la prostituta no sea simplemente un cuerpo desnudo, sino que la transgresión que la constituye conduzca no sólo a transgresiones de otras estructuras, sino a la definición del significado mismo (a la búsqueda de lo esencial); en palabras de Lynda Nead:

"*Porque si, como sugiere Douglas*[525]*, las fronteras del cuerpo no pueden separarse de la operación de otras fronteras sociales y culturales, la transgresión corporal es también una imagen de la desviación social. Así pues, se produce un movimiento general desde la especificidad de la representación del cuerpo femenino hasta estructuras más generales de valores y creencias. Retomando la afirmación de Derrida: la definición de los límites y las marcas determina no simplemente el significado del arte, sino también el significado como tal."*[526]

De suerte que la figura de la prostituta, desde su continuidad desnuda, deviene indagación de los significados esenciales, se enraíza en principios ontológicos, en interrogantes genésicas.

Además, este procedimiento de sublimación de la figura de la prostituta no sólo responde a la fusión poética de los dos modelos fundamentales de la literatura finisecular, sino que aúna también los dos modelos de Venus que han presidido lo femenino desde la concepción platónica; así, una manera de hacer celestial (esto es, de que alcance la sublimidad) a la Venus terrenal es incorporarla a la forma artística. Algo así viene a decir Lynda Nead:

"*El funcionamiento de estos conjuntos de oposiciones de valores puede observarse en los capítulos que dedica Clark al desnudo femenino.*[527] *Inicialmente, trata de mantener separados los dominios de lo sensual y lo espiritual, dividiendo el desnudo femenino en tipos distintos: Venus 1 y Venus 2*

[525] Se refiere a Douglas, Mary: *Pureza y peligro,* publicada en 1966. Manejamos la edición de 2000 (Douglas, Mary: *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú.* Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2000).
[526] Nead, Lynda: *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad.* Madrid: Tecnos, 1998. Pág. 19.
[527] Se refiere a Clark, Kenneth: *El desnudo.* Madrid: Alianza, 1981.

o la Venus Celestial y la Venus Terrenal (Venus Vulgaris). Una vez más, Clark trabaja con la tradición clásica y sus derivaciones humanistas posteriores. La Venus Celestial es la hija de Urano y no tiene madre. Pertenece a una esfera totalmente inmaterial, porque no tiene madre ni materia. Vive en la más alta zona del Universo Supercelestial y la belleza que simboliza es divina. La otra Venus, la Venus Terrenal, es la hija de Júpiter y Juno. Ocupa una morada más baja y la belleza que simboliza es particularizada y realizable en el mundo corpóreo. Mientras que la Venus Celestial representa una forma contemplativa del amor que se eleva de lo visible y particular hacia lo inteligible y universal, la Venus Terrenal representa una forma activa del amor que halla satisfacción en la esfera visual."[528]

Increíblemente, nos encontramos con que el tratamiento estético de sublimación de la prostituta no hace sino fundir los dos modelos femeninos que propusiera Platón; sin renunciar a la Venus Terrenal (representa por excelencia la forma activa del amor), conjuga la Venus Celestial mediante el procedimiento de la forma artística:

"*En el modelo platónico se ve a las Venus como coexistentes pero bastante diferentes; Clark cambia esta visión al sugerir que los artistas pueden transformar los objetos vulgares o terrenales en objetos celestiales mediante la disciplina controladora de la forma artística."*[529]

A nuestro juicio, no es otro el proceder del poeta modernista (¿y del pintor impresionista?) al sublimar la figura que nos ocupa; consigue fundir en un solo modelo

[528] Nead, Lynda: op. cit., págs. 37-38.
[529] Nead, Lynda: op. cit., pág. 38.

las dos modalidades. No ha de extrañarnos, pues el Modernismo se caracteriza por la mezcla, por la fusión de elementos dispares, por el sincretismo, quizá en la desesperada búsqueda de la unidad que los conforme a todos (¿lo sublime?). Además, esta fusión en el plano estético vendrá dada por la unión de la mujer idealizada prerrafaelita y la *femme fatale,* de la que nos ocuparemos después. En todo caso, no se trata de un embellecimiento sin más, de una mera idealización, para que la sublimación se produzca (tal y como hemos estudiado en el capítulo anterior), es necesario el hálito de lo sublime. Por eso podemos entender bien la siguiente reflexión en torno al desnudo femenino:

> "*Si el desnudo femenino ideal, el bello, se concibe en términos de unidad y armoniosa integridad, la imagen creada por Rouault*[530] *pertenece a una categoría totalmente diferente, una categoría que invoca espanto y temor al reconocer algo que está más allá de la limitación y el control humanos."*[531]

Esa categoría diferente es la de lo sublime. Y es que el modernista, en su apasionada búsqueda del origen perdido, encuentra en la figura de la prostituta el desnudo femenino por antonomasia, la transgresión total. Estética y cuerpo pueden interrelacionarse, pues, en una indagación primigenia:

> "*En efecto, si es verdad, como recientemente ha sugerido Terry Eagleton, que 'la estética ha nacido como un discurso sobre el cuerpo'*[532]*, en este caso (dado que, como enseguida veremos, el cuerpo de la mujer ha sido identificado tan a*

[530] Georges Rouault (1871-1958), pintor francés próximo a las Vanguardias que, precisamente, reflejó en sus cuadros sobre todo a prostitutas y payasos.
[531] Nead, Lynda: op. cit., pág 42.
[532] Se refiere a Eagleton, Terry: *The Ideology of the Aesthetic.* Oxford: Basil Blackwell, 1990. Pág. 13.

menudo con el cuerpo como tal) el desnudo femenino debe ser considerado como algo más que un tópico entre otros en la estética. Se trata, pues, no solo de mirar a la estética para iluminar la historia de las actitudes hacia el desnudo femenino, sino también de comprender las maneras en que la preocupación por el cuerpo femenino condiciona la naturaleza y posibilidades del pensamiento estético en sí mismo."[533]

De esta forma, la figura de la prostituta adquiere un valor estético único en una cosmovisión como la modernista, que presenta su significativa y profunda obsesión por las cuestiones estéticas. Así, la figura de la mujer prostituta deviene indagación en el pensamiento estético mismo, 'metaestética' necesaria para preguntarse acerca de la naturaleza del arte.

Hay otra íntima conexión del tratamiento de la figura que nos ocupa y la sublimidad, que tiene relación con la paradoja esencial. Así, al igual que lo sublime se define por ser lo inaferrable que nos aferra, o ese placer negativo que nos destruye para recobrarnos, la representación estética de la figura de la prostituta y su consiguiente sublimación presentan una paradoja nuclear; y, además, esa misma paradoja sitúa a la figura mencionada en los intersticios, en una condición liminar susceptible de provocar la labilidad entre fronteras, la disolución de los límites (sublimidad):

"*Si volvemos a la oposición básica de arte y obscenidad que he discutido más arriba, podemos ahora situar el desnudo femenino no solo en el centro de la definición del arte, sino también en el borde de la categoría, desplazándose hacia el límite, moviéndose hacia la obscenidad. El desnudo femenino es el*

[533] Nead, Lynda: op. cit., pág. 46.

borde, el parergon*, como lo llama también Derrida, entre arte y obscenidad. El cuerpo femenino –natural, instructurado- representa algo que está fuera del campo propio del arte y el juicio estético; pero el estilo artístico […] contiene y regula el cuerpo y lo hace objeto […] apropiado para el arte y el juicio estético.''*[534]

Esta condición intersticial, precisamente, este valor liminar, tanto en el sentido de condición como de límite, le otorga a la figura de la prostituta un valor añadido hacia lo sublime; ya que desde esta misma condición, desde el límite, es capaz de definir los territorios de los que es frontera, concitando –precisamente por su esencia liminar- el mayor potencial de disolución de límites; desde la autoindagación, desde el debilitamiento semántico de su condición, se obrará la fusión semántica del todo en el magma de lo sublime. A través del tratamiento de sublimación de la prostituta, coinciden por obra de lo sublime lo que está afuera de escena (lo obsceno) y lo que está dentro (el arte); una vez más lo sublime, en su afán totalizador, hace que coincidan lo de adentro y lo de afuera. La figura de la prostituta representa, como ninguna, la obscenidad y, como ninguna, el arte cuando es interpretada/representada poéticamente por los escritores modernistas. Que hay una relación estrecha entre la figura de la prostituta y la obscenidad (el hecho de ser irrepresentable; de manera literal de 'estar fuera de escena') parece estar lejos de toda duda y que, a su vez, hay una relación entre lo obsceno y lo sublime –en cuanto a su condición de irrepresentabilidad que, por medio del tamiz artístico, adopta representación- parece también indiscutible. En esta misma dirección, de asociar la figura de la prostituta a lo obsceno, se manifiesta Giorgio Agamben:

[534] Ibídem.

"*[…] la desnudez obscena de la pornografía y de la prostitución*"[535]

En este sentido, podemos destacar otra característica conspicua en la figura de la prostituta en relación con lo sublime; se trata del concepto de lo abyecto, de lo que se considera despreciable. Es evidente que la figura de la prostituta se carga de esta acepción, sobre todo si consideramos la concepción que despertaba en la sociedad biempensante de finales del siglo XIX. Pues bien, Julia Kristeva, en su célebre ensayo sobre las relaciones entre lo abyecto y lo sublime llegará a afirmar:

"*Lo abyecto, pues, es el espacio entre el sujeto y el objeto; el lugar tanto del deseo como del peligro. Existen ecos en este caso de lo sublime kantiano, puesto que ambos términos son significativos de un poder inmenso en su generación de atracción y repulsión en el sujeto.*"[536]

A través de este agudo pensamiento de Julia Kristeva, llegamos a otro más de los elementos que justifican el hecho de que el poeta modernista se fijase en la figura de la prostituta y la reflejase con un tratamiento estético de sublimación. En realidad, lo abyecto y lo sublime se identifican, en tanto en cuanto ambos generan atracción y repulsión; ello, en verdad, se explica porque en ambos, estéticamente, ha de presentarse lo siniestro. Que la figura de la prostituta era vista como abyecta por la sociedad puritana del momento parece algo bastante claro; tal y como afirma Jeffrey Weeks y refiere Lynda Nead:

[535] Agamben, Giorgio: *Desnudez.* Barcelona: Anagrama, 2011. Pág. 88.
[536] Kristeva, Julia: *Powers of horror: An Essay on Abjection.* New York: Columbia University Press, 1982. Págs. 11-12.

"*Como comentara Jeffrey Weeks*[537], *la pornografía se convirtió, para los cruzados de la moral de los setenta* [1970], *en lo que había sido la prostitución para los puritanos de 1880: un símbolo de decadencia y de hundimiento social."*[538]

Por varias razones, pues, la figura de la prostituta, en la óptica concreta que nos ocupa, se convierte en la idónea. Por una parte, representa la decadencia y el hundimiento que resultan tan atractivos para el subversivo poeta modernista (que se considera a sí mismo bajo ese mismo prisma, lo que explica lo de que se constituya en su *alter ego*), es decir, la marginalidad necesaria a través de la cual construir la transgresión más poderosa y, por otra, representa la abyección pertinente para dotarse de la siniestralidad que, junto con la fortísima capacidad de atracción, de mesmerismo, la acercará a los dominios de lo sublime.

En todo caso, el hecho de convertir a la figura de la prostituta en un objeto poético, como quien contempla lo absoluto, carga a esta figura de sublimidad. Así lo refrendan las palabras de Georges Bataille quien, a su vez, hace suyas las de su predecesor, Michel Leiris:

"*[…] mi esfuerzo fue precedido por* Le miroir de la tauromachie, *de Michel Leiris, donde el erotismo es considerado como una experiencia vinculada a la vida; […] como objeto de la pasión o, más profundamente, como objeto de una contemplación poética."*[539]

[537] Se refiere a Weeks, Jeffrey: *Sex, Politics and Society*: *The Regulation of Sexuality Since 1800*. London: Longman, 1981.
[538] Nead, Lynda: op. cit., pág. 168.
[539] Bataille, Georges: *El erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 13.

De esta manera, la figura de la prostituta adquiere una sobreerotización que la conecta de manera singular con lo sublime al convertirse en objeto de contemplación poética. Una vez más, erotismo y poesía vienen a coincidir.

Pero no sólo este extremo la hace especialmente interesante para el erotismo y, por ende, para la sublimación, sino también debido a que la prostituta presupone un despliegue de seducción, profesionalizada si se quiere, que le otorga un poder inusitado en el ámbito de lo erótico. Además, desde una conexión simultánea con el erotismo y la sublimidad, la figura de la prostituta canaliza excelsamente la paradoja que habita lo sublime: concentrar la atracción y el horror:

> "*Puedo decirme que la repugnancia, el horror, es el principio de mi deseo; puedo decirme que si perturba mi deseo es en la medida en que su objeto no abre en mí un vacío menos profundo que la muerte. Sin olvidar que, de entrada, ese deseo está hecho con su contrario, que es el horror.*"[540]

La figura de la prostituta despierta el deseo y la perturbación, por lo que deviene como ejemplo singular tanto para el deseo erótico como para hacer las veces de trasunto fiel de lo sublime; sin olvidar que el erotismo se encuentra ligado especialmente a la idea de lo prohibido y que, en este sentido, la figura de la prostituta representaría lo prohibido por excelencia, lo censurado social y moralmente por la sociedad del momento. Así, en la figura de la prostituta se encerraría magistralmente lo prohibido, la esencia de la transgresión, que constituiría otro elemento trascendental para ocuparse de su figura:

[540] Bataille, Geroges: op. cit., pág. 63.

"*[…] sin la evidencia de una transgresión, ya no experimentamos ese sentimiento de libertad que exige la plenitud del goce sexual. De tal manera que, a veces, al espíritu hastiado le es necesaria una situación escabrosa para acceder al reflejo del goce final […]*

Lo más notable de la prohibición sexual es que donde se revela plenamente es en la transgresión. […] La prohibición nos aparece directamente, *mediante el descubrimiento furtivo –parcial para empezar- del territorio vedado. Nada es al principio más misterioso. Somos admitidos al conocimiento de un placer cuya noción está entremezclada de misterio, el cual expresa la prohibición que determina el placer, al tiempo que lo condena."*[541]

Evidentemente, si una figura representa lo prohibido y lo misterioso, es la figura que nos ocupa, ya que concita, extremadamente, las dosis de erotismo:

"*[…] la esencia del erotismo se da en la asociación inextricable del placer sexual con lo prohibido."*[542]

Sin embargo, podría considerarse que otras figuras podrían ocupar también este papel transgresor o prohibido. Para defender que la figura de la prostituta desempeña como ninguna este papel, acudiremos a la interpretación de Bataille en cuanto a la esencia de la misma:

[541] Bataille, Georges: op. cit., págs. 113-114.
[542] Ibídem.

"*Al prostituirse, la mujer era consagrada a la transgresión. En ella, el aspecto sagrado, el aspecto prohibido de la actividad sexual, aparecía constantemente; su vida entera estaba dedicada a violar la prohibición."*[543]

De lo que se deducen dos elementos constitutivos de la figura y, al fin y a la postre, vitales para demostrar su relación íntima con lo sublime: por una parte, su carácter sagrado (que la acerca a la divinidad, a la infinitud, a la irrepresentabilidad de lo sublime) y, por otra, su encarnación –por exceso- de la transgresión. No podemos olvidar que el poeta modernista otorga estas mismas características al arte: su religiosidad y su poder transgresor, entre otras. Ello conduce inevitablemente a una concepción sublime del arte que, al convertirlo en vida, contagia su cosmovisión ética; he aquí la estética ética. Pero, además, nos encontramos también con que la figura de la prostituta encierra las mismas características del arte, con lo que, por añadidura, se convierte en manifestación del arte por definición propia. La figura de la prostituta se asimila a la imagen misma del arte; sublimes ambas.

Por otra parte, hemos venido afirmando que esta figura extremaría la feminidad. A pesar de que ello pueda resultar polémico, intentaremos demostrarlo coadyuvados por las palabras de Bataille, al mismo tiempo que asistidos por la única interpretación que nos interesa aquí: la de índole estética. En todo caso, no parece difícil suponer que, si un teórico como Bataille casi en los años 60 del siglo XX tenía una opinión como la que reproduciremos a continuación, una óptica similar no la adoptaran los poetas modernistas de fines del siglo XIX:

[543] Bataille, Georges: op. cit., pág. 139.

"*Ofrecerse* [al deseo] *es la actitud femenina fundamental, pero al primer movimiento –el ofrecimiento-, le sigue el fingimiento de su contrario. La prostitución formal es un ofrecimiento al que no sigue la ficción de la negativa. La prostitución permite sólo el aderezo, para subrayar el valor erótico del objeto.*"[544]

Al margen de polémicas interpretaciones sociológicas o sexistas, no se trata de aproximarse a la prostitución como fenómeno social, sino de abordar los porqués de la elección de su figura y del tratamiento de sublimación que la procuran los poetas modernistas en sus composiciones. Ni más, ni menos. Desde un punto de vista estético, la figura de la prostituta subraya la feminidad, el erotismo, la transgresión, el malditismo y el culturalismo; ello dota a esta figura de una especialísima condición de proximidad a lo sublime. Ello explicaría el porqué de ser elegida como objeto poético y por qué es el mejor caldo de cultivo para un tratamiento de sublimación. Además, la figura de la prostituta, desde un punto de vista estético, mantiene su origen. Como es sabido, tenía un carácter sagrado, que resalta Bataille y que ligaría a esta figura a los sublime. Pero, además, esta reflexión de la condición originaria sagrada de la figura nos conducirá a las reflexiones de Caillois, para descubrir que –efectivamente- mantiene esta característica. Lo sagrado, sobra decirlo, se relaciona directamente con la espiritualidad de lo religioso, con aquello que no tiene límites, con lo que resulta irrepresentable, con lo sublime, en suma. Pero empecemos por su origen:

[544] Bataille, Georges: op. cit., pág. 138.

"*Las prostitutas estaban en contacto con lo sagrado, residían en lugares también consagrados; y ellas mismas tenían un carácter sagrado análogo al sacerdotal.*"[545]

Sin olvidar que, quizá precisamente por su carácter abyecto –cuya relación con lo sublime hemos abordado ya-, esta figura mantiene ese carácter sagrado; y por su estrecha vinculación con lo maldito y la seducción:

"[…] el verdugo se presenta al mismo tiempo como seductor, en ciertos casos como consolador; el romanticismo, exaltando a Satán y a Lucifer y adornándolos con toda clase de atractivos, se ha limitado a desarrollar, según la propia lógica de lo sagrado, gérmenes que pertenecen por derecho a esas figuras."[546]

Efectivamente, la figura de la prostituta, sublimada en los poemas modernistas, aparece en muchas ocasiones –de manera más o menos velada- en su faceta de verdugo, de agente de la destrucción para el poeta. Ese carácter paradójico de verdugo/consolador, la capacidad atractiva enraizada en lo maldito (Satán) y su condición sagrada vuelven a poner de relieve la especial vinculación de esta figura con lo sublime. Una figura considerada impura, aquí viene la aproximación a lo abyecto, que encuentra -en esa misma conceptualización- su carácter sagrado:

[545] Bataille, Georges: op. cit., pág. 139.
[546] Caillois, Roger: El hombre y lo sagrado. México: Fondo de Cultura Económica, 1942.

"[…] *la impureza procura una fuerza mística, o lo que equivale a lo mismo, la manifiesta, la prueba en el ser que se expone victoriosamente a los peligros del sacrilegio."*[547]

De alguna manera, esta figura que se define en la impureza y que irradia misticismo llega a contagiar sublimidad a quien se decide a exponerse a ella. Esta capacidad de diluir las fronteras resulta definitoria de lo sublime, no hemos de olvidarlo. No sólo se trata de que ella se arraigue en lo sublime, sino que, debido a su condición misma, diluya los límites que la separan de lo otro y, a través de la apertura (erotismo), se funda con ello. Pura sublimidad, pues. La condición maldita de la prostituta le llega, por lo tanto, desde su carácter sagrado. Así, se convierte en una figura que extrema el malditismo:

"Paralelamente, en el otro polo de lo sagrado, lo demoníaco, que ha recibido en suerte los aspectos terribles y peligrosos, suscita a su vez sentimientos opuestos de interés y de repulsión, igualmente razonables. El diablo, por ejemplo, no es solamente el que castiga cruelmente a los condenados en el infierno, es también el que con su voz tentadora ofrece al anacoreta la dulzura de los bienes terrenales."[548]

Esta figura, dentro del carácter sagrado, encuentra plena identificación con lo demoníaco (de hecho, tendremos ocasión de comprobar en el *corpus* el hecho de que los poetas modernistas propongan un tratamiento de la figura relacionado con lo demoniaco). De suerte que, como lo sublime, suscita atracción y rechazo, al tiempo que

[547] Caillois, Roger: op. cit., pág. 45.
[548] Caillois, Roger: op. cit., pág. 34.

–como figura tentadora por antonomasia- ofrece el disfrute del goce terrenal. Asistimos, pues, en la esfera misma de lo sagrado, al malditismo congénito de esta figura singular. Y es que su identificación con lo sagrado llega a ser estremecedora:

> *"Constituye a la vez la tentación suprema y el más grande de los peligros. Terrible, impone la prudencia; deseable, invita al mismo tiempo a la audacia.*
>
> *En su forma primitiva, lo sagrado representa ante todo una energía peligrosa, incomprensible, difícilmente manejable, eminentemente eficaz."*[549]

Los poetas, ante su presencia, expresarán estas mismas sensaciones que definen a lo sagrado y que conectan con lo sublime. Esa energía peligrosa que no se puede manejar, la atracción irrefrenable hacia la destrucción de lo sublime, es la misma que arrastra a los poetas:

> *"[…] el mundo de lo sagrado aparece como el de lo peligroso o lo prohibido; el individuo no puede aproximársele sin poner en movimiento fuerzas de las cuales no es dueño y ante las que su debilidad se siente desarmada."*[550]

Curiosamente, esta descripción de lo sagrado atraviesa de manera transversal no sólo a lo sagrado, sino también a lo sublime y a la figura que nos ocupa. Las sensaciones y emociones que suscitan los tres elementos (con la transcendencia que las emociones y sentimientos tienen cuando se trata de la Estética) son tan similares que

[549] Caillois, Roger: op. cit., pág. 15.
[550] Caillois, Roger: op. cit., pág. 18.

llegan a identificarse. Por este motivo, la dialéctica de lo sagrado viene a ser la misma que explica lo sublime y la constitución de la figura que nos ocupa, su esencia:

> *"DIALÉCTICA DE LO SAGRADO. Es en efecto esta virtud la que, en estado de reposos, suscita los sentimientos ambivalentes que acabamos de describir. Se la teme y se la quisiera utilizar. Repele y fascina a la vez. Es prohibida y peligrosa: esto basta para que se desee aproximarse a ella y poseerla."*[551]

Esa condición dual, esa semántica del oxímoron, explica la identificación de la divinidad y de lo sagrado con lo sublime. Si, además, consideramos que lo sagrado se vincula a lo maldito y que todo ello invade el territorio de lo sublime, nos encontramos ante una figura que reúne y extrema las características mismas de lo sublime:

> "[…] *doble aspecto de la divinidad, distinguiendo en ella un elemento terrible y un elemento cautivador, el* tremendum *y el* fascinans*, adaptando la terminología de R. Otto."*

Estos elementos ínsitos a lo sublime, la paradoja esencial de su concepto, los comparten lo divino, lo sagrado, lo maldito y la figura misma de la que tratamos de ocuparnos. Lo divino y lo maldito, que se concitan en ella, se asimilan:

[551] Caillois, Roger: op. cit., pág. 32.

"Así lo divino y lo maldito, la consagración y la contaminación, producen exactamente el mismo efecto sobre las cosas profanas: las hacen intocables, las retiran de la circulación comunicándoles su temible virtud."[552]

Lo que explicaría el carácter marginal, periférico de esta figura (lo estético, aquí, se identifica con lo social); la marginación no responde sólo a criterios filosóficos, sino que se trata de una figura literalmente marginada por la sociedad. Pero es que, precisamente, la periferia encuentra una provechosa relación con lo sublime:

"*la periferia*, [es] *el imperio oscuro e inquietante de lo último.*"[553]

De esta manera, lo marginal, lo periférico, se convierte en el terreno de lo impuro que irradia misticismo. Allí, donde lo último, habita precisamente lo sublime:

"*La comunidad se ve como encerrada dentro de un recinto imaginario. En el interior del círculo todo es luz, legalidad y armonía, espacio despejado, reglamentado, distribuido […]*

Más allá [donde lo sublime], *se extienden las tinieblas exteriores, el mundo de las emboscadas y de las trampas"*[554]

Así, la situación estética deviene social y, finalmente, la periferia que define a nuestra figura viene a coincidir con el más allá, con ese abismo cuyo poderoso atractivo nos conducirá al enigma de nosotros mismos. El más allá, lo periférico por definición (enlazado con la transgresión, con la marginalidad, con lo liminar, con lo intersticial) subsume a la figura de la prostituta en el ámbito mismo de lo sublime. La figura de la

[552] Caillois, Roger: op. cit., pág. 39.
[553] Caillois, Roger: op. cit., pág. 51.
[554] Caillois, Roger: op. cit., págs. 51-52.

prostituta conlleva la violación del *tabú* y, desde el concepto de *noa*[555] (libertad) –tan cara al Modernismo-, compromete el orden universal, elimina las barreras para penetrar en la catástrofe de lo sublime:

> *"Las prohibiciones, por el contrario, alzan entre ellos* [lo sagrado y lo profano] *la no menos indispensable barrera que, aislándolos, los preserva de la catástrofe."*[556]

Esta idea de que la figura de la prostituta pueda conllevar la desnivelación que la une a una exacerbación del erotismo y, por ende, de lo sublime la manejó también Bataille, haciendo referencia expresa a ello:

> "*La obscenidad de las conductas y del lenguaje de las prostitutas […] ofrece la posibilidad de una desnivelación vertiginosa. La baja prostitución y la obscenidad constituyen, en conjunto, una forma acusada y significativa del erotismo."*[557]

Toda vez que centramos la etiología de la sublimación de esta figura mucho más en motivaciones estéticas que de otra índole, es momento de abordar el resto de casuística. En este sentido, no debemos olvidar las teorías de Schulman y Evelyn Picón acerca de 'las entrañas del vacío'[558] como vía interpretativa para definir el Modernismo (la prostituta como figura respondería bien a la idea del vacío; no en vano, Georges

[555] Mientras que en polinesio "tabú" es lo prohibido, lo que compromete el orden universal, "noa" designa la libertad.
[556] Caillois, Roger: op. cit., pág. 17.
[557] Bataille, Georges: op. cit., pág. 249.
[558] Vid. Garfield, Evelyn Picon y Schulman, Ivan A.: *«Las entrañas del vacío»: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos, nº 4 (1984).

Bataille insiste en cómo el erotismo se intensifica cuando se produce al margen de la reproducción[559]), o la transformación de la figura de la prostituta en un paisaje (de ahí su susceptibilidad de tratamiento como categoría sublime) que constituye la ilusión, la realidad artística/estética en la que se instala el poeta, renegando del mostrenco realismo cotidiano. Este paisaje se caracteriza por su inefabilidad y su imposible representación (Edmund Burke insiste en la idea de irrepresentabilidad de lo sublime[560]; ¿cómo representar un universo completo, totalmente otro al conocido y rutinario, nacido y gestado en lo artístico/estético como construcción intelectual, abstracta -condición también de lo sublime, de lo intangible?), aunque –finalmente y ligándose por ello a lo sublime- encuentre una representación.

En realidad, la sublimación de la prostituta se da *per se* en el movimiento modernista y responde, a nuestro juicio, a su condición de epítome estética, ya que reuniría todas las condiciones, de manera extremada además, que inspiran a la estética modernista.

Por una parte, la relación de esta figura con el erotismo parece obvia, tal y como hemos intentado demostrar anteriormente. A su vez, este erotismo puede explicarse si acudimos a la afirmación de Georges Bataille, quien sostiene que la transgresión vendría provocada por la violencia[561]. Según el lúcido crítico, los límites, las prohibiciones universales, son una forma de mantener contenida a la violencia, pero cuando esta, dada su naturaleza indómita, se manifiesta en toda su siniestra dimensión, el ser humano se ve impelido a la transgresión ante la certeza de que los límites impuestos a la violencia son inútiles[562]. Esta explicación encaja a nuestro parecer en el caso del artista finisecular, ya que este se encuentra impelido a la transgresión habida

[559] Bataille, Georges: op. cit., pág. 108.
[560] Vid. Burke, Edmund: *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello.* Valencia: Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, 1985.
[561] Bataille, Georges: op. cit., pág. 71.
[562] Ibídem.

cuenta de la ‘violencia socio-cultural’ que se cierne sobre él (el positivismo, el utilitarismo aniquilan la inspiración, los anhelos, la transcendencia del arte). Por lo tanto, el artista propende a la transgresión y, por ende, al erotismo, debido a que este sólo puede explicarse como transgresión de lo prohibido. Y, en consecuencia, tampoco puede extrañarnos su inclinación ante la figura de la prostituta que, como el artista, como el poeta, habita en los márgenes de la sociedad, en el territorio de la transgresión. Desde aquí, podemos entender perfectamente el fenómeno de la sublimación, que presupone una transgresión palmaria.

En definitiva, la transgresión se explica desde la incontenible violencia y su desencadenamiento inexorable y esta misma transgresión propicia el erotismo, la figura de la prostituta y la dimensión estética de sublimidad. La transgresión que, siempre asociada con el Modernismo, encuentra así su carta de naturaleza. Será, precisamente, desde el concepto de transgresión, ese detonante irreprimible, desde el que se activen lo erótico, lo marginal, lo femenino, lo maldito y, a más a más, ese filtro cultural modernista que constituye una cosmovisión estética de la realidad que la suplanta. La transgresión es, pues, la única respuesta posible que le queda al modernista y, tal y como hemos podido comprobar en el capítulo anterior, la transgresión es connatural a los seres humanos, ontológica. Si consideramos, además, que durante el Modernismo se exacerba el sentimiento rebelde y transgresor, comprendemos el tratamiento estético de la figura de la prostituta: la sublimación. Esta transgresión necesaria no deviene exclusivamente método esencial para procurar sublimidad o erotismo, sino que se convierte en fuente misma de conocimiento.

Desde este punto de vista, el gran poeta surrealista Benjamin Péret explicaría por qué los poetas modernistas pusieron en marcha un tratamiento de sublimidad respecto a la figura de la prostituta:

"*El reconocimiento de la universalidad del deseo, de su significación cósmica y de sus manifestaciones en el hombre, requiere a la vez su sublimación y la del objeto de ese deseo.''*[563]

Evidentemente, hay cuestiones de tipo social que se convierten en provechoso caldo de cultivo para determinadas concepciones estéticas, artísticas. En este sentido, cobran especial importancia las reflexiones de Lily Litvak para explicar, en un ambiente de fervoroso, militante y sufriente erotismo, el hecho de que los poetas modernistas sublimen la figura de la prostituta:

"*A esta época se la ha calificado ya de bella, ya de triste. La* belle époque *es la* triste époque *y la edad del cancán, del vicio fácil, de la sensualidad complicada, hace también el inventario de sus miserias y conoce la culpa.* 'La carne es triste', *suspiraba Mallarmé, y esta queja se desgrana como las cuentas de un rosario en las obras finiseculares, revelando un pesimismo latente que se opone a su ondulante y delicada gracia.''*[564]

Esta dualidad epocal, que concita alegría y tristeza, desemboca en un acentuado pesimismo. Como se sabe, a este carácter pesimista se le pueden adjudicar variadas causas; por una parte, la situación de crisis finisecular de índole espiritual tendió a un acendrado pesimismo debido a la visión de lo que periclita, de lo decadente, de lo ruinoso que se va desmoronando; por otra parte, quizá sea difícil, en el caso de la literatura española cercana al fin de siglo, desvincular el pesimismo de una situación histórica que apunta hacia la decadencia; y, por último, parece que la influencia del

[563] Péret, Benjamin: *El núcleo del cometa.* Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2011. Pág. 30.
[564] Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo.* Barcelona: Bosch, 1979. Pág. 4.

pensamiento de Nietzsche y de Schopenhauer no puedan desvincularse del espíritu finisecular. En todo caso, este carácter dual de vitalismo y pesimismo supone la comprensión del erotismo, y con ello de lo sublime, en toda en plenitud:

> *"El eterno gemido del hombre, aguijoneado por la carne y el remordimiento, parece colorear aquella época donde todo incita al deseo y que descubre que Eros no sólo produce placer sino también soledad, desolación, desesperación, melancolía,* spleen."[565]

Es innegable, sin renunciar a la dualidad, el impulso espiritualista, el idealismo que impregna el erotismo de fin de siglo:

> "*Precisamente, son la misantropía y el pesimismo del erotismo fin de siglo los que nos muestran su fundamento espiritual. Este impulso se concreta en una filosofía idealista, vagamente derivada de los filósofos alemanes, y se manifiesta en la consideración dualista de la vida como campo de batalla entre fuerzas espirituales y terrenales.*"[566]

Esta atroz batalla, filtrada por el sincretismo modernista, se libra en la sublimación de la figura de la prostituta. Esta sublimación de la figura partiría de una idealización del erotismo, de la que partiría inevitablemente la concepción erótica finisecular:

[565] Ibídem.
[566] Ibídem.

"*el fin de siglo parte, para la expresión de la problemática erótica, de un idealismo que le es, hasta cierto punto, antitético, pero que le imparte un impulso característico*"[567]

Esta idealización de un erotismo que lo contamina todo (la propia Lily Litvak llega a acuñar el concepto de *contaminación erótica*) explica el interés hacia una figura como la de la prostituta, así como su tratamiento estético. La idealización sobre una figura como la que nos ocupa supone un tratamiento de sublimación, habida cuenta de la condición imaginaria, fabulosa, ilimitada, de irrepresentabilidad que se representa, de atracción entrópica. De hecho, el ciclo erótico atrapa irremisiblemente al poeta modernista; este ciclo erótico dibuja dos conclusiones fundamentales: la idea de circularidad que entraña la significación que asimila el principio y el fin (pura sublimidad) y el hecho de que la figura de la prostituta adquiera una preeminencia incontestable por las razones que se han esgrimido con anterioridad.

No se trata de un contexto exclusivamente sociológico, sino también cultural, filosófico e incluso literario. En él, se inserta esta concepción dual tan proclive a lo sublime y a la elección de la prostituta como figura:

"*una angustia metafísica, ligada, aun en los poemas más espirituales, a la plenitud activa de la carne.*"[568]

Son también las "carnes animadas" y las "almas encarnadas" que poetizará el propio Juan Ramón. La celeste carne de mujer dariana. La extremación de la carne y la

[567] Ibídem.
[568] Litvak, Lily: op. cit., pág. 13.

extremación de la transcendencia: la sublimación de la figura de la prostituta. También Juan Ramón será quien exprese claramente la idealización de lo femenino a través de lo erótico:

> "*En los instantes carnales del amor, ¿quién piensa en las fecundaciones? Vamos a la conquista de lo imposible, a entrar en el mundo ideal de la mujer, por medio de la pasión. La actividad corporal que la mujer desarrolla y que procede de su mundo ideal, nos pone a las puertas del Paraíso.*"[569]

A pesar de que el erotismo es una seña de identidad del Modernismo, como puede serlo el idealismo, a Lily Litvak, y nos unimos a su sorpresa, no deja de parecerle increíble la falta de estudios al respecto. Al manifestar su incredulidad, describe un ambiente de erotismo y sexualidad en el que no desentona la figura de la prostituta:

> *"Lo que sorprende es que, hasta ahora, no se haya estudiado a fondo la apremiante urgencia con que artistas, escritores, poetas y filósofos de la* belle époque *manifestaron su obsesión por el sexo. La crítica literaria moderna ha visto de cerca el papel desempeñado por el erotismo en movimientos como el Surrealismo o el Expresionismo. Sin embargo, ha dejado prácticamente sin tocar el análisis de este aspecto del modernismo, aun cuando es uno de los leimotifs de su plástica y su literatura. Indudablemente, una de las bisagras que articulan la problemática finisecular es su manera peculiar de enfrentarse y expresar el eros."*[570]

[569] Ibídem.
[570] Litvak, Lily: op. cit., págs. 1-2.

Entre otros, uno de los objetivos que se pretenden con esta Tesis Doctoral es precisamente el de rellenar este increíble hueco, proponiendo un estudio integral del tratamiento del erotismo (tan unido en el caso del Modernismo a la idea de sublimidad, por la idealización de lo erótico y el espoleo de la imaginación[571]) con el pretexto de abordar el tratamiento estético de sublimación de una figura que se repite obsesivamente: la de la prostituta, fruto de la fusión de las dos tipologías femeninas de fin de siglo en un marco imaginista y estetizante. A través del estudio del tratamiento del eros por parte de los escritores modernistas, entendemos mucho mejor el propio Modernismo y su concepción poética.

Desde luego, un marco burgués represivo hubo de lanzar a un movimiento como el Modernismo, fundamentado en la transgresión y en un erotismo casi violento, en los brazos estéticos de la figura de la prostituta:

> *"el marco de un sistema burgués sexualmente represivo, caracterizado por su hipocresía y su doble escala de valores. La moral burguesa europea, ayudada por la Iglesia y el Estado, emprende, entonces, una campaña contra las relaciones preconyugales y extraconyugales, la prostitución, las perversiones, la pornografía, las madres solteras y los hijos ilegítimos."*[572]

Además de entregar el erotismo a la marginalidad, a la transgresión que trataban de alejar lejos de sí:

> "*La sensualidad y el erotismo quedan al margen del matrimonio. La mentalidad burguesa, y en último término puritana, determina que toda sensualidad*

[571] "El amor sexual y la concupiscencia requieren una fuerte dosis de imaginación" (vid. Zubiaurre, Maite: *Culturas del erotismo en España: 1898-1939.* Madrid: Cátedra, 2014. Pág. 121).
[572] Litvak, Lily: op. cit, pág. 2.

desligada del bios *creador sea considerada malsana y éticamente inaceptable.''*[573]

De suerte que entregan unas de las principales señas modernistas, sensualidad y erotismo, a la marginalidad y, en ella, a la figura de la prostituta.

Antes mencionábamos ciertas causas literarias que conviene afrontar de manera sucinta. Desde luego, el Modernismo heredó del movimiento naturalista la temática de los bajos fondos, de la marginalidad, pero les confiere otro tratamiento. En este contexto, adquiere también relieve la figura de la prostituta que, en una concepción estetizante idealizadora del arte como la modernista, habría de recibir un tratamiento de sublimación. Este extremo lo reconoce también Litvak:

''Ya hemos mencionado anteriormente la popularidad de los temas relacionados con los bajos fondos. El modernismo los heredó del naturalismo más descarnado, estetizándolos para hacerlos materia de incontables obras literarias y plásticas.''[574]

La sublimación de la prostituta y la idealización de la carne que ello supone hace de esta figura el acceso al absoluto, a la divinidad, al principio y al fin coincidentes en lo sublime:

''Y si antes el milagro fue que Dios se convirtiese en carne, ahora podría ser que la carne revelara a Dios.''[575]

[573] Ibídem.
[574] Litvak, Lily: op. cit., pág. 199.
[575] Litvak, Lily: op. cit., pág. 231.

Aquí, la religiosidad, la espiritualidad, el ansia de absoluto y el sufrimiento de lo transcendente característicos del Modernismo encuentran todo su sentido. Así, lo social concurriría con las cuestiones de índole estética y ontológica para desembocar en la explosión de la figura transgresora de la prostituta en una búsqueda desesperada por saciar la sed de absoluto:

> "*Es indudable que muchas de las manifestaciones de la actual pornografía tienen su equivalente en el erotismo de fin de siglo, ya que éste reaccionaba también, a su manera, contra la hipocresía de una sociedad que secretamente cultivaba las aberraciones sexuales más perversas y que tras una fachada de respetabilidad, mantenía un ejército de prostitutas. Pero, a pesar de todo lo falso, hipócrita y angustiado de aquel eros, no podemos dudar* [de] *que allí había efectivamente erotismo, no sólo pornografía, y que la problemática central de ese erotismo era su preocupación por las relaciones del yo con los ritmos universales; de la conciencia individual con la sed de absoluto."*[576]

El erotismo, pues, como forma de conocimiento, como método para interrogarse acerca de la esencia propia (confundiéndose ya con lo sublime). Y ese clima de erotismo y sensualidad que interactúa con el Modernismo no sólo lo refleja Litvak:

> "*Es en este clima en el que resurge un sentido de los placeres de la carne que había estado larvado en la conciencia europea durante siglos y son precisamente los escritores simbolistas quienes hacen de la adoración a Eros (dios griego del amor) una de las señas de identidad de la modernidad recién*

[576] Litvak, Lily: op. cit., pág. 232.

estrenada. La época conoce un despliegue del erotismo sin precedentes, y hace del arte un inmenso escaparate donde se pueden contemplar prácticas hasta entonces desechadas por la sociedad"[577]

Otro elemento sumamente elucidador nos lo ofrece el profesor José Manuel Camacho, que insiste en que la adoración del erotismo es un elemento de modernidad. Así, efectivamente, coinciden Modernismo y modernidad. Además, pone el énfasis en el arte como escenario para lo censurado socialmente; dentro de ello, qué duda cabe, la controvertida figura de la prostituta. Pero es que también encuentra precedentes de esta figura que nos ocupa en la literatura francesa, absolutamente determinante, vital, en el nacimiento, evolución y desarrollo del Modernismo español (sin olvidar que Francia se convertirá también en la referencia de la ensoñación erótica[578], que supondrá, por otra parte, un erotismo más refinado, moderno, urbano, cosmopolita y sofisticado):

"*En esta línea, Charles Baudelaire y Paul Verlaine, conscientes de la nueva coyuntura histórica, articulan buena parte de su producción poética en torno al miedo que suscita la aparición de un arquetipo femenino heterodoxo, transgresor y vampírico, al que Bram Dijkstra ha llamado, con mucho acierto, "ídolos de perversidad" (1994).*

Baudelaire descubre que el hombre moderno arrastra consigo un profundo sentido de insatisfacción, de vacío, de miedo ante lo desconocido. Y en esa caída de su estado de gracia, la mujer representa una atracción hacia el infinito, una inmersión fatídica en las potencias del mal. La mujer puede arrastrar al hombre hacia su propia destrucción, pero también hasta formas de goce carnal

[577] Camacho Delgado, José Manuel: "Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo, en *Cuadernos de Literatura* XI: 20 (enero-junio, 2006), págs. 27-43.
[578] Vid. Zubiaurre, Maite: *Culturas del erotismo en España: 1898-1939.* Madrid: Cátedra, 2014.

inimaginables. Esa búsqueda hedonista del placer sexual siembra la literatura, y el arte en general, de un repertorio vastísimo de elementos eróticos que aluden a la voluptuosidad y la sensualidad de sus protagonistas.''[579]

La extensión de la cita se explica por su carácter asombrosamente clarificador. Efectivamente, la sublimación de la figura de la prostituta que demostraremos con la presentación del *corpus* se explicaría desde ese sentimiento de vacío y de ansiedad del hombre moderno que, a su vez, encontraría en la figura de la mujer y, por antonomasia, en la figura de la prostituta, la atracción hacia el infinito, el mesmerismo que ejerce entrópicamente su propia destrucción. He aquí la constatación teórica de lo que vendrá avalado también por el *corpus* que propondremos enseguida, en el capítulo siguiente. Antes, recogeremos unas conclusiones en un último apartado que pretende contextuar pragmáticamente la transgresión que se colige de la sublimación de la figura de las prostitutas.

[579] Ibídem.

2. LOS POETAS FINISECULARES, "LAS HISTORIADORAS DE SADE" FRENTE A UNA SOCIEDAD BIEMPENSANTE. PROSTITUTAS Y ALIENACIÓN SUBLIMADORA.

Como ya desvelara Sade "*los verdaderos libertinos admiten que las sensaciones comunicadas por el oído son las más intensas*"[580], hasta el punto de que los protagonistas de la novela del marqués que pretendían alcanzar el máximum de voluptuosidad en *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje*[581] se hacían acompañar en las orgías de las 'historiadoras', viejas prostitutas que les relataban todo su historial lúbrico para enardecerlos aún más. De hecho, las ceremonias diarias principiaban siempre con los lúbricos y perversos relatos de las experimentadas prostitutas, cuya contribución diaria reforzaba la obsesión por el orden que manifiesta el divino marqués (a sabiendas, quizá, de que tanto más virulenta será la transgresión cuanto más orden comprometa) y la plenitud de lo circular que invade a la narración.[582] Esta circularidad, por cierto, no debemos olvidarla, puesto que los círculos concéntricos que se dibujan en la narración de Sade bien podrían corresponderse con los que pergeña el *corpus* poético que presentaremos en el capítulo que sigue.[583] Estos círculos que se perpetúan en un movimiento *ad infinitum* constituirían el ciclo mismo de lo sublime. Pues bien, el conjunto de textos poéticos que incluimos en nuestra Tesis Doctoral dibuja también esos círculos concéntricos en torno a la figura de la prostituta y su núcleo semántico, al que por obra de lo sublime rodeamos permanentemente en una

[580] Bataille, Georges: *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1981. Pág. 175.
[581] Marqués de Sade: *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje.* Madrid: Akal, 2004.
[582] Gallardo Saborido, Emilio José: "El latente huevo de la serpiente: la teatralidad de las 120 jornadas de Sodoma", en *Revista Electrónica de Estudios Filológicos,* nº 14 (diciembre 2007).
[583] Ibídem.

inefabilidad que intenta expresarse desde el léxico de lo sublime. Habida cuenta de esta consideración, no parece forzado señalar que el *corpus* que presentamos en nuestra Tesis Doctoral conforme un tejido susurrante de lúbricas historias, es decir, que los poetas modernistas finiseculares hagan las veces de 'historiadoras' frente a sus lectores, frente a la sociedad, frente a sí mismos, para erotizar un entorno acartonado y pragmático (como el que hemos pretendido reflejar en el apartado anterior), con el fin de provocar una irradiación de erotismo que permita construir una realidad artística sustitutiva de la torpe sociedad del momento, a pujos de transgresión, imaginación y malditismo. Así las cosas, el propio *corpus* apuntaría a una multirreferencialidad vertiginosa que llevaría aparejada el hecho de diferir la significación *ad aeternum*, impregnándolo todo de sublimidad. En la obsesión del poeta modernista por la subversión y el exceso estéticos, se produciría la sobreabundancia del tejido lírico, que pretende, desde una concepción de la autonomía de la obra artística y un demiurgo erótico, construir una dimensión idealizada, artística y existencial capaz de desbordar la pacata realidad social de finales del XIX. El erotismo, pues, y con él la figura de la prostituta, implica simultáneamente un poder transformador irreprimible y una apertura a lo otro, para contagiarlo, para recobrarse en la pérdida. Así, el erotizado poeta erotiza al lenguaje para erotizar al objeto poético con la finalidad de erotizar al entorno y sustituirlo por una dimensión artística erotizada e indagadora en la esencia humana, olvidada por la sociedad del momento y reivindicada por los poetas finiseculares a través de una dimensión erótica que conduce a la contemplación de lo sublime. El potencial de lo erótico para transformar lo otro, hacia lo que se abre el sujeto de manera inexorable, conforma el *corpus* como un haz de círculos concéntricos que pretenden sumirnos/alzarnos en lo sublime. De suerte que, desde un punto de vista literario-comunicativo-pragmático, no resulta difícil imaginar a nuestros poetas modernistas

recitándonos sus composiciones, al modo de las 'historiadoras' sádicas, ya que, en palabras de Simone de Beauvoir "*No existe para el libertino placer más vivo que el de hacer prosélitos"*[584]; ni para el modernista, que el de saturar de sublimidad al arte para que se constituya en forma de vida.

Es momento, pues, de incorporar el *corpus* de poemas modernistas en el que la singular figura de la prostituta, definida por los satélites que le son consustanciales: lo erótico, lo femenino, lo transgresor, lo maldito y el culturalismo, recibe un tratamiento estético, por lo demás ineluctablemente -dada la significación sobre la que gravita-, de sublimación. La celeste carne de mujer cobra entonces todo su sentido y, desde el erotismo transcendente, nos conduce, en el erotismo transcendido, a la estremecedora contemplación de lo sublime.

[584] Simone de Beauvoir: *El marqués de Sade.* Buenos Aires: Ediciones siglo veinte, 1974. Pág. 130.

VI. *CORPUS* LÍRICO DE TEXTOS Y ANÁLISIS.

A continuación, tras un par de apartados de tipo propedéutico, incorporaremos el *corpus* de textos poéticos, conformado por ciento cuatro composiciones de treinta y siete autores relacionados con el Modernismo español, acompañado de los comentarios críticos correspondientes. Evidentemente, se trata de un *corpus* heteróclito en cuanto a su pertenencia a diversos grados de Modernismo (desde el de transición, con peso tardorromántico y tintes realistas, hasta composiciones que podríamos considerar plenamente integradas en la órbita modernista), pero que encuentran su sentido en el tratamiento particular que otorgan a la figura de la prostituta: la sublimación, en un entorno estetizante que confiere a la obra artística la autonomía que le concedió el Modernismo. Y, en todo caso, se trata de grados que encajan sin dificultades en los dos ciclos, que proponemos en el capítulo VII, de la poética del Modernismo español.

Nos hemos decantado por la poesía, habida cuenta de que consideramos que es el género predilecto para los modernistas, a través del que podían explotar de mejor manera todos los recursos, todos los mecanismos propios de su cosmovisión, sin olvidar que el detonante de esta investigación lo constituyó, precisamente, el famoso poema "Antífona" de Manuel Machado, que guio genéricamente nuestra intuición. Como no podía ser de otra forma, no se trata de negar el Modernismo a aquellas composiciones que no incluyan a nuestra figura o que no le confieran un determinado tratamiento estético, pero sí de identificar como modernistas a los poemas que presentan un tratamiento de sublimación de la figura de la prostituta. En realidad, este fenómeno desborda el caso de la literatura española y puede rastrearse en otras literaturas e, incluso, en otras manifestaciones artísticas. Sin embargo, esta investigación requería de una profundidad, un espacio y un tiempo que no han permitido analizar el fenómeno

fuera del ámbito de la lírica española finisecular, en la que siempre podrán seguir descubriéndose nuevos y autores y obras para incorporar al *corpus* o discutirse algunas de las composiciones que lo conforman. Quede a juicio del lector.

1. LA BÚSQUEDA DE POEMAS PARA EL *CORPUS*.

Preparar el vaciado de autores y obras para espigar un *corpus* de poemas lo suficientemente ilustrativo como para corroborar nuestra Tesis plantea múltiples problemas. Si la intuición resultaba acertada, y la sublimación de la prostituta respondía a la fusión de los dos modelos femeninos finiseculares en su irrefrenable afán sincrético y en su espíritu, tan heterodoxo como heteróclito, el tratamiento de sublimación de la prostituta, con toda la movilización de tópicos, recursos y mecanismos que suponía, se convertiría en un elemento identificador de una composición modernista. Ello respondería, en realidad, a que la susodicha sublimación se compadecería con unos ejes retóricos determinados y con una disposición estética y actitudinal singular. Así, una vez analizado el tratamiento estético que Manuel Machado otorgaba a la figura de la prostituta en sus primeros poemarios, la frenética búsqueda principió por las antologías; en primer lugar, por las antologías de la época, tales como las de Emilio Carrere o Eduardo de Ory, sin eludir aquellas que no parecían, en principio abiertamente modernistas (como la de Juan Valera o José Brissa).[585] Además, resultaba esencial recabar información de manuales generales, obras de consulta, trabajos monográficos, compilaciones bibliográficas y antologías de poesía modernista posteriores a la supuesta eclosión del Modernismo; todo con el fin de localizar nuevos autores y nuevas obras que desde 1870 hasta 1916, aproximadamente, presentasen el tratamiento estético de sublimación de la prostituta en una composición en menor o mayor medida modernista. Finalmente, y con el deseo de intentar dejar escapar el menor número de autores y obras

[585] En todo caso, en el apartado de referencias bibliográficas, tendremos ocasión de compendiar las citas bibliográficas pertinentes.

posibles, se vaciaron los poemarios publicados en la horquilla de fechas propuesta (1870-1916)[586] y que se encuentran en la Biblioteca Nacional de España.

En todo caso, en el apartado de referencias bibliográficas, se incorporarán las entradas vaciadas, a sabiendas de que puedan omitirse algunas que, en el fragor de la investigación, si no incluían la figura de la prostituta o no reflejaban el tratamiento estético de sublimación en la misma, se nos hayan podido despistar. Incluiremos, además, las antologías, que han sido de gran ayuda en muchas ocasiones. A nuestro juicio, la antología que, a su vez, conforma este *corpus* demuestra la existencia de un Modernismo español olvidado que, con sus excepciones, goza de muy buena salud y que se reivindica *per se*.

[586] La horquilla cronológica se explicará debidamente, tras el *corpus*, en el capítulo VII.

2. ORGANIZACIÓN Y PRESENTACIÓN DEL *CORPUS* LÍRICO.

Con motivo de facilitar su consulta, proponemos el *corpus* de textos organizados alfabéticamente por autor y con numeración arábiga correlativa para cada poema. En el caso de que un mismo autor presente varios textos de obras diferentes, se tendrá en cuenta un criterio cronológico. Para evitar una prolijidad innecesaria en los comentarios, se ha renunciado a reseñar la biografía de los autores que conforman este *corpus*, extremo que por lo demás puede resolverse con solvencia y prontitud en la amplitud y variedad de redes que existen a nuestra disposición y que, al fin y a la postre, no resultan relevantes para nuestra investigación. Este hecho, en realidad, tiene unas repercusiones mucho mayores de las que pueda parecer a primera vista, ya que desvincula de manera absoluta la asociación inflexible entre bohemia y sublimación de la figura de la prostituta. Creemos que esa es una de las grandes aportaciones de nuestra investigación. Resultan célebres las tortuosas, artísticas y existencialistas relaciones que se establecieron entre bohemios y prostitutas; sin embargo, muchos bohemios incluyeron la figura que nos ocupa con tratamientos muy diferentes a los que pretendemos estudiar (poemas naturalistas que mostraban una degradación de la figura mediante la profusión del símil y la renuncia expresa a generar una dimensión estética sustitutiva de la realidad cotidiana; poemas insertos en una estética romántica que, en el mejor de los casos, dulcificaban o embellecían a nuestra figura en un escenario acartonado y efectista, con una pretensión evasiva e incluso contestataria, pero ajena a la decisiva reivindicación de la autonomía de la obra artística). Y, a su vez, muchos poetas que no se decidieron a nutrir las férvidas corrientes de bohemios sí presentan en sus composiciones una sublimación de la prostituta que se compadece con una cosmovisión modernista, y a la inversa. Así, la estrecha relación no venía dada por el

binomio bohemia-prostituta, sino Modernismo-prostituta, tal y como pretendemos demostrar en esta Tesis Doctoral, de manera que los aspectos biográficos no resultan dilucidadores para lo que viene al caso.

Además, tal y como cabía suponer, los comentarios se adaptan en su extensión y exhaustividad al interés, profundidad, novedad con los que el autor en cuestión orqueste la sublimación de la figura de la prostituta en la órbita de los satélites modernistas. No se trata, pues, de agotar los textos desde una perspectiva crítica. Se ha optado por una crítica holística que integre todos los planos con una intencionalidad demostrativa. Por lo tanto, hemos dado preeminencia al carácter exegético, hermenéutico, interpretativo, justificativo si se quiere, en detrimento del puramente analítico, ya que nuestra Tesis estudia el tratamiento estético de una figura en concreto, relacionada con el Modernismo, desde luego. Así, se trata de intentar demostrar la adscripción del texto al Modernismo, de lo que debería colegirse una sublimación de la figura de la prostituta, y viceversa; de suerte que la íntima asociación de la figura de la prostituta con la categoría estética de lo sublime delate a una composición modernista. En ocasiones, como no podía ser de otra manera, se repiten los *modus operandi*; ello, precisamente, nos ha facultado para sistematizar, en consonancia con toda la base teórica, una serie de mecanismos que se vinculan directamente a lo sublime.

En cuanto a la presentación de los poemas, se han corregido erratas y, para facilitar su lectura, se han normalizado el uso de las tildes y de las grafías, salvo en los contados casos en los que pudiera resultar relevante. Se trata también de ofrecer una antología que pueda resultar atractiva al lector contemporáneo.

Y, en fin, este aparato crítico debe entenderse en consonancia con los capítulos teóricos, pues sin el diálogo proteico entre ellos no hubiera sido posible la investigación que nos ocupa.

CORPUS DE TEXTOS

Y ANÁLISIS CRÍTICOS

1) ALCOVER, Juan: “Lálage”, en ALCOVER, Juan: *Meteoros: poemas, apólogos y cuentos.* Barcelona: Juan Gili, 1901. 249 págs.

“Lálage” (págs. 149-164)

A mi amigo Francisco Maura y Montaner

En el festín, mancebas y patricios
procuran olvidar la angustia sorda
que, entre la podredumbre de los vicios,
del corazón de Roma se desborda.

Brilla el cielo purpúreo de la tarde;
el Tíber imperial la quinta besa
donde en placeres crapulosos arde
la turba, en torno de la rica mesa.

Labios que beben en doradas copas;
cuerpos que caen de Falerno ahítos;
lujuria, desnudez, flotantes ropas,
besos, flores y cánticos y gritos…

Y en medio del placer y el desenfreno,
está Mevio, callado y pensativo,
a la algazara juvenil ajeno,

a las caricias del amor esquivo.

Sentándose a sus pies, Lálage hermosa,
-¿Qué tienes?- le pregunta -¿Por qué callas?
¿Qué pensamiento abrumador te acosa?
¿Con qué sombra fatídica batallas?

¿Te asusta que Nerón me haya mirado
codicioso, tal vez? ¿Temes que, inerme,
sea mi cuerpo sin piedad violado,
sin que pueda tu mano defenderme?

Son recelos de niño… Si la hiena
olfatea mi rastro… este es mi pecho;
ahí está tu puñal: hiere sin pena,
y arrástreme Nerón hasta su lecho.-

Mevio, que es un cerebro que se inflama
o se apaga, en la brusca alternativa
de su fuego interior, movible llama
que arde tan pronto abajo como arriba,

ante este arranque, de Lucrecia digno,
sonrió con equívoca mirada,
y la mano pasó, grave y benigno,
por los negros cabellos de su amada.

- Sí, le responde, en el tirano pienso;
pero no has de morir. Quiere tu suerte
que a Roma salves del oprobio inmenso.
Entrégate a Nerón, y dale muerte.

Me duele que esa boca y ese busto
de náyade gentil, su carne abrase;
me duele, sí, que el huracán augusto
sobre la flor de tu belleza pase.

Mas fuera en mí puerilidad y crimen
que, avaro de tu cuerpo, malograra
la ocasión de aliviar a los que gimen
que el Dios de la venganza nos depara.

¿A qué disimular? Perdí la cuenta
de los otros amantes que has tenido.
Bien puedo ver mañana, sin afrenta,
que una hora Nerón tu amante ha sido.

Una hora: la última… Sucede
al hartazgo brutal, sueño profundo…
Entonces, en su boca verter puede
tu mano el filtro que liberte al mundo.

El morir de vejez ya no se estila.
¿Conoces a Locusta, la hechicera,

que abrasadores tósigos destila,
como aquel que Británico bebiera;

como aquel cuyas huellas descubría
la lluvia, destiñendo su semblante,
mientras cruzaba el féretro la vía,
en medio de la plebe sollozante?

Ya, por el escarmiento aleccionada,
Locusta sus brebajes elabora
como place a Nerón y a mí me agrada:
que maten sin dejar huella traidora…

Nerón, piadoso príncipe!... Paulina
se dispone a seguir a su marido
abriéndose las venas, y camina
a la tumba con paso decidido.

Y lo sabe Nerón, y, amedrentado,
la hace retroceder… Y como sombra
escuálida, Paulina, que ha vaciado
la mitad de su vida, nos asombra!

Tal es el alma de la raza nuestra,
que entre el ser y el no ser, suspensa vaga,
cual la viuda de Séneca, siniestra
visión de lo que fue, luz que se apaga…

¿Quién, respirando en paz, logra que fluya
su vida en ondas claras y serenas?
¿Quién sabe si mañana será suya
su heredad o la sangre de sus venas?

¿Quién sabe si en el vaso donde moja
sus labios o en el aire que respira,
está la baba, el hálito que arroja
ese verraco tañedor de lira?

Porque las flores den más grato aroma,
abona de cadáveres la tierra.
A su madre asesina, incendia a Roma;
el vientre aplasta que su prole encierra.

Harto de hollar bellezas femeninas,
su boda con Pitágoras consuma;
y le guardan las águilas latinas
que con el peso de su lecho abruma.

Como si el mundo, imbécil y pasivo,
no supiera que el hilo de esa vida
pende no más del brazo vengativo
que a cortarlo de un golpe se decida;

cual si a las potestades del Infierno

y el Cielo, sorprendiendo aletargadas,
hubiese arrebatado el cetro eterno,
las armas y centellas afiladas;

un hombre solo a todo su linaje
viola, con sanguinaria calentura,
sin que el rayo de Júpiter le ataje,
sin que el mundo reprima su locura.

Pero el rayo de Júpiter esconde
el filtro que te doy. No me aventuro.
¿Juras matar al César? –Y responde
la liberta gentil: -Matarlo juro.-
…….
……

Y la culta ciudad de los romanos
alumbra el sol, un día y otro día;
y allá, leyendo versos ovidianos,
sueña, en su nido, Lálage sombría.

Garza que al buitre del Olimpo espera,
siente curiosidad, terror y anhelo
de ser cogida por la garra fiera
y de probar el vértigo del cielo.

Ante el espejo su plumaje aliña,

y se acicala y peina, cuidadosa.
Quiere abatir al ave de rapiña,
pero desea parecerle hermosa.

Y pensando en Nerón, Lálage duda
si la engañó su instinto, porque pasa
un día y otro día, sin que acuda
el mensaje a la puerta de su casa.

Pero una noche se detuvo, al cabo,
delante de su puerta, una litera;
y dijo, requiriéndola, un esclavo
con sigilosa voz: "Nerón te espera".

Y la respiración casi le falta
al oír el mensaje soberano;
y ella misma no sabe por qué salta
su corazón, que oprime con la mano.

Y se deja llevar, como en esquife
que empujan blandamente las sirenas,
a estrellarse en incógnito arrecife
o a playas luminosas y serenas.

Cruza la calle tenebrosa, el puente
sobre el Tíber, el pórtico sonoro,
y ve la estatua de Nerón, enfrente

de las columnas del *Palacio de oro.*

Mira enlodarse al zueco y el coturno,
surgir al aire libre, sin misterio,
las sombras del delirio taciturno
de la enorme cabeza del Imperio.

Y en la litera conducida, llega
hasta el fondo de obscura mancebía,
donde la hez de Roma se congrega
a celebrar la neroniana orgía.

Entre rameras, mímicos e histriones,
hercúleo mocetón la lira suena;
y le corean hembras y varones,
imitando el zumbar de la colmena.

Belleza femenil, fuerza de toro,
solo él, a esas impúdicas mujeres
que derrocharon el vital tesoro,
puede resucitar a los placeres.

La cítara de pronto le da tedio;
se arremanga la túnica de esclavo,
y paseando la mirada, en medio
de la canalla vil, con aire bravo,

-Ea, probemos: a bregar conmigo
(le dice a un gladiador o saltimbanco)
¿No vienes a luchar? Haz lo que digo,
o esas orejas de lebrel te arranco.-

Y se abrazan los dos, y forcejean
cual troncos agitados por el viento,
y sus hinchadas venas azulean,
y al suelo van con ímpetu violento.

Implorando perdón, cae de hinojos
el vencedor, y el otro, jadeante,
ruge, y oculta el fuego de sus ojos,
enjugando el sudor de su semblante.

Su frente no ciñó, cual otras veces,
de fresco lauro no de flores tiernas,
y su labio quizá manchan las heces
del ventrudo tonel de las tabernas.

Pero esa misma boca tiraniza
el orbe entero, de su voz pendiente,
y la estirpe cesárea diviniza,
como fulgor olímpico, su frente.

Dice a la turba disoluta: -Idos,
y dejadme con Lálage. Ya es hora

de que regale un poco mis oídos
la música de amor, dulce y sonora.-

A media luz, del aposento dueño,
con Lálage se queda; y, silenciosas,
pasan, ante el triclinio, como un sueño,
ninfas sin velo, derramando rosas.

Es el emperador. Por él decae
entre la gente noble, la costumbre
de morir cual la fruta que se cae
del árbol por su propia pesadumbre.

Amigo de cortar lozanas vidas,
esquilma el árbol de su propia raza,
que, al callado fluir de sus heridas,
enrojecer el Tíber amenaza.

Pero su misma aureola sangrienta
a Lálage fascina y enloquece;
y en brazos de Nerón ni se da cuenta
de si quiere a Nerón o le aborrece.

Frágil mujer, la pobre no sabía
que a la lógica humana no se ajusta
la realidad del mundo en que vivía,
y la imprevista realidad la asusta.

Tiembla pasiva y arrullar se deja;
y en su aturdido y loco pensamiento,
ve la imagen de Mevio que se aleja,
como bruma barrida por el viento.

Llena su corazón de acre delicia,
sentir trocado en céfiro liviano
el huracán augusto, la caricia
de la garra de tigre del tirano.

Y en medio el turbión que la enajena,
si un instante su espíritu consulta,
siente un impulso que a Nerón condena
y otro, más poderoso, que le indulta.

¿Por qué? Ni ella lo sabe, ni a sí mismo
puede medirse el corazón humano,
que es en el hombre tenebroso abismo,
y en la mujer impenetrable arcano.

Vuelan las horas, el delirio crece.
Si a recordar el juramento acierta,
como sobresaltada, se estremece
la flaca voluntad de la liberta.

Pasa la fiebre de Nerón. Sucede

el hartazgo brutal, sueño profundo…
Lálage, entonces, en su boca puede
verter el filtro que liberte al mundo.

Mas no será. Dominador del orbe,
su poder al espíritu se extiende.
Mevio no existe ya: Nerón la absorbe;
Lálage de sí misma le defiende.

"Porque las flores den más grato aroma,
abona de cadáveres la tierra.
A su madre asesina, incendia a Roma,
el vientre aplasta que su prole encierra."

No importa. Ella le ama; sí, le ama
y le despierta y se lo dice todo,
abierto el corazón que se derrama,
desfallecido, trémulo, beödo.

-Yo te amaba, creyendo aborrecerte.
Yo te adoro, señor, yo soy tu esclava.
Tú eres el grande, el luminoso, el fuerte.
En ti mi vida empieza, en ti se acaba.

Tú eres la nube que tronando vuela;
yo soy la gota que, al pasar, recoge.
Tú eres el mar; yo soy la pedrezuela

que espera que la arrastre y que la moje.

La pedrezuela soy que el mar halaga
al llegar a la playa, bonancible.
¿Qué me importa si el mar mundos se traga
en sus horas de cólera terrible?

¿Qué me importa saber si alguna gota
de sangre del bajel hecho pedazos,
en esa espuma delirante flota,
que me hace enloquecer con sus abrazos?

Impura meretriz, era mi pecho
virgen, en la región más escondida.
Exhausta me creía, cuando has hecho
botar en él la fuente de la vida.

¡Y envenenarte quise! Yo que diera
mi vida por salvarte!... Aquí te entrego
el filtro abrasador de la hechicera.
Quise abrasarte y me devora el fuego!-

Restrégase los ojos, indolente,
y se incorpora el hijo de Agripina;
y el pomo que le dan, maquinalmente,
con soñolientos ojos, examina.

Pero su cobardía le despierta.
Salta cual buey del tábano picado.
-¿Quién te lo dio?- le dice a la liberta,
Mirándola, medroso y azorado.

-Habla, ¿quién te lo dio?...- Cual si esta frase,
que repentina claridad destella,
a Lálage de un sueño despertase,
Mevio, pujante, resucita en ella.

¡Delatarlo! Jamás. Él ha impelido
a esta pasión, desamorado y ciego;
pero en aquel instante, sumergido
en un mar de piedad, se apaga el fuego.

El silencio de Lálage exaspera
la pavura del César que imagina
que el abortado plan empresa era
de algún partido que su trono mina.

Y al cogerla Nerón, con fuerza ruda,
por la garganta, su dolor reprime,
pálida y aterrada, pero muda,
como la estatua del dolor, sublime.

-¿No me conoces, víbora traidora?
Mírame. ¡Soy Nerón! Yo te prometo

que a conocerme vas. Esa es tu hora.
¿Quién te ha dado es filtro? Hablas… o aprieto.-

Una suprema fuerza la constriñe
a enmudecer aún, ante la ira
que con mano brutal su cuello ciñe
y con ojos famélicos la mira.

No habla. Nerón aprieta. El rostro yerto
tórnase azul, vidriosa la mirada,
y rueda por el suelo el tronco muerto
de la infeliz mujer estrangulada.

1892.

Juan Alcover i Maspons nos propone un poema narrativo compuesto por setenta y seis serventesios. El poemario en el que se incluye este texto poético ya da cuenta de un cambio estético, al incluir un concepto como "meteoros", incorporando una modernidad que lo acompañará desde entonces en su poética. Ciertamente, se trata justo del último libro de poemas que escribe en castellano, pues con posterioridad escribirá en catalán/mallorquín. Para la crítica, el cambio de lengua en su poética no hace sino corroborar el giro copernicano que se estaba obrando en su poesía hacia concepciones modernistas.[587] No entraremos a discutir si se trata de un poeta moderno, pero no modernista, ni si deberíamos encuadrarlo en una corriente de tipo realista o posromántica. En todo caso, parece evidente que nos encontramos ante un poema de cierta transición, en el que el manierismo parece norma. Así, sin renunciar a cierto tardo-romanticismo, el tratamiento mismo de la figura de la prostituta, en este caso bajo el filtro del culturalismo personificada en Lálage[588] (en el poema, la propia Lálage se dirige a sí misma como *"impura meretriz"* –v. 261), apunta hacia una sublimidad que viene a delatar cierto Modernismo (el v. 292 le atribuye a la figura de la prostituta la condición de *"sublime"* desde la voz poética; también es reseñable la sensualidad del nombre de la prostituta, ya que Lálage apela al murmullo, al gorjeo de la risa[589]; para el modernista, o si se quiere el modernista en ciernes, la sonoridad es un elemento fundamental que delata un afán estetizante que lo acerca al Modernismo como un rebasamiento de lo romántico por agotamiento). Además, no podemos olvidar que este

[587] Castellanos, Jordi: "Joan Alcover i els corrents poètics del Modernisme", en VVAA: *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*. Barcelona: l'Abadia de Montserrat, 2007.

[588] Además de Horacio y Terencio, como se verá después, la figura de Lálage aparece también en los *Cramina Priapea,* cantos relacionados con Príapo en los que aparece Lálage como prostituta (vid. *Carmina Priapea: a Píapo, dios del falo.* Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2000. Págs. 70-71).

[589] Nombre griego que significa "murmullo", "charla", "gorjeo" (vid. *Carmina Priapea: a Píapo, dios del falo.* Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2000. Pág. 70). Nótese la raigambre etimológica griega del vocablo, y recordemos la importancia de la antigüedad, y en concreto de la cultura griega, por parte de los autores modernistas.

gusto por las culturas antiguas, heredado del Romanticismo, pero pleno de un afán estetizante, nos introduce en un ambiente modernista. Justo en este momento de su evolución poética, con la publicación del poemario en el que se inserta la composición que hemos incorporado, se habla de un cambio fundamental en la concepción poética de Juan Alcover: el afán estetizante al que nos hemos referido. En efecto, sin abandonar el gusto posromántico por la poesía narrativa, ni cierta grandilocuencia en la sonoridad, nos encontramos con matices de Modernismo que se presentan incipientes. Es el caso del tratamiento de Lálage, que de manera paradójica, a pesar de representar a la mujer fatal, la hechicera, la destructora de hombres, además de a la mujer prostituta bajo el filtro del culturalismo, termina fatalmente, presa de una atracción sublime que la conduce hacia la destrucción (evidentemente, la conexión del amor y la muerte no la inventan los modernistas, puesto que los románticos ya incorporaron a su literatura esta concepción, pero en este poema la mujer fatal se encuentra hasta tal punto idealizada que carga las tintas en un perfil prerrafaelita). En todo caso, el oxímoron de la mujer fatal que acaba destruida, a pesar de las tonalidades efectistas y sensibleras del tardo-romanticismo, unido al coloquialismo y a la conversacionalidad que integrará el Modernismo en su poética, al tratamiento de sublimidad de la figura de la prostituta (incluso desde la perspectiva del culturalismo; así, además de idealizarla mediante el tamiz cultural, contribuye a diferir la significación apuntando también hacia la sublimidad[590], ya que no se refiere directamente a una prostituta, sino que se traduce desde un filtro cultural por un personaje de la antigüedad, con lo que el referente se encuentra con una metaforización del significado; este juego de sustitución de referentes confiere sublimidad) y a una concepción del erotismo habitada por lo siniestro delatan un Modernismo que, al menos, se presenta en ciernes. La mera aparición de la mujer

[590] Vid. Derrida, Jacques: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

fatal en los términos con los que aquí aparece –aunque bien es cierto que compensada por el otro modelo femenino de fin de siglo (menos trabajado, en un principio; el de la mujer idealizada, prerrafaelita, que roza la santidad[591])-, que fue una tipología descubierta por Mario Praz[592], ya convierte a esta composición en firme candidata al *corpus* por su embrionario Modernismo. Que nos encontramos ante una prostituta que cumple el papel de la *femme fatale* parece ineludible, a pesar de que el hecho de cargar las tintas en la mujer idealizada prerrafaelita y nimbada de santidad menoscabe el papel del malditismo. Hemos de admitir que la sublimación de la prostituta, aquí, se produce mediante una divinización, ya que la santidad de la mujer prostituta que debía matar a Nerón la conduce a perdonar a un hombre del que se ha enamorado, al mismo tiempo que a proteger a quien la impulsó a perpetrar el crimen: Mevio. Quede de manifiesto el hecho de que el poeta se inspira en la antigüedad grecolatina (la cortesana Lálage aparece en obras de Horacio y de Terencio)[593], la fabulación sobre la misma[594] (el poeta apela al imaginismo modernista, no ya artificioso o evasivo como el romántico, sino estetizante), el hecho de la aparición de la mujer fatal como prostituta y su tratamiento de sublimación (que bien puede lograrse mediante la divinización o el malditismo, que en ambos casos nos encontramos ante lo sagrado, ante lo prohibido), la aparición de los dos modelos finiseculares fundidos en el mismo (mujer fatal y mujer idealizada prerrafaelita; en este caso, quizá por una mayor influencia del Romanticismo en esta composición respecto a otras, hay un mayor peso en la construcción del modelo femenino de la mujer idealizada prerrafaelita, sin olvidar que Lálage es la prostituta destructora del hombre, ya que no tiene inconveniente en ofrecerse para envenenar a

[591] Caparrós Masegosa, Lola: *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo.* Granada: Universidad de Granada, 1999.
[592] Vid. Hinterhäuser, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980. Pág. 92.
[593] Bosch, María del Carme: "Realitat y ficció a 'Lálage'de Joan Alcover", en VVAA: *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*. Barcelona: l'Abadia de Montserrat, 2007.
[594] Ibídem.

Nerón –el fondo de malditismo, en ósmosis con la divinización idealizadora, permanece), la atracción hacia la destrucción que siente Lálage, para finalmente alcanzarla (no parece que se trate en ningún caso de la concepción romántica del amor, que conduce a los amantes a la muerte; Lálage es estrangulada, lo que supone, a su vez, una profanación de lo sagrado que provoca la invasión del Mal), la recuperación de una estrofa como el serventesio que, si bien es cierto que desde el filtro modernista se caracterizó por el uso del alejandrino, también lo es que en endecasílabos precisamente fue cultivado por Rubén Darío, de cuyo Modernismo nadie sospecharía,[595] (evidentemente, los versos de Alcover no tienen la sonoridad de los del nicaragüense, pero pretenden también la rotundidad y el exotismo de los vocablos esdrújulos, de sensualidad marcadamente modernista, que proliferan en la composición -la propia *Lálage*, constantemente, y en los vv.: 17, 28, 34, 40, 42, 59, 60, 63, 69, 71, etc.-), el marcadísimo uso del hipérbaton (repárese ya en el primer serventesio, en el que a la plétora del vicio y de la angustia –espíritu de fin de siglo- se le une el extrañamiento del hipérbaton, el caos gramatical que preanuncia la ruina, el desmoronamiento gramatical que conduce a lo sublime), el gusto decadentista por lo que fenece, por lo que periclita (véase la decadencia de Roma, trasunto ejemplar de la crisis de fin de siglo de nuestros poetas modernistas), el segundo y tercer serventesio (que dibujan la sublimidad crepuscular –decadente también- del paisaje y un escenario orgiástico, respectivamente), que *per se* denotan ya un aire modernista que, además, se articula en la categoría de lo sublime (el vino[596] de Falerno, célebre en la antigüedad por su elevado

[595] Recuérdese, verbigracia, su célebre serventesio en endecasílabos, en su composición "Yo soy aquel que ayer no más decía": *'El dueño fui de mi jardín de sueño,/ lleno de rosas y de cisnes vagos;/ el dueño de las tórtolas, el dueño/ de góndolas y liras en los lagos.'*

[596] Hamvas, Béla: *La filosofía del vino.* Barcelona: Acantilado, 2014. Para las conexiones de la lubricidad, el erotismo y el vino, vid. pág. 61: "*la raíz de toda ebriedad es el amor. El vino es amor en estado líquido, la piedra preciosa es amor cristalizado, la mujer es el amor encarnado y vivo",* pág. 106: "*el terrible poder del vino que, quiera o no, me veo obligado a llamar* lubricidad"; para la dimensión enajenadora

contenido alcohólico, la lujuria y la orgía, no sólo contribuyen de manera directa a la enajenación, a la alienación en la apertura de lo otro, sino a la negación de cualquier límite:

> "*Pero sería vano negar la posibilidad de una superación en la cual contemporizarían la ebriedad que suele ir ligada a la orgía, el éxtasis erótico y el éxtasis religioso.*
>
> *En la orgía, los impulsos festivos adquieren esa fuerza desbordante que lleva en general a la negación de cualquier límite."*[597]

Huelga el hecho de recordar que la negación de los límites conduce a su disolución, ya en los dominios de lo sublime), el propio tedio vital –con todos los visos del *spleen* modernista- que se deriva, en el tercer serventesio, del agotamiento de los placeres, la sensualidad metafórica de los sentidos en desorden y en acumulación (en la órbita de la sinestesia modernista caen los cuerpos –tacto- por el vino –gusto- ahítos), los paralelismos y reiteraciones de estructuras sintácticas que apuntan hacia la saturación, la sobreabundancia entrópica que desbordará los límites para acceder a lo sublime (véase como ejemplo de paralelismos el cuarto serventesio, aunque se repite insistentemente a lo largo y ancho de la composición), el culto a la desnudez como infinitud (en el v. 11: véase el apartado IV de esta Tesis Doctoral para su interpretación), los sentimientos de sublimidad que embriagan a la prostituta, y que la subliman *("siente curiosidad, terror y anhelo")*, el carácter umbrío y siniestro que se le

---

del vino, la ebriedad como fuente de conocimiento, pág. 111: "*El vino nos enseña que la ebriedad no es otra cosa que la forma superior de sobriedad, la vida iluminada*."

[597] Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 118.

atribuye a esta misma figura, a pesar de la idealización luminosa: *"Lálage sombría"* parecen confirmar que el tratamiento estético de la prostituta es de sublimación y que ello se confunde con un afán estetizante característico del Modernismo.

2) BALAGUER, Víctor: “La belleza eterna”, en BALAGUER, Víctor: *Celistias: poesías*. Madrid: [s.n.], 1895 (Imp. de la viuda de M. Minuesa de los Ríos). 221 págs.

LA BELLEZA ETERNA (pág. 9)

Al poeta Manuel Reina

No tengas duda, poeta. Canta siempre
la Belleza eternal, y busca en ella,
para tu genio, inspiración sagrada,
para tus versos, levantado tema.
Lo Bello es el Amor; lo Bello, el Alma;
lo Bello, el Ideal. Belleza eterna,
la que vieron un día, esplendorosa,
a través de sus llantos, Magdalena,
la *hetaira* Safo en medio de sus fiebres,
y en sus raptos de amor Santa Teresa;
tú eres la luz y el alma de este mundo,
su fuego eterno eres tú. Para ti sean
los alardes y fiebres del artista,
los raptos y los himnos del poeta.

El poeta le atribuye las mismas fiebres a la prostituta, sublimada en su belleza eterna (categoría sublime, pues lo bello se caracteriza por lo limitado, por lo finito, por la contención, y lo eterno señala lo ilimitado que se asimila a lo sublime; con claridad, desde Kant[598], quien a la belleza en una disposición general sublime la denomina lo sublime magnífico) y al poeta; con ello, los está hermanando. A pesar de cierto regusto posromántico (una idealización un tanto artificiosa a lo posromántico), la dedicatoria a un poeta como Manuel Reina (representante de una nueva concepción poética basada en el culto a esta belleza eterna que supone lo sublime y en el afán estetizante), el acendrado culturalismo (todo se explica aplicando el tamiz cultural y artístico –las distintas personalidades de la cultura lo demuestran), la metaforización permanentemente instalada en el imaginismo estetizante (en su apuesta, en transición, por la autonomía de la obra artística) y la sublimación de la figura de la prostituta nos introducen en la estética modernista. Se trata de un romance heroico (rima asonante en los pares –al modo romancístico-, pero con versos endecasílabos); muy del gusto del Romanticismo y del Modernismo. Además, se propone una sinestesia vertebrada en las diferentes metáforas a través de la identificación del éxtasis erótico con cualquier otro tipo de éxtasis (religioso/místico, sexual, luctuoso, creativo/artístico). Así, el eros se acoge a su concepción clásica de potencia creadora capaz de conducirnos –por elevación- a la contemplación de lo sublime. La prostituta Safo[599] se funde y se confunde con lo sublime en la irracionalidad que suponen las fiebres, en la ambientación ilimitada de la idealización, sacralizando su figura y sublimando el erotismo que la invade. Sin olvidar que Balaguer considera que lo poético ha de elegir un "*elevado tema*", y no duda en incluir a Safo, con la concepción de prostituta, y con la

[598] Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime.* Madrid: Alianza, 1990. Pág. 32.

[599] Al autor le perseguirá la obsesión por esta figura, a la que dedicó en 1877 una obra teatral, en concreto, una tragedia en una interpretación de mujer prostituta (vid. Balaguer, Víctor: *Safo.* Barcelona: Perojo, 1877).

inclusión -ajenos a la ironía que no parece interpretable en este tono poético-, le confiere la elevación a la figura de la prostituta para sublimarla. De forma tangencial, la sublimación de la figura de la prostituta se encuentra ligada, o es síntoma, de una estetizante persecución obsesiva de la belleza eterna que, en su dimensión infinita e ilimitada, deviene sublimidad.

3) BARRANTES, Pedro: “Hascchis”, en BARRANTES, Pedro: *Delirium tremens.* 2ª ed. corr. Madrid: [s.n.: 1910, Imprenta Helénica]. 207 págs. + 3 h.

Hascchis (págs. 63-66)

—

¡Deja que me emborrache,
divina prostituta!
¡deja que excite mis vibrantes nervios
con este vino de color de púrpura
en cuyas heces hay vívidos gérmenes
de excelso orgullo y de grandeza augusta
¡Deja que beba, déjame que siga
caminando con rumbo a la locura.

*
* *

¡Mira! Mira qué sombras
en la pared frontera se dibujan.
¿Las ves? Son dos amantes
que por primera vez los labios juntan.
Ella, la virgen casta, se resiste,
pero él la enlaza, oprímela, la estruja,
más bien, entre sus brazos;
vuelan rotas las gasas, y la túnica
de la joven, abierta por completo,

deja ver la blancura
del seno escultural; ella presiente
que el fin se acerca de la tierna lucha;
brota de su garganta
entre suspiros quejumbrosa súplica,
y al cabo cae rendida y jadeante,
al cielo vuelta la pupila obscura,
como buscando el ideal soñado
del nebuloso espacio en la penumbra.
¡Venció el amor a la virtud! Alcemos
el himno del amor. ¡La carne triunfa!

*

* *

Mira: Ya van trocándose
las sombras: las figuras
son otras; a la orgía
ellas y ellos se entregan. ¡Cuál se cruzan
los vasos y los besos!
¡Esa es la vida espléndida y fecunda!
Machos y hembras ¡procread! Naturaleza
así lo ordena. Ley tan sabia y justa
obedeced. Vuestro deber es ese.
De los montes y selvas la lujuria
os da ejemplo; imitadle, que para eso
Dios hizo el sexo. Cabelleras rubias:
¡Apretad a los cuellos varoniles

vuestros lazos de seda!: Bellas y húmedas
pupilas ¡despedid ardientes rayos
que los helados corazones fundan,
y conviertan la sangre
en lava! Bocas frescas y purpúreas,
¡con amorosos éxtasis
inventad explosiones de ternura,
para lograr que en todos los mortales
la llama ardiente del deseo surja!
Y a los torpes tartufos que os censuren,
cruzad el rostro con la recia fusta
del desprecio y decidles:
"-Si culto no rendís a la hermosura,
si no tratáis de perpetuar la humana
raza ¿de qué servís, larvas inmundas?-"

*

* *

Los ojos se te cierran;
el sueño te domina; no me escuchas,
y hay en tu faz un sello de cansancio
que me produce tedio y amargura.
¿Que estoy loco? Quizá. La luz del alba
ya con su tenue resplandor alumbra
tu belleza ideal que se marchita,
tus regias formas que adoró la chusma.
Estás rendida. Duerme, ¡duerme y deja

que me embriague, divina prostituta!
¡Deja que excite mis vibrantes nervios
con este vino de color de púrpura
en que palpitan gérmenes
de excelso orgullo y de grandeza augusta!
¡Deja que beba! ¡Déjame que siga
caminando con rumbo a la locura!

El primer elemento que suscita especial interés de esta composición poética es, sin lugar a dudas, el hecho de que el título de la misma no se encuentre referido en los versos del poema, sin olvidar que el término "hascchis" no aparece recogido tampoco en ninguna de las ediciones del DRAE[600], y puede responder tanto al orientalismo[601] -ínsito al espíritu modernista- con el que se asociaba a la sustancia, como al gusto modernista por neologismos o palabras poco acostumbradas. Ambos elementos apuntan directamente a una concepción modernísima de la poesía, ya que al exotismo del término y a su actualidad se le aúna el hecho de que la sustancia a la que alude el título no se encuentra mencionada en ningún momento, pero –al mismo tiempo- envuelve al texto de manera pragmática, adquiere todo su sentido en la relación de lo lingüístico con la situación contextual. De alguna forma, el propio título se encuentra sublimado, ya que alienta vaporosamente los versos, transformado en estado gaseoso desde lo sólido por obra de la sublimación[602]. Así las cosas, la sublimidad se alcanza por reiteración de procedimientos que confluyen para potenciarse, como intentaremos demostrar seguidamente. El estupefaciente que exhala la composición es un elemento más de los *paraísos artificiales* a los que se acude como resorte para el delirio, como método ascético para alcanzar la ansiada sublimidad mística. A los vapores del estupefaciente se unen los del alcohol, los de la locura y los del erotismo como garantes del estado de enajenación necesario para suplantar la realidad circundante por el constructo estético-artístico en el que instalarse como anhelo vital. En todo caso, este poema se incardina en la órbita del decadentismo y de la transgresión, asentándose en la exaltación de las drogas, el alcohol, la locura y el sexo, sublimando la figura de la prostituta. A esta

[600] En la ed. de 1925 incluye el término "haxix" y de 1992 en adelante "hachís" (DRAE).

[601] "Composición de sumidades floridas y otras partes de cierta variedad de cáñamo, mezcladas con diversas substancias azucaradas o aromáticas, que produce una embriaguez especial y **usan mucho los orientales** [el destacado es mío]**"**. DRAE (1925).

[602] No en vano, el origen del concepto se gesta en las ciencias físicas, dando cuenta del paso directo del estado sólido al gaseoso (DRAE, 23ª ed., 2014).

sublimación asistimos desde el primer momento, ya que divinizar la figura de la prostituta (v. 2) es sublimarla, dado que lo divino se define por su inmensidad, por su infinitud y también por causar admiración y asombro, condiciones que Kant atribuye a lo sublime[603]. Esa sensación de vastedad ilimitada entronca directamente con la idea de lo sublime[604]. Lo divino es inalcanzable, como lo sublime, y conmueve. Convierte, pues, a la prostituta en destinataria de este himno tan particular y se dirige a ella como quien se acerca a un inmenso misterio insondable que produce una siniestra atracción (véase en el apartado IV de esta Tesis Doctoral la participación vital de la siniestralidad en lo sublime); estamos en pleno territorio de lo sublime. Es de reseñar, además, cómo este poema constituye una interpelación directa a la prostituta divinizada, de suerte que se produce una conversación con lo solemne ('lo divino') en tono familiar, aunque ungido de fervor; este proceder es puro Modernismo y responde a los mismos motivos, quizá, que la sublimación de la figura de la prostituta, en tanto en cuanto se solemniza una figura coloquial, en lo informal y distendida. A su vez, el v. 5 propone con metonímico proceder el mecanismo de sublimación que constituye el andamiaje poético: de los desperdicios, de lo que queda al fondo, de *"lo más vil y despreciable de cualquiera clase*"[605] surgen la excelsitud y la *"grandeza augusta*"[606], esto es, la sublimidad. De suerte que la paradoja inherente a lo sublime se ramifica *ad aeternum* desde las heces del vino hasta las despreciadas prostitutas, consideradas como fondos de la sociedad, como lo más vil y despreciable por parte de la sociedad burguesa, y sublimadas también por el magín del poeta modernista –recuérdese la transcendencia de lo imaginario mediante el vehículo de lo metafórico en la poética modernista-, cuya

[603] Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid; Alianza Editorial, 1990. Págs. 32-33.
[604] Esta idea de asociar lo sagrado/lo divino a lo sublime se desarrolla también en Galán, Ilia: *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello*. Madrid: BOE, 2002. Págs. 232-234.
[605] Estas acepciones se incorporan ya en el DRAE de 1817 de manera explícita.
[606] Una grandeza que infunde respeto por su majestad y excelencia (DRAE) agiganta aquella para trasladarla a la desmesura de lo infinito.

autoconcepción respecto a su papel en la sociedad tampoco se aleja de las heces del vino ni de las prostitutas: *"¡hetairas y poetas somos hermanos!*"[607]. Esta reivindicación de lo marginal entronca de manera directa con la transgresión, y esta última con el erotismo (como subversión) como otro mecanismo que sublima la figura de la prostituta, tal y como intentó demostrarse en el aparato teórico de esta Tesis. Acto seguido, el poeta explicita el rumbo que desea seguir: la locura. Si la experiencia de sublimidad supone la disolución de los límites, la alteridad, el salir de sí se convierte en paso obligado para reencontrase en el magma del absoluto, de la representación de lo irrepresentable[608], variante de lo inaferrable que nos aferra[609]. Así, la locura se convierte en un mecanismo de enajenación que propende a lo sublime al disolver los límites del propio sujeto[610]; sin olvidar la necesidad de salir de sí para encontrarse desde "fuera", en la que insisten filósofos como Rüdiger Safranski[611] o Rafael Argullol[612]. Los paraísos artificiales, en realidad, harían las veces de un resorte similar: introducir al sujeto en lo otro, preparando los límites desdibujados para la fusión en el constructo artístico en el que se procederá a una sublimación de la prostituta que invadirá con su vastedad también al sujeto lírico, anhelante de absoluto en un mundo reducido al utilitarismo de lo material. La locura, además, encaja a la perfección en este campo de lo sublime también por su desequilibrio, por su desmesura, por su descompensación y por su cierta monstruosidad, y entronca directamente con lo irracional, por una parte exaltado por el Romanticismo y recuperado por el Modernismo y, por otra, relacionado –a través del

[607] Machado, Manuel: "Antífona", en 'Secretos', dentro de *Alma.* [S.l.]: [s.n.], [1902?] (Madrid: Imp. de A. Marzo).
[608] Una forma más de referirse a lo sublime (vid. Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Págs. 281-285).
[609] Ibídem.
[610] Vid. Barrios, José Luis: *El cuerpo disuelto: Lo colosal y lo monstruoso.* Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010. Pág. 270.
[611] Safranski, Rüdiger: *¿Cuánta verdad necesita el hombre?* Barcelona: Tusquets Editores, 2013. Pág. 11.
[612] Argullol, Rafael: *Maldita perfección: Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza.* Barcelona: Acantilado, 2013. Pág. 7.

inconsciente- con lo sublime en sí[613]. De hecho, la locura se mimetizaría con respecto a lo sublime categórico, en tanto en cuanto ambos se encontrarían sujetos tanto al efecto como a la causa. Lo sublime es condición y límite, la locura es causa y efecto de contemplación de lo sublime. La locura poética tiene atingencia directa con la teoría pseudolonginiana (del célebre tratado anónimo)[614] del estilo de lo sublime[615].

En la siguiente silva, el mundo de la ensoñación invade el espacio de la realidad para suplantarla. Este hecho, tan caro al Modernismo, puede relacionarse directamente con la idea del Modernismo como filtro cultural, como movimiento estético generador de una cosmovisión artística que represente el derredor por identificación, concediéndole al arte una autonomía absoluta. La realidad queda subsumida en el filtro cultural como corolario de la insatisfacción del artista ante un entorno insulso, plano, que encuentra su impulso en los pujos de los *paraísos artificiales* para traducirse en una *ilusión* sustitutiva en la que el poeta encuentra acomodo[616]. Es más, la ilusión no se limita a suplantar el entorno, sino a contaminarlo, a subyugarlo, a gobernarlo, a subordinarlo. Así las cosas, la ilusión –con su paradójica noción de imaginación, de entusiasmo y también de engaño[617]- encaja perfectamente en el culturalismo, en el erotismo, en la subversión que conduce al poeta modernista de manera ineluctable a lo sublime. Esta creación de una realidad imaginada como única posible para vivir no puede desligarse del arte ni de la concepción poética modernista (ni de la concepción modernista de la autonomía de la obra artística), ya que el componente imaginativo de esa ilusión que deviene real, imbuida de culturalismo, sólo se concibe desde la

[613] Saint Girons, Baldine: op. cit., págs. 252-260.
[614] Anónimo: *Sobre lo sublime*; Aristóteles: *Poética*. Texto, traducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1996.
[615] Aullón de Haro, Pedro: *La sublimidad y lo sublime.* Madrid: Editorial Verbum, 2006. Págs. 35-39.
[616] Vid. Marías, Julián: *Breve tratado de la ilusión.* Madrid: Alianza Editorial, 1984.
[617] Marías, Julián: op. cit., págs. 11-39.

disposición artística. Ello explica la inexorable tendencia del autor modernista por vivir en el arte[618].

Por otra parte, desde el punto de vista constructivo del poema, la ilusión se convierte en demiurgo, imponiendo su carácter narrativo, a diferencia del deseo[619], a la composición. Este extremo explica la presencia de un 'narratario poético' generador y garante de la ilusión misma, que se convertirá, *mutas mutandis*, en escenario de vida. Resulta sumamente elucidador el hecho de que erotismo, poesía, culturalismo e ilusión se encuentren vertebrados por la imaginación en la búsqueda de lo sublime. Es la imaginación, una vez más, la que crea un episodio erótico que respira culturalismo, ya que la escena se crea a través de las sombras, enraizando la composición en la cosmovisión oriental –tan cara al Modernismo-, que enaltece las sombras sobre las luces de manera antagónica al proceder occidental[620], sin dejar de mencionar la reivindicación de las sombras que el Romanticismo llevará a cabo, quizá influido precisamente por el enaltecimiento de la cultura oriental en su propia concepción estética. Además, aparece una clara reminiscencia de obras literarias de carácter medieval –huelga decir el interés por épocas tanto exóticas como remotas que el Modernismo hereda del movimiento romántico- que deconstruían el amor cortés proponiendo abiertamente el goce sensual de la carne[621]. Este forcejeo entre amantes, que se resuelve con la victoria del amor sobre la virtud, gobierna el erotismo de las obras medievales citadas al pie; la intertextualidad, en este sentido, parece evidente y se subordina al culturalismo modernista; y continúa apoyándose en lo lingüístico ese 'tú poético' (el narratario en lo lírico al que hemos aludido con anterioridad), al que se dirige el poeta con cierta

[618] Nótese, en este sentido, la importancia que adquiere como epítome del anhelo vital del espíritu fin de siglo que comparten los autores recogidos en esta tesis doctoral *El retrato de Dorian Gray* de Óscar Wilde. Más que la propuesta de una juventud eterna, cobra valor la vida como ilusión instalada en el arte.
[619] Marías, Julián: op. cit., págs. 60-68.
[620] Vid. Tanizaki, Junichiro: *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
[621] Valgan como ejemplos el de Martorell en su *Tirante el blanco* o en *La Celestina* de Fernando de Rojas.

admiración y asombro. Ahora, se erotiza el lenguaje para crear un clima de 'súper-erotismo' de 're-erotización', que supone cruzar el umbral de lo magnífico[622]. En este escenario erótico que conduce hacia lo sublime, junto a la figura de la prostituta, transcendental, aparece la de la virgen pura, casta. No podemos olvidar que la propia prostituta suele aparecer en la lírica modernista española acompañada, paradójicamente, de cierta aureola de pureza. Todo ello se explica porque la literatura finisecular propone dos modelos femeninos: por un lado la pureza de la mujer prerrafaelita y, por otro lado, la mujer fatal[623], tal y como hemos expresado en anteriores ocasiones. Estos modelos pueden aparecer separadamente, pero –generalmente- podemos explicar la sublimación de la prostituta en la lírica modernista española por la fusión, hibridismo, mezcla (tan modernista) de la mujer prerrafaelita e ideal, por una parte, y la mujer fatal, por otra, en el tratamiento estético que se da a la figura de la prostituta. A veces, la cualidad de pureza, de castidad se desgrana del tratamiento de la prostituta y se le confiere autonomía propia como en este caso, pero este modelo femenino, en términos semánticos, no deja de ser un hipónimo del hiperónimo 'prostituta' como figura estética (para mayor exhaustividad, véase el apartado V de la Tesis).

En el v. 6 nos encontramos con un ejemplo que se erige en epítome de lo sublime, en tanto en cuanto se incardina en la plétora, fruto de la necesaria fusión de una idea sublime con rasgos de estilo trasuntos también de lo sublime. Esta idea late en la génesis de la categorización misma de lo sublime por parte, quizá, del anónimo (¿Longino?) en su tratado del s. I[624]. En su texto, defiende la necesidad de que fondo y forma vengan a coincidir, tal y como se estudió en el apartado teórico correspondiente. En este sentido, la unión erótica referida se refrenda en la unión lingüística que orquesta

[622] Que, según Kant, estaría constituido por "un sentimiento de la belleza en una disposición general sublime" (vid. Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial, 1990. Págs. 32-35).
[623] Vid. Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith.* Madrid: Cátedra, 1995.
[624] Anónimo: *Sobre lo sublime*; Aristóteles: *Poética.* Barcelona: Bosch, 1996. Págs. 91-105.

el estilo. Tal y como puede comprobarse, al mismo tiempo que el poeta y la prostituta contemplan una intensa y primigenia cópula entre amantes vírgenes, el verbo oprime a su clítico para que devenga enclítico, provocando la sublime simbiosis de tema y estilo. Ese juego lingüístico de estilo que propone el v. 6 dilucida los embates eróticos desde la sintaxis, ya que el juego de pronombres clíticos y de formas verbales emula los encontronazos eróticos (de unos pronombres proclíticos, a enclíticos para retornar a proclíticos en un ritmo vigoroso y lleno de furor). La transgresión erótica alcanza al lenguaje, que se descoyunta extático en espasmos hiperbatónicos. La violencia y la agresividad eróticas violentan la sintaxis del poema, en consunción con la semántica, para mostrar una desnudez entrevista a través de la erótica túnica abierta por completo. Esta desnudez no resulta baladí, ya que se relaciona tanto con la idea de mal y de pecado como con la de infinitud, eternidad:

> *"… la desnudez es, al pie de la letra, infinita, jamás termina de acontecer."*[625]

Relacionar la desnudez con la sublimidad no resulta complejo, toda vez que a aquella se le asocia la noción de infinitud. En todo caso, para relacionar ambos conceptos, es necesario superar la esfera de los sentidos, tal y como expresa Kant[626] o acudir a citas tan elocuentes como esta:

[625] Agamben, Giorgio: *Desnudez.* Barcelona: Anagrama, 2011. Pág. 88. Un referente poético que avala la infinitud de la desnudez lo encontramos en la composición poética "A ti viva" de Vicente Aleixandre, en *La destrucción o el amor*, a la que pertenece el siguiente verso: "tu cuerpo extendido como un río que nunca acaba de pasar". Sin olvidar la sublime dedicatoria que encabeza este mismo poema y que relaciona directamente el erotismo con la sublimidad; se trata de una cita de Novalis: "Es tocar el cielo, poner el dedo sobre un cuerpo humano".

[626] Kant, Immanuel: *Crítica del juicio.* Madrid: Espasa Calpe, 2005. Págs. 190-191.

"La transformación del cuerpo sin ropa en el desnudo es, pues, el paso de lo real a lo ideal: el nacimiento de la materia corporal informe al reconocimiento de la unidad y la restricción […] Este proceso de transfiguración es el que hace del desnudo el tema perfecto para la obra de arte."[627]

Quede de manifiesto el hecho de que ante un acontecimiento abiertamente erótico (el poeta se entrega al erotismo con la divina prostituta), prolifera a modo de plétora la sobreerotización (ya que el poeta sumerge tanto a la prostituta como a los lectores en la ilusión erótica del primer encuentro sexual entre dos amantes, para convertir después este acontecimiento en una auténtica orgía que se refrendará al final en la fusión erótica del poeta y la prostituta que contemplaban las escenas alucinantes). Este exceso por sobreabundancia apunta de manera directa hacia la sublimación, ya que diluye límites y fronteras mediante la acumulación excesiva, que termina por rebosar desdibujando, diluyendo las lábiles barreras que comunican con lo ilimitado de lo sublime.

En los vv. 8-12 se relata la unión erótica entre las sombras que vislumbra el poeta junto a la prostituta. El éxtasis erótico es un camino hacia lo sublime, hacia "*el ideal soñado del nebuloso espacio en la penumbra*". Como es sabido, la oscuridad es el escenario consustancial a lo sublime[628]; también la "*expresión seria, fija y asombrada*"

[627] Clark, Keneeth: *El desnudo.* Madrid: Alianza, 1981. Pág.23.

[628] Además de Kant, Edmund Burke también asocia la oscuridad a lo sublime, ya que reivindica la emoción de terror o similares al sentimiento de lo sublime y, obviamente, lo oscuro a lo terrible (vid. Burke, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello.* Valencia: Artes Gráficas Soler, 1985. Págs. 112-114.

en palabras de Kant, que definirían muy bien la expresión de la mirada de esta joven extasiada, conducida hacia el terreno de lo sublime[629].

Con el triunfo del amor, vence la carne, que se convierte, pues, en el vehículo perfecto para llegar a lo sublime, al estremecimiento ante la asunción de nuestra precariedad, de nuestra finitud ante la infinitud del éxtasis[630]. Así las cosas, la prostituta es vehículo y meta de lo sublime, ya que el encuentro erótico entre las sombras anuncia el que se producirá entre el poeta y la prostituta y se identifica con él. Igual que (en ejemplos del propio Kant) las pirámides de Egipto, una gran altura, una gran profundidad o la iglesia de San Pedro son sublimes porque acompañan una sensación de estremecimiento; porque son vehículo y meta[631], podemos afirmar que la figura de la prostituta en la lírica modernista española es sublime por ser vehículo y meta, también. Lo interesante del tratamiento estético de esta figura por parte de los poetas españoles finiseculares, además, es que conjuga elementos de distintas clases de categorías de lo sublime[632] (lo sublime terrorífico –por la parte del malditismo de la figura, por su siniestra atracción-, lo sublime noble –la idea de que junto a la prostituta se alcanza una ascensión, una contemplación de lo infinito produce asombro- y lo magnífico -un sentimiento de belleza extendido sobre una disposición general sublime: la acumulación y sobreabundancia de lo bello, sobre todo en el engalanamiento de los pequeños detalles; no en vano lo pequeño puede ser bello, pero jamás sublime) en un escenario de sublimación de la figura de la prostituta.

La tercera silva continuará contribuyendo al escenario de sobreerotización, diluyendo las sombras que representaban un primer embate amoroso entre una pareja de amantes en una auténtica orgía. Una vez más, esta confusión semántica –de cuerpos

[629] Vid. Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime.* Madrid: Alianza Editorial, 1990. Págs. 32-33.
[630] Vid. Péret, Benjamin: *El núcleo del cometa.* Buenos Aires: Argonauta, 2011. Págs. 30-31.
[631] Vid. Péret, Benjamin: op. cit., pág. 34.
[632] Kant, Immanuel: op. cit., pág. 32.

fundidos y confundidos- se identifica con una confusión estilística, con una orgía verbal; la paronomasia asocia, une parecidas secuencias fonéticas que presentan alguna diferencia mínima; los *besos* y los *vasos* llegan a identificarse, a simultanearse, a asimilarse, a confundirse como lo hacen las personas en la orgía. Esta identificación en los niveles de significado y de estilo se erige, entre otros recursos, en garante de lo sublime[633]. Acto seguido, con sentenciosidad bíblica, el poeta hace extensiva su invitación sexual al resto de los mortales en clara imitación de Dios, que procede con abundancia en la creación, que representa el erotismo soberbio que sus semejantes debemos emular. La identificación de Dios con el erotismo creador conecta lo erótico con la infinitud de lo ilimitado para arrastrarlo a los dominios de lo sublime. El erotismo se llevará consigo la figura de la mujer prostituta, vehículo y meta, una vez más, de lo sublime. La sobreabundancia que diluye las fronteras para introducirnos en la inmensidad sublime rompe ahora con los límites entre el poeta y el lector y nos subsume en el mismo magma de sobreerotización; además, se manifiesta en una naturaleza desbordada que nos conduce al caos, acusado por la sintaxis misma en ese guiño ascético[634] del hipérbaton del v. 10. Este extremo da buena cuenta de la propensión modernista hacia la destrucción del sujeto, quizá, en aras de la persecución ontológica de lo sublime. Según el poeta, Dios hizo el sexo para la superabundancia, para la acumulación. Esta insistencia, ahora, en un tiempo sin límite de ningún tipo apunta hacia la idea de eternidad, que sería la variante temporal del concepto de lo sublime. Repetirse constantemente, infinitamente en el tiempo (como los bosques, como las selvas). No podemos olvidar que la prostituta es, por excelencia, la figura siempre dispuesta al sexo, 'criatura divina' en tanto en cuanto emula la reiteración, la superabundancia de Dios (la prostituta, desde el ideario poético del autor, sería un

[633] Anónimo: op. cit., págs. 91-105.
[634] Emulando los célebres versos de Fray Luis: "Del monte en la ladera…".

pequeño dios; no en vano, se refiere a ella de manera reiterada como divinidad). Además, es la figura dispuesta *ad aeternum* a la entrega, enlazando con esa idea de reiteración constante, de superabundancia sexual. Estos elementos de eternidad, de sobreabundancia y de divinidad alimentan también su dimensión sublime.

La acumulación –otra vez el concepto- subsiguiente de metonimias (vv. 12-18) presta su pequeñez al servicio de una reiteración del sentimiento de lo bello (*cabelleras rubias, bellas y húmedas pupilas, bocas frescas y purpúreas*) que en una disposición general sublime –la figura de la prostituta aparece sublimada, como ha intentado demostrarse y, al ser esta figura el demiurgo del poema, la espina dorsal, su motor genésico, confiere al poema una disposición general sublime)- dota al poema de la categoría estética de lo magnífico, categoría que refuerza lo sublime y de la que se dijo algo ya anteriormente. Por otra parte, incita de manera directa (v. 22) a la explosión del deseo en una técnica modernísima de muñecas rusas, cajas chinas o *mise en abyme*, según lo cual se va difiriendo la significación (la *différance* de Derrida)[635] apuntando, de nuevo, hacia lo sublime. El deseo lo inunda todo, no sólo desde la invitación expresa del poeta hacia los lectores, sino también desde la ensoñación encerrada en el poema –hacia la prostituta que lo acompaña y los lectores que asisten al acontecimiento- o desde la intensa relación erótica entre el poeta y la prostituta. El arte poética invade lo circundante para expurgarle la pacatería y el utilitarismo, sustituido por el ardiente deseo ilusionado, culturalista y sublimador. Esta ansia totalizadora y sublime del modernista puede entenderse de manera cabal en palabras de Saúl Yurkievich:

> *"El modernismo opera la máxima ampliación en todos los órdenes textuales. […] Opera sobre un dominio tan dilatado que ambiciona sobrepasar con la*

[635] En su ensayo "Différance", conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de enero de 1968.

percepción poética la conciencia posible, pulsar todas las voces, tantear todos los ámbitos, aprehender el más acá y el más allá de lo manifiesto, de lo inteligible."[636]

El énfasis virulento de la reiteración acumulativa no se opera sólo desde el orden del contenido, sino que también invade lo lingüístico a través de los paralelismos sintácticos que como conjuro redundan en la gestación del deseo (vv. 12-22).

Para referirse a la sociedad hipócrita y pacata, se recurre una vez más al culturalismo, en el caso del v. 23, en concreto, a la figura de Molière y a su célebre *Tartufo*, que dibuja la figura del cínico por antonomasia. Además del culturalismo, el poeta hace gala de la provocación y de la rebeldía para enfrentarse a una sociedad que detesta por su aburguesamiento y su utilitarismo. Es evidente, para los creadores modernistas, que el enfrentamiento con el mundo y su propio credo vital encuentran respuesta en un mismo hecho: el culto a la belleza (pero a la eterna, como comentábamos en un poema anterior[637]). Pedro Barrantes rinde culto a la hermosura, extasiado de Modernismo. Este culto supone el embellecimiento de la carne en un escenario de sublimación de la prostituta, carne por excelencia no destinada a procrear, lo que la enlaza directamente con la definición del Modernismo desde las entrañas del vacío[638], además de relacionarse directamente con la mezcla (otro elemento caracterizador del Modernismo), ya que supone el máximum de pulsión, de deseo erótico y el mínimum de frutos. Resulta también obvio el tono de provocación, de transgresión y de perversión, consustanciales al arte modernista. Ese tono peyorativo y digno del poeta (*larvas inmundas* -v. 28), que escribe la réplica contra la sociedad

[636] Yurkievich, Saúl: *El arte verbal.* Barcelona: Círculo de Lectores, 2002. Pág. 17.
[637] Vid. comentario poema 2).
[638] Vid. Garfield, Evelyn P. e Iván A. Schulman: *"Las entrañas del vacío": Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos, 1984.

utilitaria y biempensante de la época, llena de moralina y prejuicios, recuerda vivamente al tono coloquial de las composiciones modernistas de Manuel Machado cuando defiende su hermandad (plurisignificativamente), su identificación, su simbiosis con la figura de la prostituta –no como persona, sino como poeta, divinizado, sublimado por su carácter creador, por ser el principio de los principios del texto, el pre-lenguaje.

La última silva recibe la destructora impronta del *spleen*, del hastío vital, del tedio modernista (relacionado directamente, además, con la crisis espiritual del creador citadino de fin de siglo, tal y como se abordó en el capítulo V de esta Tesis Doctoral). Ella es vencida por el sueño, pero, a pesar del aparente retroceso estético en el tratamiento estético de esta figura femenina, el poeta recalca su condición divina. Sublime, la prostituta, por tanto también en su ocaso, con una agudización quizá de lo siniestro, si no un gusto por lo decadente, por lo mortecino, tan caro al Modernismo[639]. Con la exaltación de la divinidad de la figura de la prostituta, la idea de eternidad, de eterno retorno –abono excelso de lo sublime[640]-, se refuerza con la repetición, en el cierre, de la apertura del poema. Tampoco el poeta renuncia –sublime- a acometer su camino imparable (*ad aeternum?*) hacia la locura.

Por último, no debemos dejar de mencionar el uso modernista de la silva arromanzada (ya que solo riman los versos pares en asonante u-a) y su uso paraestrófico. Estas innovaciones de tipo formal y el particular tratamiento de la figura de la prostituta encarrilan a la composición en el tortuoso itinerario de lo sublime por parte de los estetas modernistas.

[639] Vid. Vilar, Gerard: "El decadentismo como doctrina estética", en *Annals d'arquitectura*, nº 4 (1987).

[640]Kant, Immanuel: *Crítica del juicio.* Madrid: Espasa Calpe, 2005. Págs. 191-199.

4) BLANCO, Alfredo: “La dama rubia”, en BLANCO, Alfredo: *Poesías* (1923). En *Revista Latina* (Madrid), I, nº 3 (30 de noviembre de 1907), pág. 21.

Eres como la rubia demonia del pecado.
Un arte diabólica tus ojos ha alumbrado
y dio a tu boca el tono de una rosa de amor.
Satán vino a rizarte la larga cabellera
que roja y ahuecada parece la crinera
del casco suntuoso de un rey conquistador.

El refinado gusto de nuestro siglo inquieto
vistió de extrañas telas tu frágil cuerpo escueto
donde sutiles blondas a desmayarse van,
y donde los adornos con broche de diamantes
rutilan y se irisan en rápidos cambiantes
cuando tus nervios tiemblan con lujurioso afán.

De la enramada baja un vaho voluptuoso;
tu cuerpo se abandona erótico y vicioso;
el dicterion antiguo conoce tu placer;
y te mostró la larga noche transiberiana
en que veló insaciable la loba Mesalina
hendiendo eternamente su carne de mujer.

Es la hora verde. Tomas el té –veneno de oro-
y tu risa desgrana su tesoro sonoro

aún más afrodisíaco que el mismo satirión;
descubren los encajes tus piernas delicadas,
cubiertas por el fausto de las medias caladas
como una estrofa viva del griego Anacreón.

La figura femenina de la prostituta[641] se identifica en este poema con el demonio, y por lo tanto con el mal. El malditismo se convierte, pues, en el siniestro hálito genésico del texto: desde la comparación con lo demoniaco en el primer verso hasta la identificación, la fusión con lo diabólico, a partir del segundo verso y ya hasta el final. Esta demonización de la prostituta, que la llena de malditismo, es en realidad un mecanismo que utiliza con frecuencia la lírica española modernista para sublimar esta figura; identificarla con el Mal (concepto que rebasa todos los límites y nos sume en una aquiescencia de lo infinito, condición genésica de lo sublime, como afirmara Kant[642]), asimilarla al demonio, a Satán (al igual que lo divino es sublime por su vastedad, por su infinitud -por la capacidad de crear en nosotros esa sensación de estremecimiento y asombro-, lo demoniaco, lo diabólico, lo maldito deviene sublime por las mismas razones: también implica infinitud, también supone vastedad, también suscita en quien lo contempla asombro y estremecimiento unido a una sensación de horror –no en vano *los grandes desiertos han sido escenario de apariciones y fantasmas*[643] (dada su infinitud yerma), escenario de infertilidad[644]; es cierto que, si bien lo divino tiende a clasificarse dentro de lo sublime noble –por su ascensión asombrosa- o en lo sublime magnífico –detalles de belleza en una disposición general sublime, de nuevo Kant[645]-, lo maldito, lo demoniaco, lo diabólico, lo satánico se identificaría con lo sublime terrorífico, ya que produce un asombro, un agrado unidos indisociablemente a una

[641] Acéptese la prolepsis de considerarla como prostituta, aunque no se hace evidente hasta el verso número quince, del que nos ocuparemos en su momento.
[642] Kant, Immanuel: *Lo bello y lo sublime; La paz perpetua.* Madrid: Espasa-Calpe, 1946. Págs. 13-15.
[643] Kant, Immanuel: op. cit., pág. 15.
[644] Sin olvidar la importancia que adquiere el concepto de 'infertilidad' atinente a la figura de la prostituta y asociado, a su vez, a la idea de Evelyn Picón e Iván Schulman de que el Modernismo como movimiento estético solo puede explicarse desde 'las entrañas del vacío'; vid. en Garfield, Evelyn Picon y Schulman, Ivan A.: *«Las entrañas del vacío»: Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos, nº 4 (1984). De lo que se habló en el anterior comentario.
[645] Kant, Immanuel: op. cit., pág. 14.

sensación de profundo[646] –otra vez lo sublime- terror) es sublimarla. Del mismo modo que la virtud, por su condición de ascensión ilimitada –altura desmesurada-, se asocia inmediatamente a lo sublime, el vicio y el pecado remiten también a lo sublime, pero por su condición de profundidad ilimitada, de desmesura hacia abajo, si se quiere. Aquí, la prostituta es sublimada en la sima del pecado, ahondada por su malditismo. Este concepto de malditismo se ha venido utilizando en la crítica literaria más como un adjetivo –atribuible casi en exclusiva a los poetas- que como un sustantivo. La identificación de la figura de la prostituta con lo maldito es evidente en este poema y no parece casual que los torturados líricos españoles modernistas encontraran en esta figura un motivo estético plurisignificativo, vital y emocional único. Los poetas modernistas españoles eran inadaptados que hacían estética y mística de su situación[647], y entienden que en esa misma tesitura se encuentra la prostituta; a más a más, lo maldito se define también por su condición demoniaca –obvia en esta composición, de siniestra atracción, evidente también en otras obras modernistas españolas-; pero es que lo maldito es también lo marginal, lo transgresor, y las ideas de marginalidad y transgresión son consustanciales a la figura misma de la prostituta. De suerte que sus condiciones básicas –lo transgresor, lo marginal, lo maldito, lo erótico, lo femenino y lo cultural (veremos que esta prostituta es trasunto del personaje cultural de Lilith, Mesalina, etc.)- se convierten, a ojos de los poetas modernistas españoles, en resorte fundamental para sublimar su figura (para un mayor desarrollo de esta idea, véase el apartado V de esta Tesis).

[646] El propio Kant afirmaría: "*Una gran altura es tan sublime como una gran profundidad"*, en op. cit. pág. 15.

[647] Francisco Umbral dedica una monografía exclusiva a este concepto; en ella propone como una de las características fundamentales del autor maldito el hecho de que este haga de su condición de inadaptado una dimensión estética y mística (vid. Umbral, Francisco: *Lorca, poeta maldito.* Barcelona: Círculo de Lectores, 1970).

Desde el segundo verso hasta el último de la primera sextina, se describe a esta mujer prostituta como una Lilith[648], concretamente parece que describiera a la *Lilith* de John Collier[649] o a la *Lady Lilith* de Dante Gabriel Rossetti[650], ambos, pintores prerrafaelitas no por casualidad (repárese en la *écfrasis* que ello conlleva, en el impulso hacia lo sinestésico). Esta relación entre Lilith y la prostituta rebasa lo literario para instalarse en lo artístico en general, al igual que la sublimación de la figura de la prostituta disuelve todo tipo de frontera para atraernos y estremecernos desde su infinitud, desde su total ausencia de límites. Así las cosas, el Modernismo vuelve a antojársenos como un filtro cultural que pasa por su tamiz estético esta figura de Lilith, esta mujer previa a las mujeres[651] (casi un pre-lenguaje, territorio por excelencia de lo sublime, que persigue la significación desde el umbral mismo de las palabras) que se reivindica en lo sexual, que se sabe transgresora y se asocia con lo maldito al decidir abandonar el Paraíso para convertirse en enemiga de Dios; es una inadaptada que convierte su condición en algo estético, místico (que en palabras de Umbral constituiría la definición de *lo maldito*). Y es que Lilith fundiría, como la prostituta (a Lilith también se la conoce como la ramera[652]), el ideal femenino prerrafaelita: puro, idealizado, blanco con el ideal de la mujer fatal: transgresora, marginal, inadaptada, provocativa, maldita de la cosmovisión de lo femenino finisecular. Al igual que Lilith, esta prostituta tiene ojos diabólicos, una boca endemoniada, irisada de rosas

[648] La figura mítica de Lilith se dibuja a las claras en esta composición. La elección de este filtro cultural no es baladí, ya que esta figura femenina representa el malditismo, la transgresión, la idea de la esterilidad y el pansexualismo. Además, en el *Zohar o Libro del esplendor* (obra principal de la *Cábala*, conjunto de enseñanzas y comentarios judíos, místicos y esotéricos sobre el Antiguo Testamento) "*se la denomina Lilith la ramera, la perversa…"*, vid. Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith.* Madrid: Cátedra, 1995. Pág. 26.

[649] Collier, John: *Lilith*, 1892.

[650] Rosetti, Dante Gabriel: *Lady Lilith*, 1868.

[651] Así se sostiene en un Midrás (en el *Talmud* equivale a investigación, hermenéutica y exégesis no literal de *La Biblia*) del siglo XII, "*en donde Lilith aparece como la primera compañera de Adán, […] que precedería a Eva, pero que a diferencia de esta, Dios no formó de la costilla del primer hombre, sino de 'inmundicia y sedimento'* -según Graves, R. y Patai, R.: *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza, 1986. Pág. 59)-", vid. Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith.* Madrid: Cátedra, 1995. Pág.25.

[652] Bornay, Erika: op. cit., pág. 26.

(siniestramente atractiva), el pelo rizado –como todas las Lilith, como todas las mujeres diablo, como todas las mujeres malditas- por el propio Satán y, a pesar de titularse dama rubia, se habla de su cabellera roja –para qué más- (símbolo por excelencia de lo maldito, de lo demoniaco, de lo sublime aquí por cuanto lo demoniaco entronca con el concepto de infinitud y de absoluto en la misma medida –con sus matices estéticos, claro está- en que puede hacerlo la divinidad). Todo ello puede corroborarse en la primera estrofa de esta composición lírica.

Por su parte, la segunda estrofa abunda en elementos bellos (ropajes, joyas) diseminados en una disposición general sublime, de manera que se consigue intensificar la emoción de lo sublime, aceptando la recomendación de Kant[653]. Las telas, los adornos y el broche de diamantes participan directamente de la categoría de lo bello, en tanto en cuanto presuponen pequeñas dimensiones y, sobre todo, unos límites[654]. El filtro modernista invade de nuevo al poema, en este caso velando y adornado el cuerpo de la prostituta, aludiendo a las finas telas y a las joyas típicas del gusto refinado finisecular. Además, se trata de unos adornos que adquieren ciertas dimensiones naturales por el dinamismo que les confiere el cuerpo que envuelven, llenando de ondulación y de brillos su figura, a modo de un lúbrico oleaje propio de un inmenso mar o de una tonalidad irisada característica de un trémulo cielo: ambos ilimitados, absolutos, carentes de fronteras; sin olvidar el erotismo que emana de ese lujurioso cuerpo que no se muestra explícitamente, sino que se vela: este desvelamiento de lo velado (propiedad contigua a lo inefable que intenta ser verbalizado y una metonimia más de la paradoja

[653] Es a lo que Kant denomina "*Lo sublime magnífico"*, vid. Kant, Immanuel: *Lo bello y lo sublime; La paz perpetua,* Madrid: Espasa-Calpe, 1946. Pág. 14, al tiempo que nos recuerda: *"la emoción de lo sublime es más poderosa que la de lo bello; pero si esta no la acompaña o alterna con ella, acaba por fatigar y no puede ser disfrutada tanto tiempo"*, en op. cit., págs. 17-18.

[654] Las disquisiciones en torno a la categoría de lo bello han ocupado muchísimos trabajos de toda índole; baste señalar que ni la armonía ni el equilibrio parecen características inmutables de *lo bello,* y sí su limitación esencial.

que late en la esencia misma de lo sublime) nos sumerge/eleva en/a la categoría de lo sublime. Esta disolución de los límites, propia de la naturaleza absoluta de lo sublime, se encarna en la transfiguración de los adornos en una suerte de paisaje, en la personificación de los ropajes (v. 9) y en la conversión de la prostituta en símbolo que difiere su significado hasta disolverse en lo sublime (la idea de un significante que remite a un significado que se refiere a otro constituye una decodificación *ad aeternum* que deviene en mecanismo garante de la categoría de lo sublime -la *différance* de Derrida-):[655] aquí, esta prostituta que remite a Lilith –y, sucesivamente, en un juego suicida e ilimitado, constructivo para destruir, a todas las mujeres fatales junto a las mujeres idealizadas finiseculares prerrafaelitas-[656], que remite a la mujer primera, al pre-lenguaje que remite al umbral de la significación, a lo inefable que pretende cifrarse con palabras, que es lo que viene a decir Baldine Saint Girons cuando afirma:

> "*Pero definir lo sublime es, también, negar la idea, por muy seductora que sea, de lo 'irrepresentable de la presentación'. Efectivamente, lo sublime podría ser juzgado irrepresentable si no se perfilase, en cualquier caso, en lo sensible"*[657]).

Es obvio, por otra parte, que las sutiles blondas (v. 9) forman parte de esa ornamentación lujosa del Modernismo, ya que la blonda gana en coste, en finura y en

[655] En su ensayo "Différance", conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de enero de 1968.

[656] Lo que recuerda vivamente a la siguiente afirmación *"un padre que reúne todos los elementos de todos los padres es una tipología ideal que no existe. La obra nos desplaza de lo real a lo ilusorio. Como el terreno de la ilusión es más mental que sensible, nos hemos trasladado de lo bello formal a lo sublime in-formal"* (vid. "Sublime: Cinco artistas para la sublimidad en Colombia: Adriana Duque, Santiago Harker, Luis Morales, José Alejandro Restrepo y Mario Vélez". Pág. 9, galardonado con el Premio Nacional de Crítica de Colombia), ya que nos las habríamos con una mujer que reúne los elementos de tantas mujeres que devendría en ideal.

[657] Saint Girons, Baldine: *Lo sublime*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Pág. 281.

elegancia al encaje; sin olvidar la importancia de la aliteración de las consonantes alveolares y dentales, que provoca una sensación de leve caída, de suave desmayo, contribuyendo desde lo lingüístico a intensificar la personificación pretendida. En esta misma estrofa, asistimos nuevamente a una idea de súper-erotismo y de pansexualismo, ya que los ropajes –lejos de amortiguar la sensación erótica- intensifican, sobredimensionan lo erótico al brillar y al llenarlo todo de policromía, al tiempo que la prostituta tiembla en su lujuria desbordada. De alguna manera, los aditamentos de la joven se contagian de su lubricidad; este contagio no tardará en llegar al plano lingüístico de la expresión poética. No en vano, la totalidad/el absoluto ha de caracterizarse por su aquiescencia, por su poder omnímodo. Así las cosas, la prostituta sería otro elemento invadido por el *vaho voluptuoso* que se nos refiere en la siguiente estrofa, y que baja desde la enramada –venido, indiscutiblemente, de instancias superiores e irrepresentables- para invadirlo todo (también a la expresión poética, aquí hecha hálito sensual, nuevamente por medio de la aliteración; en este caso de los sonidos consonánticos bilabiales y de los sonidos vocálicos velares que emularían el *vaho voluptuoso* desde un plano fonético). A su vez, el verso décimo cuarto supone una sublimación de lo sublime mismo, ya que el personaje de la prostituta -aquí trasunto de lo sublime- experimenta una emoción sublime al abandonarse, excitando la *catarsis* sublime en quien la contempla –que se abandona inexorablemente a la emoción estremecedora de lo sublime, a la atracción dolorosa que inevitablemente conduce hacia nuestro acabamiento (este juego de ficciones, correlato del hecho de diferir o retardar la significación, contribuye implacablemente a la configuración de una dimensión sublime). Será el décimo quinto verso el que caracterice a la figura femenina de este texto poético inequívocamente como una prostituta, debido a que se la identifica con los *dicterion*:

"*Solón trató de preservar el orden y la moral de Atenas, y para ello, además de tomar otras medidas, reglamentó la prostitución. Creó casas especiales, a las que llamó* dicterion*, que quedaban confinadas a ciertos barrios y eran monopolio del Estado, que las administraba; percibía impuestos especiales por su rendimiento*."[658]

Esta identificación de la figura femenina de este poema con el mundo griego no es baladí, responde nuevamente a la concepción modernista del filtro cultural a través del que se traduce estéticamente la estrecha realidad para transfigurarla en una dimensión artística que suplanta a la cotidiana, en la que el artista decide instalarse sin ambages; además, el viaje frenético al pasado, en este caso a la antigua Grecia, impele lo sublime:

"*Un largo espacio de tiempo es sublime. Si corresponde al pasado, resulta noble; si se le considera en un porvenir incalculable, contiene algo de terrorífico.*"[659]

Esta idea de largo periodo de tiempo, mezclada con el filtro cultural que coadyuva a alcanzar lo sublime, difiriendo el significado y creando una realidad artística/estética que suplanta a la cotidiana, queda materializada en la "*larga noche transiberiana / en que veló insaciable la loba Mesalina"* (vv. 16-17), para convertirse en infinitud, en eternidad ya en el v. 18*: "hendiendo* ***eternamente*** *su carne de mujer"* [el destacado es mío]. Nuevamente, el Modernismo acude solícito al filtro cultural;

[658] En la *Enciclopedia jurídica Omeba*, México: Ed. Omeba, 1997, Tomo XXIII. Pág. 54.
[659] En Kant, Immanuel: *Lo bello y lo sublime; La paz perpetua,* Madrid: Espasa-Calpe, 1946. Pág. 16.

ahora se trata de la figura de Mesalina –"*emperatriz romana que aparece como símbolo de la feminidad desenfrenada que sólo vive en y para el sexo"*[660]- que,

> *"como tantas otras matronas, permanece perseguida por la necesidad de prostituirse al pueblo: la peluca rubia con la que se toca para confundirse, durante la noche, con las viles cortesanas en un lupanar, no es más que la sórdida estratagema que le impone, como esposa de Claudio, la legislación matronal del patriarcado romano. Es el reverso de su 'vocación' de bacante que no por ello deja de realizar de ese modo en la oscuridad: con el nombre de Lycisca (literalmente: Lica, perra nacida de un perro y de una loba, o de un lobo y una perra), como para renovar a su manera la leyenda de Acca Larentia, la Lupa romana, nodriza de Rómulo y Remo, pero también divinidad <u>hetaírica</u>* [el subrayado es mío] *romana."*[661]

Asistimos de nuevo a un significado diferido, ya que se utiliza la imagen de Lilith (describiéndola sin mentarla, desde "las entrañas del vacío") como trasunto de la prostituta para transfigurarla en Valeria Mesalina, competidora incansable de todas las prostitutas romanas en cuanto a la cantidad de hombres con los que era capaz de mantener relaciones sexuales[662]. Así las cosas, la prostituta que se construye en este texto poético asume varias tipologías femeninas para adoptar una dimensión ilusoria que propende a lo sublime. Una vez más, se aúnan dos mecanismos de sublimidad: el hecho de diferir el significado, junto al filtro cultural que construye una dimensión estética que suplanta a la cotidianeidad. Además, a todo ello se le suma el hecho de que

[660]"Basándose en los relatos de los *Anales* de Tácito y de las *Vidas de los Césares* de Suetonio", en Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith,* Madrid: Cátedra, 1995. Pág. 234.
[661] Klossowski, Pierre: "Mesalina", en *La Palabra y el Hombre*, nº 23 (julio-septiembre 1977), pág. 10.
[662] Nota a pie de página en *Antología de la poesía modernista española.* Edición introducción y notas de Almudena del Olmo y Francisco J. Díaz de Castro, Madrid: Castalia, 2008. Pág. 459.

"*hiende eternamente su carne de mujer*", reforzando la dimensión sublime que justificábamos unas líneas más arriba en palabras del propio Kant.[663]

Por su parte, la última estrofa propone *paraísos artificiales* filtrados culturalmente (transfigurados lingüísticamente por medio de la esencial sinestesia modernista, para el caso del cannabis, y de la metáfora literaria, para el caso del bebedizo, posiblemente una mezcla de té con alcohol). Y es que en el v. 19, aparecen la "*hora verde*" y el "*té –veneno de oro-",* que configuran los paraísos artificiales como uno de los resortes garantes del ascenso a lo sublime, dinamitando el espacio y el tiempo que podemos llegar a percibir lejos de estos parajes decadentes en nuestro devenir cotidiano y natural. Y aquí es donde se insiste nuevamente en la idea de la sobreabundancia y en lo sinestésico, ya que sobre este resorte que propende hacia lo sublime, incide el éxtasis erótico como meta misma de la sublimidad –la figura de la prostituta asociada a la abundancia y al pansexualismo, como la Lilith (que se prodiga indiscriminadamente con los súcubos y que representa el pansexualismo hasta el paroxismo, ya que suscita incluso la ambigüedad sexual: "*Lilith, que con su nulas intenciones de jugar un papel secundario al lado de Adán ya era vista como la primera* ***marimacho*** [el destacado es mío] *del mundo, tal como lo dejaba patente la obra de Rossetti.*"[664]) o como la propia Mesalina del v. 17, a la que se le atribuye la cualidad de *"insaciable"*, apelando también a la sobreabundancia y, de rondón, a la infinitud y a la disolución misma de límites-. Además, la prostituta –transfigurada culturalmente- se erige en vehículo único hacia ese éxtasis, deviniendo en tránsito y en meta de lo sublime para el poeta a través de su transfiguración estética. La paradoja encuentra su esencia aquí, fundiendo y confundiendo la meta y el camino, convirtiéndose en la cobertura significativa que traduce la construcción que conducirá inevitablemente a la destrucción

[663] Kant, Immanuel: op. cit., pág. 16.
[664] En Dijkstra, Bram: *Ídolos de perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate; Barcelona: Círculo de Lectores, 1994. Pág. 309.

en el corazón mismo de la categoría estética de lo sublime. La paradoja, pues, elemento ínsito de lo sublime. En esta misma idea de la paradoja de lo sublime insiste precisamente Baldine Saint Giron:

> *"Definir lo sublime como lo inaferrable que nos aferra es, fundamentalmente, subrayar su propia* ***paradoja*** [el destacado es mío]*: su disolverse en el momento mismo que nos atrapa. De manera que la experiencia de sentirse atrapados (sasissement) se acompaña siempre de la experiencia de sentirse perdidos (dessaissement)."*[665]

Y, en fin, esa erotización que surge del tratamiento estético de la figura de la prostituta se incorpora a su risa hasta que invade el lenguaje, para certificar que el pansexualismo (un tipo de sobreabundancia –uno de los pilares de lo sublime-) llega también al plano de la expresión. Así lo atestiguan las aliteraciones vocálicas velares y consonánticas dentales y labiales, explotando el erotismo y la sensualidad de una boca acentuada por la ausencia de una mención expresa, construida desde "las entrañas del vacío", una de las características fundamentales de la estética modernista[666] que se relacionaría directamente con los conceptos de *desobra* o *escritura blanca o neutra de la escritura* (propios de Maurice Blanchot) y de *grado cero de la escritura* (perteneciente a Roland Barthes).[667] Se nos refiere una risa que excita el apetito sexual, de manera que crea el ambiente propicio para alcanzar lo sublime impeliéndolo a base de sobre-erotización y pansexualismo, tanto en el plano semántico como en el de la

[665] En Saint Girons, Baldine: *Lo sublime*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Pág. 281.
[666] Garfield, Evelyn Picon y Schulman, Ivan A.: op. cit.
[667] En Rangel, Asunción: "Dos síntomas de 'lo moderno' con mirada 'posmoderna': *desobra* y *grado cero de la escritura*", en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, nº 31 (enero-junio de 2005). Págs. 85-104.

expresión poética misma (excitando la sensualidad fonética, gráfica, etc.)[668]. Esa risa, en definitiva, forma parte de toda una panoplia de recursos que transforman el entorno, erotizándolo. Sin lugar a dudas, esta transformación tiene todo que ver con la idea modernista de fabricar un mundo estético (una 'ilusión') que suplante a la realidad mostrenca, en el que el poeta finisecular se instala sempiternamente enardecido, atraído poderosamente por el constructo destructivo, siniestro e ilimitado de la experiencia de lo sublime. Ese universo estético/ficticio se construye desde el concepto de *transformación,* que se encarna intensamente en el uso de una peculiar metáfora multirreferencial que difiere la significación –contribuyendo directamente a la elaboración de 'lo ilusorio', cualidad *sine qua non* para experimentar/alcanzar/profundizar lo sublime-. En este caso, se trata de comparar su risa con un poderoso afrodisiaco (el satirión), que -a su vez- es considerado como tal por su semejanza formal con los genitales masculinos[669]; este juego de semejanzas contribuye inequívocamente al hecho de diferir la significación. A este mismo escenario de erotización que propende a fabricar un universo ilusorio, potenciado por el filtro cultural (el último verso dejará caer la figura de Anacreonte), contribuyen los encajes, las piernas delicadas y las medias caladas de los vv. 22-23, así como en proporcionar elementos de belleza en una disposición general sublime para potenciar precisamente la experiencia de sublimidad.

La confusión/sustitución de planos a la que nos hemos referido ya en múltiples ocasiones (la dimensión estético-artística suplanta a la realidad cotidiana) propala la

[668] Repárese, en este sentido, en la importancia del apartado que se dedica en el capítulo V de esta Tesis Doctoral a la figura de las "historiadoras" del marqués de Sade.

[669] Según la última edición del DRAE, la 23ª: "Planta herbácea, vivaz, de la familia de las Orquidáceas, con tallo de tres a cuatro decímetros de altura; dos o tres hojas radicales, anchas, ovales y obtusas, y otras tantas sobre el tallo, más pequeñas y envainadoras; flores de forma extraña, blancas, olorosas y en espiga laxa, y raíces con dos tubérculos parejos y aovados, de que puede sacarse salep. Es común en España."

necesidad de lo sublime al diluir los límites entre ambas y comunicarlas, en el caso del v. 22, a través de la anfibología. La misma ambigüedad e indefinición que se desprende del hecho de conectar la realidad cotidiana con la dimensión estético-artística, para que esta última termine por llenarlo todo, respira metonímicamente en un verso en el que dudamos de si son los encajes los que descubren sus piernas delicadas (deslizándose hacia la prosopopeya) o si son sus piernas las que dejan ver los encajes (en la órbita de la metonimia). Y es que esta misma ambigüedad encuentra su detonante en el hipérbaton del mismo verso, provocando un intenso extrañamiento ínsito en lo sublime, pues sin el extrañamiento -disolución de dimensiones conocidas (espacio-tiempo)- no es posible la experiencia sublime.[670] Y, nuevamente, asistimos a la sublimación de lo sublime a través del hecho de diferir el referente *ad aeternum*; en este caso, el poeta busca un éxtasis -que dibuja en el éxtasis mismo de la figura de la prostituta transfigurada estéticamente, aquí en actitud de absoluta entrega- para perpetuar ese éxtasis de lo sublime en cada lector de manera ilimitada, diluyendo los límites sensibles del espacio y del tiempo: sublimando lo sublime, en definitiva. La aspiración artística/vital del poeta modernista de contemplación/experimentación del éxtasis de lo sublime se reproduce infinitamente desde la entrega incondicional del poeta a la ensoñación estética que, desgastando los límites, terminará por diluirse en el absoluto estremecedor de lo sublime.

Por último, insistir en el concepto de erotización y sobreabundancia como constructo de ensoñación de una dimensión ilusoria sublime: a través, en los dos últimos versos, de los detalles de lo bello en una disposición general sublime que perpetúa la experiencia de sublimidad y mediante el filtro cultural inseparable de la estética modernista; en este caso, retrotrayéndose a la figura de Anacreonte. Así, esta

[670] No en vano, en el capítulo IV de esta Tesis, se sitematiza el eje de lo hiperbatónico como uno de los mecanismos lingüísticos esenciales en los que se articula lingüísticamente lo sublime.

composición reiteraría lo sublime como categoría estética, en este caso a través de lo magnífico y de lo terrorífico (el Mal, lo maldito, lo demoniaco, la siniestra atracción destructiva). El lujo de este poema, sobre todo dado por su musicalidad, por su ritmo y sonoridad es un encaje de unas medias caladas que cubren unas delicadas piernas; estas medias lujosas por lo sobreabundantes (no olvidemos el tono sublime que despierta lo sobreabundante, como los paisajes rebosantes de extensión, ilimitados por excesivos, como el ornamento de las medias de la prostituta) se convierten en una reiteración de lo sublime, al tiempo que en una exaltación del *horror vacui* que, como las anacreónticas, nos invita al placer y al disfrute mientras vivamos. Es la invitación placentera, hedonista, la mejor anacreóntica, el afrodisiaco más poderoso. Se superponen, pues, los planos en este mundo ilusorio en el que nos instalamos, junto al deseante creador poético: su propia composición lírica es un encaje en una media calada que es una estrofa viva de Anacreón. Esta confusión de fusiones vuelve a conferir a la figura de la prostituta una dimensión artística (un aditamento suyo invita con más vida al placer que las estrofas afrodisiacas por antonomasia) y vital tan indisoluble como única. El poder de seducción inconmensurable de la figura de la prostituta, su siniestra atracción (un reflejo más de su malditismo), rebasa la belleza de las anacreónticas para alcanzar su condición sublime. Una vez más, la figura de la prostituta, en medio de la vorágine estética del Modernismo –o viceversa-, vuelve a presentar un tratamiento estético de sublimación.

5) BLASCO, Eusebio: “Flaca mendiga, joven y graciosa”, en BLASCO, Eusebio: *Soledades.* Madrid: [s.n.], 1878. (Biblioteca Universal: Colección de autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros; 41)

[Encuadernado junto a dos obras de teatro: una de Víctor Balaguer y otra de Lord Byron.]

“XL. (págs. 58-59)

Flaca mendiga, joven y graciosa,
me detuvo con ruego lastimero,
escuálida y hambrienta y haraposa,
en tétrica y glacial noche de enero.
Gran lástima me dio; pero del frío
pudo más el rigor, que el inhumano
vil corazón, y el egoísmo impío
privó la acción a la escondida mano:
y con fría y benévola sonrisa
la aparté a un lado y caminé deprisa.

Era la misma; el vicio con sus galas
la convirtió en espléndida belleza,
ángel impuro de doradas alas
que el imperio logró de su impureza.
En un baile la hallé; quise su paso
detener, contemplando su hermosura,

crujir oyendo el sonrosado raso
que destacaba la gentil figura.
Y ella entonces, ya reina esplendorosa,
que alegre y victoriosa
una corte de amantes vio sumisa,
me apartó indiferente y desdeñosa
con aire altivo y con glacial sonrisa.
Yo pude ser su amor y ella ser mía,
cuando la hallé llorando su amargura,
y hoy en brazos del vicio y de la orgía
la sigo amante y me enamora impura.
¡Ay, ojos torpes, corazones fríos…..
Llorad cegueras, y latid vacíos!

Este poema, que presenta una extraña distribución estrófica, pero que sigue una evidente regularidad en la rima (se combinan serventesios –de los que ya se dijo algo relacionado con su recuperación por parte del Modernismo- con pareados), denota cierto tránsito del posromanticismo al Modernismo; algo que no ha de extrañarnos, pues el epiloguista del poemario inscribe estos poemas en la moda del momento (aludiendo vagamente a una suerte de recuperación romántica, junto a un novedoso interés por la forma aunada al fondo), que, ciertamente, casa muy bien con el Modernismo.[671] Los diez primeros versos del poema bien podrían encuadrarse en un posromanticismo tardío con cierto aire realista y tono degradante del Naturalismo. Sin embargo, a partir del verso 11, esas tendencias se subordinan a una concepción estética rayana en el Modernismo que lleva aparejada un tratamiento estético singular de la figura de la prostituta: la sublimación. Es entonces cuando la belleza se ve invadida por lo siniestro y, tal y como intentamos demostrar en el capítulo IV de esta Tesis Doctoral, llega lo sublime: de la fusión, que no sustitución, de ambos en una dimensión de infinitud: *ángel* (v. 13), *doradas alas* (v. 13), *reina esplendorosa* (v. 19), pero nacida del vicio y de la impureza. En este oxímoron, reside la sublimación de la figura, que se reitera en una soberbia paronomasia que merece ser destacada: "*el imperio logró de su impureza*" (v. 14). Se destaca, pues, la belleza de lo siniestro en grado máximo, ilimitado, para alcanzar lo sublime; o la siniestralización de la belleza: "*Era la misma; el vicio con sus galas / La convirtió en espléndida belleza"* (vv. 11-12), que -en verdad- lleva al mismo tratamiento estético. En este último caso, nos encontramos con una idealización de la figura que contrasta con la estrofa anterior; es el vicio el que no le llega a otorgar belleza, sino "*espléndida*" belleza. Aquí, el adjetivo se carga de una plurisemanticidad característica de lo sublime (se encontraría dentro del eje retórico que hemos

[671] Blasco, Eusebio: op. cit., págs. 243-244.

denominado en el capítulo IV "Lo pletórico"), ya que es espléndida poéticamente "en cuanto *resplandeciente*" y también en cuanto a "*magnífica, dotada de singular excelencia*"[672]. En cualquier caso, no sólo la saturación semántica nos conduce hacia la entropía de lo sublime, sino que tanto lo resplandeciente –que percibimos como informe, como irrepresentable, pero se manifiesta- como lo magnífico –queda en lo ilimitado en máximo grado- apuntan hacia la idea de lo sublime. La reiteración fonética (la aliteración, que alineamos en el eje de la acumulación, de la sobreabundancia) del v. 17 nos instala súbitamente en una concepción estetizante, sensorial, sonora, propia del virtuosismo modernista: "*Crujir oyendo el sonrosado raso*"; sin olvidar que, en aras de la sobreacumulación, del rebasamiento entrópico que disuelve los límites, se encabalga el verso y se le suma, a la aliteración, el hipérbaton. Esa enajenación que provoca lo hiperbatónico (otro de los ejes que hemos incorporado a la tipología retórica de lo sublime), ese extrañamiento, sitúa al lector en un universo imaginario muy otro, en el que se orquesta, para remate de la sobreacumulación sublime, la sinestesia, que permite –en ese universo imaginario estetizante y vital- la audición del rosa. Esta simultaneidad de recursos con el afán estetizante que los gobierna no puede dejar lugar a dudas. A pesar de haber sido escrito entre los años 60 y 70 del siglo XIX, se vuelve a producir el genial fenómeno de que el tratamiento de sublimación de la figura de la prostituta coincide con la estética modernista. El oxímoron constructor de la figura (la combinación magistral de lo siniestro y de lo bello en lo ilimitado), se mantiene ya hasta el final: "*Y hoy en brazos del vicio y de la orgía / la sigo amante y me enamora impura*" (vv. 26-27). La mención a la orgía no es ni mucho menos baladí, pues en el concepto reside la negación de los límites, como ya se dijo; y ello, unido al erotismo transcendente, nos sitúa en el territorio de lo sublime. Por otra parte, el enamoramiento

[672] DRAE, 23ª ed., 2014.

de la impureza (que no su rechazo, todo un tópico en el Romanticismo[673]) no deja de ser trasunto de la atracción hacia lo que nos destruye, del placer negativo que se convierte en indiscutible demiurgo de lo sublime. Así, la fusión de la mujer fatal y la idealizada prerrafaelita (modelos femeninos finiseculares) parecen fundirse, una vez más, por obra y gracia de la persona, en un modelo único: la figura sublimada de la mujer prostituta en una concepción estética modernista. Esta misma estética resulta irreprimible en los dos últimos versos: "*¡Ay, ojos torpes, corazones fríos… / Llorad cegueras, y latid vacíos!*", que principian con un doliente "*¡Ay!*" típico del Romanticismo, pero que será recuperado por los poetas modernistas como dolorosa interjección brillante capaz de convertirse en significante de un *spleen* instalado en lo inefable (así, lo interior y lo exterior vienen a coincidir en una disolución de límites impelida por lo sublime), y que expiran en una suerte de sinestesia (quizá articulada mediante la hipálage, como ya se anticipó en el estudio retórico de los recursos de lo sublime) tan caótica como sentida, que enuncia un ámbito en el que los sentidos se confunden y se desordenan; en un universo que ha sublimado sus fronteras semánticas para que todo discurra en un mismo magma significativo. La construcción imaginista que dibujan estos últimos versos, arropados por la acumulación de recursos, anuncian –también- una cosmovisión modernista.

[673] Recuérdese, en este sentido, el celebérrimo "Canto a Teresa" de José de Espronceda, incluida en su *Diablo Mundo.* Madrid: Cátedra, 2003. En él, aparecen versos de impureza referidos a un tú poético femenino en los que no puede rescatarse ni la atracción ni la belleza: *"Y estanque, en fin, de aguas corrompidas"*, aunque sí la vehemencia, el tono hiperbólico romántico y, quizá, el resentimiento.

6) BRIGA, Augusto: "Dulce = amargo", en BRIGA, Augusto: *Mundanas.* Madrid: [Imprenta de P. Apalategui], 1906. 164 págs.

Dulce = amargo (págs. 15-17)

"El amor contiene siempre una parte de dolor"

A. Zimmermann[674]

¡Oh morena ardiente! ¡Linda pecadora!
¡La de los ojos negros, cual los de Satán!
¡La de la roja boca, llama abrasadora!
Escucha la trova que te canta ahora
mi alma enamorada con ardiente afán:

En el fondo de tus ojos,
cuando miran sin enojos
entornados con amor,
confundidos siempre veo
con el germen del Deseo
la semilla del Dolor.

Y por eso, cuando beso,

[674] Charles A. Zimmermann (1861-1916). Compositor estadounidense que recibió el nombramiento de director de orquesta en la Academia Naval de Estados Unidos en 1887 y que compuso su marcha más famosa en 1906: "Anchors Aweigh" (vid. Holsinger, M. Paul (ed.): *War and American Popular Culture: A Historical Encyclopedia.* Westport: Greenwood, 1999. X, 475 págs.); esta mención musical delata tanto el culturalismo modernista como el irrefrenable gusto por lo musical.

de lujuria en un acceso,
tus mejillas de coral,
al instante me hago cargo
del sabroso dulce-amargo
que en tu amor hay por igual.

Yo buscando andaba el amor vehemente
en los goces locos algo que en mi ser
ya por fin calmara de mi fiebre ardiente
los estragos tristes que iba ya imponente
con sus sedimentos causando el placer.

Y a mitad de la jornada
me encontré con tu mirada
que a mi alma hipnotizó,
pues cansada de tormento,
inconsciente en el momento,
en tu amor presa quedó.

Y aunque hay algo de tortura,
y aunque hay algo de amargura
en el fondo de tu ser,
es mi amor a ti tan fuerte
que ya solo con la muerte
lograríase romper.

Pues ¡morena ardiente! ¡Linda pecadora!

Por tus ojos negros, cual los de Satán;

por tu roja boca, llama abrasadora,

y por los tormentos que me das ahora,

tú eres mi elegida, tú calmas mi afán.

Este poema con tono tardorromántico (cierta afectación y grandilocuencia sonora) y aire moderno –con un mucho de Bécquer- delata su condición modernista por los amagos retóricos y, sobre todo, por el tratamiento estético de la figura de la prostituta (referida aquí con el término "*pecadora*", que coloquialmente significa "*prostituta*"[675]), tal y como se está intentando demostrar con esta Tesis Doctoral. La sublimación de esta figura –*leitmotiv* generatriz del Modernismo- se basa en la emoción que esta despierta en el poema y que nos contagia: una emoción al mismo tiempo terrorífica y placentera (esta emoción viene dada en el texto por el malditismo que se le atribuye a la figura). En todo caso, esa emoción simultáneamente placentera y terrorífica describe a las claras para Kant la categoría estética de lo sublime. Esa misma paradójica emoción placentera y terrorífica, ese tono sublime, se convierte en demiurgo de la composición lírica a través de su correlato dulce y amargo, que opera en simultaneidad oximorónica (recuérdese la centralidad del eje de lo paradójico que hemos sistematizado en el apartado teórico) para crear la figura de la prostituta con un tratamiento sublimador. Este eje constructor de sublimación de la figura de la prostituta se encuentra reiterado por el malditismo, ya que su figura se identifica directamente con Satán, por lo tanto con lo diabólico y lo satánico, y -de esta manera- con lo sublime terrorífico, ya que se presenta la sensación terrorífica confundida con la sensación de lo siniestro y fundida con lo placentero, mecanismo inexcusable de la categoría estética sublime. Si, como afirmara Kant, tan sublime es la máxima cima como la más profunda sima, tan sublime ha de ser lo divino como lo maldito, como lo demoniaco, ya que en ambas categorías se reconoce la infinitud de lo sublime, esa condición ilimitada que produce un acentuado estremecimiento.[676] La mezcla característica del Modernismo llega aquí al paroxismo en el título de la composición poética, ya que se mezclan contrarios, fundiéndose para

[675] Tal y como se recoge en DRAE, 23ª ed., 2014.
[676] Vid. Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza, 2008.

confundirse, al igual que los quintetos y las sextillas o la paradoja de que la sublimada figura de la prostituta sea salvación y perdición vital al mismo tiempo (paradoja ya en calidad de oxímoron), en perfecta y paradójica simbiosis. Además, ese ensombrecimiento de lo dulce con lo amargo es perfecto trasunto, como se verá después, de la categoría estética de lo sublime (que también se basa en una emoción placentera y terrorífica al mismo tiempo), además de asentarse en la paradoja ínsita: "*lo inaferrable que te aferra*"[677].

Este primer quinteto realza la dimensión maldita de la figura de la prostituta, sin olvidar su dimensión femenina –de manera inevitable-, marginal y erótica. El rasgo de morena ardiente procede más del ideal de mujer fatal finisecular que de la prerrafaelita, también ideal femenino finisecular, –que entrega su carácter ideal para sublimar a la mujer fatal, tal y como se ha intentado y se intentará demostrar insistentemente-, sacrificada en este caso para hipertrofiar su malditismo erótico, su siniestra atracción trágica. Esta trágica atracción, por fatal, encuentra su redundancia en el epíteto "*abrasadora"* asociado a "*llama"*, en la metáfora que constituyen ambas respecto a la "*roja boca"*, una boca atractiva pero inflamable, que causa estremecimiento por su viveza, al mismo tiempo que una siniestra sensación terrorífica de combustión, puro territorio de lo sublime, una vez más; sin olvidar que la metáfora se transforma, en el caso del poeta modernista, en el vehículo perfecto para construir su ensoñación, su ilusión, su realidad artística/estética, suplantadora de la mostrenca y utilitaria. Una realidad artística en la que se instala el creador modernista sin ambages. Es, pues, la metáfora un mecanismo potentísimo para crear, para generar un universo totalmente otro al estrecha y angustiosamente vivido en el rutinario devenir de los días, tan limitado e insípido, tal y como hemos intentado ilustrar y entender en los apartados

[677] Vid. Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

teóricos de esta investigación. La metáfora suplanta a la realidad, la "*llama abrasadora"* –consustancial al quemarse- subsume a la "*roja boca"*, la sustituye proponiendo una realidad estética artística, religión y vida para los poetas modernistas. Inevitable a estas alturas mencionar al gran modernista decadente Óscar Wilde, de renombre universal, que propone de manera novelesca esta misma teoría en su *Retrato de Dorian Gray*, en la que el protagonista instala su devenir vital en un cuadro (perfecta imagen de la concepción vital del arte, de la estética como forma de vida y no sólo como expresión artística, a la que ya hemos acudido y habremos de acudir en sucesivas ocasiones), haciendo uso de una metáfora –vehicular hacia la ilusión- de tintes hiperbólicos[678] (recuérdese el peso de lo hiperbólico en el eje retórico que hemos acuñado en "Lo pletórico").

En los v. 4 y ss., interpela el poeta directamente a la pecadora -para exaltar su condición sublime- a través del canto. Esta sublimidad se hace evidente en la trova, en tanto en cuanto se insiste en que esta figura femenina despierta dolor y deseo, dulzura y amargura, por partes iguales. Así las cosas, se cumple con la condición de lo sublime como vehículo paradójico hacia la "*revelación de la angostura del mundo frente al constante e ilimitado afán del espíritu por intentar saltar los márgenes de la naturaleza"*[679]. Además, el poeta queda "reducido", a través de una sinécdoque, al alma, aunque paradójicamente rebasado, transcendido al mismo tiempo. No es la pura carne, sino el alma la que le canta a la mujer pecadora. Esta alma es síntoma claro del territorio de lo sublime, de lo intangible, de lo inabarcable, pero se encuentra además intensificado por la insistencia en el dolor, en la amargura, de suerte que podríamos hablar de un cierto terror (sufrimiento, dolor, amargura) que atrae (deseo, placer, dulzura). Precisamente, Burke cristaliza el sentido de lo sublime "*en la suspensión de*

[678] Vid. Wilde, Oscar: *El retrato de Dorian Gray.* Barcelona: Espasa, 2012.

[679] Francisco Cruz: "Estética de lo sublime" (pág. 2), en *dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2279769&orden=0*

todos los movimientos del ánimo en la forma de un terror que atrae: el asombro"[680]. Hay asombro en la contemplación por parte del poeta, hay contagio de marasmo, ya que asistimos fatalmente a ese terror que nos atrae (al tiempo que paraliza nuestros sentidos), a sabiendas de su sombría condición. No hay ningún tipo de sorpresa, sino de asombro. La aquiescencia de lo sublime es ya pavorosa.

No es ni mucho menos casual que el poeta se dirija con exaltación y dolor –pura esencia de lo sublime- a esta prostituta, ni que se refiera al "*fondo de sus ojos"* (v. 6). Será en el fondo –lugar de lo sublime terrorífico por excelencia[681]- donde se confunden redundantemente el deseo y el dolor, confusión inseparable del sentimiento de lo sublime que provoca estremecimiento, ya que su grandiosidad, su desmesura ilimitada, revela nuestra fatal finitud, nuestra insoslayable fragilidad. Retomaremos la imagen de las profundidades más adelante de la composición, cuando reaparezca.

Ese terror que atrae se explica porque Deseo y Dolor (las mayúsculas nos impelen hacia lo sublime por su condición de absoluto, de abstracto, de lo primigenio, de lo genésico) se presentan fundidos y confundidos en perfecta simbiosis, al igual que las sensaciones de terror y atracción, características de la categoría de lo sublime.

La metáfora del "*coral"* (v. 14) se convierte en la imagen por antonomasia de esta figura femenina, por extensión -desde sus mejillas-, ya que acentúa la belleza, el colorido, la explosión sensual, al mismo tiempo que advierte de su aspereza, su rugosidad, su tacto peligroso, cortante, doloroso, de su dureza, de su misterioso laberinto de siniestras formas, atractivo a la par que terrorífico. Esta última característica la convierte en una metáfora genial de lo sublime, sin olvidar su hábitat de las profundidades y la condición sublime *per se,* que invade tanto a lo profundo como a lo elevado, con la diferencia de que en lo profundo se ahonda en el sentimiento

[680] Francisco Cruz: op. cit., y Burke, Edmund: op. cit.
[681] Kant, Immanuel: *Lo bello y lo sublime; La paz perpetua.* Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946. Pág. 15.

terrorífico, siniestro, matiz redundante en esta composición poética que convierte a las profundidades insondables, ilimitadas, dignas de estremecimiento en el mejor trasunto de esta figura femenina de la pecadora sublimada.

A pesar de conocer el terror: "*al instante me hago cargo"* del v. 15, resulta fatal entregarse a él. Esta condición de fatalidad, en tanto en cuanto resulta algo inevitable, es otra de las condiciones esenciales de la dimensión sublime.

Por otra parte, en los vv. 16-22, de forma compleja –no parece casual el uso del término *trova,* que alude directamente al tipo de poesía trovadoresca contradictoria y enrevesada, sin olvidar que la paradoja, el hipérbaton y la metáfora se convierten en recursos caros a la experiencia de lo sublime (véase para su sistematización teórica el capítulo IV)- expresa el poeta su insatisfacción vital, su *spleen* modernista (esta honda insatisfacción es una invasión del devenir cotidiano, de la realidad diaria que invade, por poco tiempo, el territorio sagrado del arte, la auténtica realidad sustitutiva para el modernista, su 'ilusión'-que mostrará su aquiescencia con la proteica figura sublimada de la prostituta). El autor sabe que los sedimentos del placer son implacables a la hora de provocar estragos de tristeza, ya que el placer engendra dolor, como el amor (véase la cita que encabeza el poema), como la belleza (máxima modernista), encarnada/espiritualizada en este poema en la figura de la prostituta-, tal y como demuestra esta composición; como lo dulce, que -a la postre- se identifica con lo amargo porque lo contiene (compruébese la contundente coherencia del título). Esta fusión paradójica es el mejor trasunto semántico de la experiencia de lo sublime, una vez más.

Busca "*gozos locos"* (vv. 23-28) para calmar su "*amor vehemente"* y se encuentra con la emoción del asombro ("*me encontré con tu mirada que a mi alma hipnotizó"*), con un arrobamiento (garantizado por el "*alma inconsciente"* del *voyeur*)

sólo explicable desde la presencia ante lo sublime, que, al tiempo que supone atracción, infunde terror[682]. Resulta, además, muy interesante llamar la atención sobre el término "*hipnosis"*, capacidad atribuida a la prostituta que le confiere la propiedad de sumergir al poeta en un sueño, en una ilusión que ella dirige, produce, crea y que suplanta al acontecer que rodea al poeta fuera del arte para que se instale también frágilmente (lo sublime recuerda nuestra finitud ante la inmensidad), pero alejado del materialismo y el utilitarismo gazmoño de la sociedad del momento. Es una experiencia estética que deviene vital y sus dimensiones son brutales. Es sabido también que, si hay algo inalcanzable (de nuevo -infatigable- lo sublime) de la figura de la prostituta es precisamente su amor[683], y es de su amor de lo que queda prendado, agarrado el poeta, de manera que se prende de lo inasible, de lo infinito, de lo inabarcable, de la desmesura, de la fatalidad de lo sublime, en definitiva.

Lo sublime ejerce, pues, una fatal atracción de la que no escapa el alma del poeta (vv. 29-34), a pesar de toda la tortura, de toda la amargura que encierra. Sólo la aniquilación del sujeto que contempla y se deja inundar por lo sublime puede acabar con esos eslabones de sombra que de manera trágica, inevitable, encadenan al torturado creador modernista a la torturadora y dulce prostituta, epítome de lo sublime.

Precisamente, lo que le atrae de la prostituta es su capacidad para infligir tormentos, atracción terrorífica ineluctable de lo sublime. Cierra el poema (vv. 35-39) con una pequeña concesión, que es la de admitir que ella, la figura de la prostituta sublimada estéticamente, es capaz de "*calmar su afán"*. Esto significa que lo mitiga, que consigue mermar su anhelo vehemente, pero no satisfacerlo plenamente, pues lo sublime lleva aparejada la sombra del dolor, la asunción del acabamiento humano, el íntimo sufrimiento; calmar, sí, que no eliminar ni aniquilar ese afán constante, eterno,

[682] Kant, Immanuel: op. cit, págs. 14-15.
[683] Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo.* Barcelona: Bosch, 1979. Págs. 2-3.

infinito de fundirse con lo grandioso e ilimitado, de entregarse al absoluto desde los límites de la carne, impelido por deseos transcendentes. Finalmente, el poeta modernista asume que es, simultáneamente, sus límites de carne y su propensión a rebasarlos, a fundirse en la atracción dolorosa de lo sublime como *modus vivendi*, como estética vital. Es, concretamente, la perdición lo que busca el modernista en la sublime prostituta, a sabiendas de que nunca lo defraudará, debido a que los modernistas siempre encuentran en lo sublime su ontología y su acabamiento, sus ansias de infinito aunadas a estremecedores pálpitos de dolorosa finitud. La sublimación de la figura de la prostituta se nos antoja, una vez más, dentro de una concepción estética modernista.

7) BRIGA, Augusto: "Zahorí", en BRIGA, Augusto: *Mundanas*[684]. Madrid: [Imprenta de P. Apalategui], 1906. 164 págs.

Zahorí. (págs. 19-21)

Yo no sé, morena mía,
qué misterio grande y hondo
hay oculto allá en el fondo
de tu ser:
sólo sé que cuando miro
tu figura caprichosa
hallo en ella alguna cosa
que me llega a estremecer.

¿Son -mi reina-, por ventura,
los encantos peregrinos
de tus ojos sibilinos
verde-mar;
de esos ojos misteriosos
tan siniestramente bellos
que enigmáticos destellos
siempre lanzan al mirar?

[684] Esta obra recoge retratos femeninos que pueden interpretarse más o menos obviamente desde la óptica de la prostitución sin forzar en punto alguno la exégesis, ya que el DRAE define a las *mujeres mundanas* como *prostitutas*, de manera que esta misteriosa zahorí se nos presenta como una prostituta, figura reforzada por ser *maga incomparable del placer* y por su poder prospectivo de adivinar los deseos y pulsiones sin que estos se verbalicen.

¿O es, acaso, de tu boca
la marcada expresión fría
que retrata la ironía
que hay en ti,
lo que turba de tal modo
mi exaltada y loca mente
cuando me hallo frente a frente
de tu rostro de zahorí?...

Tú descubres el arcano
de mi espíritu insondable;
tú eres *maga* incomparable
del placer;
tú adivinas mis caprichos,
mis recónditos antojos;
tú penetras con tus ojos
en el fondo de mi ser.

Y por eso, reina mía,
con placer inmenso siento
que al hallarme en un momento
junto a ti,
mi ser pierde su albedrío,
a tu sugestión responde

y mi espíritu se esconde

en tu espíritu de zahorí.

La sublimación estética de la figura de la prostituta se articula en esta composición lírica suscitando una clara sensación de *estremecimiento* (v. 8); Kant asegura que la contemplación de lo sublime causa, literalmente, *asombro, estremecimiento.*[685]

Aparece aquí un tópico constructivo básico de la categoría estética de lo sublime; se trata de su naturaleza insondable e inefable (vv. 1-4). Ambos tópicos están funcionando para armar estéticamente la figura de la prostituta, siniestramente atractiva, reveladora e incomprensible, arcano existencial y estremecedor. Comprobamos también cómo lo inefable se instala en el discurso poético, ese *yo no sé qué*, ese algo misterioso y oculto que no puede traducirse en palabras; nos encontramos, en definitiva, en el terreno del pre-lenguaje, territorio neto de lo sublime. Sin olvidar que *ab initio* nos sume el poeta modernista en lo profundo, ámbito de lo sublime por su dimensión misteriosa y estremecedora, lleno de oscuridad propiciatoria de la categoría de lo sublime (ya se habló de la categorización sublime de la oscuridad, según Kant).

Se reitera la construcción sublime (vv. 5-8) -que arrancó en lo misterioso, en lo insondable, en lo inefable- de la prostituta, aludiendo abiertamente al estremecimiento que se siente ante su contemplación (como se dijo anteriormente, se trata de la sensación por excelencia ante la contemplación de lo sublime) e insistiendo en una peculiar figura que parece "*romper con la observancia de las reglas*", que así define el DRAE[686] el vocablo *capricho*. Esta idea de ruptura con lo normativo da buena cuenta del exceso, de la desmesura, de la falta de asunción de lo equilibrado, de lo contenido, de lo mesurado –condición inseparable de lo sublime. Además, las formas caprichosas de la prostituta se convierten en el trasunto de las formas caprichosas de la naturaleza, desbordadas, inexplicables, inmensas, estremecedoras. Es, pues, la figura de la

[685] Kant, Immanuel: *Lo bello y lo sublime; La paz perpetua.* Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946. Pág. 13.
[686] 23ª ed., 2014.

prostituta ese lugar sublime, estremecedor, en el que el poeta se instala artísticamente, demiurgo absoluto de la ilusión modernista, de la construcción artística en la que el poeta se instala para vivir sobre/sobrevivir, y que sustituye a la mezquina realidad, tozuda, estrecha e insustancial, toda utilitarismo. Esta construcción encontraría su detonante ineluctable en el impulso espiritualista, idealista, de la cosmovisión del poeta modernista. El estremecimiento ante la contemplación de la figura de la prostituta es inexplicable, como la sensación ante lo sublime: misterioso, siniestro como luego se dirá literalmente (condición indispensable de lo sublime).

Ese inexplicable estremecimiento ante lo sublime lleva al poeta a aventurar unas posibles causas que, a la postre, vendrán a alimentar aún más, si cabe, su desconcierto, ya que serán todas y ninguna las que lo conduzcan a la entrega incondicional (es el conjunto mismo, todo el paisaje mesmérico), como ocurre siempre inexorablemente ante lo sublime, que nos subsume en su inmensidad acentuando nuestra finitud doliente. Comienza la misteriosa enumeración (vv. 9-12) por los ojos, saturados descriptivamente por lo extraño, lo inusual, lo incomprensible, ya que tienen "*encantos peregrinos"*, esto es, misteriosos, transitorios, extraños, raros, pocas veces vistos, especiales, procedentes de lo extraño –la inmensidad sublime se vehicula aquí a través de la marea semántica, ilimitada y siniestra, de la plurisignificación, ya que parecen activarse simultáneamente todas las acepciones del vocablo, contribuyendo a la infinitud semántica de esta composición lírica (al eje de lo pletórico). Además, la saturación de lo misterioso continúa como un inmenso torrente descriptivo, refiriéndose al carácter "*sibilino"* de sus ojos "*verde-mar"*. Esta condición insondable, inabarcable de sus ojos queda reiterada en la abstracción del verde irrepetible, ilimitado, vastísimo, misterioso –es decir, sublime- del mar. La contemplación del conjunto resulta sublime porque sublimes resultan las partes que lo componen, de suerte que las partes se disuelven en el todo y el

todo subsume a las partes, paisaje este puramente sublime. En sus ojos hay un mar que atrae siniestramente al poeta por su profundidad, por su inmensidad y porque suscita en él la finitud desde su eterno mensaje de grandiosidad.

Esta condición siniestra de sus ojos, connatural, se expresa ahora literalmente para definir sin ambages el territorio de lo sublime. Se abunda en el misterio, crucial, y se llega al corazón de lo sublime al describir sus ojos como "*tan siniestramente bellos que...*" A estas alturas, podemos tener la sensación ya de encontrarnos ante un tratado de lo sublime, que se desgaja del conjunto y se aúna a las partes para armonizar esta atracción siniestra que provoca un hondo estremecimiento, siguiendo a Kant al pie de la letra[687]. Lo bello, atizado por una intensificación de lo siniestro (traducida lingüísticamente en el adverbio *tan),* deviene necesariamente sublime, según hemos pretendido demostrar en el capítulo IV, apoyados en el pensamiento de E. Trías[688]. Y ese enigma que rodea y que impregna a lo sublime encuentra su trasunto en los "*enigmáticos destellos"* (atracción siniestra) lanzados por sus ojos, correlato de los destellos magnéticos, cegadores y siniestros hasta el paroxismo, que emanan de lo sublime.

El poeta redunda en su estremecimiento ante la contemplación de lo sublime (vv. 17-24); en este caso, describe la inefabilidad que se produce ante dicha categoría estética, que lo turba ("*Sorprender o aturdir a alguien, de modo que no acierte a hablar o a proseguir lo que estaba haciendo*"[689]). Este marasmo lingüístico y conductual expresa claramente el estremecimiento que causa lo sublime, categoría estética constituida por esa mezcla contradictoria de lo asombroso y lo terrorífico, de lo bello y lo siniestro. Esa paradoja constante que define lo sublime caracteriza también a la figura de la prostituta, que muestra una expresión fría con la boca "*retratando la ironía que*

[687] Vid. Kant, Immanuel: op. cit.
[688] Vid. Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Ariel, 1988.
[689] DRAE, 23ª ed.

hay en ella" (dice el poeta), con lo que interpretamos que esa expresión fría de su boca se funde y se confunde con su auténtico calor. Es decir, que su ardorosa boca *per se* muestra expresión fría, abundando en esta fusión de contrarios (correlato, trasunto, de lo sublime); la idea de mezcla, de fusión, entronca también con la estética modernista. También lo esotérico, lo oculto, ocupa un papel protagónico en la estética modernista y la figura de la mujer zahorí, además de caracterizarse por descubrir lo oculto, se relacionaría con lo sublime en tanto en cuanto personifica lo insondable y suscita la exaltación y el estremecimiento en quienes la contemplan. La locura que experimenta el poeta, unida a la exaltación, es síntoma de desmesura, de desequilibrio, que refuerza la idea de que nos encontremos ante una poetización de lo sublime (el componente irracional es consustancial a esta categoría estética) y ante su misma contemplación, sin olvidar que la enajenación es condición *sine qua non* para acceder a lo sublime (locura, pasión y erotismo devienen, pues, vehículos extraordinarios hacia lo sublime).

(vv. 25-32) La sublimación de la figura de la prostituta adquiere una dimensión tanto de carácter ontológico como gnoseológico. La mujer prostituta responde al esoterismo modernista y a la irracionalidad mágica de lo sublime, que nos caracteriza en el origen y en el fin. La nostalgia de continuidad (en palabras de Bataille)[690] de nuestro origen es una fuerza misteriosa que nos impele al erotismo y a la muerte. Esta siniestra atracción hacia el develamiento del enigma de nuestro origen encuentra su correlato perfecto en la contemplación de la mujer prostituta identificada con lo sublime. Ella descubre el arcano del poeta: su ansia entrópica, su deseo de fundirse destructivamente en la continuidad, en los dominios de lo sublime. Para llegar a uno mismo, la enajenación se convierte en un vehículo excepcional al que se puede acceder a través del placer erótico. Esta mujer, virtuosa del erotismo, es garante máxima de la

[690] Vid. Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 19.

enajenación necesaria para indagar en nuestra propia esencia. La ontología gnoseológica pasa, pues, por la sublimación de la mujer prostituta.

Y es que esta disolución del poeta en la totalidad de la figura de la prostituta (vv. 33-40) apunta directamente hacia la categoría estética de lo sublime, que subsume a quien lo observa y lo priva de libertad propia, saturándolo de la sugestión irradiada por la inmensidad de lo sublime, que absorbe nuestra precaria finitud en su grandiosidad ilimitada; una sugestión ineluctablemente fagocitadora. A más a más, el inmenso placer se une al de la pena –pérdida de la libertad-, o aún mejor, "*el placer procede de la pena*" (concepción de lo sublime interpretada por Lyotard[691], tomando en consideración la obra de Kant). Se intensifica aquí, al final del poema, la condición irrepresentable, inefable, de lo sublime; así las cosas, el espíritu del poeta se disuelve en el espíritu de la zahorí, en una suerte de abstracción ilimitada y absoluta. La hermandad con la hetaira llega hasta el paroxismo: la identificación en el magma de sublimidad.

[691] Lyotard, Jean-François: *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Ed. Gedisa, 1987. Pág. 20.

8) BRIGA, Augusto: “Ante el deseo”, en BRIGA, Augusto: *Mundanas.* Madrid: [Imprenta de P. Apalategui], 1906. 164 págs.

Ante el deseo (págs. 33-35)

Amada pecadora, es tu hermosura
digna de estar en inmortales lienzos;
digna del gran cincel de un nuevo Fidias;
digna de ser cantada en áureos versos;
pues son, hermosa, tus encantos tantos,
que fuera necesario un nuevo Homero
para poder cantar cual se merecen
las infinitas gracias de tu cuerpo.

Tu desnudez espléndida ostentando
tendida estás sobre mullido lecho
-un mar de encajes y sutiles blondas-
como está ante el artista su modelo.

Tus soñadores ojos orientales,
que me parecen dos diamantes negros,
entornados están y alegres brillan
con la imponente llama del deseo.

De nácar y de rosa, rematados

por el coral, turgentes tus dos senos
excitan a locuras refinadas
a aquel que los contempla en su embeleso.

Me entusiasman también sobremanera:
la airosa curva de tu vientre terso;
tus calipygeas opulentas formas;
y tus muslos de raso y terciopelo.

Tu linda boca –una granada abierta-
incitante sonríe descubriendo
el marfil engarzado en tus encías
-dos hileras de dientes muy pequeños-,
que en conjunto de encantos peregrinos
provoca a ser el nido de mil besos.

Me acerco hacia tu lecho perfumado;
beso tus labios, por la fiebre secos,
y al juntarse amorosas nuestras bocas
amorosos se juntan nuestros cuerpos,
que se funden en uno con el soplo
magno, sublime, del espasmo intenso…
……..
Después… un fauno que la estancia adorna
ríe en el bronce de su reír eterno…

En este romance heroico, tan caro a la concepción métrica de la renovación modernista, asistimos a la sublimación de la figura de la prostituta a través de la contemplación de la misma por parte del poeta; contemplación que conlleva atracción (deseo) e infinitud, es decir, una emoción estética ineluctable ante la presencia de lo sublime. Esa atracción hacia lo eterno, lo infinito, lo ilimitado, lo irrepresentable es estremecedora y nos sumerge en las simas de lo sublime, como iremos viendo a lo largo de la composición; esta siniestra atracción es referida por Kant como identificadora de esta categoría estética.[692]

La pecadora, que ya ha aparecido en una composición anterior de este mismo autor[693], es la prostituta (acepción recogida por la RAE en su diccionario, como coloquialismo[694]). Ya en estos primeros versos (vv. 1-8), podemos comprobar la sublimación de la misma, ya que se exalta su hermosura en una disposición sublime (la inmortalidad, esto es, la infinitud, la inmensidad), categoría estética considerada por Kant como lo sublime magnífico[695]. Reincide el autor, además, en la idea de vivir instalado en la inmortalidad del arte (vuelve a resonar Oscar Wilde con su *Retrato de Dorian Gray*), convirtiendo a la prostituta en el paisaje constitutivo de su ilusión intelectual, creada al margen de la realidad circundante, en la que el poeta se instala. La idea de inmortalidad, de infinitud, de inmensidad, nos sitúa en el territorio de lo sublime. Este concepto de infinitud será recurrente a lo largo del texto, como garante de la disposición sublime que se pretende. A través de la escultura y de la literatura, se insiste en la misma idea de eternidad (disposición sublime), por un lado, y de arte como realidad en la que instalarse, como construcción de una ilusión intelectual que suplanta a la realidad cotidiana. En eterna piedra o en letras indelebles e ilimitadas (no en vano las

[692] Vid. Kant, Immanuel: op. cit.
[693] Nos referimos a la composición número 7).
[694] 23ª ed., 2014.
[695] Vid. Kant, Immanuel: op. cit.

epopeyas homéricas son las más extensas de la literatura universal, redundando así en la idea de la desmesura y de la infinitud), la belleza de la prostituta se exalta en un disposición sublime. Es de señalar también el hecho del filtro culturalista, característico del Modernismo; en este sentido, la Antigüedad griega se convierte en lugar excepcional al que acudir[696]. Estos clásicos, eternos en su vigencia a lo largo y ancho de todos los tiempos, devienen ejemplo por excelencia de lo inagotable, de lo sempiterno, en definitiva, de lo sublime: Homero y Fidias permanecen para siempre en su celebridad; nuevamente, nos las habemos con la categoría estética de lo sublime magnífico. Se hace evidente cuando el poeta habla ya de las "*infinitas gracias*", metáfora perfecta para expresar belleza en una disposición general sublime. La metáfora, en todo caso, se imbrica constantemente con la hipérbole (recordemos la relevancia del eje de lo metafórico; véase el capítulo IV) y, así, la sustitución de una realidad por otra que la suplanta (la realidad del arte, la ilusión poética, la invención literaria) se intensifica mediante la exageración desmesurada hiperbólica (dentro del eje de lo pletórico). Sin duda alguna, esta desmesura, al servicio de la idealización metafórica, proporciona la vastedad ilimitada que habita el territorio de lo sublime. Asimismo, estas *"infinitas gracias"* del v. 8, atribuidas a un cuerpo, explican abiertamente el valor y el tratamiento que le otorgan los poetas finiseculares al desnudo femenino de las prostitutas[697]. La infinitud del cuerpo apunta hacia su desnudez a modo de prolepsis narrativa, ya que el verso siguiente la hará explícita; sin olvidar que esta sublimación del cuerpo se incardina en una concepción del erotismo transcendente, de

[696] Muy probablemente, esta debilidad modernista (convertida en convencimiento estético) se explica desde el placer que el modernista encuentra (heredero del Romanticismo) en el hecho de refugiarse en lugares y épocas remotas. En el caso del Modernismo, más que por evasión, por la posibilidad de imaginar que proporciona lo remoto y lo ignoto. Además, el exotismo –particularizado en un auge febril del orientalismo y aunado a la inclinación modernista por establecer tanto identificaciones como contactos entre distintos lenguajes artísticos (que se superpondrán posteriormente en el experimentalismo vanguardista)- impele a los autores modernistas hacia épocas lejanas y doradas desde el punto de vista cultural; no en vano, para el modernista, el arte es una auténtica religión.

[697] Vid. Capítulo V de esta Tesis Doctoral.

suerte que el cuerpo no se agota en sí mismo, sino que se convierte en vehículo excepcional para alcanzar lo sublime[698]. El poema, pues, propone un clímax permanente en lo sublime *ab initio*, de manera que apunta hacia lo sublime desde las sublimes cumbres.

Por otra parte, en los vv. 9-12, la irrepresentabilidad de lo sublime se idealiza aquí en un abstracto concepto de la desnudez, ya que el cuerpo que la luce se asocia con lo infinito, con lo ilimitado, desembocando también de manera ineluctable en la noción de irrepresentabilidad, de inefabilidad de lo sublime. Resulta inevitable al leer estos versos, el hecho de escuchar prospectivamente la poética voz de Vicente Aleixandre aludiendo a la infinitud del desnudo femenino, a su condición inabarcable y eterna: "[…] *tu cuerpo extendido / como un río que nunca acaba de pasar"* (del poema "A ti viva"[699]). Esta idea de infinitud se refuerza con la imagen del mar con la que se funde y confunde la desnudez de la prostituta, en perfecta simbiosis de eternidad, de infinitud, de carencia de límites, de desmesura, ante la que se puede adivinar el estremecimiento del poeta, la atracción que le recuerda su condición finita, sus ineludibles límites; a lo que se suma (una vez más) el ineluctable culturalismo (una estética ética para el modernista), al activar connotativamente un paralelismo entre esta bella prostituta y la mismísima Afrodita. Esta identificación no es ni mucho menos baladí, ya que otorga al cuerpo desnudo de la prostituta la condición de diosa, con lo que la conecta a la divinidad y, por lo tanto, a la sublimidad de lo eterno. Resulta fundamental, además, la idea de que la figura de la prostituta sea modelo del artista, tal y como manifiesta el propio poeta, admitiendo claramente que la figura de la prostituta se convierte en su modelo de arte, en la inspiración creadora, generatriz de esa ilusión (dimensión vital sustitutiva de la

[698] Este tratamiento se encuadra en el tratamiento modernista del desnudo femenino; baste, en este sentido, mencionar –por antonomasia- la "celeste carne de mujer" dariana, que alude desde la carne a la espiritualidad del azul, tan simbólico e identificativo en la cosmovisión modernista.

[699] En Aleixandre, Vicente: *La destrucción o el amor.* Madrid: Signo, 1935.

utilitarista y positivista realidad finisecular) intelectual y vital, artística, estética en la que existir, en la que la vida del poeta modernista cobra sentido, potenciando exponencialmente también el culturalismo[700].

La cualidad "*soñadora*" de unos ojos (vv. 13-16) apunta directamente hacia lo espiritual, hacia el ansia de transcendencia, nuevamente hacia la irrepresentabilidad, hacia lo inefable, que corresponde a lo sublime. Curiosamente, además, -quizá no de forma azarosa- se refiere a unos ojos negros, oscuros, propiedad que Kant asocia a lo sublime por su mayor profundidad.[701] Precisamente, el brillo de esta oscuridad no hace sino acentuar su dimensión honda, sublime, además de presagiar esos ojos entornados encendidos de fuego (la extrema luminosidad, como la extrema oscuridad, corresponden a lo sublime, aspecto que interesó sobremanera a Edmund Burke en su célebre trabajo[702]). Efectivamente, sobre esa oscuridad diamantina, irisada de brillos oscuros, se perfila la luz más cegadora y magnífica: el fuego. Lo sublime parece trepar sobre lo sublime disolviéndose en un magma estético sumamente proteico, ilimitado.

Nos muestra el poeta, en los vv. 17-20, toda la influencia prerrafaelita (que junto a la de la *femme fatale* dará la sublimación de la prostituta, fundiendo así las dos formas de representación femenina en el arte finisecular) de la pureza y la claridad de formas, de la idealización, en definitiva. Esta idealización contribuye a vehicular al poeta hacia su ilusión constructiva, sustitutiva de la mostrenca y consuetudinaria. La metáfora se convierte en el recurso por excelencia para la sustitución de la realidad circundante por un mundo artístico/ilusorio que invade vitalmente al poeta/creador. El nácar, el rosa y el coral suplantan los senos de la desnudez femenina trasladándonos a una dimensión

[700] La figura de Afrodita se presta especialmente al culturalismo no sólo por su obvia participación en la mitología griega, sino también por su estrecha relación con otros lenguajes artísticos (especialmente pictóricos).

[701] Kant, Immanuel: *Lo bello y lo sublime: La paz perpetua.* Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946. Pág. 13 (oscuridad) y pág. 15 (profundidad).

[702] Burke, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello.* Valencia: Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, 1985. Págs. 112-113.

totalmente otra, artística, meramente estética. Ello demuestra la necesidad del poeta modernista de interactuar con el entorno mediante un constante filtro estético/artístico, que se basa en el culturalismo o en el mecanismo metafórico. En todo caso, se trata de construir una dimensión estética que, de manera ontológica, suplanta a la estrecha realidad cotidiana, en la que el autor finisecular se niega a instalarse.[703] La sublimación llega a esta estrofa de mano de la locura (abordada por Burke como un elemento esencial de quien contempla y experimenta la categoría estética de lo sublime)[704]. Efectivamente, ese paisaje de femenina desnudez es sublime porque suscita locura, desmesura y estremecimiento a quien la contempla. Esa locura refinada y llena de embeleso es síntoma indiscutible de lo sublime, que suspende, arrebata y cautiva los sentidos (DRAE) cuando uno se sitúa frente a ello. Y este 'cautiverio suave' es el que engendra locura, fascinación, placer en el dolor:

> "*De aquí nace el grande poder de lo sublime, que lejos de ser producido por nuestros raciocinios, los anticipa y nos lleva arrebatadamente a ellos por una fuerza irresistible."*[705]

Además, puede consultarse, en este mismo sentido, la sección VI de la parte IV, cuyo elucidador título reza: "Cómo el dolor puede ser causa de deleite".[706]

El exceso, la desmesura y el filtro cultural como vehículo constructivo de la ilusión estética en la que permanecer (vv. 21-24) vuelven a redundar en el territorio de lo sublime. Las curvas, que predominan en este paisaje de desnuda feminidad, implican

[703] En la elocuentes palabras del gran prócer modernista: *"¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer"* ("Palabras liminares", en Darío, Rubén: *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Pablo E. Coni e Hijos, 1896).
[704] Vid. Burke, Edmund: op. cit.
[705] Burke, Edmund: op. cit., pág. 110.
[706] Burke, Edmund: op. cit., págs. 202-203.

infinitud en su idea de circularidad ilimitada y se ven exasperadas por la total desmesura, por la sobreabundancia ("*sobremanera", "opulentas", "airosa"* -el DRAE recoge la acepción de "grande, excelente") en una disposición general sublime confeccionada desde la infinitud de la tersura y del raso. Aparecen, además, el erotismo, la sensualidad y el exotismo modernistas de manera manifiesta. En este caso, al servicio de crear una realidad artística/estética que sustituya a la circundante; para ello, vuelve a resultar esencial el filtro cultural modernista, que traduce la totalidad del entorno a la estética para convertirla en vida, en existencia, en lugar habitable. Así las cosas, la mezcla de griegos, erotismo y arte nos conduce directamente hacia la figura de la Venus Calipigia, una Afrodita sensual que se gira entre púdica y maliciosa mostrando unas bellas y opulentas nalgas (no en vano, ese es el significado de calipigia (voz griega que está formada por *kallos*: bello, como en caligrafía, y *pyge*: nalgas; esto es, 'la de bellas nalgas'). Esta contradictoria mezcla original de la Venus constituye una metáfora perfecta de la figura femenina finisecular, que conjuga la mujer idealizada con la mujer fatal. Esta Venus muestra su redonda y desmesurada desnudez al tiempo que expresa recato, aludiendo a esa inevitable atracción que parece alejarse en su cumplimiento a través de una cándida mirada llena de castidad. Es, pues, un placer proveniente de un dolor, una vez más, territorio sublime. La descripción del desnudo de la prostituta redunda en la desmesura y en la infinitud, epítome de lo sublime. Así pues, la suavidad de lo bello (v. 24) se enmarca en una disposición general sublime, lo que en palabras de Kant nos conduciría a lo *sublime magnífico*[707].

La estrofa de los vv. 25-30 insiste en los elementos de inevitable atracción, casi de hipnosis (ya vimos la doble relación del concepto; por una parte, es la irreprimible atracción, por otra, el esoterismo, la pasión modernista por las ciencias ocultas), que

[707] Kant, Immanuel: op. cit, pág. 14.

emanan de la prostituta. Este ineluctable sentimiento es el que se experimenta ante la categoría de lo sublime y, en este caso, se vehicula a través de un léxico del mesmerismo: *"incitante"* y *"provoca"*. La granada abierta, el marfil y el nido forman parte de un universo metafórico encargado de crear una dimensión artística/estética que sirva de paisaje vital sustitutivo del habitual, del rutinario. Ese nido que es la boca se convierte en elemento subyugante; en una inexplicable atracción que gobierna de manera irracional la voluntad del poeta.

La sublimidad de la figura de la prostituta se hace evidente, en la última estrofa, desde el plano lingüístico-léxico con la aparición misma del término "*sublime".* Y es que la experiencia de lo sublime es aquí ya un grito (para Burke, los gritos desaforados son también una característica de lo sublime[708]) que encuentra su garganta en el momento mismo de fusión/confusión del poeta con lo contemplado, que, a su vez, suscita una emoción sublime (atracción ineluctable que conduce a la entrega emocional ante lo infinito e irrepresentable con una sensación de placer en el dolor, este último basado en la asunción de finitud ante la contundencia de la eternidad irrepresentable). La figura de la prostituta vuelve a convertirse en vehículo y meta de lo sublime, en medio y en fin de la experiencia/categoría estética de lo sublime. El espasmo intenso es causa y consecuencia, al mismo tiempo (territorio de lo inefable, de lo irrepresentable, del pre-lenguaje), que conduce/propicia la experiencia sublime. De hecho, la figura de la prostituta –pretexto de viaje hacia lo sublime, constructor de una ilusión estético-vital- es el escenario estético que propiciará el grandioso soplo (desmesura, eternidad, infinitud, irrepresentabilidad, etc.) de lo sublime; un soplo colosal que suspende, que hiere los sentidos (cómo suena a San Juan y a mística, cómo apunta todo hacia lo

[708] Burke, Edmund: op. cit, pág 147.

inefable, hacia lo sublime…[709]), aunando placer y dolor, ese estremecimiento característico e inconfundible que acompaña a la categoría de lo sublime cuando se presencia. A más a más, se produce la sublimación en su significación física (*pasar directamente del estado sólido al de vapor. U. t. c. prnl.* según el DRAE[710]), ya que el poeta y la prostituta se subliman, pasando directamente de cuerpos sólidos a fusión de vapor, a mero soplo; sublimándose tras un espasmo intenso que los suspende y los metamorfosea en delicuescente materia inefable, irrepresentable, ilimitada.

Y, como broche (en el último verso), la eterna risa –solo podía ser eterna en un escenario sublime- del fauno, que tremola el confalón de la lascivia, de la alegría caprichosa, de su ebriedad orgiástica y salvaje, de la desmesura, de la condición eterna de compañero de Dionisos; sin olvidar que se incide, de nuevo, en la idea de la eternidad del arte, de la capacidad vital estética, que crea una realidad sustitutiva desde el arte mismo, al tiempo que se reitera la importancia del culturalismo. Lo sublime se perpetúa en la eternidad broncínea de la risa del fauno.

[709] Para las conexiones entre estos conceptos, vid. capítulo IV de esta Tesis.
[710] 23ª ed., 2014.

9) BRIGA, Augusto: “Hora lúbrica. (Nota.)”, en BRIGA, Augusto: *Mundanas.* Madrid: [Imprenta de P. Apalategui], 1906. 164 págs.

Hora lúbrica. (págs. 59-61)

(Nota.)

Apurando el ajenjo,
el *vermouth* ó el *cock-tail*
a la puerta elegante
del mundano café,
muchas veces he visto
desfilar a la vez
las divinas siluetas
de las musas que amé
en mis lúbricos sueños
dignos de *Baudelaire*.
A mi lado han pasado
en alegre tropel:
La adorable futura
Margarita *Gautier*,
que en las grandes ojeras
que en su rostro se ven,
se descubre al instante

que ha soñado con *él.*
La atrayente y simpática
y gentil *demi-viérge*,
que nos dice locuras
de amoroso interés.
Y Lulú, seductora,
ha pasado también
con la rara silueta
de su galguito inglés.
Y la espléndida Safo
ha lucido entre cien
el divino conjunto
de su amor y altivez.
Y a *Cocot* la viciosa,
la perversa y cruel,
una dulce sonrisa
al pasar la noté.
…….
En el rostro de todas
he leído muy bien,
la interesante página
del nocturno placer…
……
Esta nota mundana
que traslado al papel,
en la hora matutina
que vosotros sabéis,

la observé muchas veces

con profundo interés,

a la puerta elegante

del mundano café,

apurando el ajenjo,

el *vermouth* ó el *cock-tail*…

(vv. 1-10) Esta composición nos sitúa en la transición misma hacia lo sublime, partiendo del sentimiento lúbrico, es decir, libidinoso, lascivo, propenso a un vicio (especialmente la lujuria)[711]. De alguna manera, este sentimiento de lubricidad es condición *sine qua non* para alcanzar lo sublime, de suerte que se convertiría en una experiencia similar a la ascesis, sin la cual es imposible alcanzar la experiencia mística (correlato perfecto de lo sublime)[712]. Así las cosas, la lascivia, el alcohol, *los paraísos artificiales* devendrían paisaje esencial para preparar el alma hacia la experiencia de lo sublime. Todo el alcohol, toda la literatura maldita, toda la absenta, toda la contemplación de la figura de la prostituta se convierten en una preparación ineludible para propiciar lo sublime. Indiscutiblemente, ninguno de estos elementos garantiza *per se* la experiencia sublime (al igual que la ascesis no asegura la experiencia mística), pero sin este escenario previo (de lascivia o de alcohol, de *paraísos artificiales*, o de predisposición hacia lo ilusorio, o de todos simultáneamente) es imposible alcanzar lo sublime. Toda mística presupone la ascesis, pero no toda ascesis propicia la experiencia mística –aunque sí propende a ella, claro-, al igual que toda experiencia sublime presupone una preparación previa (no sólo de *paraísos artificiales* o, al menos, habría que sumarles el hecho cultural –el culturalismo-, artístico/estético, que se convierte en un ingrediente fundamental para propender hacia lo sublime en estas composiciones; de hecho, el constructo artístico/estético es trasunto de la ilusión creada por el poeta, de la realidad alternativa que desplaza a la cotidiana, provocando de manera fulminante un territorio sublime en el alma lírica modernista, que respira en estas composiciones –y que respondería a lo que unas líneas más arriba hemos definido como la predisposición hacia lo ilusorio, es decir, hacia esa dimensión estética/vital que desplaza a lo cotidiano). Aquí, el alcohol, la lubricidad y Baudelaire (el filtro cultural modernista

[711] DRAE, 23ª ed., 2014.
[712] Para las relaciones entre estos conceptos, vid. capítulo IV de esta Tesis Doctoral.

pertenece a su propia esencia como movimiento estético/vital y se convierte en el propiciador de lo ilusorio y, por ende, de lo sublime), con la inestimable aportación de la silueta de las musas –divinidades que subliman *ab initio* las figuras femeninas que desfilarán más adelante, ya que con este término se alude a su cualidad incorpórea, sin forma, ilimitada-, se convierten en detonantes para alcanzar lo sublime, expresado por las divinas siluetas que el poeta ve (la alusión a la divinidad, a la infinitud, a la irrepresentabilidad, al estremecimiento que causa la contemplación de la inmensidad desde nuestra precariedad, nos sumerge en la experiencia estética de lo sublime). El filtro cultural de Baudelaire[713], con todo lo que su figura de poeta maldito supone, impulsa hacia lo sublime desde la construcción de un universo ilusorio que suplanta al rutinario, burgués y utilitario, fanáticamente materialista. Sin embargo, parte de la cotidianeidad urbana, reivindicando la figura del *flâneur* modernista[714] como constructo narrativo en este poema y aludiendo a la modernidad, asociada a la crisis del ser humano en las ciudades.

Por otro lado, esta composición poética presenta sólidos vínculos con las composiciones de Manuel Machado, que estudiaremos más adelante, haciendo una interesante propuesta del Modernismo como modernidad, en tanto en cuanto el poeta utiliza un lenguaje coloquial, conversacional, plagado de extranjerismos en boga para proponer una ambientación cotidiana desde la que construir un mundo ilusorio construido a golpe de sublimación del entorno.

(vv. 11 a 34) La idea del tropel se convierte en fundamental, ya que ese desorden, ese tumulto por el que desfilan desordenadas las distintas tipologías de mujer, apunta directamente a lo sublime.

[713] Charles Baudelaire (1821-1867), uno de los máximos exponentes de la poesía simbolista francesa y, quizá, el más influyente. Su malditismo y sus reflexiones sobre la modernidad lo convierten en un referente indiscutible para los poetas modernistas.

[714] Cuvardic García, Dorde: *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo.* París: Éditions Publibook, 2012. 468 págs.

Así:

> "*un padre que reúne todos los elementos de todos los padres es una tipología ideal que no existe. La obra nos desplaza de lo real a lo ilusorio. Como el terreno de la ilusión es más mental que sensible, nos hemos trasladado de lo bello formal a lo sublime in-formal.*"[715]

Esta figura de la prostituta que reúne todas las tipologías (la Margarita Gautier, la Lulú, la *demi-viérge*, la Safo, la Cocot) nos desplaza inmediatamente de lo real a lo ilusorio, terreno estético/vital esencial para el poeta modernista, auspiciado por el *spleen* y el hastío vitales, por el irreprimible tedio que suscita lo cotidiano en sus almas de artistas. Esa idea que venimos sosteniendo, según la cual la figura de la prostituta que aparece en este corpus de textos aunaría los ideales femeninos finiseculares de la mujer idealizada prerrafaelita y de la *femme fatale*, encontraría aquí su carta de naturaleza al canalizar toda una tipología de prostitutas míticas sublimadas. Así las cosas, sublimación sobre sublimación.[716]

Tras el mito cultural de Margarita Gautier (otra vez el filtro cultural modernista, *leitmotiv* constructor de una dimensión artística que deviene en vital), parece ser que se ocultaba una mujer que respondía al nombre de Marie Duplessis, cortesana conocidísima cuyos servicios sexuales resultaban realmente caros y que se convirtió en amante de, entre otros, Franz Liszt -quien dijo sentir por ella: "*una atracción sombría y elegíaca*". Al margen de que este producto cultural de Margarita Gautier (creado por otro amante de la mujer real que inspiró el modelo: Alejandro Dumas hijo, quien la

[715] "Sublime: Cinco artistas para la sublimidad en Colombia: Adriana Duque, Santiago Harker, Luis Morales, José Alejandro Restrepo y Mario Vélez", pág. 9, galardonado con el Premio Nacional de Crítica de Colombia.

[716] Para el concepto de *sobresublimación* relacionado con la figura de la prostituta, vid. capítulo V.

inmortalizó en *La Dama de las camelias*[717] y también por Verdi, impresionado por la versión dramática de la antecitada obra de Dumas, realizada por el autor original poco tiempo después de publicar la novela corta del mismo título, en *La Traviata*) constituyera el mito de la prostituta redimida, al menos en un principio, por un amor imposible (estas ansias de infinito, este calificativo de imposible y este placer encontrado en el dolor nos sumergen en la categoría de lo sublime *per se*), el tipo de mujer real que inspira su correlato artístico ya suscitaba el asombro, el placer en el dolor, "*una atracción sombría y elegíaca*" que sólo puede experimentarse ante la categoría estética de lo sublime. En esta composición lírica, una endecha con carácter fragmentario[718], queda de manifiesto que para el modernista la mujer estética/artística suplanta a la histórica/real, al igual que la dimensión estética/artística adquiere el valor vital que le niegan a la dimensión cotidiana/real/historiable. Al apostar decididamente por el mundo ilusorio -renegando de la dimensión sensible, perceptible y reconocible-, propician la categoría estética de lo sublime. Este es el motivo por el que aquí aparece el mito artístico y no la figura real en la que se inspira, y es el motivo también por el que aparecen las menciones que se relacionan con el mito artístico/literario (la Gautier *Dama de las camelias*) y no con el personaje femenino histórico de Marie. Y es en la versión literaria en la que este personaje femenino de la prostituta se enamora fatalmente de Alfredo, un hombre de buena posición cuyo padre pretende casarlo con una mujer de su misma clase social –y será su padre también quien, finalmente, consiga convencer a Margarita para que renuncie a su hijo Alfredo. Huelga decir que ese *él* que aparece en este poema (v. 18) se refiere al Alfredo literario, amor imposible de Margarita, y que las grandes ojeras que se asocian a la figura de Margarita vienen

[717] Dumas, Alejandro: *La Dama de las camelias.* Madrid: Akal, 2006.

[718] No olvidemos que la endecha constituye una innovación métrica del romance al proponer versos heptasílabos. Esta experimentación formal es muy visitada por los modernistas. Además, se subtitula la composición como "Nota", aludiendo al fragmentarismo característico de la modernidad y, por ende, del Modernismo.

provocadas por su desvelo/desengaño amoroso. También este amor platónico, idealizado, irrepresentable, ilusorio, sublima a la ya sublimada prostituta (en tanto en cuanto ya despertaba en esencia una sombría atracción).

Asimismo, también la tipología de la *demi-viérge* se relaciona de manera directa con la categoría de lo sublime, ya que encarna la paradoja de la pureza y el abandono de la virginidad inserto en el universo de locuras "*de amoroso interés*" que profiere la joven. La desmesura, el desequilibrio, la locura al servicio de lo sublime. Ese placer en el dolor estaría perfectamente representado por esta figura femenina de siniestro fondo, que produce una poderosa e inexplicable atracción, como ocurre con todo lo sublime, que nos abduce en su irrepresentabilidad inefable. Aunque existe esta contradictoria significación en el uso corriente, no podemos olvidar, una vez más, el referente cultural/artístico/estético; ahora se trata de la novela, adaptada después a las tablas por su autor original: *Les demi-viérges* de Marcel Prévost Eugene[719], en la que se denuncia cómo la educación moderna y los estragos de la vida parisina pueden afectar a las niñas. En este caso concreto, el concepto *demi-viérge* se asocia con una joven liberada, pero que mantiene su virginidad. Esta tipología femenina de la pura liberada nos adentraría también en la paradoja de lo sublime, en la representación de lo irrepresentable, en el pecado de la pureza.

Continúa este breve poema aunando los modelos femeninos finiseculares, en este caso a través de otro filtro cultural: el mito de Lulú. Se trata de la fatal Lulú, reflejada originariamente en las dos obras teatrales de Benjamin Franklin Wedekind: *Erdgeist* (*El espíritu de la tierra*, 1895) y *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*, 1904)[720], que nos pone en contacto de nuevo con la categoría de lo sublime, ya que encarna la atracción y la perdición, el placer en el horror. Wedekind propone una

[719] Prévost Eugene, Marcel: *Les demi-viérges* (Proyecto Gutenberg, 2004).
[720] Wedekind, Benjamin Franklin: *El espíritu de la tierra*. Madrid: América, [s.a.]; Wedekind, Benjamin Franklin: *Lulú.* Madrid: Cátedra, 1993.

figura femenina que atrae por su sexualidad y que, al mismo tiempo, conduce a la destrucción (epítome de lo sublime). Es, pues, un mito que se construye desde la paradoja de constituirse en atractiva destrucción (como ocurre ante la contemplación de lo sublime, que atrae nuestra finitud hacia la asunción de nuestro acabamiento); sin olvidar que se le asocia la cualidad de seductora en esta composición (v. 23), que activa simultáneamente todas las acepciones significativas del término[721] como correlato referencial que apunta hacia lo sublime, al igual que la prostituta en la lírica modernista tiende a absorber los modelos femeninos finiseculares (tanto la multirreferencialidad semántica de un término respecto a la totalidad de sus acepciones, como la de un modelo femenino que asume múltiples modelos difieren la significación -Derrida lo denomina *différance*[722]-) en una suerte de serie infinita que se identifica con lo sublime. Por otra parte, la propuesta de una figura femenina de la prostituta que reúne todos los elementos de los modelos femeninos finiseculares propicia una tipología inexistente, de manera que nos desplaza de lo real a lo ilusorio, sumergiéndonos en lo informe, en la irrepresentabilidad de lo sublime). Esta sublimación se refuerza con el texto de Edmund Burke, en el que asevera:

> "*Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime."*[723]

[721] *1. Engañar con arte y maña; persuadir suavemente para algo malo. 2. Atraer físicamente a alguien con el propósito de obtener de él una relación sexual. 3. Embargar o cautivar el ánimo*, según la última edición del *DRAE.*

[722] En su ensayo "Différance", conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de enero de 1968.

[723] Burke, Edmund: op. cit., pág. 92.

Y llega a matizar que esta sensación debe aderezarse con la de placer –facilitada por cierta distancia ante el dolor, el sufrimiento- para acomodarse al estremecimiento que suscita la categoría estética de lo sublime. La idea de dolor, de peligro, se acentúa en el mito artístico de Lulú mezclada con la de placer y la de siniestra atracción ante su presencia, exacerbada en su elegancia siniestra (*"rara silueta")* por la mascota que la acompaña. Tampoco podemos olvidar el perfil bisexual del personaje literario de Lulú, que contribuye a reforzar la idea de aunar todas las tipologías posibles en una misma figura (en este caso las tendencias sexuales) y que encaja con el espíritu decadente finisecular, que abraza toda la sexualidad reprobada socialmente, en mayor o menor grado[724]. La provocación, potenciada hasta el paroxismo desde la vehiculación sublime que la transporta, es asumida artísticamente por el poeta modernista como una necesidad para mostrar su rechazo ante un mundo pacato y reduccionista, burgués, hipócrita y utilitarista. Esta misma idea de la bisexualidad, que a efectos de provocación podríamos asimilar a la homosexualidad, será la que explique la aparición de otro mito literario: la poetisa Safo –ya que desconocemos más cosas de las que en realidad sabemos sobre su persona-, quien mantuvo relaciones con el poeta Alceo en la sugerente isla de Lesbos, así como con muchísimas mujeres (sobre todo con sus alumnas). Esta condición vital, por lo que parece de bisexualidad, de Safo y su condición homosexual poética o artística (se ocupa en sus composiciones únicamente del amor lésbico) refuerzan la idea de ambigüedad que tanto atrajo al creador modernista y que tanta relación tiene con lo irrepresentable, con lo paradójico y con lo inefable que respira en la categoría estética de lo sublime. La provocación de Safo se ve potenciada por su *altivez* y por su condición *divina* (ya que se menciona su divinidad, por ende, su condición irrepresentable, inefable, ilimitada). Así, la provocación característica de la

[724] Vid. Capítulo V.

literatura decadente, modernista, finisecular, adquiere en esta composición, y en el *corpus* que presentamos, una dimensión sublime que se explica, en parte, desde el desplazamiento que proponen los poetas en sus composiciones desde lo real a lo ilusorio, una vez más a través de un filtro cultural, espíritu del Modernismo, ya que todo lo pasa por el tamiz del arte, que es su religión, su vida misma.

Y es que en esta composición se insiste obsesivamente en la idea del personaje para representar la feminidad, renunciando a la tipología que la realidad ofrece y acudiendo constantemente a los tipos ficticios que propenden al mundo ilusorio que construyen a través del arte, que deviene sublime por su categorización abstracta, ilusoria, ilimitada e irrepresentable. En este caso, se trata de Cocot, personaje popularizado a fines del XIX y en adelante, atribuible a un tipo de prostitución vinculada a la representación y la danza; al maquillaje, a las joyas, a la artificiosidad. Su nombre francés pertenece a uno de los grandes tópicos de la época, que asociaban París con el regocijo y las costumbres relajadas durante la *Belle-époque*. Se trata de un personaje femenino que representa la marginalidad desde la provocación como reacción ante un mundo utilitario que propone, únicamente, un amor familiar burgués. Frente a esta visión utilitarista del amor, el personaje de Cocotte (Cocot) propone la perdición desde la atracción inevitable (pura sublimidad), un erotismo que exhibe la desnudez cubierta únicamente por un velo, "*con el fin de mostrar la voluptuosidad de la vida y la muerte*."[725] Esta "*complacencia en los deleites sensuales*"[726] afecta tanto a la vida como a la muerte, sentimiento característico ante la contemplación de lo sublime, que se deleita en el placer de la vida tanto como en el dolor de la muerte. Esta paradójica experiencia estética provoca el estremecimiento, sensación/emoción íntimamente

[725] Encabo Fernández, Enrique: "Cocó, Margot, Frou-Frou… ingenuas y lascivas en el París de la Belle-èpoque", (pág. 58), en Clúa, Isabel; Pitarch, Pau (eds.): *Pasen y vean: estudios culturales*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.
[726] DRAE, 23 ª ed., 2014.

relacionada con la contemplación de lo sublime, abordada a lo largo de la Historia.[727] Por otro lado, no podemos olvidar que el personaje de Cocotte se convirtió en un papel teatral muy común en la época[728] que, muchas veces, era representado precisamente por mujeres que ejercían esta profesión en la vida. Este juego de representaciones entroncaría de nuevo con el hecho de diferir el significado (Derrida), fenómeno que constituye uno de los mecanismos de sublimidad. Pero es que unos mecanismos de sublimidad se solapan con otros, como ocurre en los vv. 31-32, en los que se produce una sobreabundancia (que Kant relaciona con la inmensidad de lo sublime), ya que se le asocia al personaje de Cocot la cualidad de *"viciosa // perversa y cruel*", insistiendo en el malditismo de la figura y activando simultáneamente (exasperando la connotación hasta la sublimidad) varios significados: es *perversa* en tanto en cuanto es "sumamente mala y causa daño intencionadamente" y es *perversa* porque "corrompe las costumbres o (en este caso "*y",* ya que es una adición y en ningún caso una opción excluyente –lo sublime vuelve a mostrar su aquiescencia) el orden y estado habitual de las cosas"[729]. A más a más, este mecanismo de sublimidad se solapa a su vez con el de la paradoja esencial que define la figura y que se desprende de los dos versos siguientes ("*una dulce sonrisa // al pasar la noté*"). En ese dolor, en ese horror que despierta el mal, hallamos placer, atracción suscitada por una dulce sonrisa capaz de almibarar el dolor. Así las cosas, sublimación sobre sublimación.

Desde el v. 35 hasta el 38, asistimos a la mitificación sumativa de la prostituta, que se convierte en la figura por antonomasia del erotismo, del mundo ilusorio que proponen los poetas modernistas desde el arte y, por ende, de su cosmovisión del devenir vital, una siniestra atracción que conduce ineluctablemente a lo sublime. La

[727] Desde el anónimo *Sobre lo sublime* (atribuido por algunos a Dionisio Longino), pasando por Burke y llegando a Kant, se ha abordado el estremecimiento como sentimiento fundamental, caracterizador y definitorio de hallarse ante lo sublime.
[728] Tanto en obras teatrales al uso como en operetas, cuplés, etc.
[729] DRAE, 23ª ed., 2014.

prostituta estética finisecular, demiurgo de una dimensión artística/vital vehiculada por lo sublime. Se insiste en el placer nocturno (insistiendo en la oscuridad como propiciatoria de lo sublime, tal y como aseverara el propio Kant[730]), a sabiendas de que conducirá a la destrucción.

Para terminar, el autor nos propone un juego de realidades que apunta hacia la infinitud y, por lo tanto, hacia lo sublime[731], ya que menciona el hecho de que la realidad que describe es una realidad que él lee y escribe, al mismo tiempo que nosotros podemos leerla. Tres estadios de realidad/ficción que se solapan y se confunden, y que nos trasladan fatalmente hacia el terreno de lo ilusorio, de lo irrepresentable, de lo sublime, a un *mise en abyme*. Además, el poema se cierra igual que empezó, de suerte que también desde la forma se alude a lo sublime, ya que se dibuja una figura circular que sugiere la idea del eterno retorno, donde no hay ni un principio ni un fin (o en el fin está el principio y, en el principio, el fin[732]), dimensión que nos transporta a la infinitud, a la ausencia de formas y límites, al solemne e inmenso territorio de lo inefable, de lo irrepresentable, que caracteriza a la categoría estética de lo sublime. Se juega, además, con la idea de que un referente remita a otro referente que remite a otro referente, confiriendo al texto una dimensión sublime por cuanto preterida, por cuanto el texto pretende significarse por sus silencios y por sus sombras, encontrando su significación en el umbral del significado (correlato de su pretensión de representar lo irrepresentable, de poner palabras a lo inefable[733]). En definitiva, el tratamiento estético de sublimación de la prostituta, unido al coloquialismo conversacional, los neologismos y la sonoridad nos introducen en la cosmovisión modernista.

---

[730] Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial, 1990. Pág. 32.
[731] Aullón de Haro, Pedro: *La sublimidad y lo sublime.* Madrid: Editorial Verbum, 2006. Pág. 105.
[732] Parafraseando a Eugenio Trías.
[733] Vid. Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

10) BUENDÍA MANZANO, Rogelio: “Lujuria”, en BUENDÍA MANZANO, Rogelio: *El poema de mis sueños.* Madrid: Librería de Pueyo, 1912. 159 págs. + 1 hoj.

LUJURIA (pág. 84)

Tus labios de insaciable vampiresa
trinaron la cantata del besar,
y tu cuerpo de histérica princesa
se unió a mi cuerpo en sádico temblar.

Y mientras nuestras mentes divagaban
en lujurias y espasmos de placer,
las nubes en el cielo dibujaban
los rojos tonos del atardecer.

Murió la tarde al son de tus gemidos;
Después callaste y empalideciste…
Sentí tus pies inertes, ateridos…

Y al pasar el crepúsculo la puerta,
En un abrazo de pasión moriste…

y vi en tus ojos la lujuria muerta.

Desde el primer momento, esta composición nos sitúa en el Modernismo, ya que se trata de un soneto compuesto por serventesios, muy del gusto modernista[734]. El título de "Lujuria" ya nos introduce en el virulento erotismo que caracterizará al Modernismo y que se integrará, junto a la velocidad, la crisis de la representación o el rupturismo como tradición a las Vanguardias hacia las que evolucionará Rogelio Buendía; hasta el punto de ser considerado como poeta de la generación del 27. En todo caso, nadie niega sus principios modernistas[735], en los se incluyen varios poemas que conforman este *corpus*. Una vez más, se produce la sublimación de la figura de la prostituta en la órbita del Modernismo.

Lo que puede llamar la atención, en primer lugar, es el hecho de que el poeta se esté refiriendo a la figura cuyo tratamiento estético nos ocupa en esta investigación. El DRAE, sin embargo, no deja lugar para las dudas cuando define el término 'vampiresa': "*Mujer que aprovecha su capacidad de seducción amorosa para lucrarse a costa de aquellos a quienes seduce"*; por si acaso, añade una segunda acepción: "*mujer fatal"*[736]; significaciones cuyo cotejo con la definición del vocablo 'prostituta' nos sitúan en la figura objeto de nuestra Tesis: *"Persona que mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero"*[737]. La conexión entre ambas significaciones, desde el ámbito puramente gramatical, encuadradas en el contexto pragmático del poema, define la tipología claramente. Esta mujer prostituta, tal y como ocurre en otras tantas composiciones del *corpus*, aparece asociada a lo maldito con la alusión connotativa y, en este poema se nos antoja magistralmente proléptica, porque aparece vinculada al siniestro carácter de la muerte en oxímoron con la vida. La unión que se concita en esta figura de vida y fallecimiento, erotismo y muerte, con la disolución de límites significativos promovidos

[734] Vid. Moral, Rafael del: *Retórica: Introducción a las artes literarias.* Madrid: Verbum, 2014. Pág. 166.
[735] Vid. Osuna, Rafael: *Hemeroteca literaria española.* Sevilla: Renacimiento, 2007. Pág. 151.
[736] DRAE, 23ª ed., 2014.
[737] Ibídem.

por el oxímoron, sólo puede construirse desde lo sublime. Lo pletórico, lo paradójico, lo metafórico, lo sinestésico y lo hiperbatónico como ejes retóricos asociados a los tópicos pertenecientes a lo sublime son lo suficientemente elocuentes. El malditismo de la figura de la prostituta mediante su identificación con lo vampírico contribuye poderosamente a cultivar lo siniestro; pero la animalización, el carácter monstruosamente sublime de la mujer viene dado por la animalización, aunque dulcificada, de esta, ya que los sinecdóticos labios son capaces de trinar. En este sentido, el sensualismo y la sonoridad modernistas son llevados al paroxismo; el encuentro erótico y el éxtasis, los trinos y gemidos, el crepúsculo y la noche, dibujan un mismo ciclo sublime. Este soneto modernista nos conduce a la desaparición como estado ontológico y gnoseológico para recobrarnos. La orquestación de los desarrollos variopintos en un mismo ciclo de totalidad, la asimilación de la prostituta con el paisaje y el erotismo como itinerario hacia la muerte delatan una obvia disolución de fronteras conceptuales que delatan al magma semántico de lo sublime.

El primer serventesio se colma con el eje de lo pletórico, ya que la acumulación llega a saturar los límites mismos de la significación a pujos de hipérboles, reiteraciones paralelísticas y culturalismo enfático (como es el caso de Sade), que dibujan la ineluctable entropía que nos conducirá hasta lo sublime. Esta sobreacumulación, esta representación de lo ilimitado nos llega desde la insaciabilidad (esa comezón sempiterna en la espiral de lo sublime) y desde la sobresaturación, que termina por deshacer los límites, en la unión del misticismo erótico ahondado por el malditismo y el exceso sádicos. El exceso, que conlleva irracionalidad[738], se articula en la enfermedad (histeria)

[738] Vid. capítulo IV de la Tesis.

y en el placer visto en el sufrimiento (Sade)[739], que aúnan lo placentero y lo doloroso en el placer negativo de lo sublime. No hay margen, pues, para la gradación; desde el inicio, asistimos a un clímax que se va intensificando para desaparecer (correlato perfecto de la entropía). A partir de este primer serventesio, se dibujan los círculos concéntricos de lo sublime en la saturación acumulativa, de suerte que la unión erótica y trémula entre los cuerpos transciende a la fusión de los cuerpos con el paisaje en el segundo serventesio, para que los dos últimos tercetos hagan coincidir la muerte del día con la de la mujer prostituta en pleno éxtasis erótico, cuando la disolución conduce a la desaparición misma. Además, en el segundo serventesio, los cuerpos se subliman en mentes y estas prefiguran, mediante el eje metafórico, el universo imaginario que habrá de unirse a todo lo demás en reivindicación estetizante de la autonomía de la obra artística y de la suplantación de una realidad estrecha. Otra vez el arte como vida. Vertiginosamente, los dos serventesios nos colocan al borde del abismo, en el que ahondaremos mediante la profundidad de los tercetos. Los embates del erotismo acumulan los significados, como las nubes, para alcanzar la saturación que desdibuja los límites y hace que coincidan nuestro fin y nuestro principio. Desde el erotismo de los amantes, se produce la sobreacumulación que acaba también con la tarde (mediante el incesante y ensordecedor martilleo de la prostituta gemebunda)[740], cuya extinción preanuncia la disolución de la prostituta en la continuidad, ínsita a lo sublime, que confirma el tratamiento estético que abordamos en esta investigación y que acontecerá en la última estrofa. La personificación del crepúsculo contribuye a una intensificación de la disolución de límites significativos, ya que anula las diferencias semánticas entre objetos y personas, y viceversa. Desaparece el crepúsculo, se extingue y, junto a él, por

[739] Ese placer se intensifica en los 'estertores' (sufrimiento) del cuerpo de la prostituta, sin olvidar que la interpretación literaria de Masoch también se suma, ya que el poeta encontrará, a su vez, el placer en el dolor de la desaparición, del acabamiento.

[740] A este respecto, vid. el segundo apartado del capítulo V.

él, alcanzan los amantes la *petite mort*, esa suspensión de los sentidos en una dimensión ilimitada. Cabe señalar también el interés semántico que adquiere aquí la *petit mort* que se asocia al erotismo, ya que, sin renunciar a su significación figurada (el orgasmo), adquiere una siniestra acepción literal (la prostituta muere en el éxtasis, se disuelve en lo sublime). El exceso, pues, que indubitadamente conforma la figura de la prostituta, se -al tiempo que lo conduce- todo al absoluto, a la continuidad, en palabras de Bataille[741]. Así, se produce –magistral- la paradoja fundida en el oxímoron: la lujuria, que como no podía ser de otra manera apunta al exceso, es la constitutiva de la vida, al mismo tiempo que conduce, indefectible y entrópicamente, a la irreprimible atracción hacia lo sublime.

.

[741] Bataille, Georges: op. cit., pág. 19.

11) BUENDÍA MANZANO, Rogelio: “Sátiro”, en BUENDÍA MANZANO, Rogelio: *El poema de mis sueños.* Madrid: Librería de Pueyo, 1912. 159 págs. + 1 hoj.

SÁTIRO (pág. 85).

Flor de lujuria, que en el alma tienes
el brillo de una imagen sensual,
la imagen del placer de los harenes
en la desordenada bacanal.

¡No despiertes el lama del cercado
con tu rugido de desilusión!...
¿Por qué con tu presencia has espantado
todas las aves de mi corazón?

¡Oh, sátiro del campo! que tu boca
aún de lujuria se retuerce y grita,
no se ha resquebrajado de besar!

¡Quédate ciego en tu carrera loca!...

¡que cruza mi querida Margarita

y luce una corona de azahar!...

El poeta reincide en el soneto formado por serventesios en endecasílabos, muy del gusto modernista, como ya se dijo, e incluye –con respecto al anterior- una variedad en la rima de los tercetos. La mención a la prostituta es aquí tangencial, aunque de interés, pues el tratamiento estético que recibe es de sublimación. En primer lugar, no pueden desligarse los sátiros de las ménades (consideradas prostitutas)[742], ni ambos de las bacanales en las que se incluía la prostitución sagrada; en este sentido, el culturalismo se hace evidente desde el título. La cultura griega se convierte en el filtro cultural de la lujuria, del exceso de erotismo, en la órbita del culto modernista hacia el exotismo y la Antigüedad desde un tamiz artístico y con pretensión estetizante. Además, la exaltación de los harenes y la mención a la bacanal en el primer serventesio nos introducen en el imaginario de la prostitución, aunque sea –o precisamente por serlo- de carácter sagrado. El tratamiento de sublimación vendría dado por la ambientación de lujuria y, por ende, de exceso (ya se habló en el anterior comentario de las relaciones del exceso y la sublimidad, de la acumulación y la entropía), por una parte, el imaginario (textual, literal, de "*imagen sensual*" en el v. 2) que asimila mediante el eje sinestésico lo visual a todos los sentidos, por otra, y que se reitera en el placer de los harenes (una exaltación que disuelve los límites, ya que el fauno individualiza la totalidad del placer en la que se encuentran también las prostitutas, difuminando los límites entre el sujeto y la colectividad; sin olvidar que el placer se le asienta en el alma, con lo que se propone la fusión de cuerpo y transcendencia, tan sublime) o en la insistencia en el desorden de la bacanal. Esta idea de negación de límites fue abordada con anterioridad cuando se habló de la significación de la orgía; en el caso del poema que nos ocupa, se asocia directamente el desorden a la bacanal, con lo que se dibuja el caos propio de lo sublime,

[742] Incluso en Registros policiales, aparece el vocablo "ménade" por "prostituta" (Guatemala, México, Argentina). Además, en otras, vid. Introducción teórica en Apollinaire, Guillaume: *Obras esenciales.* Tomo I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. Pág. 37; vid. capítulo 7: "Las Ménades" (utilizadas como sinónimo de "prostituta"), en Corredor Ferreira: *Charles Bukowski: Retrato de un solitario.* Editorial Createspace, 2013. Pág. 34.

unido a la disolución de límites. En este soneto, cuyos protagonistas son el sátiro y, con él, la prostituta, se les asocia a la lujuria, el exceso y la locura, mientras que a Margarita se la identifica con la pureza ("*corona de azahar").* El poeta parece asumir estos dos modelos fundidos en uno sólo (sus propios sentimientos funden y confunden la pureza que le inspira Margarita y, al mismo tiempo, y respecto a esta figura que aparece al final del soneto, la lujuria del sátiro y de las prostitutas sagradas, que también puede suscitar la pureza de Margarita, aunque el poeta pretenda reprimirla –ya que sería sublimada en el sentido freudiano, según el cual se reprimiría, pero aparecería de una manera atenuada, aunque reconocible, porque la sublimación consistiría en convertir el deseo en ideal[743]). Así parece que suceda en este soneto, y la sublimación se produce, sobre todo, por esa transformación del deseo en ideal; un deseo que sublima a la prostituta al idealizarla en la plétora y el desorden que el poeta pretende reprimir. Se les otorga al fauno y a la prostituta la capacidad lábil del desorden que rebasa las limitaciones y propende a lo sublime. Aunque tangencialmente, este soneto confirma el tratamiento de sublimación de la prostituta en una estética modernista.

[743] "Freud entiende por el término 'sublimación' el proceso mediante el cual el hombre trasforma el deseo en ideal, en algo supremo, es decir, en lo ideal", en Ricoeur, Paul: *Freud: una interpretación de la cultura.* México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Pág. 153.

12) BUENDÍA MANZANO, Rogelio: "Los ojos de Tórtola Valencia", en BUENDÍA MANZANO, Rogelio: *Del bien y del mal*. Madrid: Suc. de Hernando, 1913. 202 págs. + 1 hoj.

LOS OJOS DE TÓRTOLA VALENCIA (págs. 151-152)

En tus ojos riela una tragedia mora,
una luz de un puñal que se clava en un pecho,
la expresión de Desdémona –gentil y aterradora-
inmolada al amor sobre el altar del lecho.

Tus ojos simbolizan la lujuria de Oriente,
y hablan de dolorosa y enervante caricia,
de la fascinación sutil de una serpiente
que tuviera el veneno mortal de tu impudicia.

Me traes por el ritmo infernal de tus músculos
y porque tu figura tiene las remembranzas
de todas las mujeres clásicas del amor;

y porque, cuando miran tus ojos de crepúsculos,

se van, tras la serpiente temblante de tus danzas,

estos versos que tienen por alma un ruiseñor.

El primer escollo que nos encontramos con este soneto de resonancias modernistas (repárese de nuevo en el uso de los serventesios) es el de dilucidar si la celebérrima, bohemia, noctívaga, festiva, reivindicativa, maldita, Salomé, bailarina lúbrica, llamada Tórtola Valencia[744], puede asociarse a la figura de la prostituta. Parece que esta célebre bailarina, diva indiscutible a los ojos de la sociedad de fin de siglo, podría considerarse como una prostituta; un artículo de la profesora María Dolores Ramírez Almazán, titulado "El lado más humano de la Diva en "Confidencias de artistas" de Carmen de Burgos"[745], incluye un tercer capítulo con el siguiente marbete: "*La diva: virgen y prostituta".* En él, deja clara la consideración de 'prostituta' que tenían estas mujeres públicas en la época y fundamenta su razonamiento en la siguiente cita de autoridad:

> "*Depravada, perdida, lúbrica, venal, la mujer pública es una "criatura", una mujer común que pertenece a todos. […] la mujer pública constituye su vergüenza, la parte oculta, disimulada, nocturna, objeto vil, territorio de paso, disponible, sin individualidad propia. […] la mujer nocturna, bastante hechicera, desencadena las fuerzas incontrolables del deseo. Eva eterna, desafía el orden de Dios, el mundo*."[746]

[744] Para una información rigurosa sobre la persona y el personaje, vid. Queralt del Hierro, Mª Pilar: *Tórtola Valencia: Una mujer entre sombras.* Barcelona: Lumen, 2005. Imposible no recordar al decadente Álvaro Retana cuando se la menciona y a tantos escritores modernistas y decadentes que quedaron prendados de sus encantos (fue musa de Valle-Inclán o de Pío Baroja, verbigracia).

[745] Ramírez Almazán, Mª Dolores: "El lado más humano de la Diva en "Confidencias de artistas" de Carmen de Burgos", en Ramírez Almazán, Mª Dolores (ed. lit.): *In corpore dominae: cuerpos escritos / cuerpos proscritos.* Sevilla: Editorial Arcibel, 2011. Págs. 171-220.

[746] Perrot, Michelle: *Mujeres en la ciudad*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1997. Págs. 7-8; citada en Ramírez Almazán, Mª Dolores: op. cit.

A este tipo de figuras de vida libre y fama internacional (‘divas’), se las identificaba sin mucho esfuerzo con las prostitutas:

> “*Lo curioso de estas mujeres es que en su mayoría eran libres de ataduras económicas y matrimoniales. Eran mujeres mal vistas por la sociedad, que entendía que las artistas que se ganaban la vida en la farándula, cantantes, actrices, bailarinas, etcétera, eran casi prostitutas.”*[747]

Todo ello nos sitúa en la figura que abordamos en esta investigación, y deja apuntada otra tipología femenina fundamental dentro del elenco de seductoras que conducen a la destrucción: Eva. De hecho, aparecerá en la composición “Hora vulgar”, de este mismo autor (quede anticipada su condición de *femme fatale* en el filtro del culturalismo modernista), sugerida de manera dual junto a Lilith, como compañeras de Adán.

Sea como fuere, resulta indiscutible el culturalismo modernista ya desde el primer serventesio en el tratamiento de la figura; un culturalismo que, además de procrastinar la significación –sublimidad-, cumple también con el culto modernista a la cultura oriental, sin olvidar el guiño al género dramático de la tragedia, que participa plenamente de lo sublime. Así, se trata de una figura que representa el erotismo por antonomasia, pero también los celos y el guiño a la cultura griega tras la elección del nombre, que significa ‘la desdichada’; tras la fuerza del erotismo, oculta la de la destrucción, con lo que la figura se encuentra sublimada. El segundo cuarteto apuesta por acentuar el malditismo de la figura en comparación con la serpiente (la

[747] Vid. Charro, Juan; Mérida, Andrés: “La mujer en la obra de Julio Romero de Torres”, en *Artistas plásticos andaluces:* (http://www.juancharro.net/julio%20romero%20de%20torres/archivos%20indexados%20web/LA%20MUJER%20EN%20LA%20OBRA%20DE%20JULIO%20ROMERO%20DE%20TORRES.html).

animalización de esta figura es frecuente; y muy recurrente, en concreto, resulta la figura de la mujer serpiente[748]), acentuando la idea de veneno de la figura, a la que se le atribuye, a las claras, la impudicia. Es de señalar, en este segundo serventesio, la importancia que adquiere lo paradójico, ya que en el v. 6 se ahonda en el carácter tranquilizador (que causa debilidad)[749] a la vez que doloroso de sus caricias, en consonancia con la fascinación hipnótica que ejerce la serpiente, antonomasia del Mal. Resulta bastante claro que, en todo caso, esta figura provoca el enajenamiento, la desposesión de uno mismo, que se convertirá en condición imprescindible para alcanzar lo sublime (que también resulta hipnótico, que también debilita o suspende nuestros sentidos para conducirnos a la disolución). El tratamiento de la figura es de sublimación también por el hecho de encontrarse asociada al exceso (a la lujuria), con lo que se apunta hacia lo pletórico; el malditismo que la define contribuye a este mismo fin (se la identifica con el Infierno, es infernal –en el primer terceto-), ya que también el Mal apunta a la infinitud de lo sublime, a lo que se une la idea de transgresión, de profanación de lo sagrado, transcendental para esta categoría estética. Pero, quizá, el elemento definitorio de su tratamiento de sublimación venga de la identificación de esta figura con "*todas las mujeres clásicas del amor*" (v. 11); es decir, que esta figura es epítome y plétora de todas las figuras femeninas, lo que supone la saturación significativa, el énfasis en lo hiperbólico, el rebosamiento, por una parte, y la idealización de la figura[750] (sublimación), por otra. La sinestesia del terceto final "*tus*

[748] Lily LItvak dedica en su encomiable trabajo un capítulo a la mujer serpiente como representación femenina frecuente en el fin de siglo y la relaciona con una potenciación del malditismo, del reflejo del Mal (vid. Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo.* Barcelona: Bosch, 1979. Págs. 41 y ss.).

[749] A través del francés, precisamente en el siglo XIX, empezó a desarrollarse la acepción anti-etimológica del verbo enervar ("poner nervioso, excitar"), que hoy se ha incorporado con normalidad (vid. DRAE, 23 ª ed., 2014). Parece que en este poema se utilice en su sentido etimológico, que por otro lado era el más frecuente entonces.

[750] Este tratamiento de la figura como representativa de todas las figuras femeninas del amor nos conduce a la idealización: "*un padre que reúne todos los elementos de todos los padres es una tipología ideal que no existe. La obra nos desplaza de lo real a lo ilusorio. Como el terreno de la ilusión es más mental que sensible, nos hemos trasladado de lo bello formal a lo sublime in-formal"* (vid. "Sublime:

ojos de crepúsculos" (mediante mecanismo metafórico e hiperbólico) afina una estética modernista que sublima esta figura asociándola a lo decadente, a lo destructivo, a lo ruinoso que nos atrae, a la sobreabundancia significativa que terminará por reventar las fronteras semánticas (sus ojos son crepúsculos, en plural por si fuera poco excesivo); el alma del poeta (sus versos) cae fatalmente en el mesmerismo sinecdótico de los ojos de esta figura, acentuando su perfil siniestro[751] y fatídico. Este carácter final que se le otorga a la figura, siniestro y fatal (por inevitable), define su tratamiento de sublimación.

Cinco artistas para la sublimidad en Colombia: Adriana Duque, Santiago Harker, Luis Morales, José Alejandro Restrepo y Mario Vélez". Pág. 9, galardonado con el Premio Nacional de Crítica de Colombia).

[751] Recuérdese que una de las condiciones que establece Freud para que se produjera lo siniestro es la de la 'amputación' (vid. Freud, Sigmund: *Lo siniestro*; Hoffmann, E. T. A.: *El hombre de la arena*. Barcelona: José J. de Olañeta editor, 1979), la de separar una parte de su conjunto, tal y como acontece con los ojos fatídicos de esta diva: virgen y prostituta.

13) BUENDÍA MANZANO, Rogelio: "Paganismo", en BUENDÍA MANZANO, Rogelio: *Del bien y del mal*. Madrid: Suc. de Hernando, 1913. 202 págs. + 1 hoj.

PAGANISMO (págs. 153-154)

Hubieron[752] por aquellos venecianos canales
lloros de mandolinas y frívolas canciones;
la góndola fue altar de aquellas bacanales
de artistas y poetas, de mujeres e histriones.

Fiesta de juventud en camarín secreto;
en las copas brillaban los topacios del vino,
cantaban los poetas, y a través de un soneto
pensaba, sonriendo, la sombra de Aretino.

Exaltemos nosotros el Arte con placeres,
coronemos de rosas a las bellas mujeres
como en aquellos tiempos hermosos y paganos;

embriaguemos el alma con un sano optimismo

[752] Para la pluralización del verbo 'haber' como impersonal, vid. Demello, George: "Pluralización del verbo 'haber' impersonal en el español hablado culto de once ciudades", en *Thesaurus,* Tomo XLVI, nº 3 (1991).

y, como en los ducales palacios venecianos,

triunfe siempre en nosotros la flor del paganismo.

Se trata de un soneto, compuesto en versos alejandrinos (salpicados de vocablos esdrújulos), típico del Modernismo, cuyo título ya nos refiere un culto diferente, distinto al instituido por las religiones tradicionales: el paganismo. Efectivamente, hay un culto al arte, a la Antigüedad (el culturalismo), a las bacanales y al erotismo en general. El primer cuarteto, lleno de sensualidad, evoca la Antigüedad veneciana utilizando símbolos religiosos para identificarlos con lo erótico y, en concreto, atribuye un carácter sagrado a la bacanal (y, por ende, a sus participantes –he aquí la espiritualización, la sacralización, la idealización de la figura de la prostituta; su sublimación), puesto que tiene lugar en un altar. Se dibujan, en realidad, mediante cierto gusto prerrafaelita –por el primitivismo italianizante, quizá- unos *paraísos artificiales*, traducidos desde el culturalismo modernista, que incluyen lo erótico como elemento sublimador de las bacanales. El culturalismo, eje fundamental del Modernismo, conecta con la intertextualidad mediante la figura de Aretino[753] en una exaltación que identifica Arte, erotismo, mujeres y placer. El *spleen* modernista agota los placeres para saciar una crisis espiritual que anuncia la modernidad del hombre urbano. Contra la crisis de la modernidad, una respuesta en la Antigüedad clásica, que implica el culturalismo y, al tiempo, potencia el universo imaginario (lo estético imbricado en lo metafórico) modernista, pues pretende la autonomía de la obra artística en la búsqueda de un esteticismo que separe al significante poético del referente contextual rutinario. El paganismo de aquellos tiempos remotos de exaltación de las bacanales y del erotismo (canalizado por obra del Simbolismo en la belleza de una flor, pero una flor inmarcesible –que de bella se torna sublime por lo eternal, por lo estremecedor), puede reivindicarse desde la cosmovisión modernista, junto al culto fervoroso que les suscita el Arte; un Arte que, mediante su reivindicación estetizante de autonomía, será capaz de

[753] Pietro Aretino (1492-1556), célebre por sus escritos licenciosos, por antonomasia sus *Sonetos lujuriosos.* Madrid: Visor, 2007.

suplantar el entorno positivista y utilitario de fin de siglo, para devenir estética ética ontológica. Un Arte con mayúsculas, naturalmente.

14) BUENDÍA MANZANO, Rogelio: “Hora vulgar”, en BUENDÍA MANZANO, Rogelio: *Del bien y del mal*. Madrid: Suc. de Hernando, 1913. 202 págs. + 1 hoj.

HORA VULGAR (págs. 189-190)

Lo más hermoso para mí es la holganza,
la quietud interior –*dolce far niente*-,
criar con la pereza buena panza,
dormir más de lo justo y conveniente.

Reposar, recostado en la butaca,
la digestión premiosa de la cena,
mientras humea en la luciente laca
un moka que nos quita toda pena.

Y después de la cena, una mujer
que sepa de la charla y el placer
ese que vino al mundo con Adán…

Yo tengo en el bolsillo el corazón,
y, en teniendo de plata una ración,

¡a bailar, que la vida es una cancán!

Se sugiere en este soneto, de nuevo conformado por una par de serventesios y una variación en la rima de los tercetos respecto a los anteriores (con el tono modernista que ello supone), de manera velada, y en un tono manuelmachadiano conversacional, canalla, con la inclusión de neologismos y aire parisino por lo urbano y la sofisticación (se le supone el Modernismo), la figura de la prostituta vinculada a la *femme fatale* asociada a los orígenes, en compañía de Adán (dibujando la silueta casi coincidente, a pesar de sus diferencias, de Eva y Lilith). El aire sarcástico y frívolo resulta evidente, así como el decadentismo, la inclinación por *il dolce far niente* (esa holgazanería refinada) y el prerrafaelismo en la reivindicación del primitivismo (adanismo). En el primer terceto, en ese gusto refinado por la holgazanería en la órbita decadentista, se sugiere la compañía de una mujer "*que sepa de la charla y el placer*", junto a un culturalismo que refiere la figura de Adán, tras de la cual no es complicado –dadas la tendencias evidentes de los autores finiseculares bajo la crisis de fin de siglo- figurarse a Lilith, la ramera demonia, la rebelde[754] o a una Eva impenitente que ahonda la transgresión.[755] En este ambiente de placeres inmersos en una crisis fin de siglo, no resulta forzado imaginar al poeta acompañado de la prostituta como esa mujer que sabe charlar y sabe de placeres (parece estar aludiendo a una Lilith cortesana). En ese gusto decadente por lo ruinoso, por lo que decae, la prostituta se convierte en compañera indispensable, puesto que representa el erotismo transcendente. A pesar de que en esta composición la figura que nos ocupa no resulta central, encontramos una sublimación en tanto en cuanto se asocia con lo decadente y lo que periclita, con el culturalismo

[754] "*En el Zohar (obra principal de la Cábala), se hace referencia a Lilith como la perversa, la falsa, la ramera",* en Eetessam Párraga, Golrokh: "Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme* fatale", en *UNED. Revista Signa*, 18 (2009), págs. 229-249. Tampoco sería extraña una alusión a la figura de Eva que, aunque con un menor grado de malditismo, representa también el deseo, el desequilibrio, el desorden, el detonante rebelde.

[755] Para la relación de Eva con la *femme fatale,* vid. comentario del poema 12) de este *corpus.*

(recuérdese la mención al can-can, a Adán, la alusión a Lilith…), con el erotismo[756] como disolución de límites y sustituto de una realidad insulsa (sustituida artísticamente), con el orientalismo (la mención al "*moka*" es elocuente en este sentido), y, en general, con los paraísos artificiales que ligan su figura al malditismo finisecular que conduce a la sublimidad.

[756] Un erotismo, además, primigenio, genésico, ontológico, pues se remonta al principio del ser humano; ¿al fin?

15) CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: “Bacanal”, en CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: *Estampas: Orientales. Helénica.* Madrid: Librería de Pueyo, 1907. 205 págs. + 2 hoj.

Bacanal (págs. 121-122)

Alada brisa el naranjo orea
el penetrante aroma,
que, unido al acre olor de la marea,
perfuma el aire. Por Oriente asoma
sus corceles el día,
inundando de luz y de alegría
el valle siciliano,
que sonríe a la sombra de Silano…
Y cual antaño la Trinacria oyera
el cantar de las ninfas y pastores,
dan vida a su ribera
hoy en turba gentil vendimiadores
que en los carros vacíos
van cantando amoríos
y pasan triunfantes, cual pasaron
aquellos que otras fiestas celebraron…
¡Y van alegres! Tornarán bailando
báquicas danzas; en sus rojas bocas,
entre las risas locas,
los besos brotarán y tarde, cuando

lánguido Febo en sus palacios entre,
coronados de pámpanos, dormidos,
caerán sobre las vides, caerán entre
los rudos brazos por amor rendidos…

Sicilia, 1905.

José María Luis Bruna, segundo marqués de Campo –cuyo nombramiento se produjo en 1891-, es, sin lugar a dudas, un poeta modernista.[757] Resulta de sumo interés el hecho de poder incluir a un aristócrata de su laya, ya que confirma nuestra hipótesis de que la sublimación en el tratamiento estético de la figura de la prostituta no se relaciona con la bohemia en todos los casos, y sí con la cosmovisión modernista. Este refinado y decadente marqués constituye una buena muestra de ello, aunque ni mucho menos será la única. Asimismo, ya hemos tenido oportunidad de mencionar a ciertos poetas bohemios que no le daban un tratamiento estético de sublimación a la figura de la prostituta y que participaban de un estética naturalista, realista o tardorromántica. Los tres libros de poemas que compuso pueden adscribirse claramente al Modernismo, con evidentes sesgos decadentistas. En todo caso, sigue tratándose de un autor desconocido[758] que demanda interés por parte de la crítica. En nuestra Tesis, incorporamos siete poemas suyos en los que, a nuestro juicio, se produce un tratamiento estético de sublimación. Esta primera composición es una silva, muy del gusto modernista porque permite una gran libertad métrica y promueve la renovación tanto en los metros como en el lenguaje poético. La figura que nos ocupa, debido a la importancia capital que adquiere el culturalismo en la estética modernista, aparece bajo la figura de las bacantes, en claro homenaje a la Antigüedad grecolatina, al exotismo y al gusto orientalista del Modernismo. La figura de la prostituta aparece sublimada en el desorden de la orgía, en la oscuridad de la noche y en el hálito crepuscular, en el gusto

[757] Para completar la información biográfica y confirmar su filiación modernista, vid. Buil Pueyo, Miguel Ángel: "José María Luis Bruna, marqués de Campo, o los pleitos de un aristocrático poeta modernista", en *La cueva de Zaratustra*, apuesta del taller de J. A. Durán (http://tallerediciones.com/cuza_new/?p=2309); vid. también la ed. de Luis Antonio de Villena de 2006, que incluye un interesante estudio acerca de aspectos biográficos y estéticos del poeta en el que lo considera, sin ambages, un poeta modernista (Campo, José María Luis Bruna, marqués de: *Alma glauca.* [Lucena]: Ayuntamiento de Lucena, Delegación de Cultura y Patrimonio, 2006).

[758] El propio Luis Antonio de Villena, en su edición mencionada en la nota anterior, nos recuerda que es un poeta tan raro y desconocido que ni siquiera lo conocían Amelina Correa Ramón ni Julio Aumente, especialistas de la literatura de entresiglos.

decadente por lo ruinoso y lo que periclita, en la reiteración pletórica de los paralelismos, en la identificación con lo mitológico (que le confiere el significado postergado, la multirreferencialidad, la acumulación y el ornato), en la dimensión ilusionista estética y autónoma, en el exceso de las risas y la orgía, en la negación de límites que esta misma implica. De hecho, carga tanto las tintas en la creación de imágenes insólitas que participa de los presupuestos vanguardistas, madrugándolos: "*asoma / sus corceles el día"* (vv. 4-5); acompaña, además, la arriesgada imagen de un encabalgamiento polisémico, pletórico. Mientras amanece, aparece siniestra –en la sombra- la figura de Sileno, quien llegó a casarse con la celebérrima Mesalina en segundas nupcias para esta y a celebrar de inmediato una bacanal, en honor de la vendimia.[759] Así, el culturalismo viene a reforzar la negación de límites de la orgía proponiendo un ejemplo por antonomasia. Los últimos versos, por exceso, aluden a las figuras de las bacantes, que con sus risas locas –v. 19- y sus besos –v. 20- vaciarán los placeres hasta que todos queden exhaustos. El final, netamente modernista; pues el amanecer –por el culturalismo griego representado por el mitológico Febo- descubrirá en caída (la profundidad es tan sublime como la elevación) a los participantes de la bacanal "*coronados de pámpanos*" (v. 22), con todo su poder esdrújulo y escogido, y rendidos de amor (v. 24) por la plétora de las bacantes, excesivas, desmesuradas, sublimes.

El pie del poema indica que la cosmovisión modernista recreó en los versos de manera estética, erótica, ensoñada y culturalista la Sicilia que se presentaba ante los ojos del poeta.

[759] Vid. Domínguez Aragonés, Edmundo: "Mesalina, buena muchacha que se corrompió hasta la médula", en *el Sol de México,* 11 de mayo de 2008.

16) CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: “Cieno de París”, en CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: *Estampas: Orientales. Helénica.* Madrid: Librería de Pueyo, 1907. 205 págs. + 2 hoj.

Cieno de París (págs. 167-168)

A Mme. Colette Willy

La niebla compacta cubría el canal.
De encantos medrosos el alma está llena.
Equívocas sombras recorren del Sena
los muelles… ¡Oh sombras que incitan al mal!

Cercano destella su luz desigual
un vago café. De dentro se escapan
a veces las risas… Los rostros se tapan
cuando entran las sombras… “Le fer à cheval”…

“Le fer à cheval”. Su nombre yo leo,
y el antro me empuja mi incierto deseo,
y envidio las sombras que corren al mal.”

Noviembre, 1905.

Tratándose de un autor decadente, como es el caso, que habla del malditismo de un antro, *ítem est*, un local con mala reputación que arrastra los deseos y que le dedica la composición a Mme. Colette Willy, escritora que ocultó su sexo con un seudónimo que respondía al apellido de su marido, que se caracterizaba por abordar personajes marginales, especialmente prostitutas y cuya literatura contribuye al placer y a la explosión de los sentidos[760], no parece –verdaderamente- descabellado imaginar la presencia de nuestra figura entre esas risotadas y esos rostros que se ocultan. A este soneto en cuartetos le falta el último terceto, para dejar clara su intención de ruptura con la tradición. En una ambientación siniestra y atractiva (sublime), llena de sombras y de malditismo (vv. 1-4), luce el conocido tugurio de vicio y perdición, ese caballo de hierro cuya barra reproduce la forma de una herradura. El poeta, atraído por un incierto deseo irreprimible que ha de irradiar nuestra figura, y empujado por la enajenación y la victoria del caos que promueve el hipérbaton, se siente empujado inevitablemente por ese antro que representa a nuestra figura, que lo atrae hacia el mal. De manera tangencial, pero necesaria, aparece nuestra figura con un tratamiento de siniestra atracción, de malditismo, de deseos imposibles de reprimir, de energía entrópica que conduce a la destrucción, en definitiva, de ese placer negativo, de esa representación de lo irrepresentable, de esa inaferrabilidad que nos aferra, de ese sublime que envuelve la figura y que atrae indefectiblemente al poeta, que se ve abocado a penetrar en el agotamiento de los placeres, en el impulso del vaciamiento que lo conducirá hacia su propio enigma.

[760] Vid. Fouchard, Flavie: "*Le Pur et l'Impur* de Colette: de los espacios marginales hacia el centro", en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 28 (2013), págs. 125-140.

17) CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: “A Monsieur de Phocas”, en CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: *Alma glauca.* Madrid: [s.n.], 1904. (Imprenta de Enrique Teodoro). 113 págs.

A Monsieur de Phocas… (págs. 9-10)

“Leur de gemme ou regard je:
suis amoureux, pis, envouté, posedé,
d’une certaine transparence glauque…”
JEAN LORRAIN

Como a ti me atormenta esa glauca mirada,
destello de esmeralda, cambiante luz de gema…!
La mirada de Antinoo infinita y suprema…
Algo azul y verdoso… La pupila evocada

de Salomé o Dahgut, hija del rey Is…
Aquello que entre el fango buscabas de París.
En estatuas y en cuadros lo vio tu fantasía…
Yo anhelante cual tú, yo también lo he buscado!

Ojos que sólo al mar y al cielo han contemplado!
Transparencia fugaz que descubriste un día!
Ese extraño reflejo que tu Ser perseguía,

yo lo he visto también! Ese fulgor soñado,

límpido, verde, de Astarté me ha mirado…!!

Yo lo he visto también!... Él será mi agonía…

En un *mise en abyme,* el marqués dedica esta composición a un personaje de ficción, el señor de Focas, que da nombre a la novela más célebre y profundamente decadente del escritor simbolista francés Jean Lorrain, seudónimo de Paul Alexandre Martin Duval. Como en este soneto escandalosamente modernista (conformado por versos alejandrinos), el protagonista de la novela de Lorrain buscaba algo de transparencia turbia (en un oxímoron similar al del soneto), entre otros lugares, en la figura de las prostitutas. Ficción dentro de ficción, plagada de culturalismo, decadentismo, esteticismo, elegancia y lujo, esta composición intenta representar lo irrepresentable, lo que busca desesperadamente el poeta que, por intermediación –entre otros elementos- de la figura de la prostituta, será acceder a lo sublime. El poeta se identifica con el personaje decadente de la ficción de Lorrain para expresar en el primer cuarteto el tormento que le causa la "*glauca mirada"* (v. 1) –no olvidemos el título del poemario, en el que el poeta asocia lo glauco al alma, idealizándolo- metaforizada en hermosas joyas que impregnan de preciosismo verbal la composición. De hecho, ese glauco, color de mar –profundo, ilimitado, mesmérico y siniestro-, se identifica con la infinita mirada de Antinoo, caracterizada por su melancolía, su profundidad suave y su representación por antonomasia de la pasión homoerótica –Antinoo (etimológicamente el que florece o renace), esclavo y favorito del emperador Adriano; juntos constituyen una de las parejas más célebres de todos los tiempos-[761], un *leitmotiv* en la escritura y la vida del provocador Lorrain. Además, se insiste en un color confuso, engañoso, que desdibuja los límites entre el azul y el verde para asimilarlos; el glauco, el verde azulado del mar. Sin duda, un color de lo sublime por su infinitud –es el del mar-, por su culturalismo –'glauco', por su capacidad de ensoñación metafórica y por su promoción de la eliminación de barreras entre conceptos. El último verso del primer cuarteto incide

[761] Vid. Giuffré, Mercedes: "Antinoo y la misteriosa pasión de un emperador", en *Revista digital de cultura Sitio al margen*, (octubre- 2001). http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/arte/antinoo/

en la ensoñación como proceder estético para conducirnos a la sinécdoque de las pupilas (de nuevo la intertextualidad por 'iris') de tres mujeres relacionadas directamente con nuestra figura cuyo tratamiento artístico es el de la sublimación. Mediante el culturalismo, que la sublima (v. 5), aparece nuestra figura como Salomé ("*Salomé presenta un rasgo definitorio de la prostituta, puesto que vende su cuerpo a Herodes a cambio de un determinado beneficio"*)[762] o como Dahgut, muy literaria.[763] El poeta se identifica con el personaje decadente que emprende una ansiosa búsqueda –v. 8, que se caracteriza por la paradoja ("*entre el fango"* –v. 6- y "*en estatuas y en cuadros*" –v. 7) que nos acerca a lo sublime, eso que se aloja en el glauco –siniestro y atractivo- de los ojos de las prostitutas. Desde el filtro modernista y el anhelo de sublimidad, no puede buscarse en cualquier fango, sino en el parisino; y no puede descubrirse sin más en el arte, sino en la dimensión ensoñada estética, autónoma respecto de su referente. La condición sublime de los ojos de nuestra figura iguala cielo y mar, y contiene esa transparencia fugaz, "*ese extraño reflejo que tu Ser perseguía*" (v. 11); ese tú dirigido al personaje ficticio se disuelve en el yo poético (los límites entre los pronombres también se diluyen en lo sublime). El modernista, en realidad, toma el relevo de la búsqueda del absoluto romántico; Bécquer buscaba también lo inasible (un rayo de luna), pero el modernista le confiere a esta búsqueda la atracción siniestra, la dimensión estética ética que nos dibuja lo sublime. De ahí que sea un "*extraño reflejo*", esa siniestra atracción, el placer negativo. El autor modernista sabe que los que busca será su perdición… El

[762] Martínez Victorio, Luis: "Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el Fin de Siglo", en Losada Goya, José Manuel (coord.): *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea.* Bari: Levante Editori, 2010.

[763] Verbigracia, aparece en una novela de Antonio Hoyos y Vinent en la que no se deja duda respecto de su condición: *"a veces, Daghut […] deslizábase por oculta puertecilla e iba a vagar por la playa en busca de los aquelarres que celebraban los brujos a la luz de la luna, o refugiábase en las cabañas de los alquimistas que buscaban la piedra filosofal, o, como una prostituta, recorría los callejones de la judería en busca de no sé qué bárbaras emociones. Daghut era bella, infinitamente bella; el mar (su único espejo) se lo había dicho muchas veces; el mar habíale susurrado del misterioso encanto de sus ojos glaucos".* (Vid. Hoyos y Vinent, Antonio*: Los Cascabeles de Madama Locura*. Madrid: Biblioteca Hispania, [1916?].

poeta ha visto ese fulgor verde límpido (v. 13), nuevamente mediante el filtro cultural (puro Modernismo), en los ojos de la diosa prostituta: Astarté.[764] El peculiar tratamiento estético de la figura de la prostituta se convierte en un acceso singular a lo sublime, cuya búsqueda es agónica para el poeta modernista (v. 14); "agónica" en la plétora semántica, como lucha y como perdición en el agostamiento. Permanente en un movimiento helicoidal, la búsqueda se convierte en el motivo. La figura de la prostituta encarniza la búsqueda en su condición intersticial entre la carne y el espíritu.

[764] Vid. Martos Montiel, Juan Francisco: "Sexo y ritual: La prostitución sagrada en la Antigua Grecia", en Martínez-Pinna Nieto, Jorge (coord.): *Mito y ritual en el antiguo Occidente mediterráneo*. Málaga: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 2002. Págs. 7-38; Puech, Emile: "Un cratère phénicien inscrit: rites et croyances", en *Transeuphatène,* nº 8 (1994), págs. 47-69; Amadasi Guzzo, Maria Giulia: "Il sacerdote", en Zamora, José Ángel (ed.): *El hombre fenicio: estudios y materiales*. Roma: CSIC, 2003. Págs. 45-53.; Jiménez Flores, Ana María: "El sacerdocio femenino en el mundo fenicio-púnico", en *SPAL*, nº 11 (2002), págs. 9-20.; Jiménez Flores, Ana María: "La mano de Eva: las mujeres en el culto fenicio-púnico", en Escacena Carrasco, José Luis; Ferrer Albelda, Eduardo (eds.): *Entre dioses y los hombres: el sacerdocio en la antigüedad*. Sevilla, SPAL Monografías VII: 2006. Págs. 83-102.

18) CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: “Ofrenda”, en CAMPO, JOSÉ MARÍA LUIS BRUNA, MARQUÉS DE: *Alma glauca*. Madrid: [s.n.], 1904. (Imprenta de Enrique Teodoro). 113 págs.

Ofrenda (págs. 15-16)

Oh, tú que la Belleza soberana
revistió de su Forma…!
De la Forma suprema que se emana
de tu divina norma.
Oh, tú, icona invencible,
que en alto pedestal inaccesible
contemplo deslumbrado…!!
Oh, Cuerpo triunfador, por mí adorado…!!!
Deja que al pie del pedestal arroje
las flores que deshoje-
las flores que entreabrió mi Fantasía;
las que ajará el Destino
y la Melancolía-
ante tu Cuerpo pálido y divino…
……

París, 1903.

Sin abandonar la concepción de la prostitución sagrada, se dirige ahora el poeta directamente a su musa, a la que interpela, y a la que no parece complicado identificar, pues el poema se inserta en un contexto que dota de significación al objeto poético, que lo asimila a la figura de la prostituta, sublimada desde la cosmovisión modernista. Además, es a la prostituta sagrada a la que se la considera como don, como ofrenda dedicada a lo sublime. Así, la belleza hecha soberana (v. 1), la suprema Forma –con mayúsculas- (v. 2), la divina norma que irradia (v. 4), el ser icono invencible (v. 5) no dejan lugar para las dudas: desfilan Salomés, Astartés, Dahguts, Mesalinas, acumulándose como objeto poético, como significante inequívoco para ese 'tú lírico'. El hipérbaton de los vv. 6-7 da cuenta del atropello, del desorden que intenta expresar lo inefable, envuelto en el extrañamiento estético del arte. El poeta es deslumbrado por el exceso, por la plétora de la figura, que se eleva, que transciende. Sus flores en forma de versos decadentes, ensoñados y torturados, en belleza ruinosa, se entregarán al pedestal de la diosa prostituta, del Cuerpo con mayúsculas que, bajo la piel pálida, transciende más allá de los límites, donde lo divino se mantiene eternal. Una alusión tangencial por reticencia que se dibuja en el vacío, adorado por el poeta, que busca -mediante sus metáforas desesperadas- representar lo irrepresentable, dejarse aferrar por lo inaferrable. La silva, dúctil, susceptible de renovaciones y libertades métricas, intenta apresar lo inapresable; el filtro culturalista del Modernismo se convierte en un vehículo excepcional para la búsqueda. El vacío, la figura, la reticencia se hacen significante en un último verso, plagado por el mutismo de la sucesión de puntos. Fondo y forma se alían en una búsqueda común y extraordinaria.

19) CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: “Salomé”, en CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: *Alma glauca.* Madrid: [s.n.], 1904. (Imprenta de Enrique Teodoro). 113 págs.

Salomé (págs. 39-42)

Para J. Alcaide de Zafra.

Ella baila!... Baila voluptuosa y rítmica
las lúbricas cadencias de simbólica danza…

Es morena, es esbelta, cual la mies del centeno;
ondulante es su talle como la obscura paja
que en las riberas del Jordán agita
la brisa perfumada…
Es cual las rosas de Galil hermosa,
cual de Genezareth erguida palma.

Del color de los pálidos jacintos
es su ligera túnica transparente y bordada
de quiméricas flores
monocromas, diáfanas;
de púrpura y corales
sus sandalias.
Pesados brazaletes incrustados de gemas,
joyeles lujuriosos, extraños, la engalanan…

Opacas piedras que entre el oro brillan
con luz afrodisiaca;
con luces expirantes, mortuorias,
misteriosas, extrañas..!

Y suenan tintilantes los aretes,
los aretes riquísimos que enlazan
sus piernas y sus brazos,
marcando de la danza
los cadenciosos ritmos…

Aromas de benjuí y de cinamomo exhala…

La cabellera violácea, espléndida,
bajo obscura tiara,
corona su cabeza,
sembrada de zafiros, de perlas, de esmeraldas,
que rodean su rostro, su rostro bello y pálido,
en brillante cascada.
De sus verdes pupilas,
de sus pupilas verdes, sombreadas
por dormecidos párpados,
destella una mirada…,
un trágico fulgor…, un fulgor trágico,
destello que embriaga,
infinito, sombrío…

……

……

Y baila ante el Tetrarca…

Ella baila!... Baila voluptuosa y rítmica
las lúbricas cadencias de simbólica danza!

La maldita princesa!
La bailadora trágica!
La tentadora, desdeñante amante,
que a Johan el pastor de Aenon amaba!!
Ella, hija de Herodías!
Ella, la impura virgen de Idumea raza,
como las rosas de Galil hermosa,
cual del Genezareth erguida palma!!!

…….

…….

……..

París, 1902.

En esta ocasión, nos encontramos ante una silva arromanzada muy cercana al versolibrismo y muy grata al Modernismo. No es necesario insistir en el culturalismo que supone la elección de Salomé para representar a la figura de la prostituta, postergada en su significación. El marqués dedica este poema a Joaquín Alcaide de Zafra, "*poeta sevillano por los cuatro costados y algo bohemio* [sin renunciar a la aristocracia] *que conoció el Barrio Latino parisiense de fines de siglo"*[765] y considerado por Katharina Niemeyer como premodernista[766]. La proliferación del símbolo, del significado, es concitada por la figura de la prostituta que, como la poesía, es voluptuosa y rítmica (vv. 1-2). Una figura que inspira un profundo erotismo a través de la danza. La segunda estrofa propone una fusión entre la naturaleza y el culturalismo, haciendo gala del exotismo y del orientalismo –los símiles se organizan en torno a Oriente Medio (vv. 5-8), identificando a nuestra figura con un paisaje, con lo que ello supone. Esta identificación paisajística adquiere un tratamiento singular, en tanto en cuanto se articula mediante el eje sinestésico (vv. 5-6), confundiendo el tacto y el olfato en una traducción conjunta. Además, la reiteración contribuye al eje de lo pletórico, abonando la sobreacumulación que conduce a la entropía. Que la presencia de nuestra figura no es cualquier presencia no sólo lo atestigua el culturalismo que despliega para definirse, sino también el eje de lo hiperbatónico que se aúna al de lo metafórico en la tercera estrofa. De hecho, lo metafórico desemboca en el imaginismo estético que promueve la autonomía de la obra artística y que madruga a las Vanguardias: "*quiméricas flores"* (v. 11); así, la cosmovisión modernista crea su propia realidad mediante el uso estético del lenguaje, sin olvidar que entre telas vaporosas se suscita el onirismo, la ensoñación escamoteadora. El erotismo que desprende la figura, inseparable de cierto hálito siniestro, es tal que impregna todos los objetos sinestésicamente (los joyeles son

[765] Phillips, Allen W.: *Poetas del día (1908-1909).* Barcelona: Antrophos, 1989. Pág. 32.
[766] Niemeyer, Katherine: *La poesía del premodernismo español.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992. Pág. 394.

lujuriosos y extraños, la luz de las piedras opacas es afrodisiaca); esta confusión generalizada, esta vertebración de la hipálage dibuja una dimensión muy otra a la cotidiana. La siguiente estrofa mantiene esta descripción alucinada en la que los aretes se suman al cadencioso ritmo de la danza. El v. 26 supone todo un homenaje al léxico no usado como parte de la cosmovisión modernista, al mismo tiempo que promueve una explosión de sensualidad, un arte total que persigue excitar los sentidos, concretamente el olfato, a través de los aromas orientales. La elección del "*cinamomo*" (v. 26) no deja de ser llamativa, por su carácter confuso y acumulativo, ya que para algunos designa la mirra y, para otros, la canela.[767] En todo caso, el proceder modernista se hace obvio en muchas direcciones, ya que el vocablo no responde sólo al exotismo, sino también al culturalismo/intertextualidad, al mencionar sustancias con predicamento erótico en la literatura. Como tampoco resulta baladí el hecho de aludir a una tiara para Salomé (colmada en lo metafórico, pero como lugar común en este caso), ya que además de una diadema, sugiere la distinción del Sumo Pontífice, con lo que a través de la profanación se diviniza la figura, dotándola de institucionalidad religiosa. Asimismo, la cabellera violácea concede a la figura un carácter extraordinario y un marcado aire de malditismo. Las joyas en cascada (v. 32) convierten en paisaje sublime el rostro de la figura de la prostituta. El alma glauca que reivindica el poemario aparece de nuevo erróneamente (otra vez el culturalismo) atribuido a las pupilas de la imagen femenina para investir a su mirada de una indiscutible sublimidad, pues su mirada destella tragicismo y atracción infinita, sombría. Conjuga los elementos de lo sublime, que orquestan todos los recursos para generar una dimensión estética totalmente otra; ello explica, verbigracia, que los adjetivos se incorporen a la plétora y a la reiteración extremando tanto su significación explicativa (a modo de epíteto) como la especificativa. La totalidad de lo sublime,

[767] DRAE, 23ª ed., 2014.

corroborada por la estructura paralelística, es absoluta. La infinitud sombría indica ya la invasión de lo sublime, mientras Salomé baila ante la autoridad que sucumbirá al mesmerismo de nuestra figura. Los vv. 41 y 42, junto a los dos últimos de la composición, señalan el carácter circular del poema, el devenir sempiterno en el que coinciden el principio y el fin. En la última estrofa, tras el ensalzamiento generalizado anterior (sin la renuncia a las sombras siniestras), nuestra figura se instala en la paradoja, eje esencial de lo sublime. Es maldita, trágica, tentadora, desdeñosa y, sobre todo, es "*impura virgen"* (v. 48), ya en el oxímoron. Esta virgen impura, impura virgen, demuestra, a nuestro parecer, el resultado de la sublimación de la figura de la prostituta a partir de la fusión y confusión de los dos modelos femeninos finiseculares: la mujer idealizada prerrafaelita y la célebre *femme fatale*.

20) CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: “Extático delirio”, en CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: *Alma glauca.* Madrid: [s.n.], 1904. (Imprenta de Enrique Teodoro). 113 págs.

Extático delirio (págs. 63-64)

Como almas de las lises que a ti se elevan místicas,
rayos castos, oh, Luna!- hostia santa del mundo-
en la desnudez virgen de su belleza púdica,
a Ti van mis amores, despreciando lo impuro…

En el albor de nácar de silenciosas noches;
cuando el ciprés se eleva hasta el cielo de plata,
idilios evocando en el Pasado muertos,
trovadores de estrellas, tristes voces lejanas…

“Más allá” deslumbrante donde las almas miran,
entre la bruma azul del Ensueño ignorado,
entre flores ignotas de un jardín infinito…
de harmoniosa capilla quimérico incensario…

Oh! Fantasma ideal de mi sueño radiante!
Orgía luminosa de Juventud eterna…
Oh! Noches! Noches blancas de indecible ternura,
donde el amor vibrantes nuestras almas se unieran…

Sus ojos! Ojos vagos de indecisos fulgores,
donde irisa la llama el Deseo intangible;
inquietante, elocuente, tentadora pupila,
horizonte de dichas, clarísimos beriles…

¡Horas locas, supremas!! ¡Pasión alucinante!...
Cuando, los dos febriles, probaron la Delicia
nuestros labios triunfantes en el cáliz de lirios
del Amor Irreal…! Embriaguez maldita!

… Y bebí con anhelo en sus labios ardientes
el misterio incitante de placeres extraños.
Y apuradas las heces, nuestros cuerpos desnudos
al enervante beso de las carnes temblaron…

¡Mística apoteosis del Ensueño sin nombre!!!
Ensueño luminoso de antigüedad fatal.
Ritos sacerdotales de albo dogma sagrado,
bajo el cómplice mudo del esplendor lunar…

Los mismos fulgores siniestros que se le atribuían a los ojos de nuestra figura vuelven a aparecer ahora, convirtiéndose de nuevo en objeto poético. Se presentan ocho estrofas conformadas por cuatro versos alejandrinos con una peculiar rima asonante en los versos pares, dejando libres los impares. La renovación y experimentación métricas quedan, pues, de manifiesto, unidas a la desmesura y al exceso desde una cosmovisión modernista. Toda la ascesis de lo sublime confluye en este momento místico de sublimidad. Se funden los cuerpos, mediante el erotismo, con la luna, símbolo de transcendencia universal. El poeta encuentra en el erotismo el impulso transcendente de las almas. La primera estrofa da cuenta ya de un momento de fusión y metaforiza la luna con un arrojo vanguardista –v. 2-. Nuevamente, la sublimidad de la noche, la presencia hipnótica y espiritual de la luna, erótica. Además, la segunda estrofa recuerda que el silencio que invade la noche (otro elemento sublime) concita, mediante el caótico y extrañante hipérbaton, todas las voces que cantan a las estrellas, todos los idilios, muertos en la metáfora del ciprés, elevándose hasta lo argénteo del firmamento. El uso metafórico, muy presente, se pone al servicio de generar un universo estético autónomo, desvinculado de sus referentes, de ahí la ambientación alucinante y ensoñada. La tercera estrofa insiste en ese lugar, tan especial que se torna no-lugar, ámbito de lo sublime. Ello explica que se sitúe "*Más allá"* (v. 9), que deslumbre (el exceso) y que sea el espacio "*donde las almas miran*" (v. 9). Esa sublimidad se funde con el "*azul*" (v. 10) modernista, plenamente ensoñado, estético, absoluto y espiritual, y con las "*flores ignotas*" (v. 11), inventadas/creadas en el poema como dominio artístico, del "*jardín infinito"* (v. 11). Lo desconocido por nunca visto y creado poéticamente (ensañado/quimérico) viene a coincidir con lo infinito para hablarnos de lo sublime. El último verso de la estrofa reitera la sublimidad desde la desordenadora hipálage sinestésica, plétora y epítome de lo sublime (v. 12). Los vv. 13-16 recuperan la

ensoñación, como fantasma; la orgía, como negación de límites; la eternidad, como dinamitadora del tiempo –tras diluir el espacio-; la noche blanca, como espiritualidad y transcendencia, como el instante congelado en el que vibran las almas para fundirse, mediante el poder erótico, que las disuelve (poeta y prostituta en almas fundidas y confundidas). Las interjecciones gozosas indican el momento del éxtasis, '*el cárnico espiritual*' de San Juan, antecedente claro de la 'celeste carne de mujer' del Modernismo. El propio lenguaje se enajena, pierde abstracción y grita en el delirio místico del éxtasis. A su vez, los vv. 17-20 recuperan el tópico de los ojos, interpelados por su capacidad sinecdótica de condensar el deseo, intangible con mayúsculas, por dibujar en su profundidad el horizonte en el que vienen a identificarse especularmente reflejos y figuras, en donde reside el superlativo. Esta experiencia mística ha de venir acompañada de enajenación, de ebriedad, de malditismo, de amor irreal (ensoñado, estético). Nuestra figura despierta, en la penúltima estrofa, ese "*misterio incitante de placeres extraños*" (v. 26), con lo que se insiste en lo siniestro, en lo atractivo por magnetismo y, de alguna manera, en el placer negativo. La desnudez de los cuerpos (v. 27) constituye el preludio perfecto de la ósmosis con la transcendencia por obra del erotismo, que predispone a las carnes trémulas hacia la espiritualidad. El beso se convierte en detonante y emisario del vértigo erótico. Esa unión de los cuerpos anuncia el momento místico, la desarticulación del lenguaje que se sume en el marasmo de la ausencia de verbos que denotan movimiento. La última estrofa es el grito esencial, el concepto sustantivo del éxtasis de lo sublime: aquiescencia de la luz, pálpito ritual, blancura sagrada, el mutismo de la luna como temblor de lo sublime, la figura de la prostituta transcendida de erotismo como significante de la sublimidad, como representación de lo irrepresentable.

21) CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: “El Ídolo”, en CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: *Alma glauca.* Madrid: [s.n.], 1904. (Imprenta de Enrique Teodoro). 113 págs.

El Ídolo (págs. 109-113)

… Y canta eternamente su cántiga maldita:

-“Soy de lo misterioso la deidad infinita,
el Ídolo inmortal.
Yo vivo en la pagoda que lo Ignorado habita,
en la pagoda oculta de verde malaquita,
de sándalo y coral.

Rodéanme los bosques de pasiones arteras,
de Ensueños y Dolor;
florescencias extrañas de un país de Quimeras,
de fiebres insaciadas, sombras tenues, postreras,
de algún maldito amor;

Crueles vibraciones de vagas salmodías,
de plácida Virtud,

hierático me veo en lago verdoso
de mi ignoto jardín;
el lago donde crece el lotus orgulloso,
en donde se reflejan el sagrado reposo
y la quietud sin fin.

En sus orillas nace la afrodisiaca planta
de la inmortal pasión;
la glauca transparencia su imagen agiganta;…
y entre los junquerales el cocodrilo canta
su pérfida canción…

Efebos cingaleses, hermosas bayaderas,
danzan ante mi altar.
Voluptuosas, lánguidas, pausadas o ligeras,
moviendo lujuriantes flexibles las caderas
con lúbrico bailar.

En holocausto ofrecen lascivas hermosuras
a mi divino Ser,
y al sobrehumano ritmo de la música, puras,
sabio triunfo rinden a pasiones impuras
del material placer…

Los espíritus castos ofician albo rito

ante mi ara inmortal

y comulgan con hostias de un anhelo infinito

y beben en el cáliz supremo y exquisito,

en mi cáliz fatal…!

Yo soy la Neurosis, los Espasmos, el Llanto,

la Duda y el Amor.

Todo lo que palpita… el todo sacrosanto,

que llega a mis sentidos con el sublime canto

del eternal Dolor!!

…….

…….

…….

……

…….

Las almas de los Tristes comulguen en mi rito,

en el cáliz del Mal,

y embriagados vivan el Ensueño exquisito…

¡Que de lo misterioso soy el Dios infinito!

¡El Ídolo inmortal!!!”

El ídolo inmortal de este poema no es sino lo sublime, que en su carácter maldito, eternal, impuro, divino, infinito, sagrado, religioso, musical, ignoto, misterioso, estético, doloroso, de pureza impura, erótico y pasional se reviste de una combinación de versos alejandrinos y heptasílabos (con algún endecasílabo aislado) que presentan rima consonante entre sí, marcando una sonoridad de ritual, de adoración al ídolo inmortal. Las bailarinas lúbricas, como bacantes sagradas, aludirían a la figura que nos ocupa. Estas estrofas que se desprenden de la métrica tradicional y se desgajan hacia el versolibrismo se incardinan tanto en la modernidad como en el Modernismo. El ídolo entona su canción en la sucesión de versos que presentan una desmesura que connota el ámbito de lo sublime. Con un preciosismo modernista, el ídolo se define desde el lujo de las piedras preciosas (segunda estrofa), desde la dimensión estética artística autónoma (el ensueño), el dolor, la fiebre, la insaciabilidad, el erotismo y el malditismo (tercera estrofa), desde lo desconocido o la quietud sempiterna (cuarta estrofa), desde la pasión y el terror (quinta estrofa), desde sus sirvientes (con alusión tangencial a nuestra figura con lúbricos bailes y perfil orgiástico de prostitutas sagradas que, puras, rinden pasiones impuras (v. 32) de placer material (v. 33) –estrofas sexta y séptima), desde la corrupción de los castos y la religiosidad del mal (octava estrofa), desde la identificación de contrarios, la asunción de conceptos hechos nombre propio y el eternal dolor (novena estrofa), desde toda una estrofa en reticencia, desde la elipsis, desde el vacío que representa lo irrepresentable y, en la última estrofa, desde la honda tristeza espiritual y religiosa, desde el Mal (con mayúsculas) y desde la infinitud divina de lo misterioso. Se trata del ídolo inmortal de lo sublime, que concita el erotismo maldito, la carne transcendente de nuestra figura.

22) CARRERE, Emilio: “Jardín nocturno”, en CARRERE, Emilio: *Las mejores poesías de Emilio Carrere.* Madrid: Renacimiento, [1900]. 264 págs.

“Jardín nocturno” (págs. 43-44)

En los jardines públicos hay un recogimiento
de remanso, en las noches todas blancas de luna;
camarín de los sueños de algún artista hambriento
y de las buscadoras de amor y de fortuna.

Hay poetas, gallofos, e inquietantes mujeres:
son escombros de vidas que reúne el acaso,
y se cuentan con lágrimas los remotos placeres
y en voz baja se dicen el dolor del fracaso.

Jardín de los bigardos y de esa poetambre
que sabe qué mal riman los sonetos y el hambre,
mientras llora una fuente su pena cotidiana.

En todos los jardines hay un banco sombrío
donde un hombre sin nombre murió de hambre y de frío
una noche… en el centro de esta ciudad cristiana.

Emilio Carrere es una figura ineludible para comprender la literatura finisecular española; y su Modernismo, concretamente, resulta inexcusable:

> *"Desde el principio, Emilio Carrere militó dentro de la falange modernista haciendo gala de su expresión más subversiva: la bohemia."*[768]

O:

> *"Modernista convencido, admirador de Rubén Darío y traductor de Verlaine, Carrere estaba dispuesto a la defensa y al ataque contra los anti-modernistas"*[769]

Quede, pues, de manifiesto su pertenencia a la estética modernista de aquí en adelante, pues se trata de un autor que incorpora varias composiciones al *corpus* por el tratamiento estético que le confiere a la prostituta en sus poemas, y no será necesario justificar en cada poema este extremo, que se encuentra reforzado, además, por el hecho de que es el antologador (y antologado, por supuesto) de la primera antología de poesía modernista hispánica: *La corte de los poetas*, publicada en 1906, por el editor de los modernistas: Gregorio Pueyo.[770] En todo caso, Marta Palenque tampoco tiene ninguna duda en cuanto al Modernismo del autor, al cual le otorga cierto papel de relaciones

[768] Pascual Gay, Juan: "Emilio Carrere, Gregorio Pueyo, cinco poetas mexicanos y una antología de 1906", en *Revista de El Colegio de San Luis*, año I, nº 2 (julio-diciembre 2011), págs. 88- 107.

[769] Martínez Cachero, José María: "Noticia de la primera antología del Modernismo hispánico", en *Archivum,* Tomo 26 (1976), págs. 32-42. Reed. en *El Canto de las sirenas: páginas de investigación y crítica*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000. Págs. 375-384.

[770] Vid., ya que se trata de una edición facsimilar de la de Pueyo de 1906 y que además incluye un ensayo preliminar enjundioso y lúcido, *La corte de los poetas: florilegio de rimas modernas*. Edición de Marta Palenque. Sevilla: Renacimiento, 2009.

públicas del Modernismo en nuestro país y le asigna unas influencias literarias que delatan su compromiso estético, sin olvidar mencionar su título de "rey de la bohemia":

> *"Él popularizó muchos de los temas y motivos de la decadencia modernista. Junto a Francois Villon, Verlaine fue su espejo vital y poético, al mismo tiempo que se entusiasmaba con Rubén Darío, Francisco Villaespesa, Baudelaire y Oscar Wilde."*[771]

Para terminar con esta incardinación de Carrere en la órbita modernista, baste con oír sus propias palabras, en las que se confunden bohemia y Modernismo (que son una estética ética), como en su propia vida:

> "*una forma espiritual de aristocracia, de protesta contra la ramplonería estatuida. Es un anhelo ideal de un arte más alto, de una vida mejor."*[772]

En cuanto al poema que nos ocupa, podemos percibir la cosmovisión modernista desde el título mismo que, además, presenta en perfecta ósmosis dos tópicos del Modernismo que, habitualmente, venían tratándose por separado: se trata del jardín y del nocturno. En este sentido, sobra decir la importancia que cobra el jardín (tan verlainiano) en la estética modernista[773] (no sólo en el ámbito de lo literario) como

[771] Vid. ed. de Marta Palenque: op.cit., pág. XIX.
[772] *Antología de la poesía modernista española.* Ed. de Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco J. Díaz Castro. Madrid: Castalia, 2008. Pág. 397.
[773] Este símbolo ha sido especialmente estudiado en el Modernismo hispánico como motivo (vid. Litvak, Lily: "El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura", en *Espacio, Tiempo y*

ejemplo de belleza artificial. No es casual que el jardín, símbolo de belleza definida por su limitación, por la susceptibilidad de ser acotado, no sea lo suficientemente sublime para incluir un tratamiento estético particular de la figura de la prostituta. Posiblemente, este extremo impulse al poeta a buscar otro motivo fundamental en el Modernismo que servirá para desbordar la belleza y alcanzar lo sublime: el nocturno. Convertido en un género tanto por el Romanticismo como por el Modernismo, aporta lo ilimitado, la sublimidad de la oscuridad; de suerte que la limitación (belleza) del jardín se encuentra abiertamente difuminada por una noche que se cierne densa, desbordante, ilimitada, oscura. Así, la belleza se torna sublimidad, habida cuenta además de que a lo propia oscuridad le atribuye Kant la característica de ser sublime.[774] Por otra parte, la oscuridad dota de siniestralidad a la belleza, lo que conduciría, por otro derrotero, a la misma sublimidad. El caso es que Carrere, en aras de una sublimidad aquiescente, opta por el sincretismo de dos motivos que se constituyen en pilares del Modernismo. Si el jardín como motivo del Modernismo ha sido objeto de numerosos estudios, no ha resultado menor el interés que ha suscitado el nocturno.[775] Esta nocturnidad del jardín público se torna espectral por la aparición de la luz lunar, que causa asombro y extrañamiento en el paisaje. Ya tenemos, pues, el hábitat que precisan el artista y la prostituta: "*camarín de*

Forma, t. 13 (2000), págs. 485-507. Gullón, Ricardo: "Simbolismo y modernismo", en José Olivio Jiménez (ed.): *El simbolismo*. Madrid: Taurus, 1979. Págs. 21-44; González López, Emilio: "Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la generación del 98 y el simbolismo", en *Ínsula*, 350 (1976), pág. 11; Celma, Pilar: *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del "Fin de Siglo", 1888-1907)*. Salamanca: Acta Salmanticensia, 1989; Balakian, Anna: El movimiento simbolista. Madrid: Guadarrama, 1969; Allegra, Giovanni: *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Madrid: Encuentro, 1986; Kłosińska-Nachin, Agnieszka: "El jardín de los modernistas: entre el Simbolismo y la ironía", en *Castilla. Estudios de Literatura*, Vol. 6 (2015), págs. 189-204.

[774] Se ha aludido a este mismo asunto en comentarios anteriores.

[775] Fitter, Chris: "The Poetic Nocturne: From Ancient Motif to Renaissance Genre", en *Early Modern Literary Studies*, 3.2 (September, 1997), págs. 1-61; Greimas, Algirdas Julien y Fontanille, Jacques: *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI/ UAP, 1994; Pérez Silva, Vicente: *Prólogo a Libro de los nocturnos*. Pról., selección y notas del este autor. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1996. Págs. 15-27; Rodríguez, Manuel-Martín: "El fondo angustiado de los «Nocturnos» de Xavier Villaurrutia", en *Revista Iberoamericana*, nº 148-149, (julio-diciembre 1989), págs. 119-128; Ycaza Tigerino, Julio: *Los nocturnos de Rubén Darío y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1964.

los sueños de algún artista hambriento / y de las buscadoras de amor y de fortuna" (vv. 3-4). La prostituta y el artista quedan asimilados al espacio sublime y se identifican con él ("*la noche es sublime"* dirá Kant)[776], de suerte que el tratamiento estético que recibe la prostituta es de sublimación. Estas mujeres, además, reciben por parte del poeta el calificativo de "*inquietantes"*; y son inquietantes puesto que están representadas como sublimes, es decir, que "*quitan el sosiego, turban la quietud.*"[777] No hay mejor manera de definir lo sublime; aquello que turba la quietud y quita el sosiego, como las prostitutas de los poemas modernistas de Emilio Carrere.

[776] Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime.* Madrid: Alianza, 1990. Pág. 32.
[777] DRAE, 23ª ed., 2014.

23) CARRERE, Emilio: “Las simas”, en CARRERE, Emilio: *Las mejores poesías de Emilio Carrere.* Madrid: Renacimiento, [1900]. 264 págs.

“Las simas” (págs. 106-109)

I

¡Simas de la lujuria! Oscar Wilde, el narciso,
y Verlaine, el mendigo, se hundieron en las simas;
fueron lo que el demonio de la lujuria quiso…
¡Ruiseñores protervos de milagrosas rimas!

La arcilla es triste y sueña con la embriaguez sensual
como compensación de los días tediosos,
y canta la sirena del pecado mortal
los placeres sin nombre, los delirios monstruosos.

¡Es la hora del diablo! Hierve la gusanera
de la carne; en el cielo brilla el rojo Saturno.
¡Hora de aquellos Césares, con alma de ramera,

que, ardiendo en el infierno sus ansias carnales,
se hundían en el fondo de algún burdel nocturno
en pos de marineros borrachos y bestiales!

II

¡Las simas del alcohol! Bohemia tabernaria,
la costra y el andrajo que huyen de la luz del sol
sin un amor que encante la vida solitaria…
Edgard Poe fue grande a pesar del alcohol.

Se fatiga el espíritu y es la vida muy dura
y el vaso es un refugio de absurda poesía;
las almas paralíticas se hunden a la locura
borrachas de aguardiente y de melancolía.

¡El Alcohol, la Lujuria, monstruos de las cavernas
del alma; en los prostíbulos y en las hoscas tabernas
cantan las letanías del Señor[778] Satanás!

¡Pobres amantes raros y príncipes de rimas
que rodearon al fondo sin fondo de estas simas
de donde no se puede salir nunca jamás!
---

[778] Valga para el anecdotario el hecho de que Emilio Carrere precedía de la fórmula de tratamiento "señor" cuando se trataba de escritores que despreciaba: "*designaba a los escritores que no eran de su agrado anteponiéndoles el* señor" (vid. Cansinos-Asséns, Rafael: *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas…).* Tomo I. Madrid: Alianza, 1996. Pág. 143); abunda así en el rechazo hacia lo que indefectiblemente atrae.

Estos dos sonetos, compuestos por serventesios en sus dos primeras estrofas y por versos alejandrinos en su totalidad, se inscriben claramente en una estética modernista. En cuanto a la sublimación de la figura de la prostituta, en esta ocasión (para el objeto de nuestra Tesis Doctoral se pueden comentar al unísono) se logra mediante el ahondamiento en las profundidades y por la tendencia acumulativa del culturalismo (y de la intertextualidad[779]). La paronomasia de 'cimas' y 'simas' nos daba a entender lo que confirmará Kant: "*Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad."*[780] Las simas constituyen las profundidades abisales y se encuentran especialmente ahondadas por el exceso, que viene dado por la lujuria, y que coadyuva a la mayor profundidad mediante la plétora, al tiempo que otorga la irracionalidad, consustancial al abuso semántico que implica. El exceso, la profundidad, la siniestra oscuridad de las simas –tan destructiva como poderosa- nos sumen súbitamente en el marasmo asombroso de lo sublime, aderezadas por el malditismo del demonio, que coincide, a modo de oxímoron con las rimas milagrosas de los perversos poetas. Y en este escenario de sublimación no puede faltar "*el alma de ramera"* ni "*el burdel nocturno*" en las profundidades infernales. Así, la figura de la prostituta (sublimada en alma) se identifica directamente con el Mal, profundísimo, mistérico, ilimitado, conectado directamente con la continuidad. Esta sublimidad queda patente también en el v. 7 del soneto I, ya que se asocia la lujuria y, con ella, la figura de la prostituta, al pecado mortal (al pecado que permanentemente infringe las prohibiciones y profana lo sagrado; al Mal) y, por otra parte, debido a que en el v. 8 se asocia a nuestra figura (arrastrada semánticamente por la lujuria que despierta por antonomasia) con la inefabilidad ("*los placeres sin nombre*") y con lo siniestro ("*los delirios monstruosos*"). La irrepresentabilidad finalmente representada y el carácter siniestro la

[779] Repárese en la maravillosa del v. 5, todo un homenaje a "*la carne es triste*" de Mallarmé.
[780] Kant, Immanuel: op. cit., pág. 34.

identifican definitivamente con lo sublime (acentuándolo en las "*ansias carnales*" que la incluyen, asimilándola al Mal, transcendiéndola), sin olvidar que se encuentra en una disposición de sobreabundancia del culturalismo, tal y como atestiguan los nombres de Verlaine, Wilde o Saturno, o los del demonio y los Césares. Es sabido que la multirreferencialidad que desata el culturalismo contribuye también a la sublimidad y, en este caso concreto, a potenciar la cosmovisión modernista, en la que se confunden los poetas malditos y decadentes (Verlaine, Wilde) con los representantes del Mal (Saturno, demonio) y de la Antigüedad (los Césares). El exotismo modernista y su condición de filtro cultural (todo ha de traducirlo a través del Arte y de la cultura para digerirlo para comprenderlo) quedan, pues, de manifiesto. La rebelión del mal, su ahondamiento en los placeres que conducen al hastío, su permanencia en lo marginal y en la transgresión, su condición siniestra entroncan tanto con el Modernismo como con la figura de la prostituta y lo sublime.

El soneto II se puede interpretar bajo la misma óptica, en la que se puede esgrimir un tratamiento de sublimación de la prostituta (en este caso, se aprecia en el v. 10, en el que se identifican los prostíbulos con Satanás). Ha de quedarnos claro que tanto da sublimar la figura de la prostituta mediante una idealización divinizadora que mediante una maldita, pues igualmente se diluye su figura en la totalidad inabarcable, en la representación de lo irrepresentable, en lo inefable que encuentra un significante para provocarnos asombro y terror en una atracción hacia nuestro propio fin, que coincide con nuestro acabamiento. En este caso, aparece la figura maldita de Poe y se añaden, como fórmulas de enajenamiento, el alcohol y la locura (sobra decir la relación estrechísima que se establece entre la alienación y lo sublime, ya que la primera constituye la condición previa de disolución de límites para alcanzar lo segundo). En

este elenco de enajenadores, obviamente, debemos incluir a la lujuria, con todos sus excesos.

En las profundidades, en las simas, se funde la figura de la prostituta con lo abisal en lo sublime: *"fondo sin fondo de estas simas / de donde no se puede salir nunca jamás!"*

Genial idea de infinitud, puro territorio de lo sublime; lo irrepresentable, lo sin forma, el fondo sin fondo de lo sublime.

A pesar de que en ninguno de los dos sonetos modernistas aparece la figura de la prostituta como protagónica, y lo haga de manera tangencial o aludida, el tratamiento estético que recibe, ahondando en el malditismo, el exceso y lo siniestro, hace que ambas composiciones merezcan formar parte de este *corpus.*

24) CARRERE, Emilio: “Un son de bordones”, en CARRERE, Emilio: *Las mejores poesías de Emilio Carrere.* Madrid: Renacimiento, [1900]. 264 págs.

“Un son de bordones” (págs. 117-118)

I

En las demoliciones del barrio golfo existe
aún una encrucijada de hetairas y de hampones;
como el alma del barrio, flota una copla triste
que llora con un llanto profundo de bordones:

A la mujer de la *vía*
trátala con *caridá*,
que antes de ser de la *vía*
ha sido mujer *honrá*.

Llueve con un monótono son de tierra en la caja
sobre una tumba abierta; una faz amarilla
-sombra entre el pelotón de sombras- se desgaja
a la busca de un sórdido montón de calderilla.
En el negro burdel, la andrajosa pupila,
cariátide del vicio, con su voz de lamento,
bordonea una copla flamenca que destila
un sarcasmo irrisorio que restalla en el viento:

La Carmela, la Carmela

dice que no quiere a nadie;
lo que quiere la Carmela
son los billetitos grandes.

Llueve; un perro errabundo chapotea en el barro,
un macarra desgarra un silbido sonoro;
se recorta en la sombra la lumbre del cigarro,
que brilla entre la sombra igual que un luis de oro.
Llueve; el chulo aburrido taconea en la acera;
su voz desgrana el ritmo juncal de un fandanguillo;
un rostro con ojeras surge tras la vidriera,
entre los perifollos de encaje del visillo.

De cien que arrastran cadena
lo menos noventa y nueve
están cumpliendo condena
por causa de las mujeres…
¡Porque no hay ninguna buena!

Llueve; la negra pena de la vida envenena
a estas almas tullidas que están en el cancel,
prisioneras que cantan al son de su cadena
en la dilacerante tristeza del burdel.
Vierte el alba en los rostros palideces verdosas;
destiñe las pinturas y hace aún más espectral
la angustiosa carátula de las tuberculosas
que ofrecen en sus besos un hedor de hospital.

Cuatro tablas negras

y en el Camposanto.

¡Ya tendrá gusanos aquella carita

que yo besé tanto!

Emilio Carrere nos propone en esta composición una saturación semántica desde el título, ya que con "Un son de bordones" alude simultáneamente a un verso quebrado que se repite (véase la variación en la última estrofa), a la cuerda más gruesa de los bajos (de manera figurada, ya que se refiere a prostitutas y hampones), a la voz o hábito que se repite con mucha frecuencia (a modo de estribillo) y al conjunto de versos que se añaden a una seguidilla (compruébese el carácter popular y considérense las innovaciones típicas del Modernismo).

Además, los serventesios (dos por estrofa) compuestos en alejandrinos y combinados con las populares cuartetas (con algunas excepciones) dan cuenta de un Modernismo pretendido. Ya en el segundo verso aparece nuestra figura bajo el término griego y de forma un tanto paradójica, pues propone un ambiente sórdido para una prostituta que en la Antigua Grecia podía gozar de una alta consideración social. Esta paradoja conceptual, según la cual de lo siniestro y de lo marginal surge la belleza esplendorosa, nos propone *ab initio* un escenario de sublimidad que, no en vano, se refiere a la figura que nos ocupa. Los cuatro primeros serventesios abrazan a una cuarteta popular que, en caló, alude a la prostituta como 'mujer de la vida', para la que pide respeto. El popularismo, sobre todo mezclado con otros registros, resulta un experimento muy del gusto del Modernismo, como constataremos en el caso ejemplar de Manuel Machado. El tercer serventesio en alejandrinos presenta una situación sumamente sublime, ya que apuesta por fundir contrarios (recuérdese la transcendencia del eje de lo paradójico, estudiada en el capítulo IV de esta investigación); así, *"Llueve con un monótono son de tierra en la caja"* (v. 9) (paradoja a la que, además, se le suma la sinestesia –la tierra suena-), hace coincidir lluvia y tierra en absoluta confusión imaginista, metafórica, al igual que ocurrirá con los vv. 10-11, en los que la vida y la muerte se solaparán: "*sobre una tumba abierta; una faz amarilla / -sombra entre el*

pelotón de sombras- se desgaja" (la tumba abierta, en plena confusión de lluvia y tierra, deshace un límite más: el de muerte y vida, ya que la muerte se mezcla con la vida –la tumba está abierta- y la vida con la muerte –todos son un pelotón de sombras-). En esa confusión general (de carácter esperpéntico), se acentúa lo siniestro con la metonimia de una faz amarilla (vida/muerte) que se desgaja, aludiendo a la amputación freudiana a la que nos hemos referido con anterioridad. Este marcado carácter siniestro se utiliza, precisamente, para referirse a la figura de la prostituta, quien ya en el siguiente serventesio alcanzará el burdel, "*negro"* para acentuar su oscuridad y condición siniestras. En el v. 14, en la disposición general sublime, la prostituta aparece, espoleada por lo imaginario, conformada por una metáfora: "*cariátide del vicio"*, que activa con simultaneidad significaciones dispares que, además de saturar la significación (abonando el eje de lo pletórico), rinde pleitesía a la paradoja ínsita a lo sublime; la figura de la prostituta es cariátide del vicio tanto porque lo sostiene, como porque es remedo de la Antigüedad (culturalismo), como porque posee una belleza clásica, armónica (sin olvidar polisémicas referencias a la frialdad de la figura, a su rigidez y a su mutismo), como por la multirreferencialidad (las cariátides son intercambiables; se entienden porque cada una asume a las demás –doble condición sublime, por tanto-). Una vez más, de lo sórdido surge la belleza como mecanismo sublime (como correlato del placer negativo, de lo que atrae siniestramente, esencia de lo sublime). La prostituta canta una copla flamenca[781] (de temática prostibularia y con distendido tono) para incorporar lo popular y el coloquialismo; así, conviven los alejandrinos con los octosílabos. El siguiente serventesio insiste en la lluvia pertinaz e introduce de nuevo versos populares en los que se identifica la figura de la prostituta como la *femme fatale* que conduce a la destrucción (su malditismo es, pues, acusadísimo). Este perfil se

[781]Vid. Ordónez Flores, Eva: "Estructuras subyacentes a la copla flamenca y figuras literarias de variaciones", en *Ogigia*, nº 8 (2010), págs. 33-45.

ratificará en las últimas estrofas, en las que las almas prisioneras esperan, irremediablemente, a la puerta del burdel. En la disposición siniestra, vuelve a surgir la idealización, ya que no son cuerpos los que requieren el servicio de las prostitutas, sino almas. La atracción es tal que son almas prisioneras, como de lo sublime. El último serventesio agudiza el carácter monstruoso de nuestra figura, de tez verdosa por el dibujo del alba, y espectral, fantasmagórica (se une aquí la delicuescencia imaginaria con el malditismo siniestro, que se acentúa con el alba –ya que de cariátide pasa a espectro), antes de cerrar la composición con una seguidilla gitana que remarca el sabor popular. En definitiva, con un marcado peso naturalista, los elementos modernistas (serventesios, alejandrinos, mezcla de lo culto y lo popular, coloquialismo y conversacionalidad, transgresión, culturalismo, léxico desusado y sonoro, afán estetizante, etc.) se orquestan en la sublimación de la figura de la prostituta, ahondando, en este caso, en un perfil siniestro sumamente estremecedor.

25) CARRERE, Emilio: “Clubman”, en CARRERE, Emilio: *Las mejores poesías de Emilio Carrere.* Madrid: Renacimiento, [1900]. 264 págs.

“Clubman” (págs. 240-241)

El *abdulla*
en la boca
de un prognatismo elegante,
fin de raza,
sabe de toros y caza,
y es amigo de la *Tula*
y de Mercedes *la Loca*,
astros del Madrid galante.

Nada su espíritu altera,
y no tiene más amor
que ligar una escalera
de color.
Mira desdeñosamente
a la gente,
y es noble porque su abuelo
degolló a diez otomanos
o logró ganar el cielo

abrasando luteranos.

Todo vetusto blasón

huele un poco a Inquisición.

Pockerista,

futbolista, esgrimidor,

no tiene nada de artista,

mas se entrena con ardor

para ser boxeador;

para la raza es lo mejor.

Chico bien, insubstancial

y banal

figurín;

cuando no bebe o no juega,

su alma de lulú se entrega

al *spleen*.

En el *American-bar*

se le ve

en pose de chimpancé;

lo que hace bien es bailar

el tango en el *cabaret*.

Mata el tiempo en sus placeres

-o el tiempo lo mata a él-

sin amor y con mujeres,

todo siempre a flor de piel.

A su alma superficial

ningún ansia de ideal

la desvela,

y el mundo le echará

la morfina o el alcohol,

igual que un polichinela

cuando ya

se ha terminado el guiñol.

Esta composición podría encuadrarse en la canallería modernista manuelmachadiana, ya que incluso incide en la combinación de versos tetrasílabos y octosílabos (que se quiebran de manera irregular), de marcado aire popular, muy rítmicos y sensuales (en la órbita del esteticismo modernista y de la moda parisién). También incorpora extranjerismos (síntoma del cosmopolitismo modernista; con guiños a la cultura árabe, como en el primer verso[782]). En un ambiente decadente y canalla, aparece un personaje masculino amante de los placeres entre los que, de manera tangencial, aparece sublimada la prostituta, ya que se la considera un astro (v. 8) en el trato popular o vulgar (sus nombres son apelativos precedidos por determinativos artículos, cosificadas). De lo populachero, surge lo astral. El v. 31 recupera nuestra figura en un sincretismo idealizador y culturalista, ya que se la menciona como 'Lulú', de la que se hablará por extenso en otro comentario donde la referencia es explícita, y queda sublimada en alma como característica del canalla, además de asociada cabalmente al *spleen*; la figura de la prostituta, pues, asociada al vaciamiento en los placeres, causa y efecto del tedio vital, aparece en una composición desenfadada y canalla, sofisticada, urbana y coloquial[783]; sin olvidar que lo urbano invade la composición (modernidad y Modernismo) y que, en ese paisaje, se introduce la crisis espiritual del hombre citadino. La evidente renovación del lenguaje poético y el tratamiento de la figura que nos ocupa delatan el Modernismo de la composición, en la que la prostituta adquiere una relevancia singular. Estas prostitutas astrales, epítome del

[782] Por cierto, *abdulla* es un término para el que nos ha resultado harto complejo encontrar una significación. Creo, apoyado por la imagen chulesca del *clubman* –más cosmopolitismo-, que se refiere a un mondadientes. Con esta acepción, parece utilizarlo Thomas Edward Lawrence en *Los siete pilares de la sabiduría*: "*como Abdulla, pasaba sus horas en público con un mondadientes en la boca.",* en Lawrence, Thomas Edward: *Los siete pilares de la sabiduría: Un triunfo.* Barcelona: Círculo Latino, 2005. Pág. 298.

[783] Que, por otro lado, corrobora cierta contradicción ante la bohemia por parte de Carrere, quien aseguró, en ocasiones, que la había criticado (quizá, como en este caso). Para una visión distinta a la del "rey de la bohemia", véanse los trabajos de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (también en colaboración con Julia María Labrador); en concreto, vid. Labrador Ben, Julia María; Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto: "La obra literaria de Emilio Carrere (I). Emilio Carrere y sus poemarios *Románticas* y *El Caballero de la Muerte*", en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 19 (2001), págs. 115-147.

exceso y la lujuria, aúnan el vaciamiento y la excelsitud, confunden las alturas estratosféricas con las simas del placer.

26) CARRERE, Emilio: “Elogio de los rameras”, en CARRERE, Emilio: *Antología.* Madrid: Editorial Castalia, 1999. Edición, introducción y notas de José Montero Padilla. 436 págs. (Clásicos Madrileños; 19); en *Antología poética*, “Elogio de las rameras” (págs. 112-113); y también en CARRERE, Emilio: *Las mejores poesías de Emilio Carrere.* Madrid: Renacimiento, [1900]. 264 págs.

Elogio de las rameras (págs. 171-172)

¿Qué busco yo en los ojos de las tristes rameras
que cantan en las calles saetas taciturnas?
¿Por qué amo yo esos rostros de trágicas ojeras,
que son flores monstruosas de mis frondas nocturnas?
Esas bocas que tienen hálitos de hospital,
son vampiros que absorben con besos macerantes,
y son sus almas vírgenes cisternas inquietantes,
igualmente impasibles ante el Bien y ante el Mal.
Cisternas inquietantes de linfa corrompida,
como sus sexos, fuentes de un misterioso rito,
en que abrevo mis ansias infinitas de vida,
en las que hunde mi alma su fiebre de infinito.

Cuando beso esos ojos de cerco alucinante,
donde arde la lujuria como sangrienta flama,
busco un algo divino que espero a cada instante,
que no he sentido nunca, ni sé cómo se llama.
Poseso de mi triste y absurdo lunatismo,
amo esos ojos, lagos de enturbiado cristal,

y siento que me llaman del fondo de su abismo
los cantos de sirena del pecado mortal.
Amo esa carne impúdica de perverso perfume,
a la selva que guarda la gruta venusina,
y esa alma paradójica, virginal y felina,
que en la gran llamarada del amor se consume.

Yo bien quisiera ser como el viejo Villón
y amar a una ramera de alma triste e inquieta,
y rimando el encanto de mi vivir hampón
esculpir mis preclaros blasones de poeta.
Y sobre la molicie de su busto sedeño
devanar mis baladas y miniar mis rondeles,
remontando la escala de plata del ensueño
entre el dolor canalla de los hoscos burdeles.
Vagabundo cantor, en las noches tan largas
del arroyo, encenderla en mi dulce pasión,
y besar su cabello de fragancias amargas…
¡Yo bien quisiera ser como el viejo Villón!

Son las sacerdotisas de los ritos galanos,
un agua lustral limpia de los densos prejuicios;
guardan sus corazones, monstruosamente humanos,
todas las canalladas, todos los sacrificios.
Azucenas de carne del altar de Afrodita,
Saben que son hermanos el placer y el dolor,
y conocen el tedio y la angustia infinita

de la busca humillante del amor sin amor.
Son doctoras sutiles de las iniciaciones,
derrochan su divino caudal de juventud,
y son sus cuerpos brasas de las ígneas pasiones,
más humanos que el árido gesto de la virtud.
Yo amo esas almas raras, nobles y corrompidas,
con hedor de pantano y excelsitud de cumbre,
y lanzo mis estrofas más hondas y floridas
como lluvia de estrellas sobre su podredumbre.

Los versos alejandrinos de Carrere, combinados en serventesios y cuartetos (tan sólo un par), nos introducen en la estética modernista. Esta extensa composición constituye un ensalzamiento, una alabanza de la figura de la prostituta, que supone una sublimación que agudiza lo siniestro. En la línea de su admirado Baudelaire, Carrere se refiere a ellas como "*flores monstruosas"* (v. 4), *ítem est,* como 'flores del Mal'. Nuevamente, entendemos que se confirma una de las ideas que defendemos en nuestra Tesis: la categoría de lo sublime surgida desde el embellecimiento de lo siniestro/siniestralización de lo bello, conjuntamente con el eje paradójico que diluye los límites para instalarnos en lo ilimitado, en lo irrepresentable que, finalmente, se representa. Aquí, las 'flores monstruosas' suponen el enraizamiento de nuestra figura en el Mal y, por ende, en lo ilimitado, en la transgresión. Nos las habemos otra vez con la siniestra atracción de lo sublime. En este primer serventesio, el poeta admite estar enamorado de la prostituta, con lo que inevitablemente mostrará una apertura hacia ella, que –por obra del erotismo- conducirá a la disolución del sujeto. En este sentido, el hecho de incidir en cierta irracionalidad inexplicable (el poeta sabe de la atracción hacia la figura de la prostituta; es consciente de que busca algo, pero no está seguro de qué), en esta dificultad para traducir con palabras, incluso con el pensamiento, algo inefable, propende a lo sublime. En el segundo serventesio, el tratamiento estético de sublimidad de la figura de la prostituta se construirá desde lo paradójico y desde lo hiperbólico. Lo primero se produce en el oxímoron de "*vampiros"* y "*vírgenes*" (vv. 6-7) que concita su figura; lo segundo, ante la desmesura que supone situarlas más allá del bien y del mal (v. 8); la superación de todo límite, el ir más allá del bien y del mal, nos coloca en lo ilimitado e irrepresentable, en lo sublime. Este serventesio, pues, índice en lo ilimitado para dotar de sublimidad a la figura, ya que bien desde lo divino, bien desde lo demoniaco, bien desde lo que se encuentra más allá del bien y del mal, nos sitúa en la

vastedad de lo ilimitado irrepresentable. El último serventesio del primer conjunto estrófico, precisamente, insistirá en la infinitud como atribución de la figura de la prostituta, en esta dimensión contradictoria y con una actitud moral poco habitual en el resto de autores que conforman este *corpus.* Aunque Carrere también sublima la figura de la prostituta, impelido quizá por la estética modernista, sus lastres románticos/realistas/naturalistas hacen que lo estético se subordine, en ocasiones, a la moralina. Ello explica, por ejemplo, el v. 9: "*Cisternas inquietantes de linfa corrompida*", que salvo por el '*inquietantes'* (que acentúa lo siniestro como atracción), bien podría estar en la línea espronceda na de algunos versos de su "Canto a Teresa". Sin embargo, la súbita metáfora del v. 10 "*sus sexos, fuentes de un misterioso rito*", nos sitúa en la órbita del esteticismo modernista en aras de la sublimidad; lo metafórico aquí otorga la condición sagrada a la figura de la prostituta (la sublima), sin renunciar a lo siniestro (mediante el carácter umbrío del misterio, y de lo profundo y lo oscuro). Este carácter sagrado que se le otorga se identifica con la infinitud (v.11-12); se trata, a la manera de Carrere (aparición de elementos románticos/realistas/naturalistas), de la 'celeste carne de mujer' dariana, ya que a través de la figura de la prostituta se alcanza la sublimidad. El hecho de convertirla en vehículo de transcendencia hacia lo sublime hace que se contagie de sublimidad; la figura de la prostituta aparece con un tratamiento estético de carne que transciende, que es capaz de transportar al poeta hasta esa sublimidad ontológica que nos exaspera, que nos habita y que nos conduce a la pérdida en la que recobrarnos. El siguiente conjunto de serventesios alejandrinos (tres, en concreto) insiste en una definición paradójica (literal –v. 23) de la figura de la prostituta, que le confiere una indiscutible sublimidad, unida al extrañamiento y la enajenación ("*alucinantes"* –v. 13). Además de representar el exceso (la lujuria), para el poeta, es una figura maldita y divina, transformada por la metaforización sinestésica y por la

sinécdoque (v. 18), y, mediante la acumulación de recursos, se nos conduce hacia lo innombrable, hacia lo que no se puede representar. Para un viaje hacia lo sublime, es necesaria la enajenación, como ya se ha dicho, intensificada por el lunatismo del poeta (v. 17). La atracción hacia lo sublime es indescriptible, extraña, inefable: "*que no he sentido nunca, ni sé cómo se llama"* (v. 16), pero, simultáneamente, irrefrenable (v. 19) y llama desde el abismo (una vez más, las profundidades abisales que definen a lo sublime, definen también a la figura de la prostituta). La prostituta, como lo sublime, representa el exceso, la paradoja, el oxímoron, el apasionamiento que nos deja en el marasmo, la imagen metafórica de la confusión sinestésica, el sincretismo; y el poeta, mediante el afán erótico, se asimila a ella (véase el último serventesio del segundo conjunto estrófico). El placer y el dolor se dan conjunta e insoslayablemente en el alma *"virginal y felina"* (v. 23) de la figura de la prostituta, trasunto de lo sublime en su acabamiento, en donde se produce la consunción del sujeto. El penúltimo conjunto estrófico también está conformado por doce versos organizados en tres serventesios, principia con un abierto homenaje a uno de los escritores en cuyo espejo se contempla Carrere (quizá uno de los que más le influyeron, junto con Verlaine; sin olvidar a Bécquer y a otros escritores en la órbita romántica, a los que no mencionaría): Francois Villon[784]. Mediante el culturalismo modernista, el poeta pretende una identificación con este autor (que podríamos considerar como de los primeros malditos), con el fin de que la estética se haga vida, es decir, que obra y vida coincidan. El último conjunto estrófico (que añade un serventesio más con respecto a los anteriores de la serie) recupera el tono anterior; el tratamiento estético de sublimación de la figura vuelve a merodear por lo sagrado (v. 37), por lo siniestro, unido a lo paradójico (v. 39), por lo maldito y lo metafórico/sinestésico (v. 41), por lo oximorónico: "*son hermanos el placer y el dolor"*

[784] Controvertida figura del siglo XV francés, considerado como uno delos grandes líricos del medioevo, y recuperado por los bohemios y decadentes como un ejemplo de artista en la marginalidad.

(v. 42), por la infinitud y lo ilimitado (v. 43), por la entropía: "*busca […] del amor sin amor*" (v. 44), por el erotismo (v. 45), por lo divino (v. 46), por la identificación en la paradoja que diluye las fronteras semánticas unida a lo paradójico (v. 49) y por la sublime orquestación final de un oxímoron que lo resume todo (*"hedor de pantano y excelsitud de cumbre"* -v. 50), el placer negativo. Finalmente, la belleza sobre lo siniestro nos envuelve en lo sublime, y se confunden erotismo y poesía: *"lluvia de estrellas sobre su podredumbre"* (v. 52).

27) CARRERE, Emilio: "[Retrato]", en CARRERE, Emilio: *El caballero de la muerte*. Madrid: [s.n.], 1909. [Imp. de Gaceta Administrativa]. 173 págs. Con el título "Alma de la noche"[785] (págs. 9-12) y "[Retrato]" (págs.47-49); en CARRERE, Emilio: *El caballero de la muerte*. Ilustraciones de Enrique Ochoa. Madrid: Editorial Mundo Latino, [s.a.]. VIII, 207 págs. [Aparece sin título, a modo de atrio (págs. V-VIII)]:

Yo soy un hombre triste, altivo y solitario,
a quien brinda la Luna su ajenjo visionario,
y encantado en su hechizo, no llega hasta mi cumbre
el murmullo banal que alza la muchedumbre.
Cisne negro, ave errante de canto de cristal,
en que late el dolor de un anhelo inmortal,
oculto mi miseria a los oros del día,
y envuelto en el ropón de mi misantropía
vago en la inquietadora noche de la ciudad,
porque la noche es dulce como la soledad.

¡Noche de la ciudad! ¡Oh gran encantadora!
Es tu capa de sombra la amable encubridora
en donde espera el alma, con temblores sensuales,
a que lleguen los Siete Pecados Capitales…
Tú has dado a mi alma loca, mi triste alma nocturna,
tus besos de viciosa querida taciturna,

[785] Nótense, por una parte, la resonancia modernista del marbete alternativo y, por otra, la corroboración del título que se le asigna de "rey del refrito" en círculos literarios (vid. *Antología de la poesía modernista española.* Edición introducción y notas de Almudena del Olmo y Francisco J. Díaz de Castro, Madrid: Castalia, 2008. Pág. 397).

los besos de tu boca, perversa flor del mal,
que enloquecen el alma de tristeza sensual.
Yo adoro a tus rameras y yo amo a tus hampones
y la desolación de las negras canciones
que salen del siniestro fondo de tus burdeles,
y son tus asesinos mis amigos más fieles,
porque sé la piedad de la mano homicida
que libra de este lento suplicio de la vida.

Sé que todo este mundo que duerme y sueña ahora
es un montón de carne triste que sufre y llora,
y claman las campanas su canto de metal
como llorando el viejo dolor universal,
y el hilo tembloroso del agua de la fuente
parece que solloza también eternamente:
no es extraño que llore mi alma enternecida,
que ese dolor que pasa por mi lado, es la vida…

Amo esas bocas que brindan todos los vicios,
son rosas de este amargo jardín de los suplicios,
y sé que cada vicio, en la senda mortal,
es como un inefable paraíso artificial.
Amo a los miserables que unen en su dolor
a un gran hambre de pan una gran sed de amor,
y al ver junto al festín los mendigos que gimen,
se yergue en mi conciencia la justicia del crimen.

¡Noche de la ciudad! Negra desolación,
yo te he sentido, noche, toda en mi corazón
en las horas de tedio, de dolor y de anemia,
del brazo de la pálida señorita Bohemia.
Es esa amada triste a quien besó en la cuna
el verde beneficio maligno de la Luna
y vive enamorada de una locura; es esa
amante a la que llaman también la Vampiresa,
pues no nos abandona con su pasión mortal
sino sobre el anónimo lecho del hospital.

Amo a esas almas tristes que en eterno vagar
no han dormido a la sombra del árbol tutelar,
vagabundos y lumias de traza pintoresca,
reyes de lo imprevisto y de la galopesca
que en las noches de invierno duermen en los jardines,
o en el antro de los siniestros cafetines,
evocan el buen tiempo en que su vida había
pan blanco y un divino resplandor de alegría.
Noches interminables, que en lechos de miseria
juntan los fracasados su amor y su laceria,
y parece que nunca en la línea lejana
brillará el optimismo azul de la mañana.

Soy un hombre roído por cruel melancolía,
que ha derrochado siempre su oro y su fantasía,
y arrojo lo florido del corazón al necio

vulgo culto y al vulgo craso, a quienes desprecio.
Carne toda lujuria, un triste amor lejano
ha puesto la pistola de Werther en mi mano;
mas fue en mi adolescencia, loca y sentimental;
hoy ya sonrío siempre igual al Bien que al Mal,
y mientras traza el humo de mi pipa ondulosos
garabatos, yo sueño con lances fabulosos,
en una torre ebúrnea que hago en mi agreste cumbre,
sordo al rumor banal que alza la muchedumbre.

Si empezamos por el final, justo por los tres últimos versos, en este retrato, el propio poeta se considera un modernista; necesitado de la dimensión imaginaria, dentro de su torre de marfil situada en la cumbre de lo sublime y acompañado del afán estetizante tocado del elitismo que se distingue de la muchedumbre (vv. 72-74). Ello, junto al uso de los alejandrinos y la libre distribución en estrofas de pareados, nos sitúa en una estética de renovación métrica y de tópicos al uso del Modernismo, con cierto lastre romántico en la afectación y en la fatalidad de la aparición del trasunto ficcional de Goethe. En todo caso, para el objeto específico de nuestra Tesis, interesa el demiurgo baudelairiano en el tratamiento de identificación del poeta con la noche y, a su vez, con la prostituta, flor del Mal y lugar conspicuo de los paraísos artificiales. Así, la sublimación de la figura de la prostituta viene dada, sobre todo, por el malditismo en una estética modernista. En los vv. 3-4, el poeta se otorga una sublimidad de la que hará partícipe a sus objetos poéticos (sobresalen la noche y la figura de la prostituta), desde la cumbre en la que se sitúa (este elitismo estetizante lo recuperará al cerrar el poema, dibujando un círculo cerrado que emula la sublimidad de la continuidad, en términos de Bataille[786]. En los vv. 5-10, nos propone un autorretrato de vate modernista, especialmente marcado por el malditismo ("*cisne negro*"), la bohemia ("*ave errante*"), el esteticismo/la sinestesia ("*ave de canto de cristal"*) y la sublimidad ("*anhelo inmortal*"). En realidad, la noche se convierte -con su condición sublime, estetizante/sinestésica, bohemia y maldita- en la red de coherencia que incluirá también a la figura de la prostituta en este panorama sublime, en el que la prostituta aparece como paisaje; ante el espectáculo paisajístico que ella misma representa, se experimenta a las claras el sentimiento de lo sublime; en palabras de Remo Bodei:

[786] Vid. Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Pág. 19.

"*[…] desafío lanzado a la grandeza y al dominio de la naturaleza. De este enfrentamiento brota un inesperado placer mezclado con terror que, de manera ambigua, por un lado refuerza la idea de la superioridad intelectual y moral del hombre sobre el universo entero y, por otro, contribuye a hacerle descubrir la voluptuosidad de perderse en el todo."*[787]

En "*la inquietadora noche de la ciudad*" (v. 9); esa inquietud que 'hace descubrir la voluptuosidad de perderse en el todo'. La noche, en este tratamiento de lo sublime que carga las tintas en lo siniestro, es definitoria tanto del alma del poeta como de la prostituta; son, materialmente, noche. La noche se funde y se confunde con la figura de la prostituta (el tratamiento de lo sublime es ya proverbial) y se hace lenguaje en los vv. 15-16: "*tus besos de viciosa querida taciturna, / los besos de tu boca, perversa flor del mal*". Las flores del mal, en esta composición, no son sólo las prostitutas, sino también la noche, que se hace sinónimo de la prostituta y se torna perversa, maldita y lujuriosa por contagiosa reciprocidad, por disolución de límites significativos. La adoración a las prostitutas, en el v. 19, termina por sacralizarlas (de nuevo, sublimidad) y el "*siniestro fondo de los burdeles"* (v. 21) no hace sino ahondar el malditismo, el carácter atractivo y avieso, de profundidad abisal sublime de la figura de la prostituta en una disposición de *spleen*, también muy baudelairiano ("*Spleen* e Ideal", la misma apuesta de Carrere). Sin olvidar los guiños modernistas a Mallarmé (*"la carne triste"*) ni al caldo filosófico del momento, singularmente en el mundo como dolor, universalización sublime de Schopenhauer[788], en la siguiente estrofa. El *spleen*, pues, encuentra su predicamento filosófico. En los vv. 33-40, se refiere explícitamente a

[787] Bodei, Remo: *Paisajes sublimes.* Madrid: Ediciones Siruela, 2011. Pág. 13.
[788] Vid. Schopenhauer, Arthur: *Los dolores del mundo.* Buenos Aires: Prometeo, 2013.

la figura de la prostituta con un tratamiento de sublimidad, en tanto en cuanto la considera "*inefable paraíso artificial"* (v. 36). Este sintagma identificativo de la figura de la prostituta resulta especialmente elocuente, pues en torno a su núcleo de idealización, infinitud, eternidad y elevación se asocian dos adyacentes majestuosos: por una parte, "*inefable*", lo que no puede ser dicho pero se dice, *ítem est*, lo irrepresentable que se representa, lo inaferrable que aferra y, por otra, "*artificial"*, como la estética, como el arte; este sintagma, sin necesidad de otros, hace merecedora a la composición de formar parte del *corpus*. El malditismo, el tedio, la locura y lo siniestro invaden la siguiente estrofa, que servirá de transición para la próxima, en la que se recupera la figura de la prostituta, confiriéndole un tratamiento estético de sublimidad, ya que las asocia al "*eterno vagar*" (v. 51), a las *"noches interminables"* (v. 59) –repárese en la disolución del tiempo, territorio ya de lo sublime- y, una vez más, a lo siniestro. Respecto a la última estrofa, ya se dijo algo al principio de este comentario; valga añadir que la atribución que en la composición anterior le daba el poeta a la figura de la prostituta, en cabriola identificativa evidente, ahora se la incorpora a él, situándose más allá del bien y del mal (v. 70), con las resonancias nietzscheanas que se quiera, en el ámbito mismo de lo sublime.

28) CARRERE, Emilio: “Flor de bohemia”, en CARRERE, Emilio: *El caballero de la muerte*. Madrid: [s.n.], 1909. [Imp. de Gaceta Administrativa].

Flor de bohemia (pág. 20)

Aunque es el mundo un viejo hospital de incurables
la vida en nuestro idilio fue dulce y oportuna
y así, unidos en lánguidos besos interminables,
íbamos por los parques, en los claros de luna.

Y en las hora floridas de sentimentalismo,
pusimos áureos sueños de amor sobre las plagas
del Dolor, la Miseria y la Muerte, lo mismo
que un leproso que pone rosas sobre sus llagas.

Nuestros amigos eran los clásicos buscones,
los tristes vagabundos, los poetas hampones,
las rameras que llevan risa y beso en la boca

y son cual la alegría que pasa. Y en aquella
corte de los Milagros, mi pobre Risa Loca,
con su carita pálida, parecía una estrella.

Soneto en alejandrinos compuesto por serventesios (todo un guiño modernista, como ha podido comprobarse también en otras composiciones de este mismo *corpus*). En esta ocasión, la protagonista es Risa Loca, una prostituta que se convirtió, por lo que parece, en pareja del poeta:

> *"Risa Loca, la amada real del poeta, la musa del arroyo en la cual se mezclan el Dolor, la Miseria y la Muerte, junto con la Locura."*[789]

Como en el poema anterior, se insiste –en el primer serventesio- en el carácter de infinitud que caracteriza a la figura de la prostituta, capacitada, como el poeta en su identificación y disolución sublimes, para los "*besos interminables*", a pesar de lo ripioso. Se repite el tópico de la noche con idénticas interpretaciones que en las composiciones anteriores y las sinestesias (vv. 5-6), con la misma condición de rebasamiento de límites y de fusión y confusión en el todo que conllevan. Desde el erotismo, en los vv. 6-7, se construye un mundo estético imaginario, desde la ensoñación (con lo que tiene de ilimitada e irracional) que entrona lo ilusorio (con carácter estetizante) frente a la realidad cotidiana, corroborando la concepción modernista de autonomía de la obra artística. El último verso del primer terceto (v. 11) se ocupa de despejar las dudas en cuanto a la identificación de Risa Loca, por antonomasia, con las prostitutas. Al alborozo y a la enajenación de la prostituta, se le une la condición astral (v. 14) que ya le había otorgado el poeta a esta figura en otros poemas y que le confiere a la figura la sublimidad de la inmensidad grandiosa que

[789] Vid. Labrador Ben, Julia María; Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto: "La obra literaria de Emilio Carrere (I). Emilio Carrere y sus poemarios *Románticas* y *El Caballero de la Muerte*", en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 19 (2001), págs. 115-147.

estremece, puesto que con su atracción y majestuosidad nos recuerda nuestra condición precaria.

29) CARRERE, Emilio: "Risa Loca", en CARRERE, Emilio: *El caballero de la muerte*. Madrid: [s.n.], 1909. [Imp. de Gaceta Administrativa]

"Risa Loca" (págs. 25-26)

¡Oh, pobre Risa Loca! ¡Pálida flor de histeria!
Eran nuestras dos almas una horrible laceria
y una noche unió un beso de amor nuestra miseria.

Bañó un rayo de Sol nuestras almas sinceras,
y brindé ante un concurso de hampones y rameras
por tus labios pintados y tus tristes ojeras,

En los días de hambre, hermanos haraposos
de los mendigos trágicos y los perros sarnosos,
fueron divino pan tus labios amorosos.

¡Oh las noches sin lecho, desoladas y eternas!
Yo mimaba tu oído con mis palabras tiernas,
en las calles sin luna y en las negras tabernas.

Y en la hora suicida, lenta y desfalleciente,

tu mano pecadora, tu mano transparente,

era como un Espíritu Santo sobre mi frente.

¡Oh, pobre Risa Loca! Tu carne era armoniosa

y celeste. ¡Tu carne! – Melodía, astro y rosa-

y llenaba mi alma tu risa luminosa.

Tu manita viciosa, blanco copo de gracia,

hundió sus finos dedos en mi melena lacia,

que es el airón de mi lírica aristocracia.

Te ofrendó sus canciones mi ingenio taciturno,

sombríos madrigales de nuestro amor nocturno,

que nació bajo el rayo siniestro de Saturno.

¡Oh pobre Risa Loca! ¡Pálida amada impura!

¡Idilio trashumante de caricias malditas!

Tú le has dado a mi alma más intensa ternura

que todas esta frívolas y honradas burguesitas.

En esta ocasión, nos encontramos ante unos tercetos monorrimos que culminan en un serventesio y, además, todas las estrofas se encuentran conformadas por versos alejandrinos. Todo, pues, desde lo formal, rebosa Modernismo. En otras composiciones, hemos podido constatar el uso de pareados; aquí, nos las habemos con tercetos monorrimos que aconsonantan entre sí. Uno de los redescubrimientos señeros del Modernismo fue precisamente el de la recuperación de los tercetos monorrimos:

> "*Los monorrimos en dos o tres versos fueron redescubiertos por el Modernismo. Rubén Darío se sirvió […] de los más raros tercetos monorrimos en "El faisán"* [en *Prosas Profanas*], *y en "Madrigal exaltado" y en "A Goya"* [en *Cantos de vida y esperanza*]".[790]

En cuanto al tratamiento estético de nuestra figura, es importante señalar el erotismo como medio de disolución, una vez más, entre el sujeto y el objeto poéticos para sumirse en lo sublime (vv. 1-3) en plena noche, como no podía ser de otra manera (véase la interpretación de la noche en anteriores comentarios). No hay que olvidar, además, dentro de la órbita del Modernismo, la actitud de desprecio y la sensación de miseria ante la vida:

> "*La mayor parte de los adalides del Modernismo (espíritus inquietos) ha llegado a considerar la vida […] como un verdadero tópico,* [como un] *concepto*

[790] López Velarde, Ramón: *Obra poética.* Ed. crítica de José Luis Martínez. Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paolo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX. Pág. XLVII (introducción).

desconsolador y enervante […] [con] *cínico desdén hasta un escepticismo gélido.”*[791]

Esta actitud hemos podido comprobarla en el resto de composiciones del autor. En todo caso, el tratamiento de sublimación de la figura de la prostituta vuelve a hacerse evidente mediante la divinización/idealización de la misma, por ejemplo, en el v. 9: “*fueron divino pan tus labios amorosos”.* La comparación de sus labios con el “*divino pan*” no sólo idealiza la figura, sino que también le confiere el carácter sagrado que la dotará de las ideas de transgresión, de prohibición, de misterio y de atracción tan caras a lo sublime. La alegoría religiosa alcanza su culmen en los vv. 13-15, en los que se identifica a la prostituta con el Espíritu Santo; la idealización y la divinización alcanzan el éxtasis religioso, de suerte que la prostituta se disuelve (se sublima en todos los sentidos) en espíritu, transcendiendo su propia carne; esa carne celeste dariana que anuncia la trascendencia de la carne como vehículo de lo sublime: *“¡Oh, pobre Risa Loca! Tu carne era armoniosa / y celeste. ¡Tu carne! – Melodía, astro y rosa- / y llenaba mi alma tu risa luminosa.”* (vv. 16-18) Lo sinestésico vertebra tanto la composición (infundiéndole Modernismo) como la sublimidad, diluyendo las barreras significativas para llegar a la comunión semántica del todo. Los dos siguientes tercetos insisten en dos temas recurrentes (la idealización femenina romántica –blancura y delicadeza- pasada por el tamiz prerrafaelita –afán estetizante- frente al carácter bohemio del poeta referido mediante la sinestesia de los cabellos, en un terceto; y, en el otro, el acendrado malditismo –por culturalismo, saturnino-de la figura de la prostituta, que contribuye a la sublimación). La última estrofa, conformada por un serventesio, propone una paradoja que casi funde contrarios (a modo de oxímoron) para acentuar su

[791] Vid. Zayas, Antonio de: “El Modernismo”, en Zayas, Antonio de: *Ensayos de crítica histórica y literaria.* Madrid: Imprenta de A. Marzo, 1907. Págs. 387-420.

idealización (v. 25), para ahondar su malditismo mediante el imaginismo metafórico (v. 26) y para acentuar su contagiosa trascendencia en los dos últimos versos (en contraposición evidente con la burguesía del momento: frívola, utilitarista y tan contraria al arte –en la concepción modernista- como a la vida; el espíritu rebelde y transgresor del Modernismo aparece con la defensa de la marginalidad y con la transgresión que supone tremolar el confalón del arte como vida contra una sociedad utilitarista; será, precisamente, la figura de la prostituta un tú poético reivindicado por su malditismo, marginalidad, imaginismo, profundidad, transcendencia, erotismo e íntima relación con el estro artístico). En definitiva, una vez más, una orquestación de recursos en una cosmovisión modernista que se liga a un determinado tratamiento estético de una figura singular (la de la prostituta) en la incansable búsqueda de lo sublime.

30) CARRERE, Emilio: “La musa del arroyo”, en CARRERE, Emilio: *El caballero de la muerte*. Madrid: [s.n.], 1909. [Imp. de Gaceta Administrativa]

La musa del arroyo[792] (págs. 21-24)

I

Cruzábamos tristemente
las calles llenas de luna,
y el hambre bailaba una
zarabanda en nuestra mente.
Al verla triste y dolida
yo la besaba en la boca.
-¿Por qué aborreces la vida,
Risa Loca?
No llores, rosa carnal,
que yo robaré el tesoro
de la tiara papal
para tus cabellos de oro.
Y un espíritu burlón
que entre las sombras había,
al escuchar mi canción
se reía, se reía.

[792] Se publicó por primera vez en *Los lunes de El Imparcial,* (29 de julio de 1907).

II

De la fría fuente grata
en el sonoro cristal,
la Luna brillaba igual
que una moneda de plata.
Temblaba su mano breve
de blanca y sedeña piel.
-¡Qué bonita cae la nieve…
Y qué cruel!
-No tiembles, yo haré un corpiño
para tus senos triunfales
con la pompa del armiño
de los mantos imperiales.-
Y un espíritu burlón
que entre las frondas había,
al escuchar mi canción
se reía, se reía…

III

Noche de desolaciones,

eterna, que llamé en vano

con la temblorosa mano

en los cerrados mesones.

Lloraba un violín distante

con tanta melancolía

como nuestra vida errante.

-¡Reina mía!

Da tu dolor al olvido;

yo te contaré la historia

de una princesa ilusoria

de un reino que no ha existido.

Y un espíritu burlón

y cruel que en la calle había,

al escuchar mi canción

se reía, se reía…

IV

¡Triste voluntad rendida

al dolor de la pobreza!

¡Oh, la infinita tristeza

de la amada mal vestida!

Palabra de amor que esconde
la llaga que va sangrando
y andar, siempre andar. ¿Adónde?
¿Y hasta cuándo?
-Ya apunta la claridad…
Ya verás cómo se muestra
propicia y mágica nuestra
madre, la Casualidad.-
Y en la encrucijada umbría
de la suerte impenetrable,
la Miseria, la implacable,
se reía, se reía.

Tal y como se ha demostrado en la composición anterior, la protagonista femenina (Risa Loca) de este poema, quizá el más célebre de su autor, es una prostituta, por lo que merece ser incorporado a nuestro *corpus.* En todo caso, reproducimos las siguientes palabras que lo constatan, al tiempo que caracterizan a esta figura femenina como decadente:

> "*[…] la prostituta Risa Loca, protagonista del más célebre poema carreriano, "La musa del arroyo", es el contrapunto 'canalla' de […] las burguesitas virtuosas."*[793]

Se trata de un poema compuesto por cuatro estrofas de dieciséis versos cada una en las que se alternan las cuartetas y las redondillas; los versos octavo y décimo sexto se quiebran (estos últimos constituyen el conocidísimo estribillo "*se reía, se reía"*). Popularismo, pues, que hizo que estos versos se recitasen por doquier, integrado a la renovación métrica y estética del Modernismo.

La primera estrofa alude al *spleen* compartido por el poeta y a la figura de la prostituta (v. 1), a la inevitable nocturnidad representada por la luna (la sublimidad de la noche del v. 2), a la potente imaginación estetizante y transgresora (la *zarabanda* del v. 4; que, además, satura por acumulación las significaciones –lío, estruendo, baile censurado moralmente-), al clásico aborrecimiento de la vida (muy del Modernismo), en los vv. 7-8-, a la sinestesia metafórica referida a nuestra figura, bella transformación sublime (*"rosa carnal"* –v. 9) y a la divinización/sacralización de la misma (v. 11). Esta

[793] Aznar Soler, Manuel: *La Bohemia literaria española durante el modernismo.* Barcelona: Universitat de Barcelona, 1988. Pág. 41.

misma exaltación de la figura se produce en la segunda estrofa, acompañada del aire siniestro del miedo (representado por la nieve –vv. 7-8), del encomio de las partes sexuales (v. 10), de la hipérbole imperial (v. 12) y del clásico *ritornello*, que se repite en todas y cada una de las estrofas, y del que diremos algo después. El carácter sublime de la noche, por su ínsita y siniestra oscuridad, se acrecienta mediante la condición eternal que se le atribuye en la tercera estrofa (v. 2); la sublimación de nuestra figura, por otra parte, proviene de la fabulación que el poeta convierte en correlato de la prostituta, investida del magín estético vital, y traducida estéticamente como "*princesa ilusoria / de un reino que no ha existido"* (vv. 11-12). Así, la celeste carne de mujer, carne ilusoria, pertenece a un no-lugar, con lo que se la dota de la atopía sintomática de lo sublime, ilimitada, inquietante, tan vasta y terrible como majestuosa. No importa, pues, que se trate de una "*amada mal vestida*" (en el v. 4 de la última estrofa), debido a que este entorno 'realista' pretende ser sustituido por la ilusoria princesa (la auténtica realidad para el poeta modernista, la estética ética). Se mezclan el placer y el dolor (oxímoron en el territorio de lo sublime) y se exalta la casualidad, el azar, como el demiurgo tanto del poeta como de la prostituta; esta última disuelta en la sublimidad de las interrogaciones retóricas, como preguntas que no pretenden ser respondidas, pues asumen en su afán totalizador la disolución de las respuestas, fundidas y confundidas con los interrogantes.

Por último, merece la pena llamar la atención acerca del uso del estribillo, a modo de *ritornello*, que se repite al final de todas las estrofas que constituyen la composición. Esta fórmula reiterativa, que insiste tanto en la repetición como en la acumulación, alude al eterno retorno, a la circularidad que dibuja lo sublime. En esta disposición de sublimidad modernista, pues, aparece el tratamiento estético de sublimación respecto a la figura de la prostituta.

31) CARRERE, Emilio: “El dolor de la noche”, en CARRERE, Emilio: *Las mejores poesías de Emilio Carrere*. Madrid: Renacimiento, [1900]. 264 págs. (Págs. 156-158); también en CARRERE, Emilio: *El caballero de la muerte*. Madrid: [s.n.], 1909. [Imp. de Gaceta Administrativa]. 173 págs. (Págs. 37-40)

Es una vieja casa
de una calle sombría.
Las ventanas, con luz en el misterio,
son extrañas pupilas
de la casa inquietante, que parece
la faz truhanesca de una celestina.
Estos ojos, cual llamas infernales
de la lujuria, al pasajero guiñan.

¡Noche de hambre, de frío
y de melancolía!
Como las hojas secas
iba el dolor errante de mi vida…
El alma del burdel cuenta en voz baja
historias vergonzosas y malignas;
tiene el vicioso y peculiar aroma
de una antigua querida
cuya boca pintada hemos besado
en una hora banal de nuestra vida.
Por el confuso espejo van pasando
las escenas antiguas;

rostros lejanos, manos espectrales,
en alucinación de pesadilla.

Hay sobre el triste lecho
del placer una cinta
y una marchita rosa
de alguna cabellera desprendida;
esta amable reliquia de un instante
tiene un perfume de melancolía.

Bate la lluvia en el vitral y llora
un lento ritornello de elegía.

Mi solitario lecho
de triste vagabundo, da una tibia
caricia de calor. La Muerte pasa
por la calle sombría,
aúlla el lobo del viento y se estremece
la miserable carne dolorida.

¡Oh dolor de la noche
en el dolor errante de la vida!
¡Oh, musa taciturna que me cuentas
tristemente mis viejas alegrías!
Amor de mi niñez de claros ojos
y tutelares sombras desvaídas.
¡Alegrías de ayer, que hasta el más pobre

un rayito de sol tiene en su vida!

¡Angustia de vivir y misterioso
terror de la partida!
La carne siente el miedo de las sábanas
de tierra compasiva,
sin saber que el Gusano
dentro del propio corazón anida.

El lecho del burdel tiene una triste
fragancia de mujer y de lascivia;
recuerda esas figuras inquietantes
del arroyo, y las frías
salas de hospital, y la laceria[794]
que roe la sensual carne marchita.
Bate la lluvia en el cristal y tiene
un monótono ritmo de elegía.

Solloza una guitarra
una copla canalla y dolorida;
y los versos que lloran
la negra pena de la mala vida,
como lágrimas caen en el silencio
que como un vasto corazón palpita.

---

[794] En la ed. de 1909, en vez de “laceria”, “carroña”.

Se trata de una de las combinaciones métricas más utilizadas por los poetas modernistas: la silva arromanzada, tan cultivada por los hermanos Machado, Rubén Darío y otros poetas que comparten esta misma estética.[795] A pesar de que divide las estrofas, de manera aleatoria, se mantiene la rima asonante en los versos pares. La primera estrofa, compuesta por los primeros ocho versos, ya incorpora dos elementos fundamentales en el tratamiento estético de la figura de la prostituta: por una parte, aparecen el malditismo (ya que relaciona el burdel con el infierno –vv. 7-8) y lo siniestro "*casa inquietante*[796]*"*, por otra, nos encontramos con el culturalismo, en este caso con un guiño medieval -tan modernista- a la Celestina (vv. 3-6), prostituta por antonomasia, que concita tanto la atracción como lo siniestro. Además, por un mecanismo metafórico de prosopopeya, se personifica el burdel como si fuera la faz de la vieja celestina, con lo que las personas y los objetos se comunican, tras la dilución de los límites significativos (tan sublime). Ello provoca que las ventanas del burdel guiñen los ojos, llenos de lujuria (vv. 7-8), y produzcan la siniestra sensación que provoca la fusión de objetos y personas: "*Estos ojos, cual llamas infernales / de la lujuria, al pasajero guiñan."* Así, se produce la siniestra atracción, sin renunciar al exceso que supone la lujuria, con lo que la figura se encuadra en la sobreabundancia. El carácter infernal de las llamas ahonda el carácter maldito de la prostituta, que las habita.

Los catorce versos que conforman la siguiente estrofa comienzan con el tópico de la noche –sugerido en la anterior-, dotadora de la disposición sublime que se ha comentado ya en otras composiciones (vv. 9-10); a ello le sucede la actitud enfadosa

[795] Vid. Pedraza Jiménez, Felipe B.; Rodríguez Cáceres, Milagros: *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana.* Madrid: Edaf, 2008. Pág. 455.

[796] El adjetivo "inquietante" resulta fundamental cuando se trata de lo sublime, pues es necesaria la sensación de perturbación del ánimo que la define.

ante la vida y el dolor existencial, típicos del modernista[797] (vv. 11-12), el hecho de acudir, a modo de las 'historiadoras' de Sade[798], al sentido del oído para enardecer el entorno con el matiz "*maligno*" que ahondará en el malditismo de la figura (vv. 13-18), la idealización que supone, metonímicamente, aludir al "*alma del burdel"* (v. 13) y la condición espectral, que ahonda tanto en el imaginismo como en lo siniestro –con la enajenación y alienación que supone lo alucinatorio-, sin olvidar la confluencia de tiempos en un solo tiempo, en el que se sitúa la figura de la prostituta, quien -en medio de tiempos lejanos que coinciden con el anterior y de rostros lejanos que se actualizan- asiste a una disolución radical del tiempo y el espacio que le confiere una dimensión sublime (vv. 19-22). Las dos siguientes estrofas se incardinan en un tardorromanticismo, de cierto tono becqueriano, caracterizado por la afectación y por un ambiente que reproduce los sentimientos del poeta (en este caso, la lluvia repetitiva en su elegía). Como elemento modernista, el del *spleen*, que enseña a nuestros poetas la tristeza en el placer. Ese mismo tópico modernista del *spleen* lo encontraremos desarrollado en las tres siguientes estrofas, que apuntan hacia la soledad, la muerte y el dolor (vv. 30-36), la noche y la melancolía (vv. 37-44), y la angustia existencial (vv. 45-50). La siguiente estrofa recupera abiertamente a nuestra figura, por sinécdoque respecto al burdel (esta confusión del todo por la parte y viceversa confiere sublimidad a la figura, pues conlleva la disolución de límites semánticos entre los significantes); por otra parte, la sinestesia del v. 52 ("*fragancia de lascivia"*) contribuye también a la fusión y confusión en el todo, al mismo tiempo que satura la significación mediante la plétora, ya que la "*lascivia"* se refiere tanto a "la propensión a los deleites carnales"

[797] Recuérdense, a este respecto, las sintomáticas palabras del nicaragüense: *"¡Qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer"* (vid. Darío, Rubén: "Palabras liminares", en *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e hijos, 1896).
[798] Vid. segundo apartado del capítulo V de esta Tesis.

como "al apetito inmoderado"[799]. La inmoderación, la desmesura, es otro elemento que aparece asociado a nuestra figura y que le confiere sublimidad. Asimismo, se insiste en lo "*inquietante*" (v. 53), en la destrucción de la carne, cuya precariedad incide en la sensación ante lo sublime (v. 56), para terminar la estrofa con la repetitiva salmodia elegiaca de la lluvia (esa reiteración de los vv. 57-58 sitúa a nuestra figura en lo acumulativo y en la idea de circularidad sempiterna, fuera del tiempo y del lugar; en lo sublime). La estrofa final recupera el gusto popular mediante recursos de personificación (vv. 59-62) y, en concreto, los dos últimos versos constituyen un oxímoron que dibuja un panorama general, en el que se inserta la figura de la prostituta, de sublimidad: "*un silencio palpitante*" (vv. 63-64).

[799] DRAE, 23ª ed., 2014.

32) CARRERE, Emilio: “Pantomima”, en CARRERE, Emilio: *El caballero de la muerte*. Madrid: [s.n.], 1909. [Imp. de Gaceta Administrativa]. 173 págs.

“Pantomima” (pág. 46)

Un mimo loco y pálido suspira en el jardín:
-Ven, Diosa prostituta, ven coqueta inmortal-
y florece en sonatas y versos su violín,
un antiguo y grotesco violín sentimental.

Hoy la Luna ha embriagado al loco del jardín,
y sueña que su frente roza un ala inmortal:
-¡Ya siempre serás mía!- canta en su violín,
con sus más bellos gestos de payaso genial.

-¿Siempre?- dice un acento burlesco en el jardín;
es la Pálida, y canta con su voz espectral,
arrancándole al mimo su viejo violín:
-Mi canción, es la sola canción que es inmortal.

El tema del circo no puede disonar en una estética como la modernista. Aquí, el payaso, la luna y la prostituta delatan también el interés del Modernismo, como filtro cultural que es, por *la Commedia Dell' Arte.* En cuanto al primer asunto, hemos de admitir que esta breve composición tan modernista (tres serventesios en alejandrinos con una perfecta división de hemistiquios -pura poesía; auténtico virtuosismo estetizante- y una sonoridad dariana palmaria) acude a un tópico que le resulta atractivo y no es de extrañar, ya que el propio Modernismo es una mascarada que asume lo circense:

> "*El modernismo fue una escuela poética; también fue […] un circo y una mascarada*."[800]

Efectivamente, las palabras de Paz explican la inclinación modernista (extrapolable a la pintura) por una temática como la circense, una mascarada estética. En realidad, lo mismo el payaso que la *Commedia Dell'Arte* se explican desde la mascarada y los recursos mímicos[801] (la inefabilidad de lo sublime), con la peculiaridad de la exacerbación culturalista que supone esta última. Así, tras el payaso y la prostituta, no resulta complicado entrever a Arlequín y Colombina junto a la centralidad del

[800] Vid. Paz, Octavio: "El caracol y la sirena", en Paz, Octavio: *Cuadrivio.* México: Editorial Joaquín Mortiz, 1964.

[801] En todo caso, se trata de una identificación clara, pues abundan los poemas modernistas en los que aparecen personajes o temáticas relacionadas con la *Commedia Dell'Arte.* Además, la pantomima como género podría considerarse como una continuación de esta comedia italiana, sin olvidar sus evidentes puntos de contacto: "*La pantomima ('todo mimo') se emplea también para referirse […] a las actuaciones arlequinescas de la Commedia Dell'Arte"* (vid. Torres, Javier de: *Las mil caras del mimo.* Madrid: Editorial Fundamentos, 1999. Pág. 10).

personaje de la luna. De hecho, los polichinelas ocupan frecuentemente la poesía modernista española[802].

La "pantomima", pues, satura la significación, pues además de referirse a la "representación por figura y gestos sin que intervengan palabras", también alude a la "comedia, farsa, acción de fingir algo que no se siente"[803]. Esta acumulación significativa apunta hacia la plétora que confiere sublimidad a la composición. Concretamente, la divinización –"*Diosa prostituta"* (v. 2)-, la eternidad –"*coqueta inmortal"* (v. 2)- y la enajenación del sujeto (v. 1) conceden toda la sublimidad a la figura de la prostituta, ya en el primer serventesio. La enajenación se torna imaginación ilusoria estética (metafórica) en el segundo serventesio; una dimensión vital para propiciar la autonomía de la obra artística y la dimensión existencial del arte para el poeta modernista. El jardín nocturno y espectral también procura una estética modernista; en él, la prostituta (tan idealizada que es "*La Pálida"* –v. 10) refuerza su carácter transcendente mediante su "*voz espectral"* -v. 10- (con un siniestro cariz que profundiza su sublimidad) y su alma inmortal (que permanece en su canción –v. 12). La figura de la prostituta, pues, queda sempiternamente fijada en el ideario estético modernista:

"-*Mi canción es la sola canción que es inmortal.*" (v. 12)

Esta condición inmortal que se le atribuye a la figura de la prostituta la convierte en un detonante inmediato de sublimidad, pues es capaz de conectarnos con el ámbito del no-tiempo, el de lo sublime.

[802] Piénsese en "Pierrot y Arlequín" de Manuel Machado, o en "Melodía blanca" de Huete y Ordóñez, por ejemplo.
[803] DRAE, 23ª ed., 2014.

33) CARRERE, Emilio: “Mimí”, en CARRERE, Emilio: *El caballero de la muerte*. Madrid: [s.n.], 1909. [Imp. de Gaceta Administrativa]. 173 págs.

“Mimí” (págs. 107-109)

Es la pálida coqueta;
la que pasa tristemente
por el libro de Murger.
Es la novia del poeta,
alma equívoca, incoherente
de mujer.

Es la flor aristocrática,
es quebradiza y neurótica
su adorable figurita.
Aborrece la gramática
y es sincera artista erótica
su alma bohemia y exquisita.

Son sus ojeras moradas
las ruinas de alguna orgía
de íntimo y perverso amor;
y sus azules miradas
llenan de luz la poesía
del bohemio soñador.

Cuando la falda sujeta
su mano breve y coqueta,
muestra el quimérico pie,
su gentil donaire imita
a una linda duquesita
que bordara un minué.

Es una enferma camelia,
blanca y dulce como Ofelia.
Su voz es sonora y cálida.
Haría eterno el instante
en que acaricia su amante
su breve manita pálida.

Cuando tiene su poeta
brumas de tedio en la mente,
ella sus versos recita,
y deliciosa y coqueta
le hace el juvenil presente
de una rosa de Afrodita.

Llena de dorado vino
la copa, en las locas cenas
canta su estrofa al placer.
Astro del barrio latino,
entre pipas y melenas
nos la ha pintado Murger.

Su vida es una florida

canción, que guarda escondida

una lágrima, al final,

al marchitarse la rosa

de la vida, en su mimosa

figulina de cristal.

En primer lugar, es necesario justificar la presencia de un personaje como el de Mimí en un *corpus* conformado por composiciones en las que aparece la figura de la prostituta. Pues bien, al margen del obvio culturalismo e intertextualidad estetizantes modernistas que supone el hecho de incorporar a un personaje literario como el de Mimí Pinson, celebérrima heroína de Murger[804], lo cierto y verdad es que su nombre ha concitado, entre otras connotaciones, la de la figura de la prostituta. No en vano, su propio creador les confirió ese perfil a Mimí, Pémie y Mussete:

> "*Eran maestras de lo que Murger daba en llamar 'amor matemático', por ello, nunca se enamoraban de los bohemios* [porque] *se acrecentaría la situación de miseria."*[805]

Ese 'amor matemático' no es otro que el que no presenta ni un ápice de sentimiento y responde a otro tipo de intereses[806]; si nos acogemos a la definición del DRAE y si consideramos que, precisamente una excortesana aconsejaba a sus discípulas en su *Guía para cortesanas en Madrid*, publicada en 1921, que bajo ningún concepto se enamoraran de un tísico poeta, sino que se hicieran desear por aquellos hombres de los que pudieran sacar provecho[807], nos encontramos con una adecuada definición para Mimí.

En cuanto a la métrica, podemos percibir su espíritu renovador en el hecho de que combina distintos tipos de sextillas entre las ocho que conforman la composición. La primera es el único ejemplo de sextilla de pie quebrado o copla manriqueña –aunque

[804] Murger, Enrique: *Escenas de la vida bohemia.* Buenos Aires: Sopena Argentina, 1945.
[805] Luengo López, Jordi: "*Escenas de la vida bohemia:* Una aproximación a la creatividad amoral el 'submundo' urbano", en *Dossiers Feministes*, nº 10 (2007), págs. 23-50. Pág. 44.
[806] Ibídem.
[807] Vid. Díaz, Ana: *Guía para cortesanas en Madrid y provincia.* Madrid: Biblioteca Hispania, 1921.

quiebra sólo el último verso, y no el tercero-, a partir de la cual nos encontramos con sextillas paralelas (cuatro estrofas) y con sextillas correlativas (tres estrofas; que presentan el mismo esquema que la primera, pero sin versos quebrados).

Emilio Carrere muestra una contradictoria actitud, ya que en la primera estrofa adopta una actitud misógina, aunque sin renunciar al culturalismo modernista. En la segunda estrofa, sin embargo, se produce ya un tratamiento de sublimación, en tanto en cuanto se incide en su condición divina (v. 9), inefable (v. 10; se colige también que no hay palabras para definirla), erótica imaginista estética (v. 11) y transcendente, espiritual (v. 12), sin olvidar su carácter extraordinario, dado por su exquisitez (v. 12). Una estrofa, pues, que acude a las identificaciones más rentables para obtener un tratamiento de sublimación de la figura de la prostituta dentro de una estética modernista. Por su parte, la tercera estrofa acentúa su carácter siniestro y maldito (vv. 13-15) en los tres primeros versos y extrema la idealización en los tres últimos (vv. 16-18), aunando la espiritualidad del azul modernista con la poesía, con el erotismo y con la capacidad imaginativa y artística. En los vv. 19-24, se describe a la que podría pasar por una princesa modernista, en la que resaltan la idealización, la espiritualidad y la imaginación mediante una sinécdoque (v. 21) que confunde la parte con el todo, otorgándole a la figura un carácter de ensoñación estética tan modernista como sublime. Recuperamos el culturalismo (recuérdese su estrecha relación con lo sublime, por su capacidad para diferir la significación y de representar muchos modelos en su sola figura) en los vv. 25 y 26, mediante las alusiones a las camelias y al personaje de Ofelia. En el primer caso, imposible evitar las resonancias a *La Dama de las camelias*[808] y, en el segundo, la alusión es directa a Ofelia, con cuya referencia se abona el culturalismo

[808] Dumas, Alejandro: *La Dama de las camelias.* Madrid: Akal, 2006.

(inevitable ver a la Ofelia prerrafaelita de Millet[809]; figura con la que se identifica a la prostituta, lo que la asocia a la muerte y al infinito –fluye incansable/inmortal en el río, discurre-; es decir, es lo que la sublima). Los restantes versos de la sextilla, en un tratamiento de sublimación, la identifican con la eternidad, con la total ausencia de tiempo (con añadidos del imaginario romántico un tanto sensibleros, aunque recuperados desde cierto esteticismo prerrafaelita). La comparación con la divinidad del v. 36 y su estrecha relación con lo poético (v. 33-35), sin renunciar a la crisis del sujeto poético (vv. 31-32), suponen la sublimación de la figura en un entorno modernista. La esencia paradójica, vital en lo sublime, se recuperará en la última estrofa, que hace mención al placer negativo, al dolor que se esconde tras la atracción placentera, no sin asociar a la figura de la prostituta, en la estrofa anterior, con los paraísos artificiales (vv. 37-39), con la poesía (v. 39), con los astros (v. 40) y con el culturalismo (v. 42). En el vuelo poético, con el que se identifica a la figura de la prostituta, se le atribuye la enajenación, la autonomía artística mediante la suplantación del imaginismo estético y la capacidad para disolver al sujeto en el enigma de su propio origen.

[809] John Everett Millais: "Ofelia", (1852).

34) CASTILLO Y SORIANO, José del: “Las noches del Imperio”, en CASTILLO Y SORIANO, José del: *Versos.* [s.l.: s.n.], 1879. (Madrid: Imp. de la Gaceta Universal). 154 págs.

“Las noches del Imperio”[810] (págs. 5-10)

¡Evohé, bacantes! ¡Golpead los tirsos!
¡Címbalos a los címbalos respondan!
¡Siga la orgía hasta que el sol alumbre
del Aventino las oscuras lomas!
No pueda el eco repetir los cantos,
y nuestras voces, de cantar ya roncas,
subiendo hasta la cumbre del Quirino,
mueran del Tíber en las turbias ondas.
¡Esclavos! Despojadme este manto
que embaraza mi cuerpo y le sofoca;
la corona arrancadme de las sienes,
vestidme blanca y perfumada toga.
¿Qué hacéis con mi diadema y con mi púrpura?
¿No veis, esclavos, que su peso estorba?
Ahí… arrojadlo al peristilo, encima
de empolvados laureles y almas rotas.
¡César da fiesta! Plebe que en el foro
a entretener tus ocios te convocas,
olvida los asuntos de la patria

[810] Este poema se publicó con anterioridad en *Revista Europea*, nº 74 (25 de julio de 1875), págs. 153-155.

y a mis pórticos llega bulliciosa.
Oirás las armonías con que Euterpe
del Olimpo a los dioses enamora;
y el más sentimental de mis poetas
nos dirá su canción más melancólica,
y cuando ya el placer nos cause hastío,
agotadas las heces de su copa,
y el alba tras los vidrios de colores
descienda a contemplarnos ruborosa,
se arrojará vajilla de oro y plata…
Esportillos traed bajo la toga,
Mas muy fuertes, ¡por Júpiter! ¡que es fácil
tanto peso a la vuelta que los rompa!
¡César lo quiere! ¡Mi valor descansa
sobre el fresco laurel en la victoria;
sólo anhelo gozar, y en mi delirio,
olvido al mundo al olvidar a Roma!
……
Ven, Tarentila, ven, sube hasta el lecho
en brazos de las náyades hermosas,
deja que pose en tus desnudos hombros
la sacra mano que ninguno toca.
Tus sienes, que a la nieve tornan pálida,
coronen verdes pámpanos y rosas;
hija de Venus, llega… en albos tules
veladas mal tus encantadas formas,
ceñida tu garganta alabastrina

con perlas y diamantes de Golconda,
trémulos de pasión tus rojos labios,
con este rostro, envidia de las diosas,
el mundo entero gemirá a tus plantas.
¡Hoy no existe una gloria cual tu gloria,
que la gloria más grande, Tarentila,
es del señor del mundo ser señora!
Grande pero fugaz, como el relámpago
brilla un momento… muere entre las sombras,
alumbra un mundo, mas tan breve tiempo,
que su grandeza apenas si se nota.
Finge, en tanto, divina soberana,
que febril ansiedad tu pecho ahoga,
y deja que yo libe con mis labios
ese néctar que guardas en tu boca.
¡A gozar! ¡a gozar! Faunos, silenos,
las ánforas traed que ya rebosan.
Venga el Falerno con el Rhin y el Chipre,
llenad al punto las lucientes copas
de oro de Ophir y cincelada plata,
cual torrente de espumas armoniosas.
Hijas de la Circasia, haced que broten
de vuestras arpas celestiales notas.
Y vosotras, sultanas del Oriente,
las de trenzas más negras que las sombras,
cantad vuestras canciones del desierto,
de un alma virginal ecos sin forma,

cantad la hermosa libertad perdida
con rico adorno de orientales pompas.
Arrojen los Cupidos sus aljabas,
y esparcidas sus flechas matadoras,
duérmanse sonrientes y amorosos
trenzando la melena a mis leonas,
que por los áureos frenos humilladas
relieves sean de mi rica alfombra.
Derramad en los altos pebeteros
la mirra que en cien nubes se evapora,
y hasta confuso el aire se fatigue
al peso de canciones y de aromas.
Encended candelabros tridentinos,
brillen en los extremos las antorchas
vertiendo luz que nos alumbre,
gocemos al fulgor de extraña aurora.
¡Evohé, bacantes! ¡Golpead los tirsos!
¡Címbalos a los címbalos respondan!
……..
Anciano Marco, báquico Saturno,
alza también la saludable copa,
verás la juventud acariciarte
lo mismo que acaricias a Cesonia.
Adelante las ninfas de Terpsicore,
empiecen vuestras danzas caprichosas.
Calla, poeta; tus tranquilos versos
en los salones del placer se ahogan;

tus cantares son flores que marchitan
el ambiente abrasado de esta atmósfera.
Descompone las rosas en tu frente,
Tarentila, tu mano temblorosa;
reina del César, en tus puros labios
ni una sonrisa de placer asoma;
fría estás como el mármol de mis gradas;
no quiero que estés triste. ¿Por qué lloras?
Nada puede apenarte. ¡Yo te quiero!
¡El que los mundos y los mares doma!
¡Ah! Tarentila sufre, distraedla…
¿Esta cansada atmósfera te ahoga?
Su frente oreen las nocturnas auras.
¡Abrid! Ya se ha dormido… ¡Calle Roma!
Despacio… nada turbe tu reposo…
¡Mi púrpura imperial echadle ahora!
Cesen las danzas, cesen los cantares.
¡Estrellad vuestras arpas en las losas!
No la toquéis… mejor está en mis brazos…
Basta de orgía. ¡Retirad las copas!
¡Silencio! Espiren ya las armonías,
que ni un eco recojan estas bóvedas…
¡Contened todos con la hueca mano
el suspiro del pecho en vuestra boca!
……
Ya se han abierto sus hermosos ojos,
yergue su tallo la naciente rosa.

¡Bien haya el sueño y la tristeza suyos!
El aire pueblen nuestras voces roncas.
¡A gozar! ¡a gozar! Faunos, silenos,
Las ánforas volcad, ¡venga otra copa!
…….
Ya pasan las legiones por el foro,
impacientes por ir a la victoria;
Ya no quieren dormir, porque no pueden
soñar altivas con mayores glorias.
…….
¡Evohé! La reina del vencido mundo
más alegre despierta, más hermosa.
¡Cómo arreglas las flores en su frente!
La púrpura de sí lejos arroja,
y sonriendo al César, que la abraza,
de un trago apura la dorada copa.
¡Evohé, bacantes! ¡Golpead los tirsos!
¡Címbalos a los címbalos respondan!
¡Siga la orgía hasta que el sol alumbre
del Aventino las oscuras lomas!

Con este grito de celebración de las bacantes (v. 1), comienza la composición, que exalta la figura de las mujeres que participan en orgías (según la definición el RAE en su 23ª edición; que incluye la acepción de orgía en el término *bacante* como novedad, ya que en la 22ª edición no aparecía este concepto). Esta sobreabundancia de sexo y alcohol, ínsita a las bacanales, se convierte en el perfecto método para acceder a lo sublime, habida cuenta de que el exceso desborda las limitaciones y nos sitúa en la atemporalidad eternal de lo sublime. El poeta enardece a las bacantes y hace partícipes a los lectores de ese magma erótico que lo envuelve todo. De los rituales de las bacanales, nos quedó el testimonio de Eurípides y su posterior evolución hasta la prohibición romana, debido a la interpretación excesiva y desmesurada que se hizo de las mismas. La ensoñación necesaria para transformar el derredor, y convertirlo en territorio que propenda a lo sublime, se garantiza a través del culturalismo, en concreto, de la Antigüedad clásica. Tanto el Romanticismo como el Modernismo reivindican la Antigüedad, aunque con ciertos matices. Ciertamente, esta composición presenta rasgos posrománticos (cierta grandilocuencia, idealismo que propende al absoluto, individualismo, exceso de emotividad en la profusión de la modalidad exclamativa), pero –al mismo tiempo- el preciosismo en el estilo, la exuberancia retórica, el lujo, la inclinación por los cultismos y palabras desusadas, la sublimación de la figura femenina que se entrega a la orgía (fruto de la combinación de la pureza prerrafaelita y de la atractiva destrucción de la *femme fatale*) y, por ende, el tratamiento modernísimo del erotismo, la concepción del arte como religión, el culturalismo inmotivado por el mero exotismo y exento de la inocua autonomía, producido como ensoñación necesaria que suplante el utilitarismo burgués y como única cosmovisión del entorno (el modernista lo percibe/traduce todo mediante el tamiz cultural y artístico -para el romántico puede constituir una evasión, pero no una suplantación del entorno-) y este tratamiento estético

de sublimación de la figura femenina de la prostituta, cuya investigación motiva esta Tesis, decanta a la composición hacia el Modernismo.

En todo caso, las bacantes –como prostitutas consagradas al ritual- son hipónimo de la figura de la mujer prostituta hiperónima que se aborda en esta investigación (de hecho, se considera como una de las primeras manifestaciones de la prostitución)[811]. En el capítulo previo al que conforma el *corpus* textual, se abordó el complejo asunto de la etiología de esta controvertida figura y de su tratamiento, ya que de manera diacrónica se ha venido sosteniendo una postura sociológica (auge de la prostitución, misoginia nacida del miedo a las enfermedades venéreas –a menudo mortales-, acceso de la mujer a posiciones reservadas tradicionalmente a los hombres…) que, a nuestro juicio, eclipsa las razones más relevantes, de índole estética[812]. Asimismo, cierta experimentación formal vendría dada por la elección del romance heroico, alejado de la tradición octosilábica.

En este mismo primer verso, nos encontramos con el culto al léxico desusado; sin olvidar que las connotaciones eróticas del vocablo, concretamente fálicas en el caso del *tirso*, son caras a la estética modernista; al igual que la selección de un léxico infrecuente (v. 2), en esta ocasión asociado a lo musical (huelga insistir en la transversalidad musical del Modernismo), haciendo otro guiño evidente a la sonoridad modernista.

Los vv. 3 y 4 proponen una invitación entusiasta a prolongar la orgía hasta el amanecer en uno de los lugares fundacionales de Roma: el monte Aventino. La insatisfacción con el tiempo en que les tocó vivir, lleva a los autores (tanto modernistas como románticos) a la evasión hacia épocas remotas. En realidad, tanto el Modernismo como el Romanticismo encuentran la etiología de este extremo en una misma

[811] Vid. Bonilla y San Martín, Adolfo: *Las bacantes o del origen del teatro.* Madrid: [Sucesores de Rivadeneyra], 1921. 168 págs.
[812] Vid. apartado primero del capítulo V.

inspiración: retrotraerse a épocas tan lejanas que promuevan la imaginación, la creatividad, la ilusión; de suerte que el cronotopo satisfaga dos anhelos simultáneamente: por un lado, la huida del momento presente (insatisfactorio, mostrenco y estrecho) y, por otro, la capacidad de imaginación necesaria para reconstruirlo en la distancia. Sin olvidar que el poema se ambienta en las noches del Imperio, aludiendo a la siniestra atracción de la noche (siniestra atracción de la vastedad ilimitada de lo oscuro que nos sitúa en el territorio de lo sublime) y a la orgía, que nos sumerge en la sobreabundancia del exceso, en la negación de los límites (diluyendo el espacio y el tiempo por sobresaturación: la sobreabundancia que conduce a lo sublime) y en el desorden de un erotismo desenfrenado que abandona el objetivo de la reproducción[813] para buscar la ascensión a lo sublime; desde la carne (celeste, si se quiere) hasta la infinitud que subsume la precariedad ínsita a lo humano. El Romanticismo y el Modernismo sienten predilección por la temática orgiástica, pero que esta composición presenta ya una transición al Modernismo lo demuestra el hecho de que, mientras que el Romanticismo tiende a exaltar esta temática por mor de la rebeldía, de ensalzar lo considerado amoral o inmoral, el Modernismo encuentra en la temática de índole erótica el escenario sustitutivo de una realidad mostrenca y el vehículo por excelencia para alcanzar lo sublime; la propuesta romántica devendría estética-estática y la modernista, artística-vital (o estética-ética, si se prefiere). El tono exaltado, reiterado por el furor de los signos de exclamación, enardece al entorno para propiciar el impulso hacia lo sublime. La orgía, en este sentido, supone una sobreerotización en la que el individuo se disuelve en los demás, protagonizando una experiencia de disolución de límites que propende a lo sublime. Desde la quietud del ánimo, no es posible la contemplación de lo sublime, se hace necesaria la sacudida, el

[813] Bataille, Georges: *El erotismo.* Barcelona: Tusquets, 2007. Pág. 15.

desequilibrio, la disposición a la trágica revelación inaferrable que te aferra[814] de la precariedad y fragmentarismo humanos ante la atracción de la inmensidad.

El v.7 alude a una de las siete colinas en que se asentaba la antigua Roma[815]. Esta referencia nos retrotrae a la fundación de la misma Roma, al momento primigenio, al origen; de suerte que el poeta insufla la obsesión nostálgica por recuperar nuestro propio origen perdido, mediante la actualización del momento fundacional, genésico, de Roma. Esta desesperada búsqueda del origen entronca directamente con el erotismo que propugna G. Bataille, habida cuenta de que este supone la respuesta a la infatigable persecución humana de su fundación genésica, primera. La orgía, pues, adquiere una dimensión mítica, originaria, dentro de una visión que anticipa el decadentismo, debido a que abraza conductas sexuales condenadas por la sociedad del momento[816]. Este espíritu rebelde gestado en el Romanticismo adquiere un tono contestatario y provocador, contra la sociedad burguesa y biempensante, que provocará la reacción modernista. La inefabilidad romántica se carga de singulares hálitos siniestros de índole estética en el Modernismo, tal y como acontece con el eco silente que se poetiza, exaltando el idealismo que tremolarán los modernistas frente al utilitarismo ramplón del momento. La creación imaginista de un eco silente (la sublimidad del mutismo) se potencia por el artificio del hipérbaton que, mediante el extrañamiento, nos arranca de un entorno natural reconocible para conducirnos a los dominios artificiales del territorio del arte, en el que los poetas modernistas encuentran acomodo. Así pues, el extrañamiento deviene recurso fundacional del escenario artístico que se convierte en vital (en todos los sentidos posibles) para el creador modernista, tal y como se sistematizó en el apartado teórico de los recursos de lo sublime.[817]

[814] Saint Girons, Baldine: *Lo sublime*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Pág. 281.
[815] Vid. *Gran Enciclopedia Universal.* Madrid: Espasa Calpe, 2004.
[816] vid. Zubiaurre, Maite: *Culturas del erotismo en España: 1898-1939*. Madrid: Cátedra, 2014.
[817] Vid. apartados IV y VI del capítulo IV.

En el v. 8, nuevamente nos encontramos con una clara alusión al origen, al estático/extático principio. En esta ocasión, se trata del origen de la misma Roma a través de la mención del río Tíber (el tercero en extensión, pero el primero en origen; no olvidemos que la leyenda relata que los fundadores de Roma –Rómulo y Remo- fueron depositados en una canastilla a orillas del Tíber). La sublimidad del origen (sin lugar ni tiempo, como el origen humano) se hace evidente y reiterada. Además, se conecta de nuevo con lo sublime mediante la paradoja -conducida hasta el oxímoron- del río que, estático –siempre en su sitio-, no deja de fluir en su eternidad cambiante, en su cíclico e inagotable –circular- discurrir. Esta sublimidad se ve potencia por la turbidez, síntoma del acabamiento y de la fagocitación de las voces festivas y desaforadas. La siniestra turbidez de las ondas del río añaden el matiz ínsito a lo sublime, esa siniestra atracción hacia lo que nos destruye y nos acaba, como las voces que quedan subsumidas –por su finitud- en la eternidad del infinito túrbido y destructivo, que nos recuerda nuestra condición mortal y rosa.

El deseo de la desnudez, que se expresa en las vv. 9-14, no es ni mucho menos baladí, ya que se relaciona estrechamente con la sublimidad. Ello es así porque "*la desnudez es, al pie de la letra, infinita, jamás termina de acontecer*"[818]. Nos encontramos, pues, con un encadenamiento de *leitmotiv* que conducen a lo sublime. La desnudez se encadena al erotismo que, a su vez, se encadena a la sublimidad. El mentor de la bacanal encuentra que todo le oprime, le pesa, no le deja libre en su disposición a la desnudez (o a la blanca toga, que apunta hacia la misma pureza del desnudo, ya que "*las pieles […] son un símbolo de la muerte, por eso, después del bautismo, éstas son depuestas y sustituidas por un cándido vestido de lino ([…] 'nos pondremos el vestido de lino, que ya no tiene en sí nada de muerte, sino que es todo blanco, de modo que*

[818] Agamben, Giorgio: *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011. Pág. 88.

saliendo del bautismo podremos ceñir nuestra cintura en la verdad')"[819]. Así, la desnudez y la toga blanca vienen a coincidir. La desnudez, como la fina toga blanca que la realza, es "en todo caso, difícil de aferrar, imposible de retener", en la órbita de lo inaferrable que nos aferra de lo sublime. Sin olvidar que la desnudez es nuestro origen, es nuestra esencia contaminada por los ropajes. Desembarazarse de los aditamentos supone una búsqueda de la pureza conceptual, al margen de los convencionalismos y arbitrariedades que ocultan el principio del fin semántico, en los dominios de la sublimidad. Además, la alusión a las almas rotas (v. 16) constituye una inclinación hacia lo ruinoso, lo decadente, que nos imbuye de otra corriente finisecular fundamental: el Decadentismo. El propio ensalzamiento de las bacanales, que circularon en perfecta connivencia con el poder imperial –y que se identificaron con él-, supone cierto regusto por lo que decae, por lo que periclita, ya que las bacanales, que agotaron hasta las heces el placer alcanzando el hastío, terminaron por ser prohibidas por el poder -quizá como perfecta excusa para acallar las voces disidentes, acusándolas de perversión sexual- para sofocar, en realidad, las críticas.

La cúspide del poder y del Imperio se identifican de manera genuina con las fiestas saturnales o báquicas (vv.17-20), cuyo auténtico origen se desconoce (las bacanales romanas han sido explicadas tanto desde los griegos como desde los etruscos), pero que, en todo caso, presentan un halo religioso, sagrado y un carácter ritual. En estas fiestas, cuyo nudo gordiano es la subversión, se encuentra la inspiración de los posteriores carnavales. Se trata de una invitación para que el pueblo renuncie a las preocupaciones cotidianas y se centre en la autoindagación de su esencia misma a través de la transgresión, el erotismo y los paraísos artificiales que conducirán hasta lo sublime, donde el ser humano se enfrenta a su propio enigma. Esta idea ontológica de lo

[819] Agamben, Giorgio: op. cit. Págs. 83-84.

sublime desborda el marco estético y deviene forma de vida para el poeta finisecular que, como en este caso poemático, diseña el dominio de lo sublime para indagar en su propia naturaleza, que desborda lo meramente utilitario y transciende el positivismo para hallar su explicación cabal.

En *La Odisea* de Homero, se dice que Euterpe (vv. 21-22) -cuya significación es la "*de buen deleite*"- es una de las Nueve Musas, en concreto la de la música interpretada con flauta[820]. Se la suele representar alegre y con una doble flauta, aludiendo –una vez más- al regocijo y a la sobreabundancia, elementos entrópicos de la perturbación del ánimo que conducen desde su vis atractiva hasta la destrucción que devela el origen. La música de Euterpe, además, enamora a los mismísimos dioses, de suerte que es capaz de enajenar a los seres humanos para que acudan a su propio encuentro; no en vano, el enamoramiento constituiría una enajenación, en tanto en cuanto supone focalizar "al otro" en la busca de la propia identidad. Por otra parte, la sobreabundancia por acumulación constituye un extrañamiento previo, coadyuvado en este caso por el hipérbaton redundante, que lleva a la inquietante demolición, tan cara a lo sublime, de fronteras. En este escenario de *delicatesen,* no puede faltar la literatura lírica (vv. 23-24); la música y la poesía, que se dieron conjuntamente en la Antigüedad, cuyo íntimo nexo se recupera en su fusión y confusión modernistas. La poesía, como la música y el erotismo, constituye una forma de enajenación, requisito indispensable para alcanzar la sublimidad. Además, el ambiente de la bacanal se encuentra sobreabundado por la explotación de la vía auditiva (no debemos olvidar que el marqués de Sade, cuando pretendía sobreerotizar el ambiente orgiástico –como en el caso de *Las 120 jornadas de Sodoma*- optaría por incluir a unas prostitutas bien entradas en edad que relatasen todas sus experiencias a los asistentes; y es que para el divino marqués el

[820] Vid. Hard, Robin: *El gran libro de la Mitología griega*. Madrid: La esfera de los libros, 2008. Pág. 275.

sentido del oído es el más excitante para el libertino)[821]. Este ambiente de perversión desaforado se potencia sinestésicamente –puro Modernismo- con un poder lírico mencionado de manera ficcional en un artefacto poético literal que no oculta su pretensión de enardecer a los lectores, quizá para que lo acompañen en la experiencia estética ética hacia la sublimidad como forma de vida suplantadora del entorno mostrenco, utilitario y positivista de la cotidianeidad de la época en que se desenvolvieron los poetas finiseculares.

Los vv. 25-35 plantean la consigna del artista finisecular: agota los placeres hasta alcanzar el hastío vital, en una técnica entrópica que consiste en la destrucción por sobreacumulación, proceder que nutre el camino hacia el absoluto, que recuerda nuestra finitud en el territorio de lo sublime. Esta explotación del placer hasta el agotamiento es identificativa de los poetas malditos fin de siglo. Se agotarán, pues, los placeres, como la noche; y llegará el alba para recuperar el lujo de las vajillas utilizadas en la fruición de la bacanal. El poder, desprendido, regala sus objetos presa del arrebato de sublimidad transcendente. César, en su inequívoco y decidido tránsito hacia lo sublime, se desprende de toda preocupación para entregarse al gozo que diluirá las convenciones. En este sentido, la imprescindible enajenación se verá reforzada por el delirio, por la locura. El *corpus* que presentamos incide tanto en la situación de enajenación por efecto de las drogas (se incluye, obviamente, el alcohol), como por efecto del erotismo (con las variantes que se quiera), del arte o de la locura. Acceder al absoluto supone renunciar a localismos, así se trate de la imperial Roma (v. 36) o del mundo entero. Se diluyen los límites con el fin de penetrar en el magma ilimitado de lo sublime, de lo universal *avant la lettre*. El olvido de las dimensiones que nos limitan rebasa nuestra propia identidad para acercarnos a la sustancia que nos habita.

[821] Vid. segundo apartado del capítulo V.

El propio César se dirige al "narratario lírico" (valga el oxímoron) para que se acerque hasta él (v. 37). La voz lírica, que es la de César, emula al mismísimo Zeus al conminar a las náyades a abandonar su hábitat acuático para entregar en el lecho a la bacante Tarentila. El modo imperativo guía los versos hacia los acontecimientos (*ven, sube, deja, llega*), habitados nuevamente por la desnudez que apunta a la continuidad (en palabras de G. Bataille[822]), a la infinitud: "*Es tocar el cielo, poner el dedo sobre un cuerpo humano*", en el decir de Novalis. Esta infinitud, esta demolición del cronotopo consuetudinario la corroborará, desde el desnudo, también el Nobel del 27 Vicente Aleixandre: "*Cuando contemplo tu cuerpo extendido como un río que nunca acaba de pasar*"[823]. Quede, pues, de manifiesto la íntima conexión que convierte al desnudo en vehículo privilegiado para alcanzar la sublimidad, tal y como se ha sistematizado en el correspondiente apartado teórico. La sagrada mano del César, que nadie toca, se posa sobre el hombro desnudo de la bacante. La llamada del erotismo se intensifica mediante el comportamiento de una mano, a guisa de hipsipila, sobre el hombro desnudo de la bacante en el lecho imperial. Después, recupera el ideal femenino de la palidez (inspirado en los románticos, pero ya "contaminado" por la influencia prerrafaelita que, a través de una hipérbole de regusto barroco, imprime la pátina del tiempo a la composición y la extremosidad enfermiza y decadente) para coronar su cabeza de consabidas rosas y del carácter esdrújulo, exótico y raro de los pámpanos (v. 42), de abierta sonoridad modernista.

En el v. 43, se alude una vez más a la mitología para abundar en la idea del deseo, proponiendo una filiación directa de la bacante Tarentila respecto a la diosa Venus, representante del amor por antonomasia, del deseo y de la voluptuosidad. Es evidente que el culturalismo se convierte de nuevo en instrumento extraordinario para

[822]Bataille, Georges: *El erotismo.* Barcelona: Tusquets, 2007. Pág. 22.
[823] Aleixandre, Vicente: "A ti, viva", en *La destrucción o el amor*. Madrid: Castalia, 1990.

diferir la significación, para proponer referentes que señalan a otros referentes, procrastinando la interpretación semántica. Este mecanismo contribuye de manera directa a alcanzar la sublimidad. Por otra parte, los albos tules apuntan directamente hacia la estética modernista, tanto por la espiritualidad evanescente como por la sonoridad, evocación y sensualidad de los tules ("*Está presa en sus oros, está presa en sus tules*") de la "Sonatina" dariana, perteneciente al culmen parnasiano del Modernismo de *Prosas profanas*[824]. Asimismo, el v. 44 propone una aliteración de la consonante líquida lateral 'l' que contribuye desde la sonoridad y simbolismo modernistas a la ligereza, a la levedad, al carácter volátil de las vaporosas telas que dejan ver las formas voluptuosas de la bacante: "*Veladas mal*"[825]. El erotismo reitera su aquiescencia en el velamiento mismo, en su carácter liminar de la revelación. Además, se habla claramente de "*encantadas formas*", haciendo penetrar lo esotérico, tan característico del Modernismo; entra la magia, acompañada de la irracionalidad y del carácter sobrenatural, atractivamente fatal –como en lo sublime-, en el poema.[826] Pronto recupera el exotismo y el lujo, acrecentado por el orientalismo, que el Modernismo ahondará desde la herencia romántica. Inevitable relacionar el preciosismo léxico y el lujo de las joyas con la estética modernista, como inexcusable recordar que la inmortalización modernista de la legendaria riqueza de la ciudad hindú de Golconda perpetrada por Darío encuentra un antecedente obvio en este poema (v. 46). El vate nicaragüense se preguntará respecto de la luctuosa princesa de la "Sonatina": *"¿Piensa acaso, en el príncipe de Golconda o de China…?*", una vez más, en sus parnasianas

[824] Darío, Rubén: *Prosas profanas y otros poemas.* Madrid: Castalia, 1993. Págs. 97-98.
[825] En este sentido, no podemos olvidar la importancia que tiene lo reiterativo en el eje retórico de la plétora, y su relación con lo sublime (vid. apartados 4 y 6 del capítulo IV).
[826] Vid. *Fin(es) de siglo y Modernismo: Congreso Internacional Buenos Aires- La Plata*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001; den Broek, Frans van: "El 'Coloquio de los Centauros' de Rubén Darío: esoterismo y Modernismo", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios,* nº 32 (2006).

Prosas profanas.[827] Sin olvidar el cuello alabastrino (v. 45), que apunta otra vez a la figura prerrafaelita femenina. Sin duda, el alabastro y lo alabastrino nos sumerge en el Modernismo de manera inequívoca (desde Villaespesa, pasando por Herrera y Reissig, hasta Delmira Agustini).

La hermosura pasional de la bacante subyuga a cuantos la contemplan, que se someten gemebundos al atractivo hechizo que irradia; una luz subsumida por la oscuridad, que lo inunda todo. Esta hermosura de Tarentila rebasa los límites de la belleza, habida cuenta de que las mismísimas diosas envidian su rostro. De hecho, en el v. 57, asistimos a la divinización de la joven ("*divina soberana*"); una deificación que la conecta ineluctablemente con la infinitud, con el carácter absoluto de lo sublime. Este mismo v. 57 recupera el modo imperativo del acontecimiento para pedirle a la bacante que, a pesar de los pesares, se entregue como diosa a los placeres, sin medida. La desmesura ocupa un lugar privilegiado en el encuentro con lo sublime; se cantan los excesos. Los besos encuentran su exacerbación en la aliteración de "*yo libe con mis labios*", que reitera los sonidos líquidos laterales, junto a la bilabialidad oclusiva que potencia el voluptuoso hálito explosivo de las bocas. La rotundidad sonora, el preciosismo sensual y el arrebatado erotismo delatan una estética modernista.

Los faunos (v. 61) constituyen la interpretación romana de los sátiros, que –a su vez- en nada se distinguen de los silenos en las representaciones más antiguas, aunque posteriormente se marcarán pequeñas diferencias (los silenos suelen tener una edad más avanzada y se los representa con atributos equinos). En todo caso, tanto en la literatura como en la iconografía, faunos y silenos "*forman una muchedumbre de mala reputación […], amantes del sexo, del vino y de la jarana*"[828]; son sirvientes de Baco, que ya hemos tenido ocasión de conocer en otra composición anterior de este mismo *corpus*.

[827] Darío, Rubén: *Prosas profanas y otros poemas.* Madrid: Castalia, 1993. Págs. 97-98.
[828] Hard, Robin: *El gran libro de la Mitología griega*. Madrid: La esfera de los libros, 2008. Pág. 284

La invitación al goce es desaforada y escoge la piel del culturalismo, en este caso, mitológico. Al escenario de excesos y enajenación, se une el vino (v. 62) a modo de sinécdoque (continente por contenido) como elemento para agotar los placeres (el eje de lo metafórico resulta transcendental para lo sublime).

De la sinécdoque del continente por el contenido, transitamos a la del lugar de procedencia por el producto, caso de Falerno, Rhin y Chipre (v. 63), para referirse al vino. Esta técnica semántica supone diferir la significación, en tanto en cuanto se acude al lugar para referirse, realmente, al vino, al mismo tiempo que supone una sugestiva sustitución, trasunto de la que el poeta pretende con su obra artística respecto de la realidad consuetudinaria. Según el *Diccionario gastronómico* de la cofradía vasca gastronómica, la celebridad del cuerpo del primer vino mencionado se remonta a la antigua Roma, cultivado en los viñedos situados entre Roma y Nápoles; el segundo es un prodigio de equilibrio, sobre todo a sabiendas de las difíciles condiciones climatológicas en las que se da; y el último, procedente de la isla del mismo nombre, se caracteriza por su sabor dulce. En todo caso, alegoría basada en la sinécdoque que coadyuva a diferir la significación para acceder a lo sublime desde un concatenamiento de referentes, y a potenciar la sustitución estética impelida por la autonomía de la obra artística.

El culturalismo continúa inundando la composición; en este caso, haciendo mención a la localidad de Ophir (v. 65), en Nueva Zelanda, caracterizada por su oro y por su identificación con las legendarias "Minas del rey Salomón". Una vez más, se construye una red de significantes que posterga la significación y que arrastra la sustitución, al mismo tiempo que se apuesta por el exotismo y la suntuosidad modernistas. En el v. 66, el símil hiperbólico del torrente de vino apunta a un escenario

estremecedor que nos sobrecoge, que nos atrae de manera siniestra por su majestuosidad (recuérdese, en este sentido, el carácter trascendental del eje de lo pletórico).[829]

Por su parte, el v. 67 exalta la proverbial belleza de los rostros y de las voces de estas mujeres del Cáucaso. El culturalismo, como característica propia del Modernismo, vuelve a ponerse de manifiesto. En este mismo sentido, José María Jouanin y Julio Van Gaver se pronunciaban: "*las caras más hermosas, la tez más blanca, las formas más elegantes, las hijas de la Circasia […], con facciones regulares y hermosas, con su larga cabellera y su talla esbelta y graciosa*"[830]. Aunque este extremo resulte de interés, es más relevante para nuestra Tesis Doctoral el hecho de que –tiempo después- el mismísimo Francisco Villaespesa, cuyo Modernismo es difícilmente discutible, recupere este tópico de las hijas de la Circasia como ejemplo por antonomasia de belleza y de prodigioso canto, en uno de sus relatos: "Los cantos de las bellas hijas de la Circasia"[831].

Además de aludir a las diferentes bellezas femeninas, se exalta el orientalismo (vv. 69-74). Ciertamente, el orientalismo no surge como novedad durante el Modernismo, sino que se remonta al movimiento romántico (piénsese en el caso de la literatura española en los poemas orientales de José Zorrilla, herederos de la influencia francesa a través de Víctor Hugo y *Les Orientales*, de 1829), que -a su vez- encuentra su germen en el siglo XVII francés. En todo caso, es fundamental poner de relieve el hecho de que el orientalismo en el Modernismo no contribuye a un exotismo escapista e insustancial, sino que supone un culturalismo cosmopolita y moderno, por una parte, y

[829] Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime.* Madrid: Alianza, 1990. Págs. 31-32.
[830] Jouanin, José María; Van Gaver, Julio: *Historia de la Turquía.* Barcelona: Imprenta del guarda nacional, 1840. Pág. 420.
[831] Villaespesa, Francisco: "Las pupilas de Al-Motadid", en Villaespesa, Francisco: *Obras completas: Volumen IX*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917. Pág. 74.

una reivindicación espiritualista, estética y vital, por otra[832]. Este tratamiento estético del orientalismo en el Modernismo puede comprobarse claramente también en Rubén Darío[833]. El Modernismo, pues, supera la concepción de 'las orientales' consideradas como un subgénero lírico plagado de tópicos y de guiños meramente formales, costumbristas o pintorescos. Una vez más, la sublimación, el ansia estética de absoluto, viene a explicar otra de las fuentes inspiradoras del Modernismo: el orientalismo, que entronca directamente –en la concepción idealizada modernista- con la espiritualidad, la trascendencia, la atracción inevitable de la destrucción, la búsqueda incansable de la entropía.

En este sentido, la acumulación y el desorden constituyen un mecanismo entrópico muy eficaz para coadyuvar a alcanzar los dominios de lo sublime mediante la sobreacumulación. El exceso del número de cuerpos –cosificados a modo de relieves en una alfombra y animalizados como felinos-, junto al hecho de que Cupido arroje con proceder indiscriminado todas sus flechas (vv. 75-80), contribuye claramente a dinamitar por rebosamiento las fronteras convencionales, para disolver los límites y penetrar en lo sublime.

El ritual (vv. 81-88), lleno de sensualismo y de abierta sexualidad, alimenta lo sinestésico (otro eje fundamental sistematizado en el apartado teórico) abrumando al lector con una sobreexplotación de los sentidos. El propio aire se satura, se hace denso por mor de las canciones y los aromas, que identifican y funden al oído y al olfato en un proceder sinestésico sumamente modernista que alimenta la sobreabundancia entrópica conducente a lo sublime y la confusión, sin renunciar a los tópicos literarios más visitados por la espiritualidad y el erotismo poético de la mirra, los pebeteros y los

[832] Vid. Llopesa, Ricardo: "Orientalismo y modernismo", en *Anales de Literatura hispanoamericana,* nº 25 (1996), págs. 171-179.
[833] Vid. Marasso, Arturo: *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata (Argentina): Ed. Univer. de la Plata, 1934.

aromas. En este sentido, la mirra constituye el ejemplo por antonomasia, con todas sus resonancias de "El Cantar de los Cantares". Además, resulta relevante recordar la referencia a la "*extraña aurora*", que envolvería las escenas del goce; la apuesta modernista por lo artificial es ya militante.

En los vv. 89-90, se repiten los versos iniciales, dibujando un trazo circular del eterno retorno que nos instala en la estremecedora atracción de lo sublime, dinamitando el cronotopo consuetudinario para subsumirnos en el enigma de nuestro propio origen.

Los vv. 91-94 parecen constituir una clara referencia a Marco Emilio Lépido, primo de Calígula que compartía con él la vida disipada y la inclinación por las relaciones incestuosas. Ello explicaría la mención a Milonia Cesonia (v. 94), última esposa del emperador Calígula. En todo caso, se trata de exaltar el desenfreno mediante la referencia a uno de los emperadores considerados como más perversos de la historia de Roma; otra vez el culturalismo. Sin olvidar que el propio primo de Calígula, a quien este había dado la mano de su hermana más querida, estuvo envuelto en un complot contra el emperador, junto a dos de las hermanas de este. Estas intrigas imperiales conforman un torrente de sentimientos desbocados que participan de la desmesura, uno de los mecanismos entrópicos que contribuyen al acceso hacia lo sublime.

Terpsícore (vv. 95-96) es una de las nueve musas de las que aparecen por primea vez en Homero y en Hesíodo. Esta, en concreto, se dedica a la danza, por lo que es la musa de la lírica coral y de la danza[834]. Una vez más, el poeta propone el culturalismo como un método para diferir la significación y para transformarla. Se trata de un momento de clímax en el que todos los placeres deben alcanzar la cumbre; explotan a través del arte. El poeta finisecular construye un mundo de arte para instalarse en él.

[834] Hard, Robin: *El gran libro de la Mitología griega*. Madrid: La esfera de los libros, 2008. Págs. 274-275.

El conjunto de versos 97-111 recuerda a la contraposición baudelairiana entre *spleen* e ideal,[835] como, por otra parte, hemos podido comprobar en otras composiciones del *corpus*. Y es que, junto a la marea artística de placeres, surge precisamente el hastío, el tedio vital. Nuevamente, nos encontramos ante una siniestra espiral entrópica que, por sobreacumulación del placer y los excesos, conduce a una dimensión totalizadora que conecta al Simbolismo finisecular (con su teoría de que el universo no es sino un entramado de símbolos interconectados, tal y como se sostiene en la composición "Correspondencias", de Baudelaire[836]) con la idea de la voluntad en Schopenhauer (con su propuesta de que el universo es voluntad, desde lo infinitesimal hasta lo infinito)[837]. Esta capacidad platónica del filósofo alemán, que conectaba la sublimidad del infinito con la potencialidad del ascenso de lo tangible que provenía de aquel, propiciaba al mismo tiempo el idealismo que impregnó a los artistas finiseculares y la siniestra atracción hacia la destrucción del origen que aclaraba el misterio del hombre y del universo. Así, la siniestra atracción hacia la fuerza entrópica del origen supone arribar a las costas de lo sublime, donde se produce el principio del fin; en palabras de Eugenio Trías: "*En mi principio está mi fin; en mi fin está mi principio.*"[838] Nos encontramos, pues, en el origen del fin: lo sublime, que nos recuerda indefectiblemente al eterno retorno nietzscheano dibujando un tiempo circular, cerrado, en el que vienen a coincidir principio y fin.[839]

Llegamos, así, al silencio por sobreacumulación de palabras (vv.112-122); estas ahogan las voces y los ecos. Es la paradoja llevada hasta el paroxismo del oxímoron, identidad de lo sublime. En el silencio, se consuma y se consume la actividad. Territorio de lo sublime, por tanto, este pintar con palabras el silencio; decir lo que no puede

[835] Vid. Baudelaire, Charles: *Las flores del mal.* Madrid: Cátedra, 2011.
[836] Ibídem.
[837] Vid. Schopenhauer, Arthur: *El mundo como voluntad y representación.* Madrid: Akal, 2005.
[838] Trías, Eugenio: *El hilo de la verdad.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014. Pág. 36.
[839] Vid. Nietzsche, Friedrich: *Así habló Zaratustra.* Madrid: Cátedra, 2008.

decirse pertenece a la inefabilidad de lo sublime, a su condición de representación de lo irrepresentable.

En cuanto la diosa despierta (vv. 123-128), comienza de nuevo la actividad frenética para invocar al espíritu de la entropía. Finalmente, se identifican el silencio atroz, invasivo, y la multitud de voces que no pueden distinguirse, incapaces de transmitir algo diferente al silencio, en su confusión y nadería. La acumulación de goces, la exaltación simultánea de todos y cada uno de los placeres, pretende también el desbordamiento por sobreacumulación de los límites consuetudinarios para propiciar la acronía, la atopía de lo sublime. En este sentido, la enajenación de la ebriedad y del éxtasis erótico se convierte en vehículo de excepción para transcender a la sublimidad.

En los últimos versos (vv. 129-142), la púrpura adquiere la significación del poder (de púrpura vestían los emperadores; de color púrpura eran las sábanas de la emperatriz y se relacionaban con el parto), que somete y abriga a la joven durante su sueño, y del que se libera cuando despierta: la mujer prostituta no se somete ni al poder ni a la concepción; se trata de una poetización de las entrañas del vacío, elemento que Evelyn Picón y Schulman señalan como sintomático de la modernidad y del Modernismo.[840] Sin lugar a dudas, hallarse en las entrañas del vacío supone encontrarse en el ámbito de lo sublime. La reina del vencido mundo constituye un guiño por lo ruinoso y lo decadente, lo que se extingue, lo que periclita, que se ve subsumido por la circularidad poemática, que propone un final que enlaza con el principio, cerrando el sublime círculo, apelando al eterno retorno nietzscheano que todo lo ahoga en un

[840] Vid. Picón Garfield, Evelyn y Schulman, Ivan A.: *Las entrañas del vacío: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos, 1984.

discurrir en el que principio y fin coinciden: "*En mi principio está mi fin; en mi fin, está mi principio*"[841].

[841] Trías, Eugenio: op. cit.

35) CATARINEU, Ricardo J.: “La Musa del arroyo”, en CATARINEU, Ricardo J.: *Estrofas.* Prólogo de Manuel Bueno. Madrid: Imp. de la rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907. 96 págs.

LA MUSA DEL ARROYO (págs. 59-62)

EL POETA

Yo te quiero y te busco porque somos iguales.
Tú al placer te abandonas, como yo al ideal.
De las grandes caídas las cadenas fatales,
nuestros cuellos unieron con su fuerte dogal.
Tú, de todos los cuerpos; yo, de todas las almas.
Mi ambición se hizo trizas y rodó su candor;
y trocaron los años en escobas las palmas
que barrieron la gloria a la vez y el amor.
En ti fue, por el brillo del amor atraída,
mariposa la virgen, a quemarse en su luz.
Yo, la gloria buscando con anhelo suicida,
con mis propios ensueños he labrado mi cruz.
Defendámonos juntos, y serán nuestros lazos
el poder y la fuerza y la fe y el vigor.
De mi gloria los restos abandono en tus brazos.
Dale tú a mis estrofas tus despojos de amor.
Tú, a vengar los harapos, que degradan y oprimen;

yo, a vengar la derrota del perdido ideal.
Tú, a endulzar con caricias los pesares que gimen.
Yo, a entonar de los mártires la canción inmortal.

En ti veo al pequeño, al humilde, al vencido,
al esclavo irredento, al botín del dolor.
Con ternura, con lástima, con piedad te convido.
¡Ven y enjuga tu llanto en mi manto de amor!

LA MUSA

No se enreden tus ansias en mi torpe madeja.
Yo no sé hacer felices; sé reír y pasar.
Mira cuál se sumerge, se desliza y se aleja
en la espuma del río mi corona de azahar.

Yo soy sólo el guiñapo, yo soy sólo la escoria,
de la chusma la estatua, el pendón de la hez;
tú eres voz del ensueño, paladín de la gloria,
de los viles el látigo, de los reyes el juez.

Tu misión no eslabones a mi triste destino.
Abandona mi lecho que es mercado carnal.
Con tus alas de estrofas sigue en paz tu camino.
Vierte en ánforas de oro tu licor musical.

Tú, poeta, te debes a las almas sedientas
de esperanzas, de ensueños, de ideal y de fe;
cuando lleves tu iris a borrar sus tormentas,
sin saber si son tuyos, yo tus versos diré.

Tú, poeta, te debes a la grey suplicante

del rebaño explotado por el oro brutal
y que aguarda que dejes en la frente arrogante
del tirano la huella de tu zarpa genial.

Tú, poeta, te debes a los hombres honrados,
que demandan justicia, libertad, protección,
viendo inútil el mérito, los derechos hollados,
humillada en el polvo toda noble ambición.

Tú te debes, poeta, a la patria que llora,
enervados los músculos, dolorida la faz,
mientras chupa sus venas y su savia devora
en famélica turba la política audaz.

Vive en todas las vidas, sueña en todos los sueños,
llora en todas las penas, canta en toda canción;
ve a aspirar el aroma de los campos risueños;
a las cumbres altivas trepa en rauda ascensión.

Tú, que de almas y cosas los secretos penetras,
haz que aprendan los tristes a creer y esperar,
ve del libro del mundo descifrando las letras;
busca a Dios en el cielo, en la tierra, en el mar…

Déjame en mi miseria, sigue en paz tu camino.
La belleza que admiras es indigna de ti.
No te muevan mis lágrimas, que hace risas el vino.
Si es amor lo que buscas, ¿por qué vienes a mí?

EL POETA

¡Quién pusiera en tus manos la venganza completa

y dijera, encumbrándote a la vida ideal:
-Porque tú eres hermosa, porque yo soy poeta,
te recojo del fango para hacerte inmortal!-
Tu hermosura insensible, esa nieve que abrasa,
es el consuelo que me da el porvenir.
¿Qué me importan las penas del rebaño que pasa?
¡Ven, amarnos sabremos, pues supimos sufrir!
No del mundo me incites a cantar la grandeza,
que egoísta me hicieron la impiedad y el dolor.
Ya perdí el entusiasmo, como tú la pureza.
Ya las basta a mis ansias que me dé tu belleza,
tras de un día de brumas, una noche de amor.

Una serie de cuartetos en alejandrinos (con una perfecta distribución de los hemistiquios) componen este poema y le confieren una estética modernista desde lo formal. El culturalismo y la intertextualidad, por otra parte, tan del filtro cultural modernista, podemos percibirlos desde el título, ya que el autor remeda el de una composición anterior, famosísima, de Emilio Carrere[842], que también hemos incorporado al *corpus.* Sobra, pues, la justificación de la musa del arroyo como figura de la prostituta que, por otra parte, se explica tanto desde las palabras del poeta como desde las de la propia musa. Se trata, pues, de un diálogo entre un poeta y una prostituta, que se identifican y se elogian. Esta simbiosis entre las figuras, fundidas para confundirse, llega a ser tal que, por obra y gracia del afán esteticista del Modernismo, se expresa también desde lo formal; no sólo porque compartan los cuartetos en alejandrinos, como ya se dijo, sino porque toda la composición se caracteriza por las rimas abrazadas, que contribuyen desde lo formal a la fusión del sujeto y el objeto poético que, por obra de la sublimidad y del impulso erótico, terminan formando parte de una misma dimensión ilimitada. Ya en la primera intervención del poeta, en el primer verso, nos encontramos con una aseveración que no sólo explica la relación que se establece entre el sujeto y el objeto poéticos, sino el porqué de la elección de la figura de la prostituta. Tal y como expusimos en el apartado teórico del capítulo V en el que abordábamos la etiología de la figura, se produce una identificación tan estrecha entre el poeta y la prostituta que el poeta, para conocerse a fondo saliendo de sí, encuentra en esta figura su mejor trasunto para indagar, en realidad, en sí mismo: "*Yo te quiero y te busco porque somos iguales"* (v. 1). Así, abandonarse al placer es abandonarse al ideal y viceversa, en plena concepción de la "celeste carne de mujer" dariana o de las "Almas

[842] Emilio Carrere publica su poema "La musa del arroyo" en julio de 1907 y la publicación de la obra de Catarineu es posterior, se publica una crítica con motivo de la reciente publicación de *Estrofas* en la revista mensual *Nosotros,* nº 4 (noviembre de 1907), págs. 260-262 (vid. Rodríguez-Moranta, Inmaculada: "Redes intelectuales en las revista literarias de Madrid, Cataluña, Buenos Aires y Caracas en torno a 1907", en *Revista Comunicación*, Año 34/vol. 22, nº 2 (julio-diciembre, 2013), págs. 50-61).

Encarnadas" de JRJ, otorgándole al placer la trascendencia del ideal, sublimando tanto al placer como a quien lo procura y se instala en él (v. 2). Sin duda, ese abandono presupone una enajenación, una alienación que se constituye en ascesis de lo sublime. Ambas figuras se definen por la caída (con lo que conlleva de profundidad abisal –lo sublime- y de malditismo –reforzando también lo sublime-) y por la fatalidad (la inevitabilidad es profundamente sublime; de ahí que la tragedia como género sea por definición sublime; sin olvidar la alusión a la muerte –el dogal como soga-, que define a ambas figuras, que suscitan –como la muerte- la atracción por el origen perdido en la continuidad). Este extremo viene dado por el v. 3 que, mediante una hipálage que concita al hipérbaton al mismo tiempo que a la sinestesia, procura a las figuras una disolución de límites semánticos en un tono de extrañamiento, desorden y confusión definitorios de lo sublime: "*cadenas fatales"*; ello conduce a la composición poética hacia una dimensión en la cual se desdibujan las fronteras también entre los objetos y las personas. Es igual, tal y como nos recuerda el v. 5, caer desde los cuerpos que desde las almas, pues, finalmente, en un sincretismo modernista, la carne es transcendente y el alma, encarnada. Los v. 9-10 explican simultáneamente la fusión del poeta con la prostituta y de estos respecto de la sublimidad: mariposas atraídas por la luz, para quemarse. Sublime. No es sino la atracción entrópica de lo que nos disuelve, para recobrarnos, una vez más. Los tres siguientes cuartetos de esta primera intervención inciden en la unión de las dos figuras en la derrota, en los abismos, pero, simultáneamente, la defensa del ideal que comparten en su caracterización. El amor, enunciado por el poeta, es un manto que los funde y confunde a los dos; el erotismo, tópico central para acceder a lo sublime, disuelve los límites entre ambos y los identifica. La primera intervención de la prostituta, ya en el primer cuarteto, hace gala de un culturalismo prerrafaelita al aludir a la Ofelia de Millet e incorporarse al curso del

río como un discurrir permanente que la conecta ineludiblemente a lo sublime. A pesar de que la prostituta pone empeño en diferenciarse respecto de la figura del poeta (vv. 5-12), en realidad, le atribuye unas alas (idealización e imaginismo) que comparte con él. Desde luego, se define como prostituta, pero desde una óptica de sublimación que, en este caso, vendría dada por una desconcertante sinestesia desde un plano transformacional metafórico ("*mi lecho que es mercado carnal"* –v. 10). Como las dos figuras se identifican, lo que se atribuye a la una es válido para la otra: "*te debes a las almas sedientas / de esperanzas, de ensueños, de ideal"* (vv. 13-14); de hecho, la prostituta inmortalizará al poeta –sólo es posible desde la sublimidad- cuando *diga sus versos sin saber que son suyos.* Y es que ambos se definen en la transgresión (*zarpa contra el tirano*) y en el ideal (vv. 17-28). De los vv. 29-40, prácticamente, se define la condición sublime desde la concepción de la unidad que concita la multiplicidad, atribuida al poeta por la figura de la prostituta (que es el propio poeta y, por lo tanto, está sublimada). La sublimación de la figura de la prostituta por parte del poeta modernista se hace obvia en el primer cuarteto de su última intervención: "*encumbrándote a la vida ideal"* (v. 2), y se reafirma mediante el oxímoron que se le atribuye al objeto poético (*"esa nieve que abrasa*" –v. 5). El poeta define a la prostituta en una dimensión imaginista estetizante artística modernista que suplanta a la mostrenca realidad. El amor, el erotismo, los impulsará hacia esa dimensión en la que instalarse: la sublimidad. La dilución de barreras por acumulación (las metáforas se agolpan en alegoría) responden a una fuerza entrópica que se deja notar en lo formal: al último cuarteto, con el líquido significativo a punto de rebosar, se le añade un último verso, abierto a lo otro en su afán erótico, para subsumir cualquier barrera semántica que quedase aún en pie.

36) DICENTA, Joaquín: “Amor”, en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.

AMOR (págs. 123-124)

No una vez, muchas veces he gozado
la posesión de una hembra hasta la hartura
y he sufrido ese espasmo de locura
que va con el deleite aparejado.

Pero, tras de sufrirlo, he contemplado
con asco a la gozada criatura,
y he sentido desdén por su hermosura
y prisa por echarla de mi lado.

Contigo no, mujer; del beso loco
que al deleite da fin, nace otro beso
de eterna dicha, de infinita calma;

con él apenas en tus labios toco

y no se queda entre tus labios preso,

resbala de ellos y se esconde en tu alma.

En el caso de Joaquín Dicenta Benedicto, es decir, Joaquín Dicenta (padre), no parece pragmáticamente forzado considerar cuál pueda ser su objeto poético, ya que su vida como bohemio conspicuo le hizo relacionarse y ensalzar de continuo la figura de la prostituta, junto con otras, muy vinculadas al mundo tabernario del momento (como, por ejemplo, las bailaoras); de hecho, su vida aventurera fue célebre (verbigracia, Eduardo Zamacois en sus memorias[843] nos describe a nuestro autor como bebedor, mujeriego y amigo de las trifulcas) y su obra teatral más conocida, *Juan José,* dibuja un personaje femenino cuya caracterización no resulta muy lejana de la figura que nos ocupa. Sea como fuere, de forma más o menos tangencial, se le atribuye a la fusión erótica una condición espasmódica y enajenante, que devendrá vehículo para la sublimidad, ya en el primer cuarteto de este soneto conformado por endecasílabos. El segundo cuarteto dibujará el desprecio que el poeta ha sentido hacia otras mujeres (en actitud misógina y caprichosa, frívola), para ensalzar en los dos tercetos que cierran la composición a la figura femenina "*del beso loco"* (v. 9), que funde erotismo y desmesura (alienación y enajenación necesarias para acceder a lo sublime), además de tener la capacidad del beso, que procura un estado eternal, subrayado por la reiteración gramatical de los sintagmas ("*de eterna dicha, de infinita calma"* –v. 11-), instalado en lo sublime, pues a lo ilimitado se une la perturbación del ánimo (dicha) y la suspensión de los sentidos (calma). Esa capacidad eternal e infinita del beso comparte, además, una característica esencial de lo sublime: su irrepresentabilidad representada, su condición inaferrable que nos aferra; sin olvidar que *"el beso loco"*, mediante su dimensión sinestésica, contribuye tanto a una transformación estética sustitutiva –reivindicativa de la autonomía de la obra artística- como a la disolución de límites semánticos, promoviendo un extrañamiento que se verá ahondado por el pujo hiperbatónico del v.

[843] Vid. Zamacois, Eduardo: *Un hombre que se va (Memorias)*. Barcelona: AHR, 1964.

13. El beso, pues, presenta –desde la sinécdoque- la labilidad impelida por lo sublime, capaz de comunicar el cuerpo y el alma, cuyas fronteras se desdibujan por el hálito del erotismo. El beso, heraldo de lo sublime, es carne transcendente y transcendida.

37) DICENTA, Joaquín: “Del triunfo”, en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.

DEL TRIUNFO (pág. 124)

¡Cuánto sufrí, y qué solo! Ni un amigo,
ni una mano leal que se tendiera
para estrechar la mía; ni siquiera
el placer de crearme un enemigo.

De mi abandono y mi dolor testigo,
de mi angustiosa vida compañera
fue una pobre mujer, una cualquiera,
que hambre, pena y amor partió conmigo.

Y hoy que mi triunfo asegurado se halla,
tú, amigo, por el éxito ganado,
me dices que la arroje de mi lado,

que una mujer así, denigra… ¡Calla!
con ella he padecido y he gozado:

El triunfo no autoriza a ser canalla.

En este soneto de versos endecasílabos, el poeta, de manera furibundamente autobiográfica, alude a la figura de la prostituta como compañera fiel ("*una mujer así, denigra"* –v. 12). En este caso, bohemia y prostitución se aúnan (aunque no siempre haya sido así); este mismo objeto poético podría corroborar el anterior. Con un marcado posromanticismo y cierta tonalidad realista (de modernista, cierto gusto estetizante por la sonoridad, la inclinación por lo sinestésico desde lo metafórico (v. 8), el hálito de *spleen* de los cuartetos, el énfasis en lo hiperbólico como garante del extrañamiento (abusivo en los cuartetos, diseminado en los tercetos -vv. 9, 12-) y, precisamente, un particular tratamiento de idealización de la prostituta (sublimación), a quien no sólo no se denigra (v. 12), sino que, sinestésicamente, se la disuelve como idea en el amor; eso sí, mezclada con el hambre y la pena. Esa pena en el amor y ese amor en la pena inciden en el placer negativo de lo sublime, en esa siniestra atracción que nos asombra y nos conmueve, pues nos recuerda nuestra precariedad. Por otra parte, la actitud modernista de ensalzamiento de la marginalidad frente a la sociedad burguesa del momento se hace también evidente en este soneto.

38) DÍEZ-CANEDO, Enrique: “A Mata-Harí, danzarina oriental”, en DÍEZ-CANEDO, Enrique: *Versos de las horas*. Madrid: [Imprenta Ibérica], 1906. 116 págs.

A Mata – Harí, danzarina oriental (págs. 79-80)

Una lejana visión, perezosa y ardiente,
una dorada visión en el alma se engendra
al ondear de tu cuerpo de indiana de serpiente
y al sonreír de tus lánguidos ojos de almendra.

Y es la visión de una selva de curvas lianas
que, relanzando los troncos, se enroscan y ondulan.
Aves que vuelan por entre las frondas lozanas
largos cantares de notas extrañas modulan.

Flores ingentes, carnosos follajes tendidos
filtran la luz que desciende a besar la pagoda.
Duérmese un lago a sus plantas. En él, repetidos,
pájaros, árboles, templo, celebran su boda.

Tú eres el alma del bosque y el sueño del lago.
Dan a tu lírica danza su impulso las aves,
libre amazona que finges pelea y estrago,
con asechanzas felinas y saltos ingraves.

¡Miembros flexibles que saben el gran desperezo
que la pantera en el fondo del bosque te enseña!
¡Pies en ritmar adiestrados la esencia de un rezo
ante la efigie del dios inmutable y risueña!

Danzas, y danzas de suerte que en ti se equilibran
afirmaciones rotundas y vagos anhelos:
unas, con armas que, agudas, flamean y vibran;
otros, en ondas flotantes de místicos velos.

Íntimamente, con tus vegetales torsiones,
juntas la rígida calma que sabe a infinito.
Todo tu cuerpo es ofrenda: con él antepones
un transparente de amor al misterio del rito.

Y cuando el ritmo sagrado te apresa y domina,
velos y joyas rechazas y surges desnuda,
tiembla tu cuerpo armonioso de flor femenina
bajo las amplias y eternas sonrisas de Buda.

Ocho serventesios en alejandrinos conforman esta composición modernista que forma parte del primer libro de poemas del autor. La labor de Enrique Díez-Canedo se ramifica en su producción literaria original, en sus escritos críticos y en sus traducciones. Por lo que a nosotros respecta en esta Tesis Doctoral, tiene un relieve especial su producción como poeta, que podríamos enmarcar –al menos en sus inicios- en la órbita del Modernismo:

> "*Su poesía podría tomarse como ejemplo de los movimientos literarios de su época, de la asimilación del modernismo y de manifestaciones francesas. Su evolución marcó el paso hacia una concepción armónica y de carácter meditativo."*[844]

Nadie, pues, le niega al poeta sus inicios modernistas:

> *"se entiende que jugara también, como de hecho así fue, un papel primordial en la cultura, sobre todo en el periodismo, la crítica literaria -especialmente la del teatro- y en la poesía, primero modernista y después en varios registros poéticos*."[845]

[844] Muñiz-Huberman, Angelina: "Enrique Díez-Canedo entre la crítica y la poesía", en *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica,* nº 22-23 (1999-2000), págs. 271-285. En todo caso, la crítica lo sitúa en una vertiente posmodernista, pero nadie le niega la estética modernista, al menos en sus primeros libros de poesía (Vid. Pérez Zorrilla: *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez-Canedo.* Tesis Doctoral (UCM), 1998).

[845] Fernández Gutiérrez, José María: "Enrique Díez-Canedo. El poeta y su circunstancia", en *CAUCE. Revista de Filología y su Didáctica,* nº 22-23 (1999-2000), págs. 67-102.

Una vez aclarada la filiación modernista de este poema, resta abordar la figura de Mata-Hari, "ojo de la aurora" (todo sublimidad), como prostituta. En primer lugar, su controvertida figura vino a reconocer siempre su condición de prostituta:

"¿Una ramera? ¡Sí!, pero una traidora, ¡jamás!"[846]

Estas palabras, pronunciadas por ella misma durante el juicio que se le hace en París por actividades de doble espionaje para Alemania y Francia durante la Gran Guerra, no dejan lugar a dudas. En todo caso, múltiples testimonios avalan esta postura.[847] Se trata de una figura que, además, concita el orientalismo, tan caro al Modernismo y de raigambre romántica; un orientalismo que no puede traducirse desde una interpretación meramente exótica y escapista, sino desde un código estético ético. En parte, este orientalismo contribuye a la dimensión imaginista que, por otra parte, se encuentra asediada por la sinestesia. El primer serventesio lo demuestra desde el v. 1, promoviendo la confusión y el desorden semánticos que se asocian a lo sublime. El v. 2 idealiza la figura de la prostituta al transformarla en una imagen en el alma del poeta, corolario de la transcendencia de su cuerpo en movimiento (v. 3), transfigurado mediante la sinestesia corroborada y pletórica (se acumula el sonreír de los ojos con la cualidad, por hipálage, lánguida de los mismos) en el v. 4: "*sonreír de tus lánguidos ojos de almendra"*, que mezcla los sentidos como síntoma de sublimidad, y metaforiza

[846] Vid. Stephens, Manuel: "De bailarina a ¿espía?", en *La Jornada Semanal: Arte y pensamiento,* nº 809 (*domingo, 5 de septiembre de 2010)*.

[847] Vid. Dumarcet, Lionel: *El caso Mata-Hari: los hechos, los protagonistas, la investigación, el juicio, las nuevas hipótesis.* Barcelona: De Vecchi Ediciones, 2012. "Su verdadero nombre era Margaretha Geertruida Zelle y nació en la actual Indonesia, entonces colonia holandesa. […] con 38 años de edad, por las dificultades económicas, se convirtió en cortesana o prostituta refinada", en Parra, Silvia: *Para saber más.* Madrid: Aguilar, 2011; *Cortesanas y prostitutas: amantes reales, cortesanas de la Belle Epoque, cortesanas y prostitutas ficticias, heteras, Mata Hari.* Lansing: LLC, 2011.

la figura para otorgarle una dimensión de índole estética artística que reivindica su autonomía respecto del referente.

Si hay un mecanismo para la sublimidad que resulte eficaz, es precisamente el de identificar a la figura con un paisaje; en este caso, con el selvático (v. 5). La vastedad del paisaje, su condición exuberante, de sobreabundancia, ilimitado, atractivo y estremecedor, siniestro dota a nuestra figura de un carácter sublime. En este segundo serventesio, se insiste en la acumulación pletórica, en la frondosidad, en la extensión ilimitada y en la extrañeza (v. 8), que confieren un tono de atracción y terror a la figura. Además, el paisaje se personifica y la persona se cosifica, abundando en el desquiciamiento de los límites significativos entre realidades. La sobredimensión por desmesura en el tamaño, el exotismo, la extrañeza, el esteticismo, la personificación y la reiteración del tercer serventesio se suman a la caracterización sublime de nuestra figura; el v. 12 acumula la enumeración y el asíndeton promueve la celeridad. La figura de la prostituta, todo un canto al culturalismo, no sólo se identifica con el paisaje, sino que el cuarto serventesio la sublima en alma misma de los bosques y sueño de los lagos (v. 13); la grandeza de los lares se la confiere esta figura, generadora de sublimidad en la sublimación misma. Al mismo tiempo que ella se funde en el paisaje, este último se fundirá en ella, impregnándose de las aves para su lírica danza (v. 14) o de las asechanzas felinas para sus movimientos (v. 16). Así, no se desdibujan exclusivamente las fronteras entre las personas y los objetos, sino que esta confusión se convierte en generatriz de las restantes (verbigracia, la confusión entre animales y personas –vv. 14 y 16). Esta confusión encontrará una fusión por antonomasia en los vv. 17 y 18, que funden paisaje, figura femenina y pantera, con toda la belleza que entraña, con el atractivo que provoca estremecimiento. El carácter sagrado, espiritual y religioso le vendrá dado por los vv. 19-20, que dotan al baile, por obra del afán estetizante, de una

dimensión ontológica y gnoseológica de indagar en la propia esencia como objeto y como método; este carácter sagrado adquiere cierto malditismo mediante una actitud algo irreverente en el v. 20. El carácter ontológico y gnoseológico de la danza se recupera en el quinto serventesio, ya que concita las verdades y las ilusiones; en verdad, mediante el baile exaspera la capacidad total de la figura que, en su sublimación, no sólo acoge verdades e ilusiones sino que las materializa, de suerte que las verdades arden y crepitan (v. 23) y las ilusiones, al modo oriental, ondulan vaporosas en sus velos (v. 24). El penúltimo serventesio se ocupa de sublimar a la figura a través de su sacralización (vv. 27-28) y de su misteriosa conexión con el infinito (vv. 25-26); la sinestesia de sus "*vegetales torsiones*" (v. 25), que no renuncia a lo hiperbólico (recuérdese la importancia de la desmesura y del exceso para alcanzar lo sublime), le confiere a la figura la fuerza entrópica necesaria para dotar de coherencia a la infinitud al conectar con ella desde la precariedad humana, y el carácter sacro (v. 27). El v. 28, por su parte, nos presenta la clave del tratamiento de sublimidad de la figura de la prostituta: el hecho de convertirse tanto en el vehículo como en la meta, utilizando la alegoría espiritual de índole religiosa; así, la figura de la prostituta es ofrenda, es, pues, un don dado a la transcendencia como medio, como vehículo, pero, al mismo tiempo, forma parte del rito mismo (de la ceremonia misma del fin), pues constituye un filtro transparente de erotismo que se confunde con el propio misterio del rito. Cuando conecta con lo sublime, en la última estrofa, impelida por su condición de sublimidad, llega a su propia esencia (se muestra desnuda, infinita[848] -v. 30), es apresada por lo sagrado (misticismo) –v. 29- y asiste al estremecimiento pavoroso (manifiesto en el temblor –v. 31- y en la cosificación, por ósmosis, con la naturaleza –"*flor femenina*"-) de habitar en lo eterno (v. 32) y de tener la capacidad de conducirnos hacia ello.

[848] Véase el primer apartado del capítulo V.

Finalmente, el orientalismo se vuelve sensualidad, religiosidad y profundo espiritualismo, que le procura una disposición sublime a la ya sublimada figura.

39) FABRA, Nilo María: "La favorita del viejo rey", en FABRA, Nilo María: *Interior*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos: 1905. 148 págs.

LA FAVORITA DEL VIEJO REY (págs. 123-125)

A Ricardo Calvo

¡Plebeya cortesana,
flor de nuevos placeres!
Con su alegría sana
vence a nobles mujeres.

El viejo rey respira
el alma de la calle
cuando sus ojos mira,
cuando abraza su talle.

El viejo rey cansado
de su triste destino,
quiere verse humillado
sin su esplendor divino,
quiere buscar amores
de algo desconocido
y olvidar los dolores
que su alma ha sentido.

Alcanzar que se extirpe

su tedio ruin, maligno,
confundiendo su estirpe
con populacho indigno.

Y a la hetaira besando
juzga que un aire ignoto
su alma acariciando
los pesares ha roto.

Mas la fresca hermosura
que otorga desprendida
su alma y su figura
-la joya de su vida-

sueña en dulces afanes
juveniles, que un día
viera en tiernos galanes
que forjó fantasía.

-Del rey la ilusión vana
con tu belleza enciendes,
plebeya cortesana,
que te precias, te vendes.

Y eres tú el absoluto
fruto que el rey desea:
pero inerte es el fruto.

En ti alienta otra idea.-

Se trata de una composición del olvidado Nilo Fabra, confundido -las pocas veces en que es recordado- con su padre (Nilo María Fabra; al que en algunos catálogos se le atribuyen los poemarios de su hijo[849]). A pesar del olvido general respecto al autor, no parece complicado clasificarle en la órbita del Modernismo:

> *"Que Nilo Fabra andaba en la órbita de Rubén Darío, no hay duda. En sus memorias noveladas, Rafael Cansinos Assens[850] enlazó el nombre de Darío con los de Manuel Machado y Nilo Fabra."*[851]

El propio Rafael Cansinos Assens recogerá esta devoción de Nilo Fabra hacia el gran poeta modernista; la cita es extensa, pero sumamente elocuente:

> *"Villaespesa me saluda con su efusión habitual, me coge del brazo y tira de mí:*
>
> *—Venga usted con nosotros... Vamos a ver a Darío... [...]*
>
> *Venciendo mi timidez, los acompaño a la cervecería [...]. Allí, sentado a una mesita, en un rincón, con la copa delante, hay un hombre silencioso, con la cabeza beethoveniana en las manos, todo rasurado y con las melenas alborotadas. Junto a él, Manuel Machado, Nilo Fabra y algunos otros jóvenes devotos del poeta. Todos guardan un silencio reverente, y hasta Villaespesa baja su voz demasiado vibrante y murmura un saludo, apenas contestado por un*

[849] Doménech, Jordi: "Un poeta olvidado, Nilo Fabra, y una poesía desconocida a Valle-Inclán", en *El Pasajero* (invierno, 2003).
[850] Se refiere a Cansinos-Assens, Rafael: *La novela de un literato (1882-1914)*. Madrid: Alianza, 1996.
[851] Doménech, Jordi: op. cit.

gesto de la mano fina y pálida. Están callados y expectantes ante el gran poeta pontífice del modernismo, que acaso en su embriaguez taciturna está incubando algún maravilloso poema. [...]

Pero la inspiración no acude al poeta por más que menudee las libaciones. Al final, cae en un estado comatoso. Su cabeza resbala de sus manos y rueda sobre la mesa, como al cesto de la guillotina. Machado y Fabra lo incorporan [...]. El poeta se levanta pesadamente, lanza gruñidos, bostezos, eructos... Machado y Fabra lo conducen hacia la puerta."[852]

También Manuel Machado incluye a Nilo Fabra en su "Encuesta del Modernismo", junto a poetas como Enrique Díez-Canedo y Mesa, e incluso llega a dedicarle algunos de sus poemas.[853] Además, Nilo Fabra le dedica este texto incluido en el *corpus* a Ricardo Calvo, otro poeta miembro de la corte de admiradores de la obra y vida de Darío.[854]

Entre otros elementos que delatan su tendencia modernista, nos encontramos con esta composición en la que la figura de la prostituta recibe un tratamiento de sublimación. El conjunto de cuartetas (diez, en concreto), serventesios de arte menor, por ende, resultan bastante visitados por los modernistas. La primera cuarteta, ya desde el primer verso, necesita de la paradoja para caracterizar a la figura (v. 1) y de la identificación con la naturaleza (v. 2); resulta abiertamente ensalzada en los vv. 3-4. Pero como su figura lleva aparejada la paradoja (es un eje fundamental de lo sublime), en su ensalzamiento e identificación natural, no renuncia a representar a la calle, eso sí,

[852] Cansinos-Assens, Rafael: op. cit., págs. 185-188 (citado por Doménech, Jordi: op. cit.).
[853] Machado, Manuel: *Impresiones*. *El modernismo (Artículos, crónicas y reseñas, 1899-1909).* Valencia: Pre-Textos, 2000. Pág. 423.
[854] Doménech, Jordi: op. cit.

en un ejercicio de idealización, como alma, como demiurgo. Desde la narración, en las dos siguientes cuartetas –unificadas en una misma estrofa-, se abisma al personaje del rey, que busca en lo desconocido –cualidad atribuida a nuestra figura-, motivado por un impulso erótico de buscar amores (v. 13), en un plano transcendental (v. 15). En este último verso de la estrofa, pues, la figura de la prostituta es idealizada como arquetipo que se desenvuelve en las facetas relacionadas con lo más profundo del ser humano. El rey pretende eliminar su *spleen* hundiéndose en los estratos de la sociedad, pero precisamente esta caracterización social de la figura hará que su idealización adquiera mayores proporciones, tal y como podemos comprobar en los vv. 21-24, en los que, mediante la transformación metafórica, se le atribuye la capacidad de acariciar almas (v. 23) y de poner en comunicación, reforzando la labilidad entre ambos, cuerpo y espíritu, ya que mediante lo corporal (el beso) –debido a su profundo carácter transcendente- es capaz de acceder a lo espiritual por excelencia, el alma (v. 23). En esta estrofa, se produce un soberbio mecanismo de reciprocidad en aras de la confusión entre el orden espiritual y el tangible, ya que en la sublimidad terminan por fundirse; así, lo tangible se torna intangible (los besos acarician el alma –vv. 21-23) y lo intangible se torna tangible (romper los pesares –v. 24). Este virtuosismo metafórico, pues, funde la dimensión tangible con la intangible, sin renunciar a ninguna y concediendo el papel de intersticio a nuestra figura, para instalarnos en lo sublime. Y es que el tratamiento de sublimación de la figura supone reincidir en la importancia crucial que desempeña lo transcendente en su propia constitución, como se reitera en la siguiente estrofa; y, en su carácter inaprehensible (vv. 29-32), no renuncia al imaginismo, a pesar de su capacidad aprehensible (una paradoja ínsita a lo sublime; lo inaferrable que nos aferra, en palabras de Baldine Saint Girons[855]). La paradoja define a esta figura, de suerte que puede

[855] Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Págs. 281-285.

despertar una ilusión en positivo (crear expectativas de futuro halagüeñas), al mismo tiempo que una en negativo (una esperanza frustrada desde el principio, un fingimiento basado en lo aparencial y en la falsedad).[856] En la última estrofa, la sublimación le llega a nuestra figura por acumulación desde el eje de lo pletórico, ya que se insiste en su carácter absoluto (vv. 37-38), desde la tangibilidad del fruto, para desembocar en el oxímoron, cumbre de lo sublime, y definirla como "*fruto inerte"* (v. 39). Este culto al vacío presenta dos facetas fundamentales: por una parte, supone una extremación del erotismo (ya que Georges Bataille refuerza la idea de que el erotismo se encuentra potenciado exponencialmente en tanto en cuanto se aleja de la función reproductiva) y, por otra, deviene metafóricamente ejemplo singular del Modernismo, que se definiría, según Schulman, desde las entrañas del vacío[857], esto es, un lugar nada alejado de los dominios de lo sublime.

[856] Para el concepto de *ilusión* y sus concepciones en nuestro idioma, vid. Marías, Julián: *Breve tratado de la ilusión.* Madrid: Alianza Editorial, 1984.
[857] Vid. Garfield, Evelyn P. e Iván A. Schulman: *"Las entrañas del vacío": ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos, 1984.

40) FERNÁNDEZ MATO, Ramón: "Pecadora", en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas*. Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.

PECADORA (págs. 155-156)

Forman una alianza de oro y nieve
sus guedejas solares y las plumas
del chápiro opulento. De entre espumas
de encajes y de gasas brota leve
el tibio pedestal de la garganta,
cuya gracia ciméntase en los frutos
redondos de los senos impolutos.
Una alondra de vidrio vibra y canta
en el nido caliente de su boca,
en la boca que tiene por portada
una rosa de lumbre, perfumada,
donde guarda la abeja fina y loca
del beso o de la frase sugestiva.
Bajo el parral dorado de los rizos,
fulguran como estrellas los mellizos
incendios de los iris. Y en la viva
hoguera verde y honda del mirar

hay la llama maldita del Deseo,
el brillo mineral de un camafeo
y la inquietud lunática del mar.
El traje de Lutecia es yedra bruja
que la carne de rosas acaricia
en satánicas líneas de impudicia
y en sus paños sutiles arrebuja
la lira sensual de las caderas
y el trémulo carrara de su espalda.
El revuelo crujiente de la falda
delata entre las sedas volanderas
el grato modelado del tobillo;
y los pies infantiles se guarecen
en chapines tan lindos que parecen
por hadas laborados. Sobre el brillo
vanidoso y pulido del charol
angosta hebilla de oro se sujeta,
y en ella se deshace una saeta
a lo galán flechada por el sol.
Esta musa actual es arca fina
llena de ingenuidad en los pecados.
Con sus rubios cabellos destrenzados
como arroyos de sol por la divina

blancura de su torso de marfil,

yo la he visto llorar, y parecía

que otra mujer de Magdala quería

huir de su pasado en el sutil

carro espiritual de una oración.

Así tiene después cada caída

esa gracia recóndita y prohibida

de toda inesperada rendición…

Ramón Fernández Mato escribió únicamente un poemario (*Títeres del corazón*[858]) y varias obras teatrales, aunque, quizá, fue más conocido como ensayista, periodista y cronista. En todo caso, no resulta extraño asociarlo al Modernismo, tanto por lo que deja translucir en esta composición como por el hecho de que Enrique Gómez Carrillo, muy vinculado al Modernismo, le prologase su colección de cuentos *El atrio profanado*[859]. Además, se suelen encuadrar sus obras teatrales en la órbita modernista (*Galleguita, La retirada, Muros de oro, La montaña*, etc.).

En esta composición conformada por doce cuartetos formados por versos de once sílabas, explota la musicalidad y la armonía (todo un culto a la sonoridad modernista) con la combinación acentual y rítmica de todo tipo de endecasílabos (enfáticos, sáficos, melódicos, y heroicos, aunque hay una preeminencia de los dos últimos), que se alternan asistemáticamente. La grandilocuencia y lujo rítmicos (acentuados por las rimas abrazadas y la rotundidad de los vocablos esdrújulos) se compadecen con la suntuosidad e imaginismo de la espiritualidad con la que se trata a la figura de la pecadora, de la prostituta.[860] Incluso, percibimos el Modernismo en la inclinación por el uso de vocablos inusuales como "*chápiro"* (v. 3) que, además, se utiliza con la acepción francesa de cubierta para la cabeza o capucha.[861] La suntuosidad y el exceso definen a esta figura capaz de aunar, en su espíritu sublime, la solidez y el peso del oro con la ingravidez y espiritualidad de las plumas (vv. 1-3). En un tono hiperbólico, que por acumulación se suma al eje metafórico, el oro de sus cabellos y el blanco de las plumas son correlato de la cumbre, del sol y de la nieve. No en vano, sus cabellos son de sol (v. 2). La desmesura de lo hiperbólico, unido a lo hiperbatónico (vv. 3-5), lo metafórico (garganta como pedestal, desdibujando, a la postre, las diferencias

[858] Volumen publicado en Vigo, en 1931.
[859] Fernández Mato, Ramón: *El atrio profanado.* Prólogo de E. Gómez Carrillo. Madrid: Juan Pueyo, 1913.
[860] DRAE, 23ª ed., 2014: "*pecador, ra.* f. coloq. prostituta."
[861] No aparece con esta acepción en el DRAE, 23ª ed., 2014.

significativas entre personas y objetos) y la proteica transversalidad de lo sinestésico coadyuvan a sublimar esta figura en la que sobresalen cualidades sumamente eróticas ("*frutos redondos*", "*senos impolutos*" –vv. 6-7). La sinestesia metafórica se extiende en alegoría para vertebrar toda la composición; es evidente que se construye un mundo estético alucinado y sensual cuya autonomía suplanta el entorno mostrenco para fabricar una dimensión artística habitable. Incluso, se producen metaforizaciones de lo metafórico en un impulso entrópico de sobreabundancia (la voz cristalina constituiría una metáfora elidida que es metaforizada, a su vez, y se convierte en "*una alondra de vidrio vibra y canta"* -v. 8) y en la persecución obsesiva de lo estetizante y artístico, imaginista, capaz de dibujar una dimensión vital. Por otra parte, esta superposición pletórica de imágenes, en la que una imagen suplanta a otra, en una sucesión *ad infinitum,* remeda lo sublime en la figura de la prostituta. Tras la cabeza, la cara y la boca, se identifican sus ojos con estrellas, con incendios (vv. 15-16), con una semi-independencia del referente que anuncia la ruptura respecto al mismo que eclosionará con las Vanguardias. La hondura de su mirada (v. 17), unida al malditismo (v. 18), el brillo del camafeo modernista (v. 19), el estremecimiento de la inquietud y la infinitud del mar ("*la inquietud lunática del mar"* –v. 20) caben en la sinécdoque de sus ojos, que concitan todo un elenco de elementos sublimes. Los dos siguientes cuartetos, además de remarcar –mediante metafórica transformación- la identificación de la figura con la naturaleza (v. 22), con el malditismo y la impureza (v. 23), y con la sensualidad más refinada (vv. 25, 29, 30), la conecta con el culturalismo (la personificación del traje de moda francesa de Lutecia que la viste –v. 21- o la referencia, por sinécdoque, al famoso mármol italiano de Carrara que invade su espalda) y, en plena eclosión modernista, con la profusión sinestésica (asocia sus caderas la poeticidad y musicalidad de la lira -v. 25). Se engolfa el poeta en los zapatos de nuestra figura (hasta el v. 36),

hasta que pone de relieve su relación maldita (y sagrada) con el pecado, mediante una paradoja inquietante ("*ingenuidad en los pecados*" –v. 38) que se materializa en la atribución divina de su torso (v. 41) y en una actitud contrita en la que concurren el arrepentimiento y el ineluctable vértigo de la caída que la define (con una alusión culturalista a María Magdalena, prostituta arrepentida por antonomasia[862]) por su carácter ínsitamente maldito, prohibido. Definirse en la caída supone un acontecimiento en permanente búsqueda del abismo de lo sublime.

[862] Vid. Calvo Capilla, Susana: "Una mujer enamorada", en *Claroscuro* (19 de junio de 2001).

41) FERNÁNDEZ VAAMONDE, Emilio: “La hoja seca”, en FERNÁNDEZ VAAMONDE, Emilio: *Dulces y amargas: poesías cortas.* Madrid: 1896. 135 págs.

“La hoja seca” (págs. 10-11)

A una pecadora

Rebramó el huracán, y a sus embates,
temblando la hoja seca,
se desprendió del vigoroso tronco,
y de goces sedienta,
quiso volar, ser libre,
cruzar sin trabas la anchurosa esfera…
y se arrojó en los brazos de una ráfaga
que, suspirando, la meció violenta,
y la elevó hasta el cielo,
y del espacio la aclamó por reina…

Tú también, dueño mío,
temblaste un día delirante y ciega,
y brindando al placer los tiernos brazos,
te dejaste arrastrar por la tormenta…
¡Infeliz prenda mía!
¡Desdichada hoja seca!
¡El huracán que al cielo te levanta,

te arrojará por tierra!...

Con esta silva arromanzada, Emilio Fernández Vaamonde muestra su enraizamiento posromántico (a lo Bécquer) y su incipiente Modernismo, que, por otra parte, queda patente en su inclusión en la nómina de autores, junto a muchos de los aquí abordados con motivo de su incorporación al *corpus,* en "En torno a los modernistas y las 'autosemblanzas' de *El Liberal*"[863]. Esta tendencia al Modernismo por parte del autor podemos verla reflejada en el hecho de que se decidiese a prologar el primer poemario de Francisco Villaespesa, *Intimidades*[864], con el fin de encumbrar la nueva poesía. En este poema en concreto, el autor aborda la figura de la pecadora, como en la composición anterior, mediante una metáfora que se incorpora al marbete: *"La hoja seca".* La prosopopeya atribuye cualidades humanas a una liviana hoja que metaforiza a la pecadora, que –a su vez- resulta cosificada. Una vez más, se difuminan las fronteras significativas para proponer el magma de lo sublime; comprobaremos que en este poema de tono posromántico se identificará a la figura de la prostituta con polos opuestos que vienen a compartir la esencia del exceso y de la extremación, tal y como conviene a lo sublime. Se exaltan la libertad como identificativa de su figura y la elevación, con el fin de que podamos comprobar después que la caída gana en intensidad; así, tanto la elevación (vv. 9-10) como la caída (vv. 16-17) vienen a desquiciar los parámetros convencionales y, mediante la plétora y el exceso, impregnado de irracionalidad, saturan los límites consabidos para proponer una suerte de atopía, un no-lugar generado por la destrucción de los límites que encuadran lo conocido. Esa desmesura del huracán, majestuoso, violento, magnífico y destructivo propicia tanto las elevaciones inusitadas como las desproporcionadas caídas; esta desmesura hiperbólica propicia la sublimación en el tratamiento de nuestra figura.

[863] Salgado, María A.: "En torno a los modernistas y las 'autosemblanzas' de *El Liberal"*, en Asociación Internacional de Hispanistas, Actas IX (1986), págs. 389-395.
[864] Publicado en 1898.

42) FERNÁNDEZ VAAMONDE, Emilio: “Anacreóntica”, en FERNÁNDEZ VAAMONDE, Emilio: *Diálogos: Poesías.* Madrid: Librería de Santa Fe, 1898. 77 págs.

“Anacreóntica” (págs. 57- 63)

Anacreonte.-Crysis.-Melisa.-Dorcas.

A tiempo que la tarde declinaba
y el sol majestuoso se ocultaba
tras la línea indecisa
del lejano horizonte,
en los brazos de Crysis y Melisa
deleitábase el viejo Anacreonte:
Crysis, la de dorada cabellera
y lánguidos hechizos,
y Melisa, su alegre compañera,
la de ardiente mirar y negros rizos,
al vate complacían
y en copas rebosantes
vinos de Chipre y Samos le ofrecían.

Dorcas llegó, y el grupo unos instantes
curioso contemplando,
dijo al poeta en frases semejantes:

-Hijo ilustre de Teos,
colmen los dioses en el seno blando
de Melinda y de Crysis, tus deseos.
Mas permite, pues eres
franco y jovial, que al verte disfrutando
complacido, el amor de dos mujeres
en belleza y gracia tan distintas,
te pregunte indiscreto a cuál prefieres:
¿a Crysis arrogante
que con las puras tintas
del rubor embellece su semblante?
¿O el fuego te enamora
que Melisa en sus ojos atesora?-

El vate contestole alegremente:

-Dorcas, el sol poniente
próximo a abandonar el horizonte,
vuelve el rostro al oriente:
no extrañes que también Anacreonte,
próxima ya la triste despedida,
lo vuelva hacia el oriente de su vida
y a sus verdes abriles se remonte;
y oye la voz de un viejo
que borracho de amor vivió dichoso,
y sigue su consejo.
Vivir es variar. Mira el grandioso

que en derredor Naturaleza
presenta a la mirada:
¡cuán vario es el paisaje en su belleza!:
Juntos abrojo y flor; a la aspereza
de la roca, la hiedra entrelazada;
álzase el monte al cielo
junto al valle profundo;
manso corre a morir el arroyuelo
en el mar iracundo…
Y embalsama el ambiente
la flora campesina…
el mar ruge en la playa sordamente…
entre nubes de grana
muere el sol poniente…
por oriente la noche se avecina…
Y ese cuadro, al fulgor de la mañana,
trocado lo verás completamente;
y al extender la noche la negrura
de su manto de sombras, nuevamente
contemplarás trocada su hermosura…
Y así, Dorcas amigo, eternamente
la vida en derredor se transfigura
cuando la noche avanza, el día nace,
o brama la tormenta…
o en turbión el nublado se deshace…
Pues la mirada atenta
vuelve, Dorcas, a ti, verás sin duda

que igual ley te transforma y te sustenta;
verás que a cada instante
todo en tu ser se muda:
la sangre que en tu pecho palpitante
se agolpa, como el aire que respiras,
o la expresión que anima tu semblante,
o la luz de esos ojos con que miras,
se transforman de modo semejante.
Y si estudiar quisieres
tu espíritu, mayor ante tus ojos
será el cambio que vieres:
lo que ayer fue ilusión, hoy causa enojos;
el odio y el amor y la esperanza
y el duelo y la alegría,
en perpetua mudanza
se suceden, ¡oh Dorcas!, cada día;
la mujer que hoy amamos
mañana con desdén la desechamos;
el vino que hoy os gusta
y de Baco en honor paladeamos,
mañana nos disgusta…
Dorcas, así es la vida:
¡necio quien no lo entiende o quien lo olvida!
Búrlate del hipócrita enfadoso
que con grave apariencia
disfraza su impotencia
predicando a las almas el reposo:

dar al amor un código, es lo mismo
que querer señalar límite al cielo
o hallar fondo al abismo:
no tolera el rebelde tiranuelo
más ley a su egoísmo
que la alegre inconstancia de su vuelo.
Amando, el corazón se fortalece
para el amor, se adiestra y se enardece:
no en vida muelle y quieta
sus nervios ejercita
y endurece el atleta;
la llama del amor es infinita
llama que más alumbra
si más se la alimenta o se la excita
y que sólo a los débiles deslumbra.
Ama, pues, con viril incontinencia,
con varia inconsecuencia,
verás, si así lo hicieres,
que a medida que crece tu experiencia
crecerá tu vehemencia,
crecerán tus placeres.
Ama, Dorcas amigo,
ama a Ledia y a Cloe y a Nisi luego
y a Glicera después, si así te place;
no moderes tu fuego:
Venus no te tendrá por enemigo,
que el mudar, en amor, la satisface.

A mí, ver me complace
la cándida sonrisa
de Crysis indolente,
y contemplar su frente
coronada de auríferos destellos;
y admirar de Melisa
el gallardo y airoso continente,
la diadema imponente
de rebeldes, negrísimos cabellos…
y aún más, aún más me place, francamente,
ver el rostro de Crysis, sonrosado,
junto al rostro atezado
de Melisa, y así de dos hermosas
absorto en los hechizos,
coronado de pámpanos y rosas
mezclar entre mis manos temblorosas
blondos y negros rizos…
Grato es al alma el día,
grata la noche umbría,
y aún más grata la plácida penumbra
que envuelve al cielo al espirar la tarde:
nebuloso fulgor que no deslumbra,
que vagamente alumbra…
resplandor que se extingue… sombra que arde…-

Dijo así Anacreonte,
mostrando el horizonte

donde el sol lentamente se ocultaba,

y llenando su copa reluciente

de Samos y de Chipre, juntamente,

a Dorcas la ofreció que le escuchaba.

Vigo, 11 Agosto, 97

Debido a la libertad métrica que despliega, el poeta modernista muestra inclinación por la silva, susceptible tanto de experimentación como de renovación métricas. El evidente culturalismo de esta composición, la exaltación del exotismo del mundo griego, la Antigüedad como momento especialmente propicio para la imaginación, para la creación estética, la enajenación y alienación que provocan el erotismo y el vino como formas de conocimiento, de vida y –paradójicamente- de espiritualidad apuntan hacia una composición modernista. Además, el poema constituye una exaltación de los placeres que se incardinaría en el *spleen* del Modernismo. La figura de la prostituta aparece transformada, obra de la aquiescencia del culturalismo modernista, en bacante, en prostituta sagrada. El Modernismo encuentra en la bacanales grecorromanas un medio para satisfacer simultáneamente su esencia culturalista –es un filtro cultural-, su espíritu decadente y su culto al exceso, a la estética, al ornato, como medios de negación de límites que promueven la sublimidad. Además, el caso de Anacreonte concita lo poético y el culturalismo con lo erótico, de suerte que por una parte disuelve los límites y, por otra, diseña, crea una dimensión sustitutiva, basada en la estética artística concebida ontológicamente. Disolución y creación hacia lo entrópico, pues, como respuesta a una crisis espiritual nacida del vaciamiento de los placeres, de la modernidad y de la fiebre utilitaria y positivista de la ciudades a finales del siglo XIX. De hecho, en lengua gallega, Arcadio López-Casanova aborda esta composición en su volumen *O Modernismo en Galicia.*[865]

Dentro del culturalismo exacerbado, merece especial mención el hecho de la elección de Anacreonte, célebre en la tríada de líricos arcaicos que abordaron una temática erótica (Alceo, Safo y Anacreonte). El gusto por las bacantes y el agotamiento

[865] López-Casanova, Arcadio: "O Modernismo en Galicia", en *Literatura modernista y tiempo del 98: Actas del Congreso Internacional.* Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998. Ed. a cargo de Javier Serrano Alonso et al. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2000. Págs. 133-134

de los placeres por exaltación se hace tópico modernista. La idea de que las bacanales suponen una dimensión totalmente otra se refuerza con la escena decadentista crepuscular coincidente con el agotamiento, por sobreabundancia, de los placeres y con el eje hiperbatónico que refuerza el extrañamiento (vv. 1-13), anunciando el umbral de una dimensión estética sustitutiva. En plenos intersticios (vv. 3-4), se deleita en su vejez Anacreonte con las bacantes Crysis y Melibea. Resulta llamativo el hecho de que Crysis, precisamente, se convierta en una cortesana protagonista de la novela del decadentísimo Pierre Löuys, *Afrodita*,[866] publicada un par de años antes de este poemario de Emilio Fernández Vaamonde. Donde se disuelve el horizonte, se disuelven las bacantes y Anacreonte, por mor del impulso erótico inundado por el exceso. La figura de las prostitutas se encuentra sublimada mediante la idealización de la dorada cabellera, el esoterismo desmayadizo de Crysis (vv. 7-8) y el ardor oscuro de Melisa (vv. 9-10). La pretensión de enajenación lleva aparejada al erotismo la ingesta de vino[867]; selectos vinos de Chipre y Samos[868]. En medio de este tránsito decadente, aparece Dorcas para preguntarle a Anacreonte a cuál de las dos mujeres prefiere. El carácter narrativo de esta composición, que promueve incluso pasajes dialógicos, parece emular al de 'las historiadoras' de Sade,[869] en la finalidad decidida de erotizar el entorno, colmándolo de transformación y de estética transgresora. Dorcas atribuye por

[866] Louys, Pierre: *Aphrodite.* Madrid: Club Internacional del Libro, 1993.

[867] Hamvas, Béla: *La filosofía del vino.* Barcelona: Acantilado, 2014. Para las conexiones de la lubricidad, el erotismo y el vino, vid. pág. 61: "*la raíz de toda ebriedad es el amor. El vino es amor en estado líquido, la piedra preciosa es amor cristalizado, la mujer es el amor encarnado y vivo",* pág. 106: "*el terrible poder del vino que, quiera o no, me veo obligado a llamar* lubricidad"; para la dimensión enajenadora del vino, la ebriedad como fuente de conocimiento, pág. 111: "*El vino nos enseña que la ebriedad no es otra cosa que la forma superior de sobriedad, la vida iluminada*."

[868] Chipre ya unió, desde el culturalismo mitológico y a través de la figura de Afrodita, el erotismo y el vino. Para la calidad y popularidad de los vinos de Chipre, en especial la *Commandaria*, vid. Arazuri, Ana; Benavides, Viki: "Chipre y sus vinos", en *Lex Nova,* (abril-junio, 2004), pág. 42.
"*Samos, isla que se constituye de planicies junto con terreno montañoso. Tiene una extensión cultivable de 1.800 hectáreas. El vino producido es el "Moscatel blanco". Samos produce principalmente vinos blancos dulces bajo el nombre de Samos y todos ellos son de una gran calidad*", en Oficina Económica y Comercial de la Embajada de España en Atenas: *El mercado del vino en Grecia.* Notas Sectoriales: ICEX, abril 2005.

[869] Vid. apartado 2 del capítulo V de esta Tesis Doctoral.

sinécdoque a la figura de la prostituta la capacidad de colmar los deseos (v. 18), con lo que, de alguna forma, se le otorga a esta figura la capacidad de disolver a quien se entregue. En todo caso, lo que más llama la atención es cómo Anacreonte (por antonomasia, el erotismo y la poesía) es capaz de aunar y de fundir en su deseo y en su exceso los dos modelos femeninos finiseculares que representan Crysis y Melisa: "*pureza"* (vv. 25-27) y "*fuego"* (v. 28-29). La fusión de ambos modelos producirá la sublimación de la figura. De hecho, Anacreonte no renuncia a ninguna, sino que las suma. Quizá Anacreonte resuma ese anhelo del poeta en crisis, que acumula/agota los placeres en medio del vértigo entrópico que busca lo sublime. Para responder, Dorcas utiliza una prosopopeya continuada de la naturaleza, de manera que se confunden los cuerpos fundidos y decadentes en la experiencia del erotismo con el decadentismo (el carácter mortecino, ruinoso, fatalmente mortal de la naturaleza) (vv. 41-61). Además, la metáfora natural le sirve a Anacreonte para hacerle ver a Dorcas que no va a renunciar a ninguno de los dos modelos femeninos, puesto que la variedad es la que caracteriza tanto a los ciclos naturales como al espíritu humano, pues se suceden los ciclos (la sublimad, al disolver fronteras, los concitará en la totalidad). Por ello, Anacreonte apuesta por la negación de los límites desde la continuidad del erotismo –"*llama infinita"* (v.107)- y el exceso (v. 111), ya que la sobreacumulación conduce al desbordamiento (vv. 96-115). Se incide, pues, en los dos modelos femeninos finiseculares y en que uno puede identificarse con el día y otro, con la noche. Asumir la totalidad de los ciclos, fundir la sucesión del absoluto, supone abrazar lo sublime (hasta el v. 145). En la delicuescencia de los intersticios que suman, en el carácter decadente y mortecino de lo que se extingue (desde los excesos), se encuentra, por dilución, el acceso a lo sublime. La última estrofa confirma la sublimidad: los vinos de Chipre y de Samos, Crysis y Melisa, noche y día se funden y se confunden en el mortecino punto

del infinito en el que todo confluye, donde habita lo sublime. Agotar los placeres, el vaciamiento entrópico, el culturalismo que acumula referentes, la transformación metafórica que identifica realidades provenientes de diferentes dimensiones y el erotismo poético nos conducen a la pérdida en lo sublime, para recobrarnos.

43) FERNÁNDEZ-SHAW, Carlos: “La florista”, en FERNÁNDEZ-SHAW, Carlos: *El amor y mis amores: poemas ingenuos.* Madrid: [s.n.], 1910 ([Imp. de los Suc. de Hernando]). 233 págs.

LA FLORISTA (págs. 217-218)

“La niña de las flores”
parece nueva flor.
Las flores dan olores,
intensos, bienhechores…
La moza da su amor…

Poco duran las flores.
Menos dura el amor
de las mozas mejores,
si cambia de amadores,
si va de flor en flor.

“La niña de la flores”,
que es flor de lindo talle,
no copia sus primores
en las fuentes del valle.
Es bien lozana rosa;

pero no pudorosa,

porque es flor de la calle.

La calle diole vida.

La calle corrompida,

que es vivero maldito

de malas tentaciones

donde se escucha el grito

de todas las pasiones.

No la campiña sana,

donde la bella rosa

nace y vive galana;

donde la flor humana

puede ser pudorosa.

"La niña de las flores"

nardos lleva y claveles.

Con varios amadores,

caprichosos, infieles,

representan las farsas

de diversos papeles.

Y al fin sucumbe un día,

sin llegar a saber

cuán grande es la alegría

del honrado placer.

“La niña de las flores”

-un tipo seductor,

sin tantos seductores-

es, ¡ay!, como una flor,

que juega a los amores…

¡y muere sin amor!

Carlos Fernández-Shaw mantuvo correspondencia con Rubén Darío, hasta el punto de que aparece como uno de los escritores más relevantes en este enriquecedor intercambio con el vate nicaragüense.[870] La relación del autor con el Modernismo, pues, es estrecha:

> "*Carlos Fernández-Shaw forma parte –y esto interesa por modo especial a la historia de nuestra poesía- del grupo que marca el paso […] al modernismo y, en general, a las formas nuevas de quienes, como Antonio Machado, verbi gratia, experimentaron la influencia de Rubén Darío. […]*
>
> *Entre los viejos y los jóvenes poetas del fin de siglo acusa su presencia el grupo que constituyen, en efecto, Salvador Rueda, Manuel Reina, Ricardo Gil, Manuel Paso, Carlos Fernández-Shaw…* "[871]

La propia Katherine Niemeyer lo considera como un poeta de la nueva estética modernista, dentro de los que denominó premodernistas, junto a poetas como Manuel Reina, Salvador Rueda, Ricardo Gil o Manuel Paso.[872] En todo caso, el Modernismo de la composición que incluimos en el *corpus* viene avalada por el poliestrofismo (comienza con dos quintillas, pero no mantiene la estrofa después), en aras de la renovación métrica y del gusto por la variedad. La inclinación modernista de estos poetas los condujo, inevitablemente, al orientalismo, como es bien sabido. Pues bien, estos poetas eran conocedores de culturas como la china, hacia la que se sentían atraídos

[870] Sáinz de Medrano Arce, Luis: "Otro notable reencuentro con Darío", en *Anales de Literatura Hispanoamericana,* vol. 11 (1982), págs. 267-273.
[871] Fernández Almagro, M.: "*El canto que* pasa, antología de Carlos Fernández-Shaw", en *ABC*, domingo 4 de mayo de 1917, pág. 29.
[872] Vid. Niemeyer, Katherine: *La poesía del premodernismo español.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

por su exotismo y su cosmovisión, diametralmente opuesta a la europea. En este sentido, llama la atención el tratamiento que Carlos Fernández-Shaw da a "La niña de las flores" (literalmente con el entrecomillado, bien queriendo dar a entender su sentido figurado –eufemístico, si se quiere-, bien informando al lector de que se trata de una fórmula hecha, de un cliché lingüístico). En ambos casos, todo apunta a la figura de la prostituta, ya que, en la composición, se refieren a ella también como "*moza que da amor", "que cambia de amadores", "que es flor de la calle", "diole vida la calle corrompida, vivero maldito de malas tentaciones", "no es sana ni pudorosa", "que representa las farsas", "sin llegar a saber del honrado placer", "juega a los amores sin amor",* por una parte, y, por otra, no debemos olvidar que precisamente en China a la prostituta se la conoce, entre otras expresiones, como "*la niña de las flores"*[873].

En esta composición, se identifica a nuestra figura con una flor, desdibujando las fronteras entre los seres animados e inanimados, sublimándola en su erótica fragancia (vv. 1-5). Se insiste en que se trata de una moza cuyo amor es efímero, pues va de flor en flor (vv. 6-10). Esta superposición de un lenguaje figurado y uno literal pone sobre aviso al lector, que no puede interpretar el título exclusivamente desde un registro literal, cuando el poeta vertebra su composición en el solapamiento (repárese en su inserción dentro de lo pletórico) de lenguajes. Caso parecido lo constituirían las palabras *amor* o *moza*, que se cargan de significaciones (polisemia acumulativa), especialmente de las eufemísticas, por el contexto en el que se insertan. La tercera estrofa insiste en el perfil callejero y lozano de la rosa (por transformación metafórica, ínsita al Modernismo, para imponer el código imaginista estético creador de realidad), incurriendo en lo paradójico para definir a nuestra figura, promoviendo lo sublime. Es

[873] Rubio, Mauricio: "Para decir prostituta en chino", en *Revista Literaria Azularte,* (junio 2013). (Enlace digital: http://revistaliterariaazularte.blogspot.com.es/2013/06/mauricio-rubio-para-decir-prostituta-en.html).

una bella y corrupta flor, pues le dio la vida la calle corrompida (v. 18-28), lo que supone embellecer lo siniestro (alcanzar lo sublime). Además, en esta misma estrofa se intensificará su carácter maldito, "*de malas tentaciones"* (vv. 20-21), y su perfil de un erotismo agresivo en la asimilación con la ciudad (la figura de la prostituta finisecular es inseparable del concepto urbano), capaz de asumir los gritos de todas las pasiones y la impudicia (vv. 27-28). La penúltima estrofa, a su vez, potencia esa superposición de personalidades que difiere la significación para cargarla de sublimidad (vv. 33-34), para abismar la figura y dotarla de una siniestra sublimidad ("*sucumbe […] / sin llegar a saber cuán grande es la alegría/ del honrado placer."* –vv. 35-38). La última estrofa recupera el juego entre lenguajes para crear una mistificación generadora de confusión en la totalidad. La paradoja final –salpicada de popularismo pasado por el tamiz modernista y del posromanticismo- confiere sublimidad a una figura que se integra en lo urbano y en la modernidad del Modernismo.

44) GARCÍA MORALES, Pedro: "Casus conscientiae", en GARCÍA MORALES, Pedro: *Gérmenes*. Prólogo de G. Martínez Sierra. Madrid: Librería de Pueyo, 1910. 157 págs.

"CASUS CONSCIENTIAE" (págs. 143-144)

- Es cierto. Una amiga tengo,
que mantengo
por compasión, no por vicio.

Una ovejilla perdida,
que me encontré desvalida,
al borde del precipicio.

Sólo de su bien me cuido,
mi cariño ha conseguido
reformarla.-

- ¿Reformarla?...

-¡Una señora!

- Chico, es la hora
de dejarla.

No destruyas por tu mano

tu obra santa y redentora.

Trátala… como un hermano…-

-Imposible.

Araña y llora.

La estrecha amistad que entabló Pedro García Morales con Juan Ramón Jiménez, sumada al hecho de los gustos literarios compartidos,[874] hacen natural la inclinación del autor de esta composición hacia el Modernismo en algunas de sus producciones. De hecho, el propio Juan Ramón redactó una reseña para el poemario en el que se inserta esta composición.[875] Queda patente, en todo caso, aquí el tono manuelmachadiano, en cuanto a su coloquialismo, conversacionalidad, canallería y cierto aire frívolo. Y es que el Modernismo se caracteriza por un sincretismo estético proteico, variado y heteróclito. Mediante el título en latín, alude no sólo a lo moral, a lo ético, sino que sugiere toda una dimensión de índole religiosa, espiritual. Los *casus conscientiae* han generado mucha literatura religiosa y pretendían abordar las cuestiones disputadas, como esta que presenta García Morales. Desde una tipología dialogal, que impulsa lo coloquial, se impone una evidente modernidad concebida desde un Modernismo que libera al verso, que renueva el lenguaje poético (una modernidad emparentada con el coloquialismo en la que ya madrugó Bécquer durante el posromanticismo). A pesar de que presenta cuatro tercetillos más o menos reconocibles, en ocasiones con verso quebrado y con rimas variables, predominan la libertad métrica y la búsqueda de cierta sonoridad reiterada mediante las rimas totales. La referencia a la figura que nos ocupa parece clara, debido a las excusas que aparecen en la primera estrofa y a las metáforas que propone para el tratamiento literario de la prostituta (vv. 4-6). Incluso, el v. 6 aparece en letra cursiva "*al borde del precipicio"*, con lo que parece clara la pretensión de una traducción figurada de los términos, no literal; la alusión a la prostitución parece, pues, obvia y, por otra parte, su tratamiento estético de sublimación, ya que la coloca en los intersticios, en el estremecimiento ante la atracción del abismo, en la espiral entrópica

[874] Vid. Urrutia, Jorge: "La adolescencia sevillana de Juan Ramón y su descubrimiento de la poesía", en *Centro Virtual Cervantes.*
(enlace digital: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/urrutia_01.htm).
[875] Blasco Pascual, Francisco Javier: *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema.* Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1982. Pág. 122.

de lo profundo. Cuando se habla de "*reformarla",* entendemos por su contrario la condición verdadera de la figura. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos por parte del poeta para integrarla en la sociedad, esta figura conserva rasgos de animalidad que, por una parte, difuminan las barreras entre animales y personas (vv. 17-18) y, por otra, refuerzan el papel indómito, maldito, destructivo, rebelde, peligroso, libérrimo que corresponde a lo que es ingobernable. Animalizada, se identifica con lo que nos atrae, pero puede destruirnos, lo que supone explotar el perfil de la *femme fatale* finisecular.

45) GIL ASENSIO, Federico: "¡Tú lo sabes!", en GIL ASENSIO, Federico: *Como la vida.* [S.l.]: [s.n.], 1906 (Madrid: Estab. Tip. de Marqués). 94 págs.

"¡Tú lo sabes!" (págs. 24-25)

Yo buscaba calor en tus ojos
y miel en tus labios,
ternura en tu alma,
y en tu amor mi consuelo y mi amparo.
Hallé fuego en tus ojos lascivos,
pero un fuego fatuo;
en tu boca gratísimo néctar
de efectos amargos,
en tu alma, jirones
de antiguo recato,
y en tu amor, placeres
que del vicio son torpes esclavos.
No es eso, loquilla,
no es cariño falso
lo que yo te pedía con ansia
para luego con creces pagarlo.
Y tú sabes muy bien que no es ese…
porque tú no te llamas a engaño.
Sin razón te quejas;
yo, sufro y me callo.
Si es verdad que tú fuiste la *diosa,*

no me niegues que he sido… el *pagano*.

Federico Gil Asensio no destacó, francamente, como poeta. Quizá los propios poemas aquí compilados expliquen en parte por qué. A pesar de haber sido compilado en la segunda antología modernista, *La Musa Nueva*, organizada y publicada por Eduardo de Ory en 1908, se ha visto en alguna de sus composiciones un lastre epigonal becqueriano excesivo. En cualquier caso, aunque siempre es un aliciente, no se han seleccionado las composiciones de este *corpus* con motivo de su calidad literaria, sino por el singular tratamiento de la figura que nos ocupa, en relación con unos ejes tópicos y retóricos, enmarcado en una estética modernista, sea esta más o menos incipiente y se encuentre o no en consonancia con otras concepciones estéticas del momento. El volumen de poesías en el que se incluyen tres composiciones de las cuatro del autor, se encuentra prologado en su primera edición por Alejandro Sawa, quien elogia especialmente las composiciones relacionadas con lo sentimental. Su aire modernista, pues, viene bien avalado.[876] Desde luego, en el caso de esta composición, podemos hablar de una renovación métrica, ya que se trata de una variante de la silva arromanzada, muy modernista, conformada por versos hexasílabos y decasílabos. Con desigual fortuna, el poeta identifica la figura de la prostituta (vv. 12-14) con la paradoja (dulce-amargo; ternura-lascivia) y con la divinidad (v. 21). La inviste de religiosidad y espiritualismo al convertirla en objeto de culto, con lo que le confiere a su figura, por añadidura, un carácter sagrado adorado por el fervor del devoto. El tono conversacional, que principia con el posromanticismo y adquiere carácter de modernidad con el Modernismo, se pone al servicio de la descripción de la mujer fatal, siniestra y destructiva. Cierta metaforización transformadora otorga imaginismo a la figura.

[876] Vid. pról. en Gil Asensio, Federico: *Como la vida.* [S.l.]: [s.n.], 1906 (Madrid: Estab. Tip. de Marqués). 94 págs.

46) GIL ASENSIO, Federico: “Siempre igual”, en GIL ASENSIO, Federico: *Como la vida*. [S.l.]: [s.n.], 1906 (Madrid: Estab. Tip. de Marqués). 94 págs.

“Siempre igual” (págs. 28-29)

No me importa; conozco de tu vida
los detalles más íntimos:
sé todas tus locuras,
todos tus desvaríos,
sé que pecaste mucho
y que sientes el peso del delito.
Pero si de tus faltas te arrepientes
como juras y exijo,
en mí hallarás un corazón amante .
y la dueña serás de mi cariño.
Lealtad me prometes
y en tus promesas fío.
No tomes, niña, mi pasión a juego,
y ten por entendido
que si perdono yerros del pasado,
no los perdonaré en lo sucesivo.
Ya sabes que soy bueno; sé tú buena,
y asunto concluido.
-
Al fin he comprobado
tu proceder indigno.

Y ¿eres tú la mujer que prometía,
en pago de mi noble sacrificio,
una virtud modelo de virtudes,
y un amor verdadero, como el mío?
Tú serás siempre la mujer mundana
que vive por el vicio y para el vicio,
la que ofrece pasiones
para ver satisfechos sus caprichos,
y goza con placeres ilusorios
y jamás apercibe su desvío.
Pero ¿por qué censuro tu conducta?
¿por qué te recrimino?
Tú no tienes la culpa, desgraciada,
¡el culpable soy yo, que te he creído!
Desde hoy seré inflexible;
¡Sabe que te aborrezco y te maldigo!
(Y, al decir esto, débil, perdonaba
llorando como un niño.)

Las silvas arromanzadas que combinan heptasílabos y endecasílabos con la rima asonante en los versos pares son muy del gusto modernista. Se trata de un poema narrativo de tono posromántico en el que se refleja una tortuosa atracción, inevitable, hacia nuestra figura. En la primera estrofa, se confía en un cambio de actitud que no llega, y así se confirma en la segunda estrofa. La impotencia ante la fuerza mesmérica que irradia es absoluta, correlato de la precariedad humana despierta ante lo sublime. A la figura de la prostituta, se le atribuyen un profundo malditismo (que le procura, precisamente, un tratamiento de sublimidad, ya que se la asocia de manera íntima con el pecado y, por ende, con lo sagrado y con la transgresión –vv. 5-6-), una condición enajenada –se insiste en los muchos desvaríos (v. 4)- y el goce "*con placeres ilusorios"* (v. 29), lo que le confiere un carácter imaginario, nacido del idealismo y, por ende, ilimitado y susceptible de convertirse en sustituto artístico, para el poeta, de la realidad consuetudinaria. Se ahonda, pues, en el malditismo de la figura, cuya atracción parece conducir hacia lo destructivo (el hechizo que irradia enraíza su malditismo casi en lo esotérico), en su poder subversivo (ya que siente el peso de los delitos, pero profundiza en su actitud transgresora, abundando en sus "*desvíos*"), en su condición enajenada y enajenante (se refiere su propia locura, al mismo tiempo que la despierta en el sujeto poético que la contempla, preso de una paradójica emoción instalada en la sublimidad) y en su carácter ilusorio (cuya connotación la enmarca en el terreno tanto de lo imaginario como de lo fingido[877]). La paradoja sublime del placer negativo se personifica en esta figura, cuya irreprimible atracción sólo es comparable a su capacidad destructiva.

[877] Para la riqueza semántica del vocablo "ilusión" en nuestro idioma, vid. Marías, Julián: *Breve tratado de la ilusión.* Madrid: Alianza Editorial, 1984.

47) GIL ASENSIO, Federico: “Rápida”, en GIL ASENSIO, Federico: *Como la vida.* [S.l.]: [s.n.], 1906 (Madrid: Estab. Tip. de Marqués). 94 págs.

Rápida (págs. 65-66)

I

Brilló por su hermosura, a los placeres
sin freno se entregó,
y, a cambio de un puñado de pesetas
brindaba impuro amor.
Constante a los caprichos de la moda,
fue el lujo su ideal;
el vicio sustentábalos, del vicio
nacía aquel afán.

II

Se agostó la belleza; los placeres
tocaron a su fin,
y, la que un tiempo fue niña mimada,
es hoy vieja infeliz.
Ya cesaron los mimos y caricias,
pasó la juventud,
ya la *estrella* no brilla, ya ¿qué importa

una estrella *sin luz*?

Estas dos silvas arromanzadas, que varían la rima asonante en una pirueta modernista, constituyen simultáneamente imagen y reflejo en un espejismo en el que resulta difícil dirimir qué estrofa cumple qué papel. La primera silva refleja una hermosura sin freno, ilimitada, por lo tanto, sublime (la belleza se define por su limitación). Los vv. 3-4 no dejan lugar a dudas sobre la condición de la figura, ahondada por el concepto del "*vicio"*, que aporta una confluencia semántica tanto de desmesura y de exceso como de malditismo. La segunda estrofa constituye un canto decadente; la estrella no abandona su condición astral, aunque sea en crepúsculo, en el agostamiento de lo sublime. En todo caso, el perfil astral, la significación cósmica atribuida a nuestra figura, le dota de una energía sublime. Si en la primera estrofa la sublimidad le llega desde el exceso lumínico, en la segunda, proviene del oxímoron imposible, la estrella apagada que remeda los ecos silentes; aquellos que sólo acontecen en los estremecedores dominios de lo sublime.

48) GIL ASENSIO, Federico: "Redención", en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.

REDENCIÓN (pág. 199)

Yo quiero redimirte, mundana pecadora;
yo sé la triste causa que originó tu mal;
descubro que tu pecho bondades atesora,
y rindo mis anhelos a la mujer que llora
perdida y condenada por una ley fatal.

Del mundo que te halaga con la intención dañina
de fomentar el vicio, mentira del placer,
aléjate forzando tu rostro de heroína;
la infamia de aquel hombre desprecia y abomina,
¡maltrecha la señora, que triunfe la mujer!

La sociedad injusta que tu maldad proclama,
la sociedad que niega respetos a la dama,
de falso caballero vendida a la traición,

otorgará de nuevo blasones a su fama.

Yo haré que así se cumpla: ¡te salva mi perdón!

Estos tres quintetos con rima consonante variable se insertan en el Modernismo mediante la inclusión de versos alejandrinos divididos en hemistiquios; se alejan de él, sin embargo, por la carga moral y sus ansias de redención. En todo caso, el poeta salva a la figura que la sociedad condena por maldita; es la figura marginal y transgresora a la que se le concede la posibilidad de la heroína, el embellecimiento de lo siniestro; el brillo de las ruinas. Lo despreciable socialmente resulta atractivo para el poeta; la infamia que atrae; lo inaferrable que te aferra. Nos encontramos, a pesar de todos los pesares, con una sublimación de la figura en composición con cierta falta de tensión poética, a pesar de sus amagos de sonoridad grandilocuente.

49) GIL, Ricardo: “El testamento de Friné”, en GIL, Ricardo: *La caja de música: poesías*. Madrid: La España Editorial, [1898]. 226 págs.

“El testamento de Friné” (págs.147-153)

Friné la cortesana, la que juega
con el amor, camelia sin aroma,
de hermosura que ciega,
y en quien el fango de la calle asoma
bajo las líneas de la estatua griega,
Friné la impura sabe (en sus oídos
lo debió susurrar más de un esposo
al desertar por ella de sus lares)
que si tejen los pájaros sus nidos
labran también los hombres sus hogares.

¡El hogar!... Al nombrarlo, dulcemente
suele entornar con sueño misterioso
sus pestañas, y olvida su presente
y sus diamantes que le agradan tanto…
¡El hogar!.. El encanto
de un amor que no muere ni se oculta,

que abriga el corazón y no lo abrasa;
algo bendito que el mortal no insulta,
que es fuerza de la vida en el descenso…
y aspira, como a veces cuando pasa
frente al templo vecino,
un ambiente divino
de paz, de resplandores y de incienso.

Dura aquella visión breves instantes:
Friné la impura torna
a ser lo que era antes:
la joya conseguida y olvidada;
los ojos ya para soñar no entorna;
se siente despreciada,
y desprecia también a sus amantes.
De una y otra cadena,
siempre doradas, sin cesar varía
cumpliendo voluntaria su condena;
y aunque su risa al mundo desafía,
parece que resuena
en un alma vacía,
y el oírle reír produce pena.
Conserva en una caja primorosa

de marfil y sándalo,
innumerables cartas, vergonzosa
historia de locuras y de escándalo.
Allí, como en colmena rumorosa,
y entre cifras, emblemas y blasones
zumba todo un enjambre de deseos,
de vulgares pasiones:
aparatosa vanidad, mezclada
con libres devaneos,
refiere allí sus torpes ilusiones
en tropos rebuscados y sandeces.
De todas separada,
envuelta con cuidado, sin dobleces,
en un paño de seda perfumada,
como reliquia que la fe bendice,
hay una carta de remota fecha;
no lleva firma al pie; nadie sospecha
quién la pudo escribir; la carta dice:

"Friné sin corazón: A pesar mío
esta carta te envío
que escribir no quisiera, lo confieso;
mas con irresistible poderío

de la cima del alma se desprende
inmaculado alud, que al propio peso
cede por fin y al cenagal desciende.

No la acompaña obsequio ni promesa,
ni la firma interesa;
pues no has de verme nunca en tus orgías.
En lazos de oro te revuelves presa…
¿Puedes romper tu odiosa servidumbre
Y abrir las alas y escalar la cumbre?...
Sólo allí, sólo allí me encontrarías.

Hoy no sabes amar; tu pecho duerme;
no puedes ofrecerme
amor que no rechace contristado.
El mío es caridad… Si al fin despiertas
con las alas abiertas,
ven a mí, que yo olvido tu pasado.

Amores que consigan de tal modo
purificar el lodo
y transformarlo en luz, serán eternos.
Por ti renuncio a todo.

Te esperaré. Cuando tu sueño acabe

saldré a tu encuentro. ¿Dónde? Dios lo sabe…

¡Es tan amargo renunciar a vernos!...”

Busca Friné aturdida

en el placer, la vanidad y el lujo,

solución al problema de su vida

que resolver no puede para ella

el verdadero amor. En el influjo

de su fatal estrella

tiene una fe profunda, y se abandona,

del azar y el capricho a la corriente

tumultuosa y ancha,

como un cadáver… Alguien la perdona

y la espera, lo sabe; mas presiente

que no será en la tierra que ella mancha.

En su elegante tocador, museo

donde el oro al servicio el deseo

caras preciosidades amontona,

donde mezclan matices y fulgores

la plata, los esmaltes, los primores

de vieja porcelana,

una oscura mañana
de diciembre en que el sol no deshacía
la niebla gris y fría,
la impura cortesana,
recordando tal vez sueño penoso,
sintió el tedio invadirla de tal suerte
que, con tenaces ansias de reposo,
pensó en cosas muy tristes y en la muerte.

Obedeciendo a fuerza poderosa
que la acosaba con violencia suma,
(tal vez revelador presentimiento),
el escritorio abrió de palo-rosa,
y con dorada pluma
a escribir comenzó su testamento.

Decía en él: "Al entornar mis ojos,
como la muerte desfigura tanto,
teñid mis labios con matices rojos.
No quiero que mi rostro cause espanto.

Veladme con encajes: adornada
con la rosa del té, mi favorita,

vestidme como viste enamorada

mujer que acude a misteriosa cita.

Si en un cofre de sándalo aparecen

(de mi sino cruel prueba importuna,)

cartas que hoy me avergüenzan y entristecen,

quemadlas todas, todas menos una.

Y donde se recline mi cabeza,

doblada por un sueño que ya ansío,

aquella carta colocad que empieza.

“Friné, sin corazón, a pesar mío…”

Quizá lo más destacado del poeta murciano Ricardo Gil y García sea precisamente su concepción del arte como inutilidad, es decir, su apuesta por la autonomía de la obra artística.[878] Ello constituye la mayor muestra de Modernismo por parte del poeta, y la composición que incluimos en el *corpus*, cuya protagonista es la hetaira más célebre de la Antigua Grecia, es un magnífico ejemplo de ello. Además, se encuentra conformada por series de silvas que van alternando sus rimas de manera significativamente musical, en un guiño evidente a la sonoridad y sensualidad modernistas. En la misma línea del Modernismo, destaca la elección de una figura de la Antigua Grecia, exaltando el culto al exotismo, abonando el orientalismo, reforzando el culturalismo y promoviendo una lejanía en el tiempo que implica necesariamente una potenciación de la dimensión imaginaria con una decidida apuesta esteticista como dimensión sustitutiva del utilitarismo ramplón del momento. Precisamente, el hecho de actualizar, de rememorar, de hacer memoria de hechos remotísimos para actualizarlos y dinamitar el tiempo es un elemento que Giovanni Allegra señala como típico del Modernismo y, en concreto, de la poética de Ricardo Gil. Esta composición resulta significativa al respecto no sólo porque constituya una evidente concreción de la anulación del tiempo, de la acronía, como identificativa del Modernismo, sino porque este elemento se relaciona directamente con el tratamiento estético de la figura de la prostituta: con lo sublime. Es precisamente la dimensión sublime la responsable de que ello suceda, es decir, la acronía modernista vendría dada por la incansable persecución de lo sublime, donde el cronotopo se disuelve en un magma entrópico y confuso. El propio Giovanni Allegra refiere que en la esencia del Modernismo se encuentra la anulación del tiempo[879]; en nuestra opinión, el demiurgo es lo sublime, tal y como acontece en este poema.

[878] Vid. el fantástico trabajo al respecto de Cardwell (Cardwell, Richard A.: "Ricardo Gil y el problema el origen español del Modernismo", en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas.* Ed. al cuidado de Guillermo Carnero. Córdoba: Excelentísima Diputación Provincial, 1987. Págs. 219-234.

[879] Vid. Debate de la ponencia de Cardwell, Richard A.: op. cit., pág. 235.

Podremos comprobar, pues, cómo la anulación del tiempo, "*la camelia sin aroma"* (v. 2), la "*hermosura que ciega"* (v. 3) y la pura impureza de Friné, verbigracia, responden a los dominios de lo sublime, de la representación de lo irrepresentable, de lo inaferrable que nos aferra, en el decir de Baldine Saint Girons. La primera característica merecedora de comento en este poema del poeta murciano es la superposición acumulativa y entrópica de los distintos niveles ficcionales, ya que por una parte, la célebre hetaira Friné redactará su testamento (en los versos finales), por otra, un fervoroso admirador escribirá a la prostituta asaltado por la adoración y, finalmente, el poeta escribe unos versos para sus lectores. Efectivamente, estos tres niveles de ficción superpuestos, solapados, fundidos y confundidos, contribuyen a un *mise en abyme* que procura una saturación significativa con la capacidad de rebasar los límites semánticos para alcanzar una dimensión en la que concurren todas las ficciones, todos los tiempos y todos los lugares, debido a su condición ilimitada, originaria y última; nos referimos, como no podía ser de otra forma, a lo sublime. Sin olvidar que la plétora de historias de temática erótica contribuye a la sobreerotización del ambiente, a modo de las historiadoras del divino marqués.[880] Así se explica el tratamiento sublime de la figura de la prostituta, que deviene vehículo y meta de la sublimidad para los poetas modernistas. El tratamiento estético de la misma lo descubrimos ya en los primeros versos, pues se la inviste de culturalismo (se trata de la afamada cortesana Friné), lo que conlleva necesariamente la diferencia del significado, que se posterga en beneficio de todo un baile de referentes que se apuntan entre sí para ser interpretados, ocasionando la acumulación y la inefabilidad de lo sublime, en cuyo territorio los significantes se interpelan entre sí. Además, se insiste en un tratamiento de sublimidad, en tanto en cuanto se la define desde el oxímoron (v. 2) y desde la hipérbole metafórica (v. 3), que

[880] Vid. apartado 2 del capítulo V de esta Tesis Doctoral.

da carta de naturaleza a la opinión de Burke, según la cual una intensidad excesiva de luz es tan sublime como una profunda oscuridad.[881] Al fin, tanto en un caso como en el otro, accedemos a lo ilimitado y carente de forma, a lo sublime. La extremación de contrarios, ínsita a lo sublime –lo irrepresentable que se representa; lo inaferrable que te aferra-, define nuevamente a Friné en los vv. 4-5, en los que se concilia el fango de la calle (en estado prácticamente líquido) y la estatua griega (de robusta solidez), lo que supone, en verdad, desquiciar por sus contrarios los límites entre los estados; si algo caracteriza a esta figura de la prostituta es la pureza impura o la impureza pura: la de las estatuas, al mismo tiempo que "*Friné impura"* (v. 6). Se trata, además, de una fuerza de atracción devastadora, que provoca –metafóricamente- que los hombres abandonen sus nidos, que deserten. Esta caracterización de la figura se produce vehiculada no sólo a través del eje metafórico, sino también del hiperbatónico (v. 4), que dota al discurso de la extrañeza necesaria para crear un universo estético autónomo y para promover la enajenación necesaria para acceder a lo sublime. A Friné se le atribuye la capacidad de soñar, y de hacerlo misteriosamente (v. 12), con lo que propende a lo ilusorio, a lo ideal. En la segunda estrofa sueña con el carácter divino del hogar, para cambiar de actitud súbitamente en la tercera estrofa, que intensifica su carácter marginal y el oxímoron que la habita, potenciando por el hipérbaton en los vv. 31-33, ya que cumple "*voluntaria su condena"*. El carácter maldito asoma en los vv. 34-36, mediante una risa que desafía al mundo, y el siniestro, en el v. 36, que la idealiza como alma, pero como "*alma vacía*"; lo vacío en la figura de la prostituta supone una intensificación del erotismo (tanto más extremo cuanto más alejado de la mera función reproductiva, en opinión de Georges Bataille), una vinculación directa con el Modernismo (para Picón y Schulman se definiría desde 'las entrañas del vacío') y con lo sublime (el vacío es lo irrepresentable

[881] Vid. Burke, Edmund: op.cit.

que se representa y lo inaferrable que nos aferra, para Baldine Saint Girons). En este sentido, la caja no es sino una manera, también, de apresar el vacío (la caja de música, profunda sinestesia; la caja de Friné, como la de Pandora). Al tratarse de una caja modernista, necesariamente se describe desde la sinestesia, desde la materia y el aroma, que funde para confundirlo todo en lo sublime, inspirado en la máxima simbolista de que todo se corresponde con todo (y en algún lugar ha de acontecer: en lo sublime). La figura de la prostituta aquí despierta todas las ilusiones, todas las construcciones idealizantes en las cartas que guarda, por obra de la confusión y el desorden, dotadas de vida (vv. 42-45); ella es detonante de la escritura, creadora de la *poiésis.* Un vez más, el hipérbaton advierte de una especial dimensión cuando se refiere a una carta singular, al margen del resto (reivindicación de lo marginal), sagrada ("*reliquia que la fe bendice"*- v. 53), y sin datos (una fecha muy remota, que anula el tiempo; todo un culto, nuevamente, al vacío, con todo lo que conlleva). Cuatro estrofas recuperan literalmente el contenido de la carta, con lo que, al igual que la historia de Friné –remotísima- se actualiza en el presente y dinamita el tiempo, dentro de la ficción, la propia Friné lo dinamita también actualizando lo remoto, anulando el tiempo. Por otra parte, la idealización de la figura, en la carta, es absoluta; el ambiente de sublimidad, asfixiante (culto al vacío y al oxímoron –v. 57, 63, 66, 68-69 y 78-79, paradoja –vv. 58-59 y 72-73, atracción inevitable e idealización de lo magnífico –vv. 60-62, sinécdoques que diluyen fronteras significativas al tiempo que confieren el carácter siniestro necesario ('la amputación') –v. 71, y metáforas con carácter transformacional, estetizante y vital (vv. 74-75), hipérboles que desquician los límites convencionales, que los desbordan mediante la plétora y alcanza la eternidad sublime (v. 79) y la idealización del ensueño, como -por ejemplo- en los vv. 81-82). Es entonces cuando Friné, tras leer la carta, se convierte en *alter ego* del poeta y decide el vaciamiento de los placeres, sin dejar de

compartir con el poeta "*su fatal estrella"* (v. 89), que nos recuerda que lo inevitable, lo que se desencadena sin que pueda evitarse, reside en lo sublime (motivo por el cual insistió tanto el autor del tratado de lo sublime en la sublimidad de la tragedia como género). En la plétora de la excesiva luz –v. 89, de la profundidad y el abandono (crucial para que se materialicen la atracción ineluctable y la enajenación necesaria) y del oxímoron (es la viva cadáver, v. 93), reside nuevamente lo sublime, que se intensificará por el exacerbado hipérbaton de la siguiente estrofa –vv. 96-109, que nos trasladará a un tocador de ensueño -advertido por el extrañamiento del lenguaje, en el que se producirán la plétora y la superposición entrópicas –vv. 96-101, la sinestesia –v. 100, el oxímoron –v. 102 y la atracción hacia la muerte –v. 109 como correlato de la siniestra atracción hacia el erotismo y la pulsión de lo sublime. El sentido del título del poema adquiere entonces su significación: Friné, llevada por una premonición –que le confiere cierto carácter esotérico, maldito-, decide redactar su testamento, que es una modalidad más de anular el tiempo, puesto que presentizar el futuro ignoto es otra manera de cultivar la acronía (tan modernista como sublime); y es que esa fuerza poderosa (vv. 110-111) es inexorable y sólo se puede sucumbir a ella, pues nos subsume. Como no podía ser de otra manera, la sublimación de la figura se produce en medio de continuos guiños modernistas; en esta estrofa, relacionados con el material escriptorio, envuelto en un hipérbaton que sobreliteraturiza los objetos para situarlos decididamente en el ámbito de la creación estética, en la que adquieren su auténtica significación. En las tres últimas estrofas, se reproduce el contenido del testamento, que al tiempo que atrae el futuro hacia el presente, nos acerca el pasado actualizado, con lo que, una vez más, aparece la acronía modernista, la acronía de lo sublime. Friné pretende definirse más allá de la vida y, para ello, pretende vestirse con sus mejores galas y lucir el mejor rostro posible; morir, profundizar en lo sublime, es para ella

recobrarse, por ello piden que la vistan como *"enamorada / mujer que acude a misteriosa cita"* (vv. 122-123), como casta e ingenua mujer… De su cofre, quiere que se quemen todas las cartas, pero la última estrofa del poema se reserva para la especial petición de nuestra figura: que conserven aquella carta 'vacía', sin datos, que le hablaba de un amor eternal; esa carta "*doblada por un sueño que ya ansío"* (v. 129) convierte a la muerte en ilusión, ensoñación sublime, creación estética. De esta forma, se identifica la figura de la prostituta con la muerte, con la ensoñación, con la creación estética, con la permanencia en lo eterno –pretende que le sitúen esa carta sempiterna bajo su cabeza, en señal de descanso sobre lo sublime. La sublimación llega a ser, ya, proverbial.

50) GONZÁLEZ ANAYA, Salvador: “La vejez de Lais”, en GONZÁLEZ ANAYA, Salvador: *Medallones: Poesías.* Con un Soneto-prólogo de D. Emilio Ferrari. Madrid: Librería de San Fernando Fé, 1909. 86 págs.; también en *La corte de los poetas: florilegio de rimas modernas* de Emilio Carrere, (pág. 210).

LA VEJEZ DE LAIS (págs. 11-18)

Lais está triste y bebe.

Ya no es aquella triunfadora hetaira
que fatigó los lechos de Corinto,
las copas de oro y las ardientes almas.
Ya no viste de púrpuras sidonias,
ni anilla de zafiros y esmeraldas
los arranques armónicos
de sus piernas de estatua.
Ya no derrama en sus cabellos cáncamo,
ni hay en sus labios embriagueces lánguidas,
ni en sus pupilas brillanteces ígneas,
ni en sus caderas redondeces de ánfora.

Ya no es la ardiente y lúbrica

combatidora del placer, amada

de los que al beso del color la copian

y al ritmo del pentámetro la cantan.

Lais está triste y bebe

al borde de una senda solitaria.

Cubre sus miembros pálidos,

las fimbrias desfloradas,

amarillenta túnica,

jirón de venturosas añoranzas…

Caído y roto el peplo…

sin broches las sandalias…

Lais está triste y bebe

al borde de la senda solitaria,

quiere, en el agrio vino,

los recuerdos ahogar de su desgracia.

El hambre la consume

y a su grito mortal, con torvas ansias,

acecha al caminante,

aullando como el lobo en la montaña…

Por el sendero, ante su vista, cruzan,

cargados de licores y viandas,

tornando del bazar, nubios esclavos

y gentiles esclavas.

A todos brinda amores,

con arrullante voz a todos llama,

¡y la que holló triunfantes satrapías,

y a millones contó minas y dracmas,

por un cesto de dátiles se entrega,

por un odre de vino se rebaja!

……

Era al caer la tarde;

brillante y perfumada

primavera, los campos florecía

y el nimbo del crepúsculo, irradiaba

con toques de oro entre las hojas verdes

y como fuego entre las rosas blancas.

Al aire el busto pálido,

la túnica a los muslos arrollada,

con languidez de anemia,

Lais se abandona a las campestres auras.

Un deseo infinito,

tristeza de venturas ignoradas,

como brisa pletórica de efluvios,

orea los ensueños de su alma.

Un vago misticismo la conmueve,

en una onda de luz el sol la baña,

tiemblan sus senos lánguidos

y el llanto moja sus pupilas garzas.

Recuerda tristemente,

los alegres amores de su infancia,

sus dulces compañeras,

su humilde cuna y su risueña patria,

¡y aquella tarde iridiscente y fúlgida,

en que, al hombro la crátera romana,

la vio Apeles, tornando el arroyo,

virgen de amor, espléndida y gallarda!

Trunco piar de pájaros pequeños

oye; los ojos alza

y sorprende, gozosa,

grato idilio de amor en la enramada.

Una ilusión de juventud serena

le inunda y le embriaga

y entorna las pupilas

y abre el mudo sagrario de su alma…

Pero un esclavo de facciones rudas,

por el sendero avanza,

y las palomas de sus sueños huyen

y el tibio sol de su ilusión se apaga.

Como un león, sacude fieramente

la rubia cabellera destrenzada,

el llanto seca en el gastado peplo,

se anuda las sandalias,

y sale a recibir al caminante

con languidez de hetaira,

arrastrando tras sí la vieja túnica…

¡jirón de sus venturas desfloradas!...

A pesar de que Salvador González Anaya descolló como novelista regional y costumbrista después, con anterioridad escribió poemas insertos en la estética modernista; tal es el caso de los tres poemas que incluimos de él en este *corpus*, y que pertenecen a su poemario *Medallones.* Su Modernismo se encuentra, pues, fuera de toda duda, pues no sólo lo incluye en su diccionario Amelina Correa Ramón, sino que el propio Darío lo recordará con afecto.[882] En cualquier caso, estas tres composiciones son buena muestra de ello; tal y como tendremos ocasión de comprobar, el filohelenismo, la aquiescencia del filtro de culturalismo y el esteticismo como contribución a la autonomía de la obra artística vertebrarán los poemas y los dotarán de Modernismo; el tratamiento de la figura de la prostituta se convertirá también en un claro síntoma tanto de modernidad como de Modernismo.

Esta primera composición aborda claramente nuestra figura desde el culturalismo de la famosa prostituta griega Lais.[883] Como en la composición anterior, el filohelenismo no supone exclusivamente un gusto por el exotismo, ni por el orientalismo, ni por el culturalismo, sino también un guiño claro al ilusionismo transformador, a la capacidad de conformar una dimensión estética sustitutiva. Con ciertas innovaciones y variantes en la rima, se trata de una silva arromanzada característica del Modernismo. Se muestra la figura de la prostituta decadente, crepuscular, ruinosa en su agotamiento, pero siempre sublime. Precisamente, esta figura que periclita, tras el vaciamiento de los placeres, representa el *spleen* modernista y su

[882] Figura en la nómina de poetas de Correa Ramón, Amelina: *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo.* Sevilla: Alfar, 2001; Darío, Rubén: *Tierras solares.* Málaga: Universidad, 1997.

[883] "*El proverbio glosado número 70 se llama 'En balde caminas para Corintho / si lo que pide Lais no llevas'. Trata de la hetaira Lais o Layda, quien cobraba fortunas por sus favores, y quien no le daba lo que ella quería no la podía gozar. El joven Demóstenes la quiso requerir. Pero a pesar de su elocuencia y sabiduría no tuvo éxito. 'Y llegado allá él requirió su compañía con muy hermoso y agradecido estilo de hablar. Mas la señora despreció el dulce hablar sin dinero'.*
Horozco sigue comentado: 'Y aun agora en nuestros tiempos ay tantas Lais que no tienen quento las quelaes quieren más dineros que requiebros, ni pasiones, ni paseos, ni músicas", en Horozco, Sebastián de: *El libro de los proverbios glosados.* Tomo I. Edición del manuscrito, introducción y notas de Jack Weiner. Kassel: Reichenberger, 1994. Pág. 39.

atracción por el abismo; traduce de manera fidedigna el estado de crisis espiritual de los poetas modernistas finiseculares. Ello explica el v. 1, que se repetirá a modo de salmodia a lo largo de la composición. La sublimación de la figura de la prostituta es evidente desde los primeros versos, ya que –a través de la metaforización de la sinécdoque- se le atribuye la saturación de los cuerpos, del alcohol y –sobre todo- de las ardientes almas (vv. 3-5). Esta capacidad que se le asocia a la figura le otorga una dimensión idealizada que la sitúa abruptamente en territorio de lo sublime; sólo un cuerpo que transciende sus propios límites puede llegar a las almas. Todo el lujo que adorna su cuerpo, todas las telas y joyas, constituyen un ejemplo de belleza en una disposición sublime. Incluso las telas y su propia figura se revisten de culturalismo y de potencia transformadora metafórica (vv. 5-8). La insistente anáfora remarca la actualidad decadente de la figura, a la que se asocia el aroma oriental (v. 9), la sinestesia de las embriagueces lánguidas de sus labios (v. 10), el fuego metafórico transformacional de sus pupilas (v. 11), y las metafóricas e idealizadas redondeces de ánfora en sus caderas (v. 12). La figura se convierte en pura alegoría, en idealización imaginista, debido a la acumulación metafórica, a la superposición de imágenes. Sin embargo, a pesar de los años, permanece el tratamiento de sublimidad, que mengua en belleza (vv. 13-16) y gana en su carácter siniestro, solitario y decadente (vv. 17-24). La siguiente estrofa agudiza el *spleen* modernista y relaciona a la figura con el alcohol, el hastío vital, el hambre, la soledad, llegando incluso a animalizarla al compararla con un lobo en la montaña (v. 32). Esta capacidad para diluir las fronteras entre animales y seres humanos se relaciona directamente con el hecho de la sublimidad, ya que coadyuva al desorden, a la confusión que se produce en lo sublime. Continúa en su actitud de entrega (en esa permanente apertura que esencializa a lo sublime, como a lo erótico); una entrega totalizadora, pletórica ("*A todos brinda amores"* –v. 37), en la que

nuestra figura despliega su mesmerismo (v. 38), tensionada por la abundancia en la juventud (vv. 39-40) y la escasez en la senectud (vv. 41-42). En todo caso, el radicalismo preside la figura, bien por exceso, bien por defecto (el paralelismo sintáctico no hace sino reiterar la extremación como rasgo definitorio de la figura que indaga en el borde mismo de los límites para superarlos). A partir del v. 43, se describe un paisaje crepuscular que se identifica con nuestra figura, que también periclita sin renunciar a irradiar, sublime, "*toques de oro*" (v. 47), "*fuego entre las rosas blancas"* (v.48). Así, una vez más, la metáfora se convierte en un mecanismo transformador, creador de una dimensión estética que, al propugnar la autonomía de la obra artística, se erige como territorio vital. La actitud crepuscular de Lais es, pues, de palidez (v. 49), de languidez (v. 51), de entrega a las auras (v. 52), y se sublima, decadente, en el "*deseo infinito*" (v. 53) que la habita. Esta infinitud que la rebasa, unida a su carácter idealizado, de espiritualización (v. 56) y misticismo (v. 57), sin abandonar la sinécdoque que la define –que refuerza lo siniestro- (v. 59), abunda en su tratamiento sublime. La rememoración aparece como medio para anular el tiempo y dibujar la acronía, por un lado, y para hacer las veces de acicate de la imaginación, de la ilusión estética, por otro. Además, en ella se incrustan el culturalismo y la intertextualidad –el Modernismo como filtro cultural- mediante la historia de la cortesana Lais y del famoso pintor de la Antigüedad –Apeles-, quien la descubrió cuando contaba diez años de edad yendo a recoger agua del arroyo y la eligió como modelo.[884] Una mujer virginal (v. 68)

[884] Fue la oportunidad de aprender, junto al instruido pintor, al menos durante tres años y de convertirse en una auténtica cortesana.
(Vid. Rodríguez Freyle, Juan; Achury Valenzuela, Darío: *El carnero.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. pág. 241.
Viages de Antenor por Grecia y Asia, con nociones sobre Egipto. Manuscrito griego del Herculano que traduxo á la lengua francesa E. F. Lantiér y á la española Bernardo María de Calzada. Madrid: Imprenta Real, 1802. 3 vols. Vol I: págs. 66-67.
Domínquez, Juan Francisco: "Diego de Guevara, traductor de Antípatro de Sidón", en *Fortvnatae,* nº 23 (2012), págs. 9-18).

que terminará siendo considerada como "la reina de las cortesanas".[885] La última estrofa nos presenta en los primeros versos a una veterana prostituta que no se resigna al abandono de la ensoñación erótica, motivada por un idilio entre aves; esta fabulación erótica invade inmediatamente su alma, asociada al erotismo inextricablemente y, por ende, a lo sublime. En pleno arrebato imaginativo y suplantador, goza de un éxtasis sagrado (vv. 74-76) que muestra su inclinación a la transcendencia. A pesar de su estado decadente, sale a recibir al caminante que la privó de la alienación del ensueño con "*languidez de hetaira*" (v. 86), preparada para atenderlo e invadida por una metaforización ensoñada que no la abandona, sublime, ni en su propio crepúsculo.

[885] Ibídem.

51) GONZÁLEZ ANAYA, Salvador: “Friné”, en GONZÁLEZ ANAYA, Salvador: *Medallones: Poesías.* Con un Soneto-prólogo de D. Emilio Ferrari. Madrid: Librería de San Fernando Fé, 1909. 86 págs.

FRINÉ (págs. 23-35)

_____

Para Arturo Reyes

I

Mnesarete Friné, la más hermosa
de las hetairas griegas, la que Apeles
al toque de sus mágicos pinceles,
divinizó, triunfal y esplendorosa;

la perfección de la hermosura griega,
que en pentélicos mármoles copiada,
a la corriente de los siglos, lega
Praxíteles con alma enamorada;

la amante que fascina;

la que nunca al estadio se encamina;

ni entra en los baños públicos; ni asiste

a las fiestas del amor; la cortesana

que, despreciando las estofas, viste

peplos de lino y túnicas de lana;

la que solo se entrega a sus amantes

envuelta entre las púrpuras del lecho,

con fiebre en las pupilas rutilantes,

velado en gasas el turgente pecho,

y en la penumbra incierta y misteriosa,

que enciende del placer los ideales,

rompe en besos con hálito de rosa,

más dulces que la miel de los panales;

la que encierra en sus arcas un tesoro,

mayor que el de los persas vencedores

y quiso alzar a Thebas, con el oro

conquistado en la lid de sus amores;

la que rindiendo espléndido homenaje

a Venus, de su traje

en las gradas del templo se despoja,

y soltando la riza cabellera,

al hondo mirar se arroja

y surge de él triunfante y hechicera;

la hermosa, bien amada

de atenienses, corintos y espartanos,

por Eúthias acusada,

acude al tribunal de los ancianos.

II

Los Héliastes, silentes,

oyen de Eúthias la voz embravecida,

que lanza sus apóstrofes hirvientes

sobre Friné, la hetaira corrompida,

que profanó la majestad sagrada

de los misterios de Éleusis y armada

del tósigo ideal de su hermosura,

de los arcontes la conciencia pura

quiso torcer con intención malvada.

- “¡Castigad a la impura,

que a Ceres inmortal ha profanado!

-grita con voz de trágicos furores-

y que sirva su cuerpo ensangrentado

de ejemplo a los traidores!”.

Y cuando el miserable que delata

a la hembra que le niega sus favores,

termina su imponente perorata,

a merced de los sabios juzgadores,

de inicuo fallo a la contraria suerte,

queda Friné, temiendo los horrores

del destierro, o la muerte;

pero el tribuno Hipérides, su amante,

el brazo extiende y se alza a su defensa

y por todo el Areópago, un instante,

vuela el rumor de expectación inmensa.

III

-“Si viese el tribunal, de la acusada,

- Hipérides exordia con templada

locución- la esbeltez, y la harmonía

de su gentil figura,

transpirante de amor y de hermosura,

¡con qué grato placer la absolvería!

¿Porque, quién osará con atrevido

voto, alejar de sus dorados lares,

a la que igual que Venus, ha surgido

del verde seno de los anchos mares?-

Y cual batir de ariete, su elocuencia,

que ahora es golpe de luz y sombra luego,

llamando a la conciencia,

justicia pide con vehemente ruego.

-Rendid, ¡oh jueces! culto,

a la que acusan, de impotentes fieras

despechada lascivia y odio oculto

de orgías y rameras.

Friné trasunta la deidad del Gnido,

símbolo eterno y fiel de la incesante

generación, en cuyo honor rendido,

Juventud, primavera fulgurante,

la ofrece entre sus aras amorosas,

de Abril naciente a las templadas brisas,

una lluvia de pétalos de rosas

y un coro de canciones y de risas.-

IV

A una orden de los graves magistrados,

Friné, entre esclavos jonios y cubierta

por tules, sobre el busto desplegados,

asoma a los umbrales de la puerta.

Al acercarse al tribunal severo,

con pie breve y ligero,

finge nevada espectración de aurora;

y al gracioso flotar de sus cendales,

derrama embriagadora

perfumación de aceites orientales.

-¡He ahí –prorrumpe Hipérides- la impura!

¡contemplad su inocencia!

¡El que encuentre impiedad en su hermosura,

fulmine la sentencia!-

Y con nerviosas manos,

Rasgando el velo en que se envuelve airosa,

-¡Vedla –dice, y la muestra a los ancianos

con desnudez escultural de diosa.

Absortos ven los jueces la serena
dignidad de su aspecto y la graciosa
palidez de su carne de azucena.

Por el abierto ventanal el cielo
presta fondo de azul a su hermosura,
la baña el sol y en el bruñido suelo,
el mármol copia su gentil figura.

Intenso grito de pasión provoca
el haz de sus hechizos tentadores;
derrama besos sus sangrienta boca
como el almendro flores.
Brillan sus ojos de esplendores llenos,
ondean sus cabellos desatados
y a un ritmo se alzan sus menudos senos
en tersa copa de marfil vaciados.

V

Puestos en pie, los Héliastes, absuelven
con temblorosa voz a la acusada,
y con mentida acción, al rostro vuelven
la fría impavidez de la mirada…

Y, ya vencido el éxtasis sagrado,
sobre el marmóreo estrado,
tenso el busto y erguida la cabeza,
¡aún se alza la bacante,
por la que Jonia acata el fascinante
imperio triunfador de la belleza!

En esta composición, Salvador González Anaya vuelve a visitar la figura de una célebre cortesana; en este caso, Friné[886], que aparecerá en distintos autores de este *corpus*. Es sabido que la belleza e inteligencia le proporcionaron una enorme popularidad a Mnesarete, apodada Friné, es decir, "ranita".[887] El primer cuarteto de este extenso poema narrativo dividido en cinco partes de desigual número de versos y esquemas métricos se encuentra asediado por el culturalismo; en concreto, con la referencia al famoso pintor Apeles, del que se dijo algo en el anterior comentario, ya que, según los testimonios que han llegado hasta nosotros, tuvo como modelos tanto a la cortesana Lais como a Friné. Se produce en estos primeros versos una superposición de sublimaciones de todo el interés, debido a que el propio poeta admite el tratamiento de sublimación (divinización –v. 4) que el pintor Apeles le procuró a la cortesana Friné en su afamada pintura (se refiere a *Venus Anadiomena* o "Venus saliendo del mar", un precedente de las famosas Afroditas posteriores). La propia Friné[888] fue modelo para representar a Afrodita en numerosas ocasiones (repárese en la superposición de referentes, precisamente con la diosa de la belleza, del amor y del deseo); la segunda estrofa, conformada por un serventesio, vuelve a incidir en el culturalismo y en el arte como dimensión sublimadora, además de estético vital. Al tallar la hermosura de Friné en los afamados mármoles del monte Pentélico, Praxíteles la eterniza, la sublima; sin olvidar que la transcendencia del alma del sujeto artístico se traslada al objeto poético, lo que supone una dimensión espiritualista e idealizada que se desenvuelve en los dominios de lo imaginativo, ilimitado, estetizante. Así, la belleza, caracterizada por su limitación, se hace sublimidad al adquirir una condición eternal. La tercera estrofa, un

[886] Para más información sobre la figura, véase el comentario correspondiente al texto nº 42 del *corpus*.
[887] Vid. Pérez-Prendes Muñoz-Arraco, José Manuel: "El mito de Friné: Nuevas perspectivas", en *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo,* (2005), págs. 33-46.
[888] El encuentro entre Praxíteles y Friné parece que se produjo (vid. Moormann, Eric M.: *De Adriano a Zenobia: temas de historia clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*. Edición española de Jesús Martínez Sánchez. Madrid: Akal, 1998. Pág. 157-158).

sexteto lira que presenta sólo un verso heptasílabo, se reserva para insistir en el perfil de irresistible atracción que irradia nuestra figura (característica de lo sublime), y en sus aspiraciones de elevación, que provocan el hecho de que la cortesana no se deje ver en situaciones que concitan el encuentro y regocijo populares; su condición selecta obliga a que no se prodigue en demasía y a que vista con el refinamiento que conviene a su condición. Se la asocia, así, con lo escogido, con lo selecto, con lo extraordinario. La siguiente estrofa (vv. 15-22) está conformada por dos serventesios, muy del gusto modernista. En el recogimiento de los dos serventesios fundidos, se desvela su magnificencia en la intimidad; todo un ritual que acentúa el erotismo para acceder a lo sublime en la actitud inextricable de apertura a lo otro. Se incide en la enajenación e irracionalidad mediante la fiebre (v. 17), en el velamiento de su desnudez potenciada por las gasas y el hipérbaton (v.18), que da buena cuenta de un desorden gramatical ante la inquietante presencia de la sublime desnudez de Friné, en la oscuridad o semipenumbra (que adquiere tintes de sublimidad dado su carácter incierto y misterioso; y, sobre todo, debido a que es susceptible de encender los ideales del placer, con lo que fomenta el plano imaginista consustancial a lo sublime), y en la hipérbole (unida a la transformación metafórica que materializa el impulso de la dimensión imaginaria), que –por plétora- desquicia lo convencional para instalarnos, a través de un guiño sinestésico, en lo sublime. El serventesio de los vv. 23-26 ensalza hiperbólicamente las riquezas de Friné, que desde luego obtuvo pingües ganancias y que pretendió beneficiar a su ciudad natal, reconstruyéndola.[889] Esta temática arqueológica de la Antigüedad es muy del gusto finisecular y satisface, al mismo tiempo, el exotismo, la fabulación imaginista, el culturalismo y el hecho de diferir la significación. Lily Litvak apunta, en

[889] Vid. Pérez-Prendes Muñoz-Arraco, José Manuel: "El mito de Friné: Nuevas perspectivas", en *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo,* (2005), págs. 33-46.

este sentido, algunas de las líneas que hemos mencionado.[890] La estrofa siguiente, con ciertas irregularidades métricas (v. 31), relata el juicio a Friné[891] (que arranca en las dos últimas estrofas de esta primera parte), tan célebre que ha sido objeto de numerosas manifestaciones artísticas.[892] El cabello rizado, su carácter de hechicera y el hondo mirar al que se arroja ahondan el malditismo de la figura, acentuando el cariz siniestro de la sublimidad que la inviste. En el momento en que termina esta primera parte, nos encontramos con la hermosa Friné ante el Areópago. Las tres estrofas que componen la segunda parte se ocupan de los inicios del juicio, cuando Eúthias la impreca a la cortesana Friné, acusándola de profanadora. En realidad, este rasgo transgresor se pondrá al servicio de su tratamiento estético de sublimación, ya que el carácter de profanación sistemática de lo sagrado le otorga la exacerbación de erotismo y de malditismo necesarias para sublimarla. Además, su condición marginal, perversa y subversiva resulta de especial atractivo para los poetas modernistas. La sublimación de la figura concita el oxímoron, el idealismo y el puro esteticismo en el v. 7, pues la belleza se torna sublime al idealizarla (desdibujar los límites) y aportarle el componente siniestro del veneno. Tras las acusaciones, será el turno de la defensa por parte de Hipérides, orador que pretende la absolución de Friné, su amante. Creada una gran expectación –mediante la metaforización adquiere la capacidad del vuelo- que podría salvar a nuestra figura del destierro y de la muerte, finaliza la segunda parte, muy breve. Hipérides toma la palabra al principiar la tercera parte, conformada por cinco estrofas desiguales; se muestra convencido de que la desnudez de Friné es el mejor argumento

[890] Litvak, Lily: "Exotismo arqueológico en la literatura de fines del siglo XIX: 1880-1895", en *Anales de Literatura Española*, nº 4 (1985). Alicante: Universidad, Departamento de Literatura Española, págs. 183-195.

[891] Vid. Pérez-Prendes Muñoz-Arraco, José Manuel: "Del mito de Friné al símbolo de Brunegilda. Observaciones sobre la percepción histórica del cuerpo femenino", en *Cuadernos de Historia del Derecho* (2010), vol. Extraordinario, págs. 471-505.

[892] No sólo en el ámbito de la literatura (piénsese en la celebérrima pintura "Friné ante el areópago" (1861), obra de Jean-Léon Gérôme).

para su absolución (como es sabido, la desnudez femenina se abre a la continuidad, es infinita).[893] El culturalismo asociado a la figura se refuerza en la segunda estrofa para identificarla con la Venus que surge de los mares, con Afrodita. Efectivamente, sirvió de modelo para la diosa en varias obras artísticas y, además, acrecienta su condición ilimitada al integrarse en la infinitud del mar. La última estrofa de esta parte contribuye a la divinización de nuestra figura (*"deidad"* –v. 19, "*símbolo eterno"* –v. 20) y a la caracterización sinestésica, pues -por transposición de los sentidos- *llueven "pétalos de rosas*" (v. 25). Continúa la composición con las siete estrofas que componen la cuarta parte del poema. Un acusado hipérbaton da entrada a Friné, envolviéndola de extrañeza, esteticismo y expectación (vv. 1-4). No en vano, aparece envuelta en tules, toda una diva modernista. En esta disposición sublime, se agrava el Modernismo con la introducción del orientalismo (v. 10). Es entonces cuando el oxímoron vuelve a definir a la figura, aludiendo a la "*inocencia*" (v. 12) de la "*impura*" (v. 11), para identificarla con la divinidad y con la infinitud (v. 18). La idealización se refuerza en la siguiente estrofa mediante la hipérbole metafórica de la blancura; un síntoma tanto de su pureza como de su ebúrnea condición idealizada (vv. 19-21). Se exalta el azul como espiritualismo e infinitud modernistas en la penúltima estrofa de esta cuarta parte, en la que se produce un genial juego de reflejos (v. 25), de suerte que en una cabriola de sublimidad vienen a fundirse y confundirse el referente y el reflejo, hasta el punto de que resulta imposible distinguirlos. La figura de Friné es de mármol, y en mármol quedó inmortalizada, en un juego especular que nos recuerda inevitablemente la cambiante eternidad del agua, sublime en su permanencia variable, en su mutable inmutabilidad. Hace un *mise en abyme* de figuras que representan, en su adición y simultaneidad, a una sola: la de la prostituta sublimada. La fusión/confusión entre

[893] Vid. capítulo IV de esta Tesis Doctoral.

referente y reflejo nos conduce al dominio sublime, que expande todo el territorio semántico rebasando todas las limitaciones, absorbiendo, desde su condición liminar, las fronteras. La última estrofa de esta penúltima parte insiste en el malditismo mesmérico de la figura, en su identificación con la naturaleza, en su sensualidad y marcado erotismo mediante una excelsa metáfora (vv. 32-33). Su desnudez, como su figura, es sublime. Las dos estrofas de la quinta y última parte contribuyen al poliestrofismo modernista y recogen la absolución de la hetaira –consagrada en su éxtasis, esencia de lo sublime-, en la aceptación por parte de los Héliastes, que siempre juzgaban al sol –llenos de sublimidad-, "*el imperio triunfador de la belleza*", que es lo mismo que declararse modernista y, por ende, eterno perseguidor de la belleza.

52) GONZÁLEZ ANAYA, Salvador: “En los triclinios”, en GONZÁLEZ ANAYA, Salvador: *Medallones: Poesías.* Con un Soneto-prólogo de D. Emilio Ferrari. Madrid: Librería de San Fernando Fé, 1909. 86 págs.

EN LOS TRICLINIOS (págs. 63-68)

_____

Para Eduardo Zamacois

Humo de pebeteros e incensarios
envuelve al regio coro
de hermosas, en los lechos triclinarios
de madreperlas y oro.

Desceñidas las túnicas flotantes,
la triunfadora orgía
celebran, son canciones delirantes
y báquica alegría.

Viejo Falerno escancia en los murrinos
vasos, blanca copera

de ojos de ardiente luz, senos divinos

y rubia cabellera.

Y a su alrededor, lascivas y desnudas,

imitan las danzantes,

mimos de Venus y actitudes rudas

de fiero Coribantes…

Son las seis cortesanas más hermosas

de Roma y sus dominios

las que, ceñidas de nacientes rosas,

rïen en los triclinios.

Citéride, enarcando sobre el lecho,

más rojo que la llama,

las pálidas magnolias de su pecho:

-¡Brindad! –alegre exclama;

y alzando la ancha copa rebosante,

cuajada de esplendores,

ofrece el áureo vino a la triunfante

deidad de los amores.

La siria Berenice –ojos azules

y labios de escarlata,-

descingue al haz de sus sedosos tules

el cinturón de plata,

y bebe, sin brindar, del Chipre de oro

de inmemorial vendimia,

que ansiosa apura, con reír sonoro,

la pompeyana Opimia.

En su triclinio de fragantes flores,

los muslos anillados,

brinda Olimpia por todos sus amores

presentes y pasados;

mientras la hermosa lesbia Mytilene,

desnuda y perfumada,

sobre sus senos lúbricos, retiene,

los senos de su amada…

…….

Toca a los postres el festín. La risa

triunfa; el vino riega

los pechos y las púrpuras. Ya avisa

la embriaguez que llega…

En tanto que, lascivas y desnudas,

imitan las danzantes

mimos de Venus y actitudes rudas

de fieros Coribantes…

Una vez más, Salvador González Anaya nos sitúa en la Antigüedad grecorromana, por todas las razones que se han ido esgrimiendo en los comentarios anteriores. En esta ocasión, la figura de la prostituta se encuentra multiplicada por obra del culturalismo. Los triclinios ("*Cada uno de los lechos, capaces por lo común para tres personas, en que los antiguos griegos y romanos se reclinaban para comer*")[894] se convierten en el escenario perfecto, por lo erótico, por lo excesivo, para situar a las bacantes. Se trata de trece cuartetos liras que permiten una libertad muy buscada por los modernistas en sus ansias renovadoras. El lujo y el ensalzamiento caracterizan a nuestra figura en la primera estrofa, además de un ambiente brumoso (v. 1) que dibuja confusión y cierto matiz de sueño, de dimensión ilusoria. La orgía asalta a la segunda estrofa, que se llena de desnudez (y de infinitud, pues) y de regocijo. La celebración de la orgía no sólo contribuye al culto del caos, sino que se convierte en la negación de los límites. El hipérbaton que vertebra la segunda estrofa alimenta la significación caótica, promueve el desorden y potencia el extrañamiento del ambiente ensoñado. Los paralelismos sintácticos de los vv. 6 y 7 se reafirman en el hálito del desorden, de la confusión. El delirio de las canciones incita la enajenación para emprender la transcendencia. La ascesis de lo sublime se encuentra pletórica. El afamado vino de Falerno, del que ya hemos hablado anteriormente, llena la excelsitud de los refinados vasos de la Antigüedad, atañidos por un sonoro esdrújulo modernista. Ya se ha comentado también el papel fundamental que desempeña el vino en este tipo de bacanales, así como su íntima relación con el erotismo en la desesperada búsqueda de la transcendencia sublime. Los ojos de ardiente luz de nuestra figura y sus senos divinos fomentan la imagen sublime de la prostituta, de nuevo. En este ambiente de delirio y alienación, la danza desempeña también un importante papel, tal y como puede

[894] DRAE, 23ª ed., 2014.

comprobarse en los vv. 13-16. Un baile que aúna la sensualidad erótica de Venus y la fiereza de la danza ritual de los jóvenes griegos que emulaban a los guerreros. Las cortesanas (seis), que ríen en su hermosura tendidas en los triclinios (vv. 17-20), serán descritas en las sucesivas estrofas. Hasta el v. 44, asistimos a un elenco de cortesanas sublimadas por su desnudez ilimitada, por su profundo erotismo (vv. 41-44; un erotismo que en su poder de dilución separa las fronteras de dos cortesanas que juntan sus lúbricos senos como elemento de fusión y confusión, extremando la capacidad de lo erótico), por su definición en la desmesura, por su enajenación, por sus modernistas tules, etc. Las dos últimas estrofas se ocupan del final del festín, caracterizado por el exceso, la irracionalidad, la desmesura, la enajenación y la confusión que gobiernan lo sublime. La última estrofa, concretamente, remeda la que aparecía en los principios del poema, proponiendo una estructura circular para esta exaltación de los placeres, en la que principio y fin coinciden; así, lo sublime invade tanto la forma como el fondo, desde lo pletórico, lo metafórico, lo sinestésico, lo hiperbatónico y lo paradójico, sin renunciar a los tópicos que habitan lo sublime.

En las tres composiciones de Salvador González Anaya, pues, nos encontramos con que aparece la mitología como filtro cultural (puro Modernismo) para abordar la figura de la prostituta, optando una vez más por su perfil estético/artístico. Así las cosas, el autor nos traslada de la realidad a lo ilusorio, terreno de sublimidad.

53) GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan: "La última orgía de Tais", en *Los mejores poetas contemporáneos.* Por Pedro Crespo. Madrid: Editorial Llorca y Compañía, 1914. 252 págs.

LA ÚLTIMA ORGÍA DE TAIS (págs. 101-102)

Las lámparas se extinguen una a una…
por entre los tapices mal unidos,
van cayendo los besos de la Luna
en los báquicos cuerpos confundidos.

Palpita el llanto de cercana fuente,
bajo el dosel frondoso de los álamos;
y el placer ululante se presiente
tras las amplias cortinas de los tálamos.

Entre los abandonos de la ropa,
muestra los senos Tais, mientras escancia
con la trémula diestra en una copa
el Chipre que se extiende por la estancia.

Posee la Cortesana la omnímoda
altivez del mirar, y la armonía
rítmica de su vientre tiene toda
la voluptuosidad de Alejandría…

Mientras que Dorión derrama el vino
sobre el desnudo seno de su amante,
Eucrito habla con Nicias del divino
humano amor que dura un solo instante.

Va penetrando el alba lentamente…
Los comensales duermen por la sala.
El opulento anfitrión, yacente,
El estertor de la embriaguez exhala.

Del cielo, en la pureza diamantina
los últimos luceros parpadean,
y a la crepuscular luz matutina
las columnas de pórfido llamean.

Se han discutido mucho en esta noche
la religión de Cristo y las paganas.
Todos han hecho del saber derroche,
prodigando su amor las cortesanas.

Sólo Tais está triste y está muda
entre los esplendores de la orgía;
han clavado en su alma de la duda
el estilete, y odia a Alejandría.

Mientras habla de Dios y el infinito,
la vida, en holocausto de la muerte,

rinde –al clavarse su puñal- Eucrito

y cae –el pecho ensangrentado- inerte…

Cunde el pánico horror por el pagano
recinto, al penetrar la Inesperada;
el Abad de Antinoe de la mano
lleva a Tais, que le sigue, horrorizada.

La Perla de Racotis, la Omnímoda,
hastiada del placer, odia la orgía.
…….
Tais es cristiana al fin… ¡Ha muerto toda
la voluptuosidad de Alejandría!

El poeta andaluz Juan González Olmedilla también se encuentra incluido en el diccionario de poetas que Amelina Correa Ramón sitúa en la órbita del Modernismo[895]. Además, el autor que nos ocupa en esta ocasión prologó y compiló una colección de poemas y de ensayos de alabanza a Rubén Darío con motivo de su luctuoso fallecimiento[896] y César González-Ruano, en sus Memorias[897], lo considera "*poeta sevillano del grupo modernista del novecientos"*.[898] No parece, pues, descabellado considerar que participa de la estética modernista. En la misma línea que las composiciones de Salvador González Anaya, la Antigüedad grecorromana atrae poderosamente la atención de este autor modernista, y también aparece como protagonista nuestra figura, ya que Tais es considerada una hetaira, además de compañera de Alejandro Magno.[899] Concretamente, se trata de una composición conformada por doce serventesios con una musicalidad, sensualismo, sensorialidad y esteticismo marcadamente modernistas. Este poema recupera la obsesión modernista por lo decadente, por lo ruinoso, por lo que periclita. Se agostan las luces y, en la personificación de la Luna (v. 3), se confunden los cuerpos y los astros en la decadencia. El v. 4 insiste en la idea del desnudo y de la bacanal como continuidad, como fusión y confusión de cuerpos, como negación de límites (por acumulación, por plétora y por la apertura infinita de la desnudez). Esta confusión de cuerpos y de astros se extiende a todos los elementos, lo que explica "*el llanto de cercana fuente*" (v. 5), que además incorpora un típico tópico modernista. Pero esta fusión de entidades, tal y como corresponde a una dimensión sublime, no concierne sólo a los objetos, sino que la misma labilidad conlleva la mezcla de lo abstracto y lo concreto, tal y como acontece en

[895] Vid. Correa Ramón, Amelina: *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo.* Sevilla: Alfar, 2001
[896] González Olmedilla, Juan: *La ofrenda de España a Rubén Darío.* Madrid: Editorial América, 1916.
[897] González-Ruano, César: *Mi medio siglo se confiesa a medias.* Sevilla: Renacimiento, 2004.
[898] González-Ruano, César: op. cit., pág. 163.
[899] Vid. Serna Arango, Julián: *Heterodoxias.* Medellín (Colombia): Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1999. Pág. 54.

el v. 7, en el que el ululante placer es presentido, acompañado por la hipálage que promueve una interpretación sinestésica reiterada por la aliteración "*ululante",* muy modernista y llena de sensualidad. La figura de la cortesana aparece revestida de un refinado erotismo y desnuda, lo que acentúa su condición sublime. Por sinécdoque, aparece el célebre vino de Chipre como elemento enajenador fundamental; como se ha dicho en otros comentarios, íntimamente relacionado con la transcendencia del erotismo. El exotismo, la elevación y la voluptuosidad invaden la figura de la prostituta, que en su tratamiento estético de sublimación se muestra como "*omnímoda"* (v. 13), de suerte que lo comprende todo en su esencia totalizadora. El exotismo se une al erotismo en los vv. 14-16, en los que la simple respiración abdominal de la cortesana contiene la totalidad de la ensoñación erótica de Alejandría. Así, la capacidad de asumir absolutos, totalidades, la inviste inevitablemente de sublimidad (la sinécdoque difumina las fronteras entre el todo por la parte y la parte por el todo, concitando lo absoluto en la figura de la prostituta). Por otra parte, la figura de la prostituta recibe un tratamiento de sublimación, en tanto en cuanto se la identifica con el éxtasis erótico, que aparece divinizado mediante un oxímoron crucial en los vv. 19-20 (ya que atribuye la transcendencia a lo humano; es la celeste carne de mujer, una vez más) por parte de los participantes de la orgía. Se reitera la desnudez como exceso y como representación de la continuidad, como apertura hacia lo transcendente. Además, el vino se derrama sobre la desnudez como metaforización reiterativa, acumulativa, del sempiterno discurrir del proceso de la desnudez. "[…] *El divino / humano amor que dura un solo instante"* (vv.19-20) explica también la profundidad del instante, la capacidad de la figura de la prostituta, a través del erotismo, de diluir los límites del instante para convertirlos en divinidad, es decir, en dimensión ilimitada, irrepresentable, inefable al tiempo que inaferrable. De manera muy visual, cinematográfica -como germen de las Vanguardias-,

amanece. El ambiente de la bacanal no ha abandonado la alienación de sus comensales, aunque, con la llegada del amanecer, acaba la orgía. El anfitrión se caracteriza por el exceso (v. 23), lo que aporta la irracionalidad y la plétora ínsitas a lo sublime. El macado hipérbaton de los vv. 25-28 da buena cuenta del gobierno del caos, del desorden como demiurgo que entroniza la confusión en todos los órdenes. El crepúsculo anuncia por igual el principio y el fin, irradiando una ambientación sublime y decadente (la intensa metáfora del v. 28 incide en la dimensión imaginaria y estetizante de una creación poética que se reivindica como autónoma para constituirse en sustitutiva). La sobreabundancia, la acumulación como recurso en el eje de lo pletórico que, a su vez, es mecanismo de lo sublime, se identifica con la figura de las cortesanas (v. 32); un exceso que se asocia a la transcendencia religiosa –se manifieste como se manifieste (vv. 29-30), potenciando la dimensión espiritual, de dilución del entorno para acceder a lo sublime. El derroche conduce a rebasar lo limitado para ocultarlo bajo la expansión de la totalidad. En la siguiente estrofa (vv. 33-36), Tais representa el exceso de luz de la orgía y el *spleen* sobrevenido del agotamiento de los placeres como trasunto perfecto del autor modernista finisecular. En sus sentimientos extremados, indisociables de lo sublime, llega el rechazo hacia el agotamiento de los placeres, el culto al vacío. Es tal el estado de continuidad promovido por lo sublime, que Eucrito (vv. 37-40), participante en la orgía, se entrega a la atracción siniestra de la muerte en aras de perseguir la infinitud y la transcendencia. En realidad, el erotismo y la muerte se separan por un límite dúctil que se disuelve sin remisión en los dominios de lo sublime. Ante el discurrir del desorden, la entrada del fluir de la muerte extiende el pánico y Tais huye de la mano del abad de Antinoe. El horror de la cortesana le añade el carácter siniestro, palpable en la estremecedora presencia de la muerte, necesario para incorporar su figura a lo sublime. La muerte, desde lo literal, llega a lo figurado (vv. 47-48), disolviendo

fronteras, impulsando la conversión de la cortesana en una disposición ilusoria de espiritualidad que lo inunda todo.

54) JIMÉNEZ, Juan Ramón: “Mayas”, en JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Ninfeas.* Madrid: [s.n.], 1900. 114 págs.; también en JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Primeros libros de poesía.* Madrid: Aguilar, 1973. 1593 págs.

Mayas (págs. 1471-1472)

Para Salvador Rueda

Por los húmedos campos, por los campos callados
que la Estrella del Alba baña en albos fulgores,
coronadas de lirios de tranquilos olores,
van las Mayas, envueltas en sudarios nevados…

Con los cándidos ojos dulcemente entornados,
al compás embriagante de sus harpas de flores,
van las Mayas, cantando a los puros Amores
y a las Almas virgíneas, blancos himnos sagrados…

De repente el Sol áureo, con sus labios ardientes,
da a las Mayas un beso en las pálidas frentes,
inflamado en deseos de un Amor bacanal…

Y por él perseguidas, se refugian llorando

en el bosque sombrío, en pos suyo dejando

una estela de aromas de frescor virginal…

Lo primero que llama la atención de este poema de Juan Ramón Jiménez es que se trata de un soneto en alejandrinos, esquema métrico especialmente caro a los modernistas y muy asociado tradicionalmente a la figura de Rubén Darío[900]. En todo caso, sin entrar en la polémica de si algún autor español pudo utilizar este esquema métrico con anterioridad (y sin olvidar la dedicatoria a Salvador Rueda, admirado por el mismísimo Darío), resulta evidente la influencia que Rubén Darío ejerció en la poesía española del momento e, incluso, en la posterior. Por otra parte, resulta especialmente relevante el hecho de haber podido incorporar al corpus composiciones poéticas de JRJ. A pesar de que suele interpretarse la poética del Nobel de Moguer exclusivamente desde una escritura espiritualista, metafísica, mística, ajena a la sensualidad del erotismo, al canto de la carne, a nuestro juicio, en el tratamiento modernista del erotismo, encontramos el germen ineludible para la cabal comprensión del *corpus* poético de Juan Ramón Jiménez. Y es que del erotismo sensual más o menos explícito, carnal, como vehículo que procura el acceso a lo sublime, transitamos hacia la sublimación del erotismo de la poesía desnuda en el magma metafísico del absoluto, en la mística del todo, en el "animal deseado y deseante" -si se me permite la translocación- que taumatúrgicamente disuelve lo erótico en la idea. Es decir, que partimos de la celeste carne de mujer dariana para asistir a una abstracción de la piel que desemboca en lo ontológico. Así, erotismo y sublimidad, objetos protagónicos de esta Tesis Doctoral, devienen elementos generatrices de su propia poética. Desde un erotismo transcendente (del que abordaremos varios poemas) hasta un erotismo transcendido (del que esta composición sería buen ejemplo). La mención a la bacanal y, por ende, a las sagradas prostitutas bacantes, se incorpora a elementos naturales mediante la abstracción del erotismo. Resulta esencial comprender el erotismo como matriz poética del autor; este

[900] Vid. Mejías Alonso, Almudena: "El soneto en *Azul…, Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza:* una aproximación a la métrica de Rubén Darío", en *Anales de Literatura hispanoamericana*, nº 14 (1985), págs. 237-250.

extremo no puede extrañarnos, habida cuenta de la época en la que se circunscribe el *corpus* de esta Tesis: la época finisecular, caracterizada por la omnipresencia del *Eros*; en palabras de Lily Litvak:

> *"Sin lugar a dudas, los escritores recorren una ruta personal en ese ambiente centrado en el eros. Juan Ramón Jiménez se adentra en él por medio de elementos heredados del simbolismo. El mensaje fundamental que presenta, en las ondulantes alegorías de sus jardines, es la visión del hombre desgarrado por dos postulaciones: la carne y el espíritu; y atrapado en un perpetuo e inevitable ciclo erótico."*[901]

En este marco, concretamente, adquiere una dimensión única la sublimación de la figura de la prostituta, epítome y plétora de la cosmovisión estética/ética finisecular. En el caso de las "Mayas", la prostituta es remedada mediante la mención a las bacantes, y el erotismo se disuelve en una abstracción que impregna a los elementos naturales. En esta misma técnica profundizará después JRJ, cuando la depuración poética alcance a todos los elementos. De suerte que se podría afirmar que la poética del moguereño viaja desde el erotismo transcendente hasta el erotismo transcendido. Este último aparecería en la composición que nos ocupa. Este soneto modernista se construye desde la antítesis de la pureza virginal de las jóvenes mayas y de la lubricidad del calor báquico del sol, que parece representar simbólicamente (el mundo es un universo de símbolos que se corresponden) el deseo encendido. En todo caso, esta

[901] Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo.* Barcelona: Bosch, 1979. Pág. 4.

figura de la bacante, prostituta sagrada[902], se sublima en el delicuescente calor del sol, deseo enardecido de las jóvenes, quienes -con esta mezcla de pureza y lujuria- se incardinan en el tópico finisecular de la *dèmivierge*. El tratamiento del erotismo al que asistimos aquí se convertirá en profundo proceder de la honda depuración que caracterizará a lo poética juanramoniana. Asimismo, el poema abunda en la sensación del miedo, tan cara a lo sublime[903], cuando las jóvenes huyen despavoridas de la lujuria que las atrae y las conmueve, que las excita y las asusta. Sobre la idea del miedo, en el pensar de Burke, pivota la categoría de lo sublime. Los alejandrinos del soneto, dactílicos, dotan de cierta solemnidad dual a la composición, que repite el esquema acentual en cada hemistiquio. Esta modulación dicotómica, inserta en una misma melodía, se convierte en el mejor correlato rítmico de la pureza, de la virginidad, de la inocencia de las jóvenes, por un lado, y, por otro, de la lubricidad, de la lujuria, del Amor bacanal (de la prostituta cuasi religiosa) que, finalmente, conforman el mismo tipo femenino finisecular: la prostituta sublimada, la suma de la virginal y pura mujer prerrafaelita con la *femme fatale*. El uso magistral de la sonoridad musical, junto a la interpretación sinestésica del mundo, nos subsume en la cosmovisión modernista, plena de sensualidad y erotismo.

En definitiva, el estremecimiento ante lo desconocido, la tematización del miedo, junto al tratamiento depurado del erotismo (en sendos procesos de sublimación) y el ritmo sinestésico de la composición perfilan con claridad una cosmovisión modernista.

[902] Vid. Prieto Arciniega, Alberto y Sanahuja Ill, Mª Encarna: "El papel de la mujer en las Bacanales romanas", en *Memorias de Historia Antigua,* nº 5 (1981), págs. 143-152; Bonilla y San Martín, Adolfo: *Las bacantes o del origen del teatro.* Madrid: [Sucesores de Rivadeneyra], 1921. 168 págs.
[903] Vid. Burke, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello.* Valencia: Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, 1985.

55) JIMÉNEZ, Juan Ramón: “La canción de la carne”, en JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Ninfeas.* Madrid: [s.n.], 1900. 114 págs.; también en JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Primeros libros de poesía.* Madrid: Aguilar, 1973. 1593 págs.

La canción de la carne (págs. 1484-1487)

Para Francisco Villaespesa

Las moradas sombras de la tarde muerta
por el hondo valle lentas resbalaban...;
la selva sombría
se quedó en silencio, triste y solitaria...;
cortando con lumbre las siluetas largas, largas y espectrales
de los negros árboles,
asomó la Luna por el alto monte su faz tersa y pálida...

Un suspiro lúbrico
estremeció el bosque triste y solitario...;
resonaron luego frescas carcajadas...;
y entre los ramajes de hojas cristalinas,
surgieron desnudas, radiantes y blancas,
hermosas bacantes
que al beso plateado de la Luna tersa, de la Luna pálida,
parecían vivientes estatuas de nieve,
parecían estatuas

de marmóreos pechos, de muslos pentélicos,

de espaldas turgentes, ebúrneas y albas...

Se enlazaron todas en abrazo ardiente,

y al compás sonoro de sus carcajadas,

en un loco vértigo febril e incitante

giraron lascivas en lasciva danza...

Cesó el torbellino...

una blonda niña de pupilas verdes y cabellos de oro,

de incipientes pechos y caderas lánguidas,

balanceando el cuerpo con ondulaciones tiernas, voluptuosas,

entornando triste los húmedos ojos,

alzó una canturia de cadencias báquicas...

Todas las bacantes,

balanceando el cuerpo con ondulaciones tiernas, voluptuosas,

entornando tristes los húmedos ojos,

con suspiros hondos la canturia báquica de la rubia niña, locas corëaban...

Cantaba la niña:

«La Carne es sublime, — la Carne es sublime:

la Carne mitiga los cruentos Martirios de la Vida humana...

Son sus esplendores

soles frebricientes
que alumbran la Senda,
la angustiosa Senda
de los sufrimientos y de las Desgracias...
En las largas horas,
en las largas Horas de recuerdos fríos y horribles nostalgias,
en que el pobre Mártir,
en que el pobre Esclavo consume las hieles de la Lucha amarga;
cuando los Desprecios, las Ingratitudes, los Amores falsos,
desbordan el rojo Lago de las lágrimas;
cuando los Pesares
destrozan el Alma,
la Carne es un dulce consuelo, es un bálsamo,
que con sus turgencias, que con sus morbideces y con sus fragancias,
en espasmos rientes,
trae un noble olvido de la triste Alma;
trae un goce al cuerpo,
y bebe la sangre, y la herida cierra, y enjuga las lágrimas...»

«La Carne es sublime:
la Carne mitiga los cruentos Martirios de la Vida humana...
El Día más grande de la Vida lúgubre,
es el rojo día de la Desposada,
de la pura virgen
que en delirios locos gozará una dicha lujuriosa y lánguida...:

el Placer ignoto

que entre el blanco velo y los azahares ve la virgen cándida,

es una Diadema de áureos resplandores

que ciñe la frente de los Sufrimientos y de las Desgracias...;

cuando el noble amado,

la cerrada verja del jardín de goces abre enardecido,

cuando el noble amado la helada Inocencia de la virgen rasga,

una Aurora ríe en los cielos verdes de las Ilusiones,

y es la Vida un Sueño de hermosas visiones enloquecedoras;

la Vida es dichosa, la Vida sonríe, suspira la Vida y la Vida canta...»

«En aquel Ensueño

de la niña ardiente,

de la niña ardiente que siente en sus venas la sangre inflamada:

en aquel Ensueño que lleva en sus brumas

brazos amorosos y lechos nupciales y fusión hirviente de cuerpos y almas,

la Carne es el ángel

que bate sus alas...»

«La carne es la gloria,

la Carne es el cielo de las Esperanzas;

aumenta alegrías,

endulza nostalgias,

y hace que se olviden los negros Pesares,

y hace que no duela la Espina del Alma...

como a única reina, ciñámosle alegres,

de flores y risas y aromas y cantos eternal guirnalda...

Löor a la Carne,

que al arder mitiga los cruentos martirios de la Vida humana...»

Se calló la niña...

Tejió una corona de myrthos y rosas y lirios y palmas,

y ciñó su frente

y adornó sus pechos y adornó su vientre y adornó sus piernas y adornó su espalda...

Las locas bacantes

se enlazaron todas en abrazo ardiente,

y al compás sonoro de sus carcajadas,

en un raudo vértigo febril e incitante

giraron lascivas en lasciva danza...;

y entre los ramajes de hojas cristalinas

huyeron desnudas, radiantes y blancas...

...Y entre los ramajes de hojas cristalinas,

a el beso plateado de la Luna tersa, a veces brillaban

cual estatuas níveas...

Hasta que en la agreste selva se perdieron...

y la selva agreste se quedó de nuevo muda y solitaria...

...Sólo allá a lo lejos... muy lejos... muy lejos...,

débiles sonaban

quejas ardorosas, intensos suspiros, sollozos extraños,

frescas carcajadas.

Y de vez en cuando,

venïa en las brisas la voz de la niña

que alzaba embriagada la canturia hermosa de cadencias báquicas...

...De pronto, cruzaron los Espacios mudos,

de lúgubres cuervos lúgubres bandadas,

que con fugaz vuelo

graznando seguían a tierna paloma,

cuyas plumas blancas,

de gotas de sangre

iban salpicadas...

Esta composición -dedicada a Francisco Villaespesa (representante por aquel entonces del Modernismo bohemio y decadente de la poesía finisecular española)- de JRJ tiene la enorme transcendencia de concitar los dos procedimientos poéticos del andaluz universal en los que, a nuestro juicio, se puede clasificar toda su producción: el tratamiento sensual del erotismo (el erotismo transcendente) y la abstracción fruto de la depuración poética del erotismo (erotismo transcendido); además, hace expresa la concepción modernista de la sublimidad de un erotismo crudo, militante, subversivo, transgresor (de ahí la elección de la figura de la prostituta, siquiera en su vertiente sagrada de la bacante). La primera estrofa de este conjunto de variedades de la silva dibuja un paisaje nocturno en el que predominan las sombras y el silencio (además de "*la tarde muerta*" –v. 1, heredera de la poesía francesa simbolista con hálitos decadentes –en su gusto por lo ruinoso- e inspiración de los poetas modernistas posteriores[904]). Ambos elementos propician lo sublime en el mejor escenario posible: la noche. Parece que JRJ, para escribir el arranque de esta composición, siguiera al pie de la letra lo expresado por Kant:

> *"La noche es sublime, el día es bello. Los temperamentos que poseen un sentimiento de lo sublime, cuando la temblorosa luz de las estrellas rasga a través la parda sombra de la noche y la luna solitaria está en el horizonte, son atraídos poco a poco por la calma silenciosa de una noche de verano, a sensaciones supremas de amistad, de desprecio del mundo, de eternidad."*[905]

[904] En este sentido, Antonio Machado sería el ejemplo por antonomasia, verbigracia en su composición "Fue una clara tarde, triste y soñolienta", en el libro *Soledades*, escrito entre 1901 y 1902 y reelaborado posteriormente en una ulterior publicación: *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907).

[905] Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime.* Madrid: Alianza Editorial, 1990. Pág. 32.

Además, llama la atención el embellecimiento de lo siniestro que se produce en esta primera estrofa, y que consiste en dotar de carácter de belleza a una de las clásicas situaciones que producen lo siniestro y que el propio Freud compendió.[906] En este caso, nos referimos a la ambigüedad que se da entre el ámbito de la fantasía y de la realidad, ya que (a través de la personificación –y de manera taumatúrgica-) tanto los objetos concretos como el paisaje en general adquieren voluntariedad y vida. Así, las sombras resbalan, la selva queda solitaria y en mutismo, etc. Tal y como se abordó en el apartado teórico concerniente a la categoría estética de lo sublime[907], parece que el embellecimiento de lo siniestro y la siniestralización de lo bello desemboquen, coadyuvados por la irrepresentabilidad de lo inaferrable que nos aferra[908], en lo sublime. Este poema constituye un claro ejemplo al respecto. El carácter lóbrego, incluso espectral, y la ambigüedad entre los planos de la realidad y la ficción, pasados por el tamiz del embellecimiento, sobredimensionan el tratamiento estético de lo siniestro para desembocar en lo sublime. Ya sólo resta la aparición de la figura de la prostituta; en este caso, de las bacantes, que lo harán fundidas en el entorno natural, aderezándolo con sus lujuriosos suspiros; de suerte que se potencia el sentido auditivo (para el marqués de Sade, el sentido que mejor despierta la lujuria, recuérdese lo estudiado al respecto en esta investigación), con el fin de enardecer orgiásticamente tanto al entorno como a los lectores. En la siniestra oscuridad, se ilumina de manera exacerbada por el efecto de la luz de la luna (mediante la abstracción del erotismo de los besos lunares, magnífico ejemplo del erotismo transcendido) la desnudez de las bacantes en medio de las carcajadas de lujuria. Este contraste de extremos (oscuridad cerrada, luminosidad cegadora de los cuerpos desnudos) contribuye vivamente a forjar esta categoría estética

[906] Vid. Hoffmann, Ernst T.A.: *El hombre de la arena*; Freud, Sigmund: *Lo siniestro*. Traducciones de Carmen Bravo-Villasante y L. López Ballesteros y de Torres. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2001.
[907] Vid. capítulo IV de la Tesis.
[908] Vid. Saint Girons, Baldine: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

de lo sublime. Como también contribuye de manera decisiva el hecho de que confluyan la metáfora y la hipérbole, ya que a la superposición de realidades que propone el ámbito de lo metafórico, se suma la exageración desmesurada. Nuevamente, desde la ambigüedad de realidades (propuesta por la metáfora en esta ocasión), que deviene abono fertilizador de lo siniestro, se consigue alcanzar lo sublime proyectando el embellecimiento (lo pentélico, lo ebúrneo, lo turgente, lo marmóreo, lo albo). Así, insistiendo en el erotismo, se promueve la disolución del sujeto, que permitirá el acceso a lo sublime. Muslos, espaldas, pechos, desnudez radiante y lujuria contribuyen decisivamente a una voluptuosidad que no renuncia al culturalismo. Ciertamente, el Modernismo es un tamiz artístico cuyas traducciones del entorno se vuelcan hacia el mundo de la cultura y el arte. Ello explica que puedan traducirse los elementos eróticos desde el ansia artística griega (con sus "*muslos pentélicos*", aludiendo al monte griego sobre el que descansa el Parthenon), así como sus constantes alusiones al mármol, concitando el exotismo oriental griego y la monumentalidad artística como trasposición de unas bellas jóvenes lujuriosas y radiantemente desnudas. Esta desnudez lujuriosa se dinamiza en abrazos y giros, a manera de ritual. Este vértigo alocado dibuja la circularidad sin principio ni fin que caracteriza a lo sublime, unida a la reiteración y al hecho de diferir la significación. La circularidad y la reiteración vienen dadas por el giro, el vértigo y la repetición léxica (en este mismo sentido, resulta elucidador el v. 22, ya que contribuye tanto a la circularidad como a la reiteración desde el erotismo). Ciertamente, circularidad, reiteración, así como el hecho de diferir la significación son mecanismos para construir la estética de lo sublime desde el lenguaje, tal y como hemos intentado sistematizar en el apartado de mecanismos de lo sublime. En este caso, diferir la significación se logra desde la metáfora, desde la hipérbole y desde el culturalismo. La sustitución de una realidad por otra (naturaleza metafórica) supone una

multirreferencialidad que aplaza la significación, al igual que la connotación hiperbólica (que aúna la desmesura de lo sublime a la sustitución significativa para procrastinar la semántica), por no mencionar el culturalismo, que no deja de ser una metáfora de índole cultural y artística, ya que de alguna manera constituye una reinterpretación cultural del entorno y de la percepción. A este vértigo de mecanismos lingüísticos, se le suma la lujuria desatada del erotismo. Tanto la temática como los recursos formales, fundidos y confundidos, construyen el dominio de lo sublime.

La cuarta estrofa recupera la explotación auditiva como vía de sensualidad y erotismo, al modo sádico. Una joven de caderas lánguidas (nótese el cultivo del estereotipo de mujer prerrafaelita –rubia, de ojos verdes, joven, pura- unido al de la mujer fatal finisecular –una joven llena de lujuria, una bacante, una prostituta sagrada-, al que se unen aspectos decadentistas connotados, ya que sus caderas son tan lánguidas por la supuesta delgadez como por su carácter débil, desmayadizo) entona una canción báquica que enardece, como no podía ser de otra manera, al resto de las bacantes (contribuyendo a la sobreabundancia, otro mecanismo de lo sublime, ya que satura los límites -mediante el exceso- para diluirlos; en este caso, las ya enardecidas bacantes se ven sobreenardecidas por la canción báquica). Esta sobreabundancia se hace insistente también en la figura misma de la joven que, a la par que entona la lujuriosa canción, se balancea voluptuosamente (sin olvidar que esta misma niña es heredera de la errónea translocación del tú femenino, absoluto y posromántico becqueriano, que presentaba una "*pupila azul*", confundiéndola –en realidad, y metonímicamente- con el iris. Este error heredado –"*niña de pupilas verdes*"- se convierte en una magnífica ejemplificación del culturalismo modernista, cuyas resonancias culturales y literarias llegan a sustituir y a suplantar la realidad contingente y sensible). Esta labilidad de las fronteras que se desdibujan nos conduce directamente a lo sublime, que alcanza su

cumbre en la canción báquica misma: "*La carne es sublime*". Este verso se convierte en epítome, en plétora y en ejemplo por antonomasia de la demostración que pretendemos con esta Tesis Doctoral. Esta carne sublime nos conduce ineluctablemente al concepto de *amor sublime*[909], cuya explicación encuentra ejemplificación por antonomasia en esta composición poética:

> "*Partiendo de las aspiraciones primordiales más poderosas del individuo, el amor sublime ofrece una senda de transmutación que culmina en el acuerdo de la carne y el espíritu, tendiente a fundirlos en una unidad superior donde una ya no pueda ser distinguida del otro. El deseo es el encargado de operar esta fusión, que es su justificación última. […]*
>
> *El amor sublime [está] llamado a divinizar al ser humano. […] El amor sublime representa ante todo una rebelión del individuo contra la sociedad.*"[910]

Así las cosas, el hecho de acudir al amor sublime respondería a una actitud de rebelión frente a la sociedad. Esta actitud rebelde es característica de los autores finiseculares frente al utilitarismo y positivismo del momento. Además, este amor sublime se fundamenta en la fusión de alma y cuerpo. Esta extensa canción, que se prolonga hasta el v. 87, canta la sublimidad de la carne (en los vv. 65-70, se activa mediante la metáfora y a través del simbolismo que une íntimamente al éxtasis erótico con la cópula de luces y sombras en el firmamento, convirtiendo en trasuntos carne y espíritu, cielo y tierra), exaltando el amor sublime mediante la fusión de cuerpo y alma:

> *"fusión hirviente de cuerpos y almas"* (v. 75).

[909] Vid. Péret, Benjamin: *El núcleo del cometa.* Buenos Aires: Argonauta, 2011.
[910] Péret, Benjamin: op. cit., pág. 29.

Esta sublimación conlleva una inevitable idealización, fruto de la abstracción y el carácter absoluto de lo sublime, que diluye las fronteras para asimilarse al magma de la totalidad. Esta idealización puede comprobarse en la asociación de la carne con la gloria (en la línea de la "celeste carne de mujer" rubendariana, que asimila la carne a la idea de espiritualidad –el azul modernista- y del absoluto ideal del firmamento) y en el hecho mismo de que se la identifica con la divinidad (en la figura del ángel) o con el cielo (síntoma de infinitud e irrepresentabilidad, elementos tan queridos por la sublimidad:

la Carne es el ángel

que bate sus alas...»

«La carne es la gloria,

la Carne es el cielo de las Esperanzas (vv. 76-79)

Inevitablemente, la carne no sólo se convierte en la vía de acceso a lo sublime, sino también en necesario mecanismo para mitigar el dolor de la existencia. Así, nos las habemos con una evidente exaltación del erotismo y no tanto de la sexualidad. Ello se explica, una vez más, por el afán culturalista modernista. Mientras que la sexualidad responde a una dimensión exclusivamente fisiológica, el erotismo invade la artificiosidad del territorio de la cultura y de la imaginación. Sólo los seres susceptibles de cultura pueden poseer erotismo.[911] El escritor finisecular sucumbe al filtro cultural para explicar y asimilar la realidad, lo que explica el particular goce del erotismo:

[911] Vid. Bataille, Georges: *El erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

"y hace que se olviden los negros Pesares,

y hace que no duela la Espina del Alma..." (vv. 82-83)

Y que se elija la figura de la prostituta, por obra del culturalismo (aquí bajo la figura de la bacante), no resulta baladí dentro del terreno del erotismo. Si, como afirmara Georges Bataille, el erotismo se hace pleno al margen de la reproducción, aunque pueda coincidir con ella, es evidente que la figura de la prostituta adquiere una potenciación exponencial, en tanto en cuanto supone la no reproducción y, además, la metaforización modernista de las entrañas del vacío, en la que hemos insistido recurrentemente. Si a ello le sumamos la transgresión, el malditismo, la marginalidad y la provocación (tan caras al Modernismo) encontramos el caldo de cultivo modernista perfecto para la elección de la prostituta como figura excepcional.

En este mismo sentido, la estrofa comprendida entre los vv. 88-91, en ese culto a la carne, encierra todo un adorno del cuerpo, correlato evidente del erotismo, ya que el erotismo supondría el arte, el adorno cultural del cuerpo. Esa desnudez adornada no es sino trasunto del arte del cuerpo que conlleva el erotismo frente a la mera sexualidad, ensalzando la imaginación como motor fundamental. Es aquí, en el núcleo de la imaginación, donde vienen a coincidir el erotismo y lo poético, ya que ambos comparten el demiurgo de la imaginación y ya que ambos se presuponen; en palabras de Octavio Paz: "*el erotismo es una poética del cuerpo, mientras que la poesía es una erótica verbal*".[912] Esta confluencia justificaría el hecho de la preferencia modernista por el género lírico, sin obviar su apuesta de mezclas intergenéricas, y de que sea en la poesía lírica donde mejor se descubren las características estéticas del Modernismo. En esta misma estrofa, en el v. 91, llama especialmente la atención el uso del polisíndeton,

[912] Vid. Paz, Octavio: *La llama doble: Amor y Erotismo.* Barcelona: Seix-Barral, 1993.

ya que contribuye abiertamente a la sobreacumulación, a la sobreabundancia que propende a lo sublime por superación de límites y de fronteras; al mismo tiempo que suma conjunciones copulativas hasta la saturación, tiende a la sobreacumulación significativa que desquicia los límites desde nuestra apertura a lo otro, esencia del erotismo. Esta sobreabundancia, junto a la apertura, disuelve los límites en la acumulación de adornos del dominio de la desnudez femenina, territorio de lo infinito, de lo ilimitado, que caracteriza a la categoría de lo sublime[913].

En la siguiente estrofa (vv. 92-98), nos encontramos con las lujuriosas bacantes en abrazo ardiente; bacantes a las que se califica como *locas.* He aquí otro tema fundamental para propender a la experiencia de sublimidad; esta misma experiencia supone rebasar nuestros límites para acceder a los que nos supera y nos subsume. El hecho de rebasarnos puede lograrse a través de diferentes métodos; sin duda alguna, uno de ellos es el de la locura, ya que nos procura la enajenación necesaria para desbordar las fronteras que nos constriñen en nuestra condición mortal y rosa. Además, esta estrofa repite –con ligeras variaciones- una estrofa ya aparecida en esta misma composición. La reiteración, el paralelismo y el estribillo no son sino mecanismos que conducen a la idea ilimitada de continuidad, de circularidad, que conecta con lo sublime. De alguna manera, la repetición, sin renunciar a la sobreacumulación, apunta hacia la idea de infinitud, en los dominios de lo sublime. Vuelve a insistir en el vértigo (en lo ilimitado, pues), en la lascivia -desde el más profundo erotismo- y en la desnudez casi dañina -por lo luminosa- que despliegan las correteras bacantes, acompañadas por la desmesura de sus carcajadas (no en vano, la desmesura contribuye también al desequilibrio necesario para acceder al estremecimiento de lo sublime). Esta huida de las bacantes desnudas entre las hojas cristalinas se reitera en la siguiente estrofa y

[913] Vid. Agamben, Giorgio: *Desnudez.* Barcelona: Anagrama, 2011.

anuncia, en su apertura desde la desnudez y el erotismo, un viaje hacia lo sublime. En esta siguiente estrofa, lo sublime se metaforizará en la selva, que por su exuberancia e indistinción identifica lo sublime con la misma sugestión que podría obtenerse de la vastedad del desierto.[914] Esta circularidad y esta reiteración a la que nos referimos vienen a coincidir en esta misma estrofa cuando –tras la repetición con ligeras variaciones- la escena lírica vuelve a sumirnos en el silencio nocturno que nos invadió en el arranque de esta composición. Ese silencio solemne, trasunto de la soledad, incardina al poema, de nuevo, en la categoría de lo sublime.

Por su parte, la penúltima estrofa (vv. 104-110) arranca con una distancia remota, cuasi legendaria, que vuelve a situarnos en lo sublime, pues tanto los periodos muy alejados en el tiempo, como los espacios muy lejanos contribuyen al estremecimiento de lo sublime. Y desde lejos, el oído, sugestivo y plagado de connotaciones, se encarniza en el erotismo. En esta estrofa, la repetición viene dada por el quiasmo (v. 107), que invierte el orden de sustantivo adjetivo, pero que insiste en la reiteración. Este quiasmo no sólo contribuye a la reiteración, sino que enfatiza la translocación de elementos, cultivando la gramática de lo sublime. Se cruzan categorías gramaticales como se cruzan alma y cuerpo: almas encarnadas, cuerpos animados. También se confunden la brisa y la voz embriagada de la joven; en este caso, la palabra "*embriagada*" activa simultáneamente su plurisignificación, ya que -además de enajenada- no resulta extraño que, al mismo tiempo, esté ebria, ya que se trata de una bacante. Esta saturación semántica contribuye también directamente a la disolución de los límites y fronteras, exasperados por la acumulación, y, por ende, al acceso de lo sublime.

[914] Kant, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime.* Madrid: Alianza Editorial, 1990. págs. 33-34.

La última estrofa constituye una estremecedora alegoría de la categoría estética de lo siniestro, directa e íntimamente vinculada a la categoría de lo sublime. La sombría atracción ante los cuervos negros y ante el pavoroso rojo de la sangre que salpica al dañino blanco de la paloma representa, por antonomasia, la siniestra atracción que se colige de la contemplación de lo sublime, ya que estremece al ser humano al recordarle su contingencia y, por ende, su destrucción. Más adelante, estudiaremos la simbología que parece asociar aquí al erotismo con la muerte. Ello supondría que la siniestralización de la belleza, fracturando su carácter limitado, (el acecho de la negritud y de la sangre a la blancura de la paloma) podría conducirnos a lo sublime. Sin olvidar que el mismo hecho de cruzar los vastos espacios mudos nos arrastra también hacia lo sublime.

Para terminar, queremos abordar la peculiar métrica de este poema, que llama especialmente la atención, ya que combina versos de seis, de doce y, ocasionalmente, de dieciocho sílabas. Por una parte, formaría parte de la renovación métrica del Modernismo y de su experimentalismo, fundamentada en el uso del verso libre (aquí agrupado en estrofas). Por otra, fondo y forman se abrazan como la carne sublime, como cuerpo y alma; los versos hexasílabos y los dodecasílabos llegan a la fusión, al éxtasis en el culmen ocasional de los versos de dieciocho sílabas. Así, cuerpo y alma devienen dimensión sublime, como los versos hexasílabos y dodecasílabos, fundidos en los extensos versos de dieciocho sílabas. Esta fusión de cuerpo y alma, cuyo correlato se da en la versificación, llega al experimentalismo en la última estrofa (el Modernismo es el primer *ismo* de las Vanguardias) cuando se asocia el erotismo, de manera profundamente siniestra, con la muerte. Esta asociación entre erotismo y muerte, para Georges Bataille[915], resulta inevitable, ya que la nostalgia del ser humano por la

[915] Vid. Bataille, Georges: op. cit.

continuidad perdida nos empuja hacia la muerte, irreversiblemente, y hacia el erotismo, con carácter de reversibilidad –volvemos a nuestra discontinuidad tras la disolución erótica, en la permanente búsqueda de lo sublime.

56) JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Los amantes del miserable", en JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Ninfeas.* Madrid: [s.n.], 1900. 114 p.; también en JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Primeros libros de poesía.* Madrid: Aguilar, 1973. 1593 págs.

Los amantes del miserable (págs. 1491-1493)

Para Federico Molina

Hace un frío tan horrible,
que hasta el cielo se ha vestido con su veste más compacta…;
cae la nieve en incesante lagrimeo,
como llanto sin consuelo de algún alma dolorida;
de algún alma que en los aires
vaga triste, sin hallar dulce reposo;
de algún alma que no quiere desligarse de la Tierra,
donde viven sus amores más sagrados,
y le envía su recuerdo
en los copos blanquecinos de la nieve;
su recuerdo que entreteje una hermosísima guirnalda
de suspiros, de blasfemias y de besos moribundos…

Por la calle silenciosa,
va el mendigo con el hambre en sus entrañas…

No va solo… Es la negra Soledad su compañera;
la conduce a su tugurio,
como a loca prostituta que se vende…;
la compró con sus angustias y tormentos
y ahora va a gozar con ella en el silencio de la noche,
a abrazarla con abrazos delirantes,
a morder sus flojos pechos que no sacian
los carnales apetitos…;
va a dormirse en su regazo,
donde deja los vigores de su vida que se rinde,
donde muere poco a poco entre placeres,
que carcomen los cimientos de su pecho desgarrado,
como el río que, besando con malvada hipocresía
las murallas del palacio que en sus márgenes se duerme,
lentamente lo derrumba…

Al cruzar por una esquina,
una Sombra llama al hombro del mendigo;
una Sombra que va envuelta en negra túnica rasgada,
por la cual asoman huesos carcomidos;
una Sombra que sonríe con irónica sonrisa,
y que fija su mirada cavernosa
en los ojos del mendigo temerario,

incitándole a gozar entre sus brazos amorosos…

Es la infame prostituta de las calles de la Vida,

que se entrega dulcemente,

escondiendo a sus espaldas la Guadaña traicionera…

Es la Muerte…; pero el pobre la conoce;

ha gustado muchas veces sus caricias espantosas,

sus caricias que son gratas, cuando el alma desespera,

ya en los reinos del Martirio…;

muchas veces ha gustado sus caricias, pero siempre,

al mirar una Esperanza

que cruzaba sonriente por los cielos tormentosos,

a su veste flotadora se ha agarrado delirante

y se ha envuelto entre sus pliegues de oro y rosa,

y ha reñido mil combates y ha vencido como un héroe…

El mendigo no le teme… Ahora, ahora la desea…

La desea; que en el mundo

ya no tiene quien le deje un dulce beso de consuelo;

que los hombres lo desprecian

y se mofan de sus míseros andrajos, que son timbre de su gloria;

de la gloria más sublime: de la lucha,

de la lucha formidable por la lóbrega Existencia…

El mendigo no le teme… Ahora anhela sus caricias…

La terrible Soledad, no siente celos

de la Sombra de la Muerte, que enamora a su mendigo;

la conoce también mucho;

es su amiga más querida; han dormido alegres sueños

abrazadas en los lechos hediondos

que abandonan los cadáveres;

han gozado los placeres más extraños

celebrando la derrota de las Vidas;

la derrota de las Vidas por su doble martilleo…

…Va el mendigo sonriendo a su tugurio,

con los brazos enlazados en los brazos cariñosos

de la negra Soledad y de la Muerte…

Sigilosos callejones atraviesan…

…….

… Ya llegaron… Ya el mendigo cae en el lecho;

ya el mendigo se revuelca con espasmos angustiosos,

con febriles contorsiones,

entre besos y quejidos y caricias

de sus fúnebres amantes ardorosas, insaciables…

……..

… Los fulgores macilentos

de una tétrica alborada taciturna,

iluminan el cadáver del mendigo,

cuyo cuerpo da señales de un combate furibundo…;

el cadáver del mendigo,

con los ojos entornados, con los labios entreabiertos,

como presa de un Ensueño de dulcísimos deleites…

En esta composición, Juan Ramón Jiménez reivindica los personajes marginados socialmente para sublimarlos, en una marcada intención finisecular modernista. El erotismo carga sus tintas siniestras en su relación con la muerte, hasta el punto de que llegan a fundirse al final del poema. Los amantes del miserable se identifican en la continuidad de lo sublime porque, en realidad, son uno y lo mismo (erotismo, prostituta, muerte). Le dedica el autor este poema conformado por siete estrofas desiguales en extensión (que incluyen mayoritariamente, a su vez, versos de ocho y de veinte sílabas, junto a algunos dodecasílabos, libres de rima y absolutamente modernos, además de modernistas; estos versos libres confirmarían la utilización de los mismos por parte del autor mucho antes de lo que venía siéndole reconocido[916]) a su amigo Federico Molina. La primera estrofa hace que lo metafórico construya una dimensión estética magníficamente labrada para dar cuenta de un día de nieve, transformándolo –en verdad- en una conjunción de lo transcendente y lo terrenal mediante el erotismo. Sin duda, estamos en la órbita de la celeste carne de mujer, que conecta lo inteligible con lo ininteligible por mediación del erotismo. El alma se liga a la tierra como la tierra, al alma. Se produce, en una orquestación de personificaciones, metáforas, reiteraciones léxicas y sintácticas, una difuminación de la línea que separa cielo y tierra, espíritu y carne, tangibilidad e intangibilidad mediante el poder transformador de la metáfora, traducción lingüística del erotismo que sustituye una realidad por otra plagada de esteticismo e imaginería. Así, lo sagrado inunda la tierra, la impregna de transcendencia. A esta escena metafórica profundamente plástica, se superpone la segunda estrofa (de tan sólo dos versos) para presentarnos al personaje del mendigo, imbuido del silencio sinestésico de la hipálage callejera, que preanuncia la dislocación del espíritu de lo

[916] Se decía que el primero en utilizar el verso libre en literatura española había sido, efectivamente, JRJ, pero no antes de su poemario *Diario de un poeta recién casado*, publicado en 1917. (Vid. Romero López de las Hazas, Dolores: "Juan Ramón Jiménez 1900: Hallazgo del eslabón perdido entre la silva modernista y el verso libre hispánico", en *C.I.F.,* Tomo XVIII, fasc. 1 y 2 (1992), págs. 99-107).

sublime. Mediante el oxímoron en la tercera estrofa ("*[…] Es la negra Soledad su compañera"* –v. 15), se propicia la aparición de la figura de la prostituta, asociada a la locura, para profundizar en el desequilibrio artístico de la figura –porque contribuye tanto a la enajenación o a la desmesura, como a la entropía de la sobreabundancia. La propia figura de la prostituta se convierte en metáfora de la soledad y le presta toda su colección de rasgos. Esta figura despierta el delirio (enajenación sublime) en el mendigo, un profundo erotismo indisociable de la muerte (el carácter siniestro es ya clamoroso), el vaciamiento por extenuación de los placeres y la infinitud del río cargado de entropía metafórica, en tanto en cuanto tiende a la destrucción. Así, se conjugan elementos de lo sublime en el tratamiento estético de la figura: por una parte, la idea de morir entre placeres es plenamente sublime (esa paradoja de placer en el dolor, de placer en la muerte es pura sublimidad) y modernista (orbita en torno al *spleen*); y, por otra, la idea de la destrucción inevitable, que atrae y que nos subsume, es territorio de lo sublime. En la estrofa siguiente (vv. 30-51), aparece una sombra siniestra íntimamente relacionada con la muerte y con la incitación erótica: se trata de la figura de la prostituta. Lo paradójico forma parte de su propia definición, ya que es un placer que conduce a la destrucción, una entrega dulce que esconde la muerte. Al igual que la figura de la prostituta se identifica con la muerte, por obra de la sublimación, la muerte se identifica con la figura de la prostituta; las lindes sucumben a lo sublime. El mendigo, al desear a la prostituta, desea a la muerte y viceversa; la atracción de lo sublime conlleva fatalidad porque no sólo nos recuerda nuestro origen, sino también nuestro acabamiento "*en el principio está el fin; en el fin está el principio*", en el decir de Eugenio Trías. El mendigo, en la siguiente estrofa, se contagia de la sublimidad de la figura de la prostituta mediante el erotismo, a través de la apertura e identificación con su figura, y mediante el lugar que comparten, de rechazo y marginalidad. Ese papel de

rechazados, de representantes de los posos de la sociedad, les confiere, paradójicamente, el tratamiento de sublimación: "*y se mofan de sus míseros andrajos, que son timbre de su gloria / de la gloria más sublime […]"* (v. 55-56). La penúltima estrofa aborda las íntimas relaciones entre la muerte, la soledad, los placeres y la vida, en siniestra confusión. Concretamente, soledad y muerte, gozosas por su "*doble martilleo"* (v. 67) al derrotar las vidas. En la última estrofa, estas compañeras gozosas, "*amantes ardorosas, insaciables"* (v. 76), acompañan al sonriente mendigo entre alegorías e hipálages sinestésicas (v. 71). En los últimos versos (del 77 al 83), se nos relata el fallecimiento del mendigo, cuyo cadáver se contagia del éxtasis que pareciera haber tenido como fruto de un encuentro erótico con prostitutas. Se produce así la identificación final entre el erotismo y la muerte; un cadáver "*con los ojos entornados, con los labios entreabiertos, / como presa de un Ensueño de dulcísimos deleites…*" (vv. 82-83). El erotismo y la muerte se encuentran en la dimensión ensoñada de lo sublime.

57) JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Spoliarium", en JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Ninfeas.* Madrid: [s.n.], 1900. 114 págs.; también en JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Primeros libros de poesía.* Madrid: Aguilar, 1973. 1593 págs.

Spoliarium [fragmento] (págs. 1496-1498)

Para Timoteo Orbe

En la lucha formidable por la Gloria,
el sublime luchador fue derrotado…;
las heridas del combate
penetraron hasta el fondo de su alma…

Con olímpica grandeza,
con rugidos de león atormentado,
cayó al suelo entre la espuma de su sangre;
cayó al suelo,
con los ojos elevados, con los labios sonrientes,
con la blanca frente erguida,
envolviendo al populacho con el manto del Desprecio…

Y el inmundo populacho, seducido
por los lúbricos halagos de la Envidia,
que cual dulce meretriz lo convidaba, sonriendo,
al placer de su regazo nauseabundo,
entregose a sus caricias,
se inflamó de sus ardores,
y las quejas de su pecho embrïagado, delirante,
resonaron como silbos estridentes en el alma del vencido…

Lo arrastraron por la arena…;
negro surco
quedó en ella, de la sangre del soldado;
y esa sangre generosa, enardecía
al inicuo populacho, que silbaba,
que silbaba horriblemente,
condenado al luchador de la Ignominia…

Lo llevaron a la cárcel del Olvido…
Con olímpica grandeza,
con rugidos de león encadenado,
quedó solo, con los ojos inundados por las lágrimas;

por las lágrimas hirvientes

de su alma soñadora;

de su alma atravesada por la lanza del vil Odio…;

¡tristes lágrimas sangrientas!

[…]

De este extenso poema, sólo nos interesa un mínimo fragmento que aborda la figura de la prostituta desde el imaginismo en términos muy similares a la composición anterior. Por otra parte, al igual que la composición anterior, se caracteriza por el uso del verso libre, con mucha anterioridad a lo que tradicionalmente se venía sosteniendo.[917] Son testimonio (junto al poema "Tétrica" –no compilado en el *corpus* por el hecho de que no aborda la figura que nos ocupa) del paso de las variedades de la silva, durante el Modernismo, al uso del verso libre. En todo caso, la figura de la prostituta aparece definida mediante una paradoja ("*dulce meretriz […]"* de "*regazo nauseabundo"* –vv. 14-15) que la sitúa en las inmediaciones de lo sublime (atractivo y destructivo; dulce y amargo), y en representación de la inevitable envidia. Como no podía ser de otra manera, el soldado se entregó a ella. Quede de manifiesto el uso tangencial, pero corroborador del tratamiento de la composición anterior. Este extenso poema asediado por lo siniestro, que no abandona el culturalismo y que, por lo tanto, fomenta la sublimidad en toda su extensión, al hacer un guiño al lugar de los circos romanos en los que se desvestía a los gladiadores muertos (*spoliarium*) y a la célebre pintura de Juan de Luna –con el mismo título y expuesta por vez primera en 1884-, de corte parnasiano y dedicatoria a un amigo cuya biblioteca le permitió empaparse del modernismo estetizante hispanoamericano de Darío y de Santos Chocano,[918] vuelve a colocar un mismo dogal a erotismo, muerte y sublimidad.

[917] Vid. Romero López de las Hazas, Dolores: "Juan Ramón Jiménez 1900: Hallazgo del eslabón perdido entre la silva modernista y el verso libre hispánico", en *C.I.F.,* Tomo XVIII, fasc. 1 y 2 (1992), págs. 99-107.
[918] Vid. Urrutia, Jorge: "La adolescencia sevillana de Juan Ramón y su descubrimiento de la poesía", en *Centro Virtual Cervantes.*
(enlace digital: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/urrutia_01.htm).

58) LLOVET, Juan José: “Sonetos de amor”, en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.

SONETOS DE AMOR (pág. 261)

Mi alma es un absurdo y grotesco escenario,
en donde la farándula, que dirige el Dolor,
representa ese drama, imbécil y arbitrario,
cuyo título reza: “Piruetas del amor”.

En él fulgen los ojos fatídicos de Aída,
se dobla como un lirio la débil Beatriz,
y ante el cadáver blanco de Pierrot, el suicida,
la banal Colombina lamenta su desliz.

Y yo vivo dudando si adorar a Julieta,
hacia la cual me empujan mis ribetes de poeta,
o saciar en Cleopatra mis hambres de rufián.

Y quizá en estas dudas me sorprenda la Muerte,

la siempre vencedora, la eternamente fuerte,

como al infortunado asno de Buridán.

Lo primero que deberíamos comentar respecto del autor de este soneto en alejandrinos que rebosa Modernismo es, precisamente, su filiación a la estética modernista. Ya Mauricio Bacarisse, en el prólogo de sus poesías completas, afirmaba:

"[Éramos] *De aquella* [quinta poética] *que formaron conmigo Luis Fernández Ardavín, Camino Nessi, Joaquinito Dicenta, Juan José Llovet, Rey Soto, por no citar más nombres.* [Éramos] *rubenianos todos. El astro magnífico de "La marcha triunfal" y de los "Motivos del lobo" se ponía entre resplandores de gris púrpura, incendiando el Parnaso. Todos estábamos borrachos de su luz*."[919]

Este soneto, aderezado con una intensa musicalidad modernista, se construye desde la paradoja, que termina fundiendo los contrarios, y el culturalismo. El poeta, en el primer serventesio (otra muestra de experimentación métrica del Modernismo), deja traslucir su alma, en la que sitúa como indisociables el erotismo y el dolor, en una cosmovisión de poeta finisecular. El alma del poeta, como se sabrá en las tres estrofas restantes, se debate, en realidad, entre los dos modelos femeninos finiseculares, que encontrarán su fusión, precisamente, en el tratamiento estético de sublimación de la figura de la prostituta. Así, en el segundo serventesio, aparecen, por obra del culturalismo sobreabundante, entrópico, modelos femeninos como el de Aída, a cuya idealización se le añade un cariz siniestro mediante la sinécdoque de sus ojos, que además son fatídicos –pues, como se sabe, terminan fundiendo amor y muerte, inextricablemente, junto a su amante, tras numerosas vicisitudes-, como el de Beatriz, filtrada desde la intertextualidad (el Modernismo sólo puede sentirse concernido por la

[919] Bacarisse, Mauricio: *Poesía completa.* Barcelona: Anthropos, 1989.

idealizada Beatriz Portinari dantesca –recuérdese el afán modernista por recuperar la época medieval y prerrenacentista-) por el prerrafaelismo modernista para acentuar su carácter ideal, delicuescente, puro y desmayadizo y el de la infiel, mudable, trivial y *fatale* Colombina de la *Commedia Del'Arte,* cuyo arrepentimiento llega tarde. Este soneto, en verdad, se ve asaltado por la técnica sublime de *mise en abyme*, ya que nos refleja un alma que, a su vez, refleja unos modelos nacidos del culturalismo que, a su vez, representan dos modelos femeninos finiseculares que, a su vez, presentan su fusión y confusión en el tratamiento estético de sublimación de la figura de la prostituta. Evidentemente, esta superposición y acumulación de representaciones en vértigo especular contribuye a la infinitud siniestra de lo sublime de manera decidida. El poeta, en el primer terceto, se sitúa en los intersticios que separan a la Julieta idealizada y literaria de la gran reina de las prostitutas, sublime y culturalista: Cleopatra.[920] En realidad, la sublimación que invade al poema se instala en los intersticios precisamente, condición y límite, para disolverlos. Así las cosas, ambos modelos se fundirán en la sublimación de la figura de la prostituta; el autor, en el rufián (en todos los sentidos posibles, por acumulación) y en el poeta. Esta condición intersticial y necesaria continuará en el último terceto, materializado en la duda, condición y límite también que, a su vez, encontrará su traducción en el culturalismo a través de la figura del asno de Buridán, el animal que por definición representa una interpretación inmovilista de la condición intersticial que, sin embargo, por obra de lo sublime, se diluye en el magma semántico de la totalidad. La sublimación de la figura de la prostituta (plétora, culturalismo, *mise en abyme*, procrastinación de los significados, espíritu intersticial diluido en la fusión y confusión, entropía, metaforización cultural, dimensión ilusoria

[920] Vid. Cid López, Rosa María: "Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina", en *Studia historica. Historia antigua*, nº 18 (2000), págs. 119-141.

estetizante transformacional, embellecimiento de lo siniestro) resuelve estéticamente la aparente confrontación entre los dos modelos femeninos finiseculares.

59) LÓPEZ COSTA, Mariano: "Orgía", en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.

ORGÍA (págs. 250-251)

Crujió la seda, y en la blanca mano
sosteniendo la copa cincelada,
con voz enronquecida por el vino
y el loco desenfreno, estas palabras
dirigiole la hermosa vengadora,
con esa risa que desgarra el alma,
en tanto que a sus ojos tentadores
pugnaban por saltar rebeldes lágrimas:
-¡La vida es corta!... ¡La ilusión se pierde!...
Sin fe en la vida, la tristeza mata…
Lo sé por experiencia… ¡Si supieras
qué bueno es creer!... Cuando en la crápula,
entre canciones que los labios queman,
recuerdo aquellas de mi grata infancia,
siento así un algo extraño que me anima
y siento de creer inmensas ganas;

y es más, no te sonrías, creo entonces;

creo en el bienestar, creo en la calma;

pienso que un hombre me bendice y quiere,

hasta él me eleva, su ilusión me llama;

y entonces yo soy buena; ¿buena he dicho?

Eso es poco; algo más: soy una santa.

Me yergo sobre el mundo miserable

y redimida al fin, lavo mi falta.

Otras veces soy madre, ¡y lo soy buena!...

No te rías así; ¿por qué te extraña?

¿No tengo corazón? Pues sí lo tengo.

¿Sólo ha de cobijar doblez e infamia?

¿Dudas que yo fui buena?... ¡Como todos!...

¿O piensas que no existen en mi alma

las ilusiones del amor bendito,

del amor ideal, puro y sin mancha?...

Me he engañado, es verdad; a estas simplezas

prefieres la canción desenfrenada

que a la materia enerve y regocije…

¡Canción tendrás, para eso me la pagas!...”

Y con ira secándose los ojos,

prorrumpió en estridentes carcajadas,

mientras él murmuraba por lo bajo,

con soberbio desdén: “¡Está borracha!...” 40

Se trata de un romance heroico con alguna ligera variación en la rima de los versos pares atribuible a las innovaciones modernistas. En todo caso, es un poema no estrófico, especialmente caro al Modernismo. Predomina lo narrativo para ambientarnos en una orgía mediante un esteticismo modernista (crujir de sedas, blanca mano, vino, loco desenfreno); todo ello nos propone la enajenación necesaria para acceder a lo sublime. Una vez más, lo hiperbatónico adquiere un papel fundamental, promoviendo el desorden y el extrañamiento que contribuirán también a la alienación (vv. 1-8), uniéndose a lo pletórico (lo acumulativo; el exceso viene dado, verbigracia, por el epíteto –v. 4, ya que los desenfrenos se caracterizan precisamente por su locura), a lo metafórico (con su poder transformacional y plástico –v. 6), a lo paradójico (se trata de una "*hermosa vengadora"* –v. 5, en la que se destaca su pureza –"*la blanca mano"* del v.1, a pesar de su condición impura) y a lo sinestésico (en el v. 8, aparecen por hipálage "*rebeldes lágrimas"*). Además, la figura que nos ocupa aparece como "*tentadora*" –v. 7, como hermosa (v. 5) y como fatal, ya que posee la capacidad de desgarrar almas –v. 6, lo que le confiere cierto aire de malditismo. Resulta importante resaltar el hecho de que el Modernismo no puede constreñirse a una serie de veleidades formales, o a una suerte de personajes feéricos que no comprometen la realidad, muy al contrario, y con motivo de su etiología misma –surge como respuesta a una crisis espiritual-, pretende incidir en lo cotidiano desde la transgresión e incide, sin renunciar al placer estetizante (ya que este podrá garantizarle la autonomía que persiguen para la obra artística), en preocupaciones de toda índole (especialmente existenciales). La gran influencia de pensadores como Nietzsche o Schopenhauer hubo de dejarse notar en un aire pesimista que no renunciaba a cierto idealismo. Así, nuestra figura, capaz de llegar a las almas (con lo que se le otorga también un carácter idealizado), profiere un encendido discurso de transcendencia para investirse de divinidad (conectando, así, con lo sublime), hasta el

punto de que llega, incluso, a beatificarse como santa (vv. 9-22), insistiendo en el carácter efímero de la vida –v. 9- y en la necesidad de la dimensión espiritual que la eleva en su tratamiento estético y que la redime –v. 24. La figura de la prostituta dibuja después, con habilidad pragmática, una suerte de diálogo en el que habla sólo ella, pero deja inferir la reacción de alguno de sus clientes. A través de un haz de preguntas retóricas, insiste en que su alma rebosa de transcendencia y de ansia ideal –hasta el v. 35. Cierra su discurso prometiendo el desenfreno acordado mediante el pago por parte del cliente –nuestra figura adquiere toda su dimensión al final del poema, construyendo una prolepsis que infunde sublimidad a toda la composición, ya que los saltos en el tiempo, sobre todo si son tan abruptos, terminan por desquiciar la concepción cronológica y promueven la acronía tan cara a lo sublime como al Modernismo. El uso directo de la segunda persona (v. 36) nos implica de manera singular en la narración poética, convirtiéndonos en narratarios *sui géneris* (se trata de un poema) y promoviendo, nuevamente, un *mise en abyme* que nos coloca indubitadamente en el precipicio de lo sublime. No debemos olvidar la importancia que le concedió el Modernismo a lo conversacional y coloquial (por antonomasia, en Manuel Machado); en este sentido, el poema termina precisamente con la reproducción de palabras textuales, lo que constituye otro desquiciamiento cronológico, ya que se pretende presentizar algo ya acontecido y periclitado. En todo caso, los versos finales se reservan para la desmesura que caracteriza a nuestra figura, que se traduce paradójicamente en ira (v. 37), solapada con "*estridentes carcajadas"* –v. 38, mientras que el cliente, soberbio y desdeñoso, lo atribuye a su intoxicación alcohólica (los paraísos artificiales, el *spleen,* el malditismo que no renuncia a la transcendencia y el particular tratamiento estético de la figura de la prostituta nos sitúan tanto ante la esencia del Modernismo como ante la esencia de lo sublime).

60) MACHADO, Manuel; PARADAS, Enrique: “Corazón”, en MACHADO, Manuel; PARADAS, Enrique: *Tristes y alegres: Colección de poesías.* Madrid: [s.n.], 1894 (Imp. La Catalana).

Corazón

Lanzó el brindis tu voz embriagadora
y del sonoro vaso hasta tus trenzas
saltó el licor, cayendo en tu sonrisa
como las nieves en la flor abierta.
Un coro de brutales carcajadas,
tus voces repitió con voces ebrias
...Y chocaron los vasos, y la orgía
creció como la onda que se eleva.
De pié te vi, fantástica y hermosa,
desnudo el seno, palpitante y trémula,
rojo el semblante a los impulsos locos
de la fiebre que duerme en tus ojeras.
Entonces una luz medio dormida
sobre el cristal de tus pupilas negras,
de lánguidos secretos sonrientes

me reveló las cándidas ternezas,

que buscan humedad, sombras y flores

a la luz blanca de la luna llena...

¡Ven! ¡A mí solo! ¡Ven! Yo te comprendo.

Aun esa luz mis sueños alimenta.

Yo beberé en tus ojos las caricias

yo calmaré la sed que ahora te quema,

las ascuas del placer abrasadoras

templará de mi amor la dicha inmensa.

Y luego solos... lejos, en parajes

que el tiempo no pisó, con ansia tierna

ahogando con mis besos tus sonrisas

te enseñaré a querer ¡…a que me quieras!

Enero, 91.

El libro al que pertenece este poema lo escribió Manuel Machado en colaboración con Enrique Paradas, de quien incluimos también un par de poemas en el *corpus* porque presentan el tratamiento estético de sublimación de la figura de la prostituta. En este volumen, nos encontramos con el germen de lo que vendrá a ser posteriormente la obra poética de Manuel Machado, que cristalizará, sobre todo en los tres poemarios iniciales –ya como autor único-, insertos claramente en la estética modernista. Con alguna rara excepción en la rima asonante de los versos pares, se presenta un romance heroico muy del gusto modernista que viene a coincidir con el singular tratamiento de la figura que nos ocupa. En realidad, la prostituta como objeto poético confundido con el sujeto lírico constituye un *leitmotiv* en la poesía de Manuel; de hecho, se inaugura su presencia en este poema, que se consagra –como tendremos ocasión de comprobar en la siguiente composición- en "Antífona" y continúa en la sección de 'Mujeres', perteneciente a *Caprichos.*[921] Quizá como reacción contraria hacia los cínicos y filisteos de la sociedad del momento, Manuel Machado y el resto de poetas modernistas encuentran en la elevación de la prostituta a categoría poética su mejor reivindicación estética. La idealización de la figura que nos ocupa, con la consiguiente sublimación que conlleva, se produce desde los primeros versos, en los que se incide en la capacidad de la voz de la prostituta, mediante una sinestesia plenamente modernista –v. 1, para producir la enajenación, la salida necesaria de uno mismo para penetrar en el enigma de su propio origen. Se repite el tópico de la orgía, con la negación de límites que conlleva, acompañado de las carcajadas y el delirio, que nos sitúa en la desmesura y en la alienación –vv. 2-6. La orgía, como demiurgo de la plétora y del desorden, se extiende irremisiblemente a través de la transformación estética de la metáfora, que le confiere la entidad de una onda que lo anega todo, que

[921] Machado, Manuel (1874-1947): *El mal poema: (1900-1924)*. Edición, introducción y notas de Luisa Cotoner Cerdó. [Barcelona]: Montesinos, 1996. Pág. 45.

desdibuja los límites por rebasamiento. La figura de la prostituta exacerba el erotismo (v. 10) para potenciar su dimensión fabulosa, ilusoria (v. 9), que convertirá en sublimidad la hermosura al añadirle una condición imaginista perteneciente al terreno de lo ideal, directamente conectado con lo ilimitado y con la capacidad sustitutiva de la creación estética metafórica. La personificación, unida a lo sinestésico y a la alucinación estética de la metáfora, la identifica con lo febril, con lo enfermizo, lo desmesurado, lo enajenante, lo excesivo y lo irracional (v. 12). Este mismo procedimiento retórico le otorgará nuevamente sublimidad, extendiéndose desde el v. 12 hasta el v. 18. Es entonces cuando el poeta interpela directamente a la prostituta para ensalzar su unión como una cuestión constitutiva de almas gemelas, de *alter egos.* La luz de los sueños es la misma para ambos, ya que las dos figuras se deben a la idealización de la transcendencia de las luces, a la misma ensoñación de la que forman parte, al delirio estético artístico al que se deben. La sinestesia alcanza a la figura de la prostituta y la sacude en su desorden y confusión de sentidos, en el triunfo del desorden del todo (vv. 21-24) y en su magnificencia eternal ("*dicha inmensa*"). Por otra parte, se trata de sinestesias tan arriesgadas y tan precoces que sorprenden por su anticipación cuasi vanguardista. Finalmente, el poeta invita a la prostituta (calmo primero, apremiante en el grito sublime al final) al lugar del que surgieron y en el que perecerán; el principio y el fin, coincidentes, confundidos. Este lugar que *"el tiempo no pisó"* (v. 26), con lo que lo sublime se convierte en clamoroso hálito de creación de la figura de la prostituta. Ambos, en la soledad profunda de lo sublime, lejos –más allá de los límites que enmarcan los significados- y fundidos en el erotismo que los transcenderá para sumirlos en la continuidad de lo recíproco, donde lo otro se hace propio, íntimo; tanto como el enigma que nos habita.

61) MACHADO, Manuel: "Antífona", en la sección de *Secretos*, en MACHADO, Manuel: *Alma*: (poesías). [S.l.]: [s.n.], [1902?] (Madrid: Imp. de A. Marzo). 138 págs.

Antífona

Ven, reina de los besos, flor de la orgía,
amante sin amores, sonrisa loca…
Ven, que yo sé la pena de tu alegría
y el rezo de amargura que hay en tu boca.

Yo no te ofrezco amores que tú no quieres;
conozco tu secreto, virgen impura;
amor es enemigo de los placeres
en que los dos ahogamos nuestra amargura.

Amarnos… ¡Ya no es tiempo de que me ames!
A ti y a mí nos llevan olas sin leyes.
¡Somos, a un mismo tiempo, santos e infames,
somos, a un mismo tiempo, pobres y reyes!

¡Bah! Yo sé que los mismos que nos adoran,
en el fondo nos guardan igual desprecio.
Y justas son las voces que nos desdoran…

Lo que vendemos ambos no tiene precio.

Así, los dos, tú amores, yo poesía,

damos por oro a un mundo que despreciamos…

¡Tú, tu cuerpo de diosa; yo, el alma mía!...

Ven y reiremos juntos mientras lloramos.

Joven quiere en nosotros Naturaleza

hacer, entre poemas y bacanales,

el imperial regalo de la belleza,

luz, a la oscura senda de los mortales.

¡Ah! Levanta la frente, flor siempreviva,

que das encanto, aroma, placer, colores…

Diles, con esa fresca boca lasciva…

¡que no son de este mundo nuestros amores!

Igual camino en suerte nos ha cabido,

un ansia igual nos lleva, que no se agota,

hasta que se confundan en el olvido

tu hermosura podrida, mi lira rota.

Crucemos nuestra calle de la amargura

levantadas las frentes, juntas las manos…

¡Ven tú conmigo, reina de la hermosura;

hetairas y poetas somos hermanos!

Que Manuel Machado Ruiz fue poeta modernista no es algo que vayamos a descubrir ahora, ni siquiera en este poema, pues ya en el anterior –en colaboración con Enrique Paradas- daba claras muestras de ello. Como tampoco resultará novedoso el hecho de que se consideren como sus mejores libros de poemas, precisamente, los de estética modernista: sus tres primeros libros. No parece casual que los poemas de Manuel que forman parte del *corpus* pertenezcan a estos tres primeros libros (a excepción del poema anterior, incluido en un volumen confeccionado al alimón con Enrique Paradas), lo que da cuenta, una vez más, de la estrecha relación que se establece entre el tratamiento estético de sublimación de la figura de la prostituta y el Modernismo. Desde luego, "Antífona", en concreto, constituye inspiración, núcleo y ejemplo por antonomasia para esta Tesis Doctoral. La composición se encuentra constituida por nueve serventesios, conformados -a su vez- por versos dodecasílabos de honda musicalidad y refinado sensualismo. El Modernismo formal es, pues, evidente. El poeta sublima la figura de la prostituta interpelándola directamente, haciendo uso de la metáfora idealizadora, estética y dotadora de autonomía para definirla. El primer verso de invitación a lo identificativo recurre ya al eje de lo sinestésico, sin renunciar a la dimensión imaginista de la metáfora y aunándose al eje de lo paradójico. Esta plétora retórica insufla sublimidad a la figura, capaz de transformar lo abstracto en concreto y viceversa, irradiando sublimidad. Ello explica que se convierta en *"reina de los besos, flor de la orgía"* –v. 1- o que se defina desde la paradoja de "*amante sin amores"* –v. 2, sin renunciar a la enajenación, la desmesura y el desequilibrio ("*sonrisa loca"* –v. 2). La paradoja, en verdad, vertebra la caracterización de la figura, pues hay pena en su alegría y amargura en su boca (vv. 3-4); una boca, por cierto, que en aras del carácter transcendente, espiritual, religioso si se quiere, reza (v. 4). Por otra parte, el propio v. 2 muestra la inefabilidad de la figura mediante el recurso de la reticencia, que dibuja un

inmenso vacío, una magnífica elipsis para representar la figura irrepresentable, para definirla desde su vacío –recuérdese la importancia vital del vacío como constructo modernista. En una cabriola literaria de la paradoja como culto al vaciamiento, el poeta no le ofrece los amores que ella no quiere (v. 5) para, en realidad, fundirse con ella en la versión más excelsa del erotismo –en la disolución en el otro. El carácter paradójico alcanza la sublime naturaleza del oxímoron en la caracterización de la figura como "*virgen impura*" (v. 6) y en la firme apuesta del erotismo transcendente como reivindicación de los placeres (v. 6), en los que se agostan poeta y prostituta en la consunción del *spleen* –v. 9- (el agotamiento de los placeres constituye, sin duda, un síntoma fundamental de Modernismo). Además, el secretismo confiere un carácter sagrado a la prostituta, susceptible de profanación –de transgresión ínsita a la cosmovisión modernista-; una profanación permanente en la transgresión del erotismo (v. 6). La identificación alcanza la fusión y confusión en el tercer serventesio, en el que sujeto y objeto poéticos se asimilan en el oxímoron y en la sinestesia, en el imperio de lo sublime; lo que explica que puedan confundirse en la marea de las "*olas sin leyes"* (v. 10), que se definan simultáneamente como "*santos e infames"* (v. 11) o como *"pobres y reyes"* (v. 12). De la segunda persona del singular, la voz poética transita a la primera del plural, concitando en una misma persona gramatical la pluralidad en la unidad, el espíritu de lo sublime. El coloquialismo y la conversacionalidad invaden lo poético, y no lo hacen por mera casualidad. La declarada intencionalidad manuelmachadiana de despojar a la literatura del retoricismo vacuo para acercarla al común del público, unida a las influencias literarias inexcusables de la tradición española –Campoamor, Bécquer o Ferrán- y de la literatura francesa –Verlaine, Corbière, Laforgue- contribuyen directamente a la inserción de resortes coloquiales,

cambios súbitos de registro o incisos relacionados con la lengua en uso.[922] Ello queda patente, verbigracia, en el v. 13, en el que se inserta una interjección que modaliza la oralidad en la misma proporción que el desprecio. Se produce una total confusión, una difuminación semántica entre conceptos, de suerte que los adoradores son también despreciadores (v. 13), lo que acentúa su carácter marginal, excepcional, raro y decadente. Se unen el poeta y la prostituta en su carácter venal de lo que no tiene nombre, de lo que no tiene precio (v. 16). Nos encontramos en la representación de lo irrepresentable, en el corazón de lo sublime. Esta representación de lo irrepresentable se traduce léxicamente en los significantes de "*amores"* y "*poesía*" (v. 17) que, realmente, podrían intercambiarse –sublime propiedad áurea- sin soliviantar la significación del poema en un común desapego y desprecio hacia un mundo utilitarista instalado en el positivismo. A través del paralelismo reiterativo, se identifican las dos figuras (poeta y prostituta) en la actitud de entrega, en la disposición permanentemente erótica de la apertura a lo otro (v. 19). En el oxímoron del v. 20 vuelven a perfilarse, en identificación –alteridad de lo sublime-, las dos figuras ("*Ven y reiremos juntos mientras lloramos"*). Así, en sublime conceptualización, la labilidad entre risa y llanto, alegría y pena, placer y dolor termina por disolverse. El acusado hipérbaton que preside el serventesio constituido por los vv. 21-24 impregna las figuras de extrañamiento, de artificiosidad estética y de caos; dibuja la dimensión estética necesaria para suplantar el entorno, mediante poemas y bacanales, en la difusión desmedida de la transcendencia de los cuerpos, acompañada del erotismo del verbo en una orquestación metafórica que terminará ocupando la dimensión vital al desplazar, definitivamente, la realidad mostrenca. La magnificencia que se le otorga a la belleza (v. 23) la transforma en sublimidad. Poema y bacanal, en su irradiación entrópica del desorden, son la luz

[922] Vid. Castro García, María Isabel: "Manuel Machado y Ramón de Campoamor. Neopopularismo y poesía de la experiencia.", en *Actas XIII Congreso AIH,* Tomo II, págs. 121-128.

sublime que combate la mortalidad con la continuidad (v. 24), en donde la vida y la muerte vienen a fundirse para confundirse en una sempiterna juventud, no ya estado, sino acontecimiento. En la médula de la paradoja, después de haber expresado que el amor no cabe en la relación con esta figura, describe precisamente sus amores como de otro mundo, provenientes de fuera de los límites de lo conocido (v. 28), en territorio sublime. Además, la incita a que eleve la frente en disposición de orgullo (en reivindicación virulenta de la marginalidad, estandarte del idealismo y del arte) y de transcendencia (en actitud hacia lo sublime) –v. 25, sin olvidar la fusión que se establece entre la flor (con alusiones eternales) y la figura femenina –v.25-, ni la sobreabundancia que satura lo pletórico aderezado por lo sinestésico, pues en la sobreacumulación se suceden la vista, el olfato, el tacto, etc. –v. 26- en el magma del todo. En la penúltima estrofa, se insiste en la coincidencia de destinos (desde un punto de vista azaroso) mediante un hipérbaton que pronuncia el extrañamiento y el caos (v.29), se define tanto a la figura del poeta como a la de la prostituta en la insaciabilidad de su ansia –v. 30- y en su carácter sempiterno, pues no se agota y se hacen coincidir sus desenlaces decadentes (en gusto por lo mortecino, por lo crepuscular), tal y como coinciden sus devenires –vv. 31-32. La última estrofa constituye el llamamiento a la unión, pues la amargura que comparten, la disposición de sus frentes levantadas (hacia arriba, en señal de actitud sublime) y sus manos juntas (metáfora de dos destinos enlazados indefectiblemente) no son sino indicios claros de su condición de fraternidad, nacida de la reciprocidad como *alter egos.* El poeta y la prostituta, el otro yo que se identifica consigo mismo, que supone la autoindagación en su propio enigma; al sublimar el objeto poético, con la difuminación de límites correspondiente, el poeta queda subsumido en el todo al que accede desde la trascendencia erótica de la prostituta; "*¡hetairas y poetas somos hermanos!*" constituye un auténtico grito de identificación y

hermanamiento. Este hermanamiento queda patente también desde el título de la composición, pues una antífona (cuyas acepciones saturan el poema en un claro guiño a lo pletórico) es un canto litúrgico interpretado alternativamente por dos coros (podrían ser los representados por poeta y hetaira), con carácter invitatorio (como metáfora irreverente para promover la fusión entre personajes de la marginalidad); mientras que, coloquialmente, se refiere a las nalgas como porciones carnosas y redondeadas, y etimológicamente, en griego, significaría 'el que responde', tal y como podemos considerar la totalidad de la composición.[923]

En todo caso, este poema, como el resto de los que conforman el *corpus*, constituiría un ejemplo más del tópico poeta-prostituta que, aunque aparece en el Romanticismo, en el Modernismo adquiere ciertas especificidades. Entre ellas, por ejemplo, el hecho de que se acuda a la marginalidad no sólo para reivindicarla o embellecerla, sino para sublimarla; o en la concepción artístico estética que corresponde al Modernismo, según la cual, este tópico del poeta y la prostituta se da en una concepción de autonomía de la obra artística, lo que supone concederle al arte, además de una condición transcendente –en la órbita de lo religioso, y desde un impulso erótico y espiritual-, una dimensión vital. El Modernismo, en este caso, se une a la bohemia y al decadentismo. Sin embargo, no toda la bohemia fue modernista (hay ejemplos de Naturalismo o de posromanticismo evidentes); de hecho, esta composición se encuentra compilada por Víctor Fuentes en su antología de poesía bohemia española[924], pero comparte sección con poemas de corte naturalista o posromántico. El Modernismo se fijó, desde luego, en la bohemia, pero no toda la bohemia fue modernista; el tópico de la sublimación en el tratamiento estético de la figura de la prostituta concierne a la

[923] DRAE, 23ª ed., 2014.
[924] Vid. Fuentes, Víctor (ed.): *Poesía bohemia española: Antología de temas y figuras.* [Madrid]: Celeste, [1999].

cosmovisión modernista, ya que muchos poetas de corte modernista no fueron bohemios, pero sí sublimaron la figura de la prostituta, y muchos poetas bohemios incluyeron la figura de la prostituta en sus composiciones y no le otorgaron un tratamiento estético de sublimidad. A pesar de que las líneas conceptuales a veces parecen plantear interferencias, es importante desbrozar las posibles confusiones. El tratamiento estético de sublimación de la figura de la prostituta se incardina en el Modernismo mediante la ósmosis de una serie de recursos (eje retórico) y un conjunto de tópicos que implican, holísticamente, una actitud ante el objeto poético, una consideración determinada del arte. Ello puede coincidir con el fenómeno de la bohemia, pero este fenómeno no se expresó de manera exclusiva a través del Modernismo. Por este motivo, el singular tratamiento estético de la figura que nos ocupa se encuentra indisociablemente unido al Modernismo y sólo circunstancialmente al fenómeno de la bohemia.

62) MACHADO, Manuel: “La noche blanca”, en la sección de *Secretos*, en MACHADO, Manuel: *Alma*: (poesías). [S.l.]: [s.n.], [1902?] (Madrid: Imp. de A. Marzo). 138 págs.

La noche blanca (pág. 47)

Sólo están en vela
la nieve, la luna y Pierrot.
París duerme y sueña.

Colombina, en brazos
del marqués se entrega
por una pulsera de oro
y un collar de perlas.

La señora luna, tranquila blanquea,
y en vano la llama
Pierrot y la increpa…

Colombina duerme,
Colombina sueña

en el brazo blanco de Pierrot, desnudo,

mirar su pulsera…

en el cuello blanco de Pierrot, desnudo

su collar de perlas.

Los dos primeros elementos que destacan en esta composición son el título, por una parte, que propone una suerte de oxímoron que preanuncia lo sublime y, por otra, el culturalismo vertebrador. El hecho de introducir el *topos* de la Comedia del Arte no significa, a pesar del cosmopolitismo tan marcado del Modernismo, que quede concernido lo italiano. Ya Verlaine, en sus *Fiestas galantes* (traducidas al español por Manuel Machado, por cierto), introdujo esta temática, a la que no fueron ajenos ni otros poetas en lengua francesa (Banville, Laforgue), ni en lengua española (Gómez Carrillo, Rubén Darío y el mismo Manuel Machado).[925] De hecho, el propio poema se ambienta en París, descartando una influencia italiana directa y apostando por el ensalzamiento del filtro cultural parisién, debilidad modernista por excelencia. La noche blanca no sólo nos instala en el cromatismo modernista, ni en el oxímoron de lo sublime, sino sobre todo en una dimensión ilusoria, estética. La noche puede ser blanca desde la translación suplantadora de lo artístico, al igual que nuestra figura puede ser la venal Colombina. En realidad, de alguna forma se trata la relación entre la figura del poeta y de la prostituta desde un filtro cultural. La ensoñación se convierte en demiurgo de la composición en una apuesta estética que promueve la autonomía de la obra artística. En un afán de renovación métrica evidente, se suceden dieciséis versos (entre los que predominan los hexasílabos y, en menor medida, los octosílabos y los dodecasílabos, con ciertas rimas asonantes que se caracterizan por la irregularidad) distribuidos en cuatro estrofas que no coinciden en el número de versos que las conforman. La primera estrofa, en plena ensoñación, funde el blanco de la nieve, de la luna y de Pierrot para producir la plétora, la sobreacumulación que, al desbordar los límites de lo significativo, en el v. 3 asimilará París a las cualidades personales, ya que "*duerme y sueña*". Sin duda, la ilusión se exacerba con la ensoñación para intensificar la condición de

[925] D'Ors, Miguel: *Estudios sobre Manuel Machado*. Sevilla: Renacimiento, 2000. Pág. 42.

idealismo. La segunda estrofa nos presenta a nuestra figura bajo el filtro cultural de Colombina, con lo que conlleva en cuanto al hecho de diferir la significación y abonar el terreno de lo sublime. Los encabalgamientos adquieren una significación plástica de todo el interés, que madrugan al experimentalismo vanguardista. La luna, que como la capital de Francia asume condiciones humanas, muestra su indiferencia ante las increpaciones desesperadas de Pierrot. La aquiescencia del blanco impregna la escena de alucinación ensoñada, de ilusionismo estetizante. En un escenario de confusión de entidades propia de lo sublime, en la última estrofa, Colombina duerme y sueña, como París. Y en una siniestra transposición alienante, Colombina parece identificarse hasta tal extremo con Pierrot que imagina en él las dádivas obtenidas a cambio de favores sexuales, ¿el arrepentimiento? En todo caso, este sugestivo final, lleno de connotaciones *ad aeternum*, no hace sino cultivar la plurisignificación, la apuesta semántica de lo omnímodo, en una situación onírica (canalizadora de la autonomía de la obra artística a pujos de culturalismo estetizante, que pugna por desvincularse de los referentes que lo inspiran).

63) MACHADO, Manuel: "Despedida a la luna", en MACHADO, Manuel: *Caprichos*. Madrid: [s.n.], 1905 (Tipograf. De la Revista de Archivos). 157 págs.

Despedida a la luna (págs. 89-91)

Yo fui, en mi tiempo mejor,
víctima –como el poeta-
de la pálida coqueta
del crimen y del amor.

Te amé, Noche, en el placer,
morena ardiente y sabida,
mas ya, mi vieja querida,
no son los tiempos de ayer.

Todas mis ternuras son
para mi joven esposa,
que es la mañana de rosa
que nace en mi corazón.

Tuve amores…, amoríos

pasajeros más que flores,

amores que no eran míos,

ni siquiera eran amores.

Pero, en ellos de mil modos

mi juventud embriagué,

todas sus mieles y todos

sus acíbares gusté.

Imaginación, pasión,

en sus garras me han tenido,

y casi me ha consumido

ardiendo mi corazón.

Mas, como la buena brasa,

que de ceniza se cubre,

aun guardo candela en casa

para el prematuro octubre.

Dejé el vagar infeliz

y la tristeza infinita

de un vivir cosmopolita,

sin amparo y sin raíz,

por la ventura posible

y por la dicha segura

y por la tibia dulzura

de un amor más apacible.

Volví de París, en fin,

donde nos hemos querido,

y he puesto ya en el olvido

mis venturas de Arlequín.

De tonos negros y rojos

limpiándose el alma va.

Mira el paisaje que está

en el cristal de mis ojos.

Es el campo y amanece;

los árboles se cimbrean

y orgullosos cabecean

al despertar, y parece

que de cantar tienen gana

y que se tienden de risa

las mieses bajo la brisa

alegre de la mañana.

Alegre el río retrata

el cielo, verdece el suelo,

y al aire, al campo y al cielo,

dice con su voz de plata:

“Vivir es supremo bien,

y, mejor que inteligente,

hay que ser bueno y valiente,

mirar claro y hablar bien.”

Con la reivindicación del coloquialismo y la conversacionalidad, cuya concepción modernista ya hemos abordado en anteriores composiciones, unida al culturalismo de la figura de Arlequín -cuyos amores con la figura de Colombina (tratada, evidentemente, como prostituta en la anterior composición) nos traen a nuestra figura- y al popularismo de la sucesión de cuartetas y redondillas, se nos presenta aludida la figura que nos ocupa en esta investigación. Aunque de forma tangencial, merece la pena llamar la atención sobre el hecho de que, al representar al poeta bajo la forma del Arlequín, se dibuja preterida a Colombina. El dibujo de la figura desde la elipsis confiere a la figura un especial tratamiento de evanescencia. Al despedirse, además, de la luna, nos introduce irremediablemente en la pantomima, en el universo de los personajes de la Comedia del Arte. La inevitable atracción de la luna ("*la pálida coqueta*" –v. 3) parece inclinarse a la transposición de nuestra figura, igualmente coqueta, igualmente nocturna, igualmente mesmérica, hipnotizadora. De hecho, el propio poeta se dirige después a la noche para conferirle también cualidades femeninas que indican, ya deliberadamente, que nuestra figura se ha sublimado en el paisaje nocturno (la noche es también su 'querida' –vv. 5-7). Vuelve a sugerirse, aunque fugazmente, en la cuarta estrofa, la aparición de la figura de la prostituta para despedirse de ella, que lo embriagó –v. 18, que lo hastió –v. 20, que lo enardeció en una dimensión estética imaginista cargada de sublime erotismo –vv. 21-24-, que permanecerá –vv. 25-28 y que lo alienó –vv. 29-32. Ahora, en el convencimiento de una vida reformada, es una figura que forma parte de la ensoñación.

64) MACHADO, Manuel: "Mi Phriné", en MACHADO, Manuel: *El mal poema*: *poesías*. Madrid: Castro y Compañía, 1909. 155 págs.

Mi Phriné (págs. 119-120)

No es cinismo. Es la verdad:
yo quiero a una mujer mala,
fuera de la sociedad.
Una *déclassée*, lo sé,
pero... ¿la conoce usté?
¡No! Pues, bueno;
sea usted bueno y cállese;
que es el saber más profundo,
y nadie diga en el mundo
de este agua no beberé.

Es hermosa.
Sabe ser
a ratos voluptuosa
y querer,
o no querer.

De la prosa, sabe hacer

otra cosa.

Y es mujer

muy hermosa,

muy hermosa y muy mujer.

Lo tiene todo bonito

mi Phriné...

Desde el cabello hasta el pie

chiquito.

Ahí tiene usté

disculpado mi delito.

-No es delito.

-Ya lo sé.

Este poema recupera la figura de Friné, la bellísima cortesana griega del siglo IV. a. de C. que llegó a hacerse célebre y a acumular muchas riquezas; es, por antonomasia, la prostituta, a la que ensalza el poeta para defenderla de la sociedad biempensante del momento. La conversacionalidad y el coloquialismo, relacionados directamente con el intento modernista de descargar a la poesía de ripios y con la etiología e interpretación que ya se dio en otro comentario[926], comienza en la primera estrofa con las intervenciones del poeta, para terminar en la última con una modalidad dialógica que reproduce el intercambio fugaz entre el poeta y un representante de la sociedad burguesa biempensante. Con aire de popularismo (predominan los versos octosílabos y hexasílabos), el poeta hace un evidente canto al culturalismo, al recuperar a la cortesana griega de la Antigüedad, a pesar de que *El mal poema* pueda renunciar a cierto Modernismo en favor de la visión del bohemio desencantado.[927] En todo caso, el propio Guillermo Carnero propone esta composición como ejemplo clarificador del erotismo modernista (innovador, transgresor, escandaloso).[928] Desde luego, aparece nuestra figura, revestida de culturalismo, lo que le proporciona un tratamiento estético de sublimidad, aunque la composición se mueva entre el decadentismo parisién y el arrabal prosaico madrileño, entre el *couplet* y el chotis. Mantiene, además, un marcado ritmo que viene dado por la abundancia de rimas totales. Veintiocho versos distribuidos en seis estrofas, en las que predomina la irregularidad. La primera estrofa constituye toda una declaración de intenciones por parte del poeta, que asocia la figura de la prostituta a la marginalidad y al malditismo, al mismo tiempo que muestra hacia ella su incondicional querencia. El erotismo, enlazado con la transgresión, la marginalidad, la transcendencia y el malditismo, termina por sublimar la figura. Se insiste, pues, en su

[926] Vid. comentario 61.
[927] Vid. Phillips, Allen W.: "Treinta años de poesía y de bohemia (1890-1920)", en *Anales de Literatura Española*, nº 5 (1986-1987), Alicante: Universidad, Departamento de Literatura Española, págs. 377-424.
[928] Vid. Carnero, Guillermo: "La ruptura modernista", en *Anales de Literatura Española*, nº 15 (2002), Alicante: Universidad, Departamento de Literatura Española, págs. 13-26.

condición de persona situada fuera de la sociedad (v. 3) y se combinan los galicismos con los madrileñismos (vv. 4-5) en un homenaje a ambas bohemias. Quizá por el hecho de que el poeta incluye en lo poético lo popular y de que la voz lírica se caracteriza por un registro coloquial, el poeta propone la concordancia errónea del determinativo demostrativo con el sustantivo correspondiente en el v. 10. El poeta defiende su relación con la prostituta y, en una actitud entre arrogante y sumamente provocadora, previene a la sociedad biempensante de opinar negativamente, ya que debe tomar conciencia de que nadie está a salvo de nada (vv. 5-10). La segunda, tercera y cuarta estrofas se reservan para exaltar las virtudes de la figura: su hermosura (v. 11), su carácter paradójico (en cuanto a la voluptuosidad y el querer –vv. 12-15), su condición transformadora, lírica, metafórica y estética-ética (vv. 16-20), su esencia pletórica, acumulativa (vv. 19-20) y su belleza, en fin, en una disposición sublime (vv. 21-24). De esta manera, la penúltima estrofa hace las veces de exculpación propia para mostrar contradictoriamente que esta no es necesaria en ningún caso (en la última estrofa). La incorporación de aspectos pragmáticos al discurso poético, el hecho de dotar a las inferencias y ostensiones de categoría lírica, supone una evidente apuesta por la modernidad y, además, por el Modernismo. Así, esta composición funde la figura de la prostituta con la poesía, como Praxíteles haría con su arte; la figura de la prostituta sublimada a categoría artística.

65) MACHADO, Manuel: "Yo, poeta decadente…", en MACHADO, Manuel: *El mal poema*: *poesías.* Madrid: Castro y Compañía, 1909. 155 págs.

Yo, poeta decadente… (pág. 118)

Yo, poeta decadente,
español del siglo veinte,
que los toros he elogiado,
y cantado
las golfas y el aguardiente...
y la noche de Madrid,
y los rincones impuros,
y los vicios más oscuros
de estos bisnietos del Cid…,
de tanta canallería
harto estar un poco debo,
ya estoy malo, y ya no bebo
lo que han dicho que bebía.

Porque ya
una cosa es la Poesía
y otra cosa lo que está
grabado en el alma mía...

Grabado, lugar común.

Alma, palabra gastada.

Mía... No sabemos nada.

Todo es conforme y según.

Aquí, Manuel Machado deja testimonio de reconocimiento no sólo de su vida bohemia, sino también del hecho de haber sublimado, de haber "*cantado / las golfas […]*" (vv. 4-5), asociadas a la nocturnidad –tan sublime-, a la impureza, a la ciudad y a "*los vicios más oscuros"* (v. 8). Todos estos elementos de elevación, belleza y siniestralidad apuntan hacia un tratamiento de sublimación de la figura de la prostituta en un ambiente de Modernismo (coloquialismo y conversacionalidad, renovación del lenguaje poético y de la métrica, sonoridad y sensualismo, esteticismo, ensoñación artística sustitutiva, inclinación hacia lo metafórico y el espíritu decadente) y de modernidad (el hombre citadino en crisis, la poesía como ejercicio narcisista de autoironía, la cotidianeidad en lo poético, cierto carácter narrativo). Además, la composición se encuentra marcada por el popularismo de las cuartetas y las redondillas, por la profusión del octosílabo que, a modo de copla, se quiebra de cuando en vez. El poeta parece entrar en una crisis profunda que afecta, sobre todo, a la distancia que ahora encuentra entre la poesía y su alma; el divorcio respecto de la idealización artística, de la dimensión estético-ética, parece poner en duda la cosmovisión modernista. Precisamente, alma y poesía (fundidas y confundidas), transcendencia y creación, idealización y respiración, arte y vida identifican la cosmovisión modernista, en cuya panorámica estética se inserta el tratamiento estético de sublimación de la figura de la prostituta. La duda generalizada de Manuel Machado pone en cuestión, pues, el corazón palpitante del Modernismo: la fusión y contagio de alma y poesía.

66) MACHADO, Manuel: “Internacional”, en MACHADO, Manuel: *El mal poema*: *poesías*. Madrid: Castro y Compañía, 1909. 155 págs.

Internacional (págs. 121-122)

Chulo, *souteneur, maquereau,*
White-Chapel, Montmartre, Madrid…
son los biznietos del Cid,
los sobrinos de Diderot.
El *argot*
es cosa tan natural
como lo son los placeres,
el pegar a las mujeres
(que está mal)
y el caló.

Poesía de germanía
es poesía
por la gente desdeñada
todavía.
Hay cierto gusto cobarde
que halla elegante la tarde
e infame la madrugada.
(Crepúsculo vespertino,
bien mostrenco,
padre del matiz divino…)

El clarear matutino

huele a vino

y a flamenco…

Pues sabed

-vaguedad por vaguedad-

que, en el mundo, la verdad

es una cuestión de sed.

Tal la vida…

Si hoy estoy

abrazado a mi querida,

no hablemos más que de hoy…

Y mañana

hablaremos de otra cosa

más hermosa…

Si la hay, y me da la gana.

Nuevamente, modernidad y Modernismo incluyen el tema citadino y el cosmopolitismo (Londres-París-Madrid), mezclado con el ambiente bohemio. El sincretismo modernista alcanza el virtuosismo en la mezcla de registros, de neologismos provenientes de diferentes lenguas y del argot junto al lenguaje poético. La atracción por los bajos fondos en el cosmopolitismo internacional es ya un hecho. Se repiten la renovación métrica y el popularismo de los octosílabos, que se quiebran en tetrasílabos con relativa frecuencia. El poeta se refiere a la generación modernista y alude a su doble influencia (española –v. 3 y francesa –v. 4), sin olvidar la decidida apuesta por la naturalidad poética, que reivindica tanto los placeres como el argot. Se alude, pues, a la poesía de germanía, esa que se ocupa de los seres marginales y que en el Modernismo se decide por la sublimación de la figura de la prostituta, identificada con la noche y reivindicada en ella con "*matiz divino*" (v. 20). Alusión tangencial y fugaz a nuestra figura (v. 30), reconstruida en el ambiente de germanía y marginalidad. Abrazado a nuestra figura (bajo el personaje de la querida)[929], el poeta presentiza todo el tiempo, lo condensa, proponiendo la acronía o disolución de la concepción lineal del tiempo, en la órbita tanto del Modernismo como del ámbito de lo sublime. El instante, convertido en el momento que concita todos los tiempos, se eterniza, dinamita la concepción lineal y promueve la acronía, en el ámbito de la sublimidad. Por ello, cualquier dimensión temporal cae en el desprecio y la indiferencia.

[929] Ya López Bago, desde su estética naturalista, aludía a la querida como sinónimo de prostituta, ya que esta última, en muchas ocasiones, ejercía de aquella. Significativamente, la prostituta es la querida de un aristócrata; así, prostituta, querida y buscona quedan íntimamente relacionadas en una de las trilogías novelísticas que le dedica a esta figura. En todo caso, el artículo enmendado del DRAE en su 23ª ed., 2014, a la acepción de amante, le añade la de mantenido/a, "*persona que vive a expensas de su amante*", que cambia "amor" por elementos de tipo material.

67) MACHADO, Manuel: “Chouette”, en MACHADO, Manuel: *El mal poema*: *poesías*. Madrid: Castro y Compañía, 1909. 155 págs.

Chouette (pág. 124)

En cualquier parte hay un espejo, un poco
de agua clara y un peine. Y si la nena
es bonita, ¡ya está! La noche pasa,
y el nuevo día llega.
Y no se te conoce
la batalla de amor ni a ti ni a ella.

Y, luego, son dos vidas
separadas, ajenas,
dos mundos. Tú, al trabajo
cotidiano, a la eterna
lucha, pequeña o grande, cosas de hombre
archisabidas… Ella
a dormir y a esperar la noche.
Y viene
la noche, y la despierta.

Aparece en esta composición la *chouette*, cuyo significado es el de 'lechuza', pero, aplicado en este poemario de temática canalla a una mujer de vida nocturna dedicada a las batallas de amor, no parece arrojar dudas acerca de su relación con la figura que nos ocupa. La silva arromanzada, que se ajusta de manera perfecta a las renovaciones métricas del Modernismo, presta las pinceladas impresionistas, a modo de écfrasis, a la espina dorsal sinestésica del poema, que pinta con palabras todo lo que acontece, pictóricamente, de manera visual. Esta plasticidad de la composición la entronca directamente con la modernidad y supone una anticipación de la preeminencia que la imagen cobrará en la literatura vanguardista posterior. En una composición de intensidad lírica, todo sucede frenéticamente, emulando el vértigo del transcurrir cíclico de las noches y los días, además del mecánico batallar de nuestra figura, que se sucede con celeridad, a la espera de una nueva noche que las promueva, que las instigue, que las provoque. En la distancia que se ha generado en el poeta entre alma y poesía, la sublimidad de la figura de la prostituta se atiene a la oscuridad nocturna, a la silenciosa atracción siniestra de lo que se repite cíclicamente para que coincidan el principio y el fin. La desconfianza en la identificación de alma y poesía provoca que el tratamiento de nuestra figura se resienta, agarrado desesperadamente al Modernismo que ha quedado en el poeta, a la sublimidad que habita lo oscuro y lo siniestro que nos atrae, y al eje paradójico, antaño proteico, inmenso y vivo, hogaño aislado en la mezcla retórica de metáfora y prosopopeya (que personifica a la noche para que, inesperada y contradictoria, despierte a nuestra figura con el fin de dotarla de significación).

68) MACHADO, Manuel: "Voces de la ciudad: Madrid canta", en MACHADO, Manuel: *El mal poema*: *poesías*. Madrid: Castro y Compañía, 1909. 155 págs.

Voces de la ciudad: Madrid canta (págs. 149-150)

Una oleada de poesía
se desparrama por Madrid,
que ríe a la melancolía
de los biznietos de Myo Cid.
……..
Volverá –dicen- el verano
(aunque no sea de creer),
y, a cuerpo, el cuerpo soberano
resurgirá de la mujer.

Volverán claveles y rosas,
la muselina y el linón,
y las tanagras deliciosas
con los pañuelos de crespón…

Hoy, como gatitas frioleras
-las que no guardan el hogar-,
trotinean por las aceras
sin darse apenas a admirar.

Y la morena cual la rubia

-con el mantón o con la piel-,

bajo las lanzas de la lluvia,

la cara apenas dejan ver.

……

Una oleada de poesía

se desparrama por Madrid,

que ríe a la melancolía

de los biznietos de Myo Cid.

En un último destello de Modernismo, casi ya desde el abandono de esta cosmovisión, Manuel Machado identifica nuestra figura (descrita en la cuarta y quinta estrofas –vv. 13-20) con la poesía, en un fugaz regreso al convencimiento modernista. Con esta identificación, promueve la sublimación de la figura, interpretada desde la estética-ética, la autonomía del arte, el misterio siniestro (v. 20) y encerrada en una estructura circular que invita a pensar en lo sempiterno, en la unión del principio y el fin en un mismo discurrir. La composición consta de seis serventesios conformados por versos eneasílabos. Una vez más, el serventesio muestra cierta inclinación hacia el Modernismo. En la primera estrofa, aparecen los poetas modernistas como aquejados por la melancolía, en clara referencia al *mal du siècle*, que se combatirá hiperbólicamente mediante oleadas de poesía que se desparraman por la ciudad –vv. 1-2. Hace una alusión a la desnudez femenina en la segunda estrofa, otorgándole cierta magnificencia que la conecta con la sublimidad para, en la tercera estrofa, proponer una sonoridad de sabor popular que contiene un guiño al culturalismo y a la civilización griega –v.11- en una órbita modernista. Por su parte, en la cuarta y la quinta estrofas aparece nuestra figura con una mezcla de coloquialismo, de metáforas y de halo misterioso. La última estrofa remeda la primera, como se comentó al principio, a modo de circularidad, de reiteración acumulativa que, de alguna manera, apunta hacia la entropía de lo sublime. Como un destello último, se unen alma y poesía en una composición que trata tangencialmente nuestra figura.

69) MARÍN, Alberto: “Almas que cantan”, en ORY, Eduardo de (comp.): *La Musa Nueva: selectas composiciones poéticas coleccionadas por Eduardo de Ory*. Zaragoza: Librería de Cecilio Gasca, [1908]. XIV, 199 págs.

Almas que cantan (págs. 101-103)

Por la ventana abierta que da al tejado
entra acariciadora la luna errante,
bañando de alabastro desván humilde,
santuario de sonatas y madrigales.

Paletas y pinturas, violines y arcos,
emborronados lienzos doquiera yacen.
Y los bohemios fuman sus largas pipas,
contemplando del humo los espirales.

…Es la turba fogosa de soñadores
que pasean ociosos los bulevares…
Van siempre muy despacio… ¡Y a qué ir de prisa,
si en el mundo ellos llegan a todo tarde!

El mundo los desprecia, pero ellos cantan.
Si algún día no comen, nadie lo sabe.
Ellos siguen cantando penas y amores.
Si el hambre los asedia, cantan sus hambres.
Son como mariposas… Buscan el ruido.

Acuden a las luces de los bazares.
Aman las lindas joyas que parpadean-
princesitas cautivas- tras los cristales.

Las burguesas se ríen de sus melenas
y esquivan los requiebros de los audaces.
Pero ellas las perdonan alborozados:
"Cabecitas vacías… ¡sois adorables!"

Fraternos, se detienen los soñadores
al pasar las mundanas sonando encajes.
Solo ellas no se burlan de sus melenas,
y aún, por ellos, traicionan a sus amantes.

Por eso, los bohemios, en su santuario,
en el sagrado asilo de sus desvanes,
elevan los primores de sus estrofas
a las bellas mundanas sentimentales.

Sus versos encendidos suenan a rezos.
Son el azul incienso de sus altares.
Lamentos adormidos del arpa eólica,
aromas que suspiran, besos que arden…

En el desván humilde de los bohemios,
al claror de la luna –la maga errante-,
lloran los soñadores sus alegrías

y entierran sus sollozos entre donaires.

El violín se estremece desfallecido.
Sus notas desmayadas riman pesares,
nostalgias errabundas de amores muertos,
anhelos vagarosos, sueños del arte…

El bohemio abandona sobre las cuerdas
la cabeza rizada y exuberante,
y la melena brilla sobre las sienes
cuando mueve la brisa sus azabaches.

… Sigue el violín gimiendo, y es su gemido
otoñal lluvia de hojas que anega el parque,
flores que se desmayan sobre una tumba,
idilio de dos almas que al cielo parten…

Mas, el violín estalla, de pronto en notas…
Es la pena escondida que el labio sale,
cristalina cascada de rotas lágrimas,
resurrección de amores, pasión triunfante.

Los bohemios, tendidos, fuman y lloran,
y llorando se duermen en sus desvanes.
Duermen en las techumbres… ¡como los pájaros!
Sus almas tienen alas… ¡como las aves!

…….

Amad a los que sueñan quimeras de oro.

Dios lleva almas al cielo para que canten.

Deshojando las rosas de la bohemia,

los que aquí abajo cantan son almas grandes!

A Alberto Marín se le considera como un joven discípulo de Emilio Carrere[930] y se le incluye en la antología de Eduardo de Ory con toda la intención. Esta composición se encuentra conformada por cuartetos imperfectos, que presentan la rima ABCB, de manera que los versos impares quedan sueltos y riman en asonante los pares. Toda una experimentación y renovación formales que corrobora su Modernismo en el empleo de los versos dodecasílabos, organizados en hemistiquios de siete más cinco sílabas, y en la utilización de un léxico sinestésico y escogido. La primera estrofa presenta una plástica escena lírica nocturna, en la que prima lo metafórico, que impone su dimensión estética alucinada; la luna, muy modernista, baña de alabastro la humilde estancia del artista, considerada como lugar sagrado porque acoge la religiosidad del arte. La sinestesia, que vertebra el poema, concita un mismo idioma para la pintura, la música y la poesía (vv. 5-6) y sitúa la figura del bohemio como epítome del arte. Por su parte, la tercera estrofa caracteriza al bohemio como *flâneur*, imagen sumamente modernista y ligada a la modernidad de la urbe. La marginalidad que define a la figura queda remarcada en los vv. 13-16, haciendo uso de la reiteración paralelística sintáctica; se reivindica el canto (recordemos el título) como manifestación artística y espiritual, como manifestación del alma. Los vv. 17-20 proponen, desde un afán estetizante, una labilidad semántica que consiste en identificar a las personas con animales (v. 17) y los objetos con personas (v. 20). Todo ello contribuye a diluir fronteras de manera generalizada, para proponer un sublime magma significativo. Pero los bohemios son vistos con distancia por las burguesas, que se ríen del aspecto estrafalario, al mismo tiempo que los artistas, reflejados mediante la sinécdoque de sus identificativas melenas, perdonan la vacuidad de las cabezas burguesas, casi por su candidez. Los vv. 25-32 se dedican expresamente a nuestra figura, para reflejar el hermanamiento fraternal que establece con el poeta. Los

[930] Vid. Phillips, Allen W.: "La poesía española (1905-1930) en algunas antologías de la época", en *Inti: Revista de literatura hispánica,* Vol. 1, nº 24 (1986), págs. 3-38.

soñadores y las mundanas forman parte de una dimensión artística compartida, de una veleidad estética sustitutiva de una realidad plagada de insuficiencias en la que no caben los sueños. El v. 26 define a la prostituta mediante la sinestesia con la que se identifica, lo que supone una clara sublimación de la figura, en tanto en cuanto se enlaza al imaginismo estetizante autónomo desde el lenguaje artístico, se la inviste de idealización, se la confiere la capacidad demiúrgica de disolver fronteras y promover el desorden entrópico; a esta sinestesia poderosísima, se une lo hiperbatónico, que acrecienta el imperio del desorden y colabora en el extrañamiento enajenador. La orquestación de recursos apuntala lo pletórico mediante una imagen especular que la séptima y octava estrofas concitan. La estrofa de la prostituta tiene su reflejo en la estrofa del poeta, en la que el tratamiento estético de sublimación de la figura se hace certísimo. En la insistencia sagrada del arte, el poeta incorpora la figura de la prostituta, elevada a categoría poética. La poesía, la magia transformadora del lenguaje hecho arte, eterniza la figura en la idealización ilimitada. En la siguiente estrofa, se reitera el carácter religioso de la literatura y el arte, unido a la honda espiritualidad sinestésica del azul, que nace de la carne y de los versos. La sinestesia, imbricada a la prosopopeya, confunde aromas y notas con besos. El erotismo, impulsado por el magín que le es ínsito, promueve la fusión, diluye límites. Lo paradójico reaparece para dar cuenta de la creación artística "*llorar alegrías", "donaires para los sollozos"* (vv. 39-40), aunándose para este fin a la sinestesia interactuante con la prosopopeya (vv. 41-56). En la penúltima estrofa, se describe al bohemio como un ave, por su costumbre de dormir en los tejados y porque su alma también tiene alas, con lo que se metaforiza su transcendencia, su capacidad de elevarse desde lo cotidiano, por medio del arte, a una dimensión estética en la que instalan sus vidas, atestadas de lágrimas, vencidas por el *spleen.* La última estrofa constituye un auténtico canto, un ensalzamiento categórico de

la figura del poeta; una figura caracterizada por la ensoñación (arte, erotismo, sublimidad), la espiritualidad y el carácter magnífico de sus almas que, desde su sinécdoque, tan siniestra como metafórica, pone en contacto la carne y la transcendencia mediante su canto. En este caso, sí nos encontramos una asociación directa entre la bohemia y el Modernismo, aunque no siempre se dé este binomio, ya que muchos poetas bohemios no mostraron una cosmovisión modernista y debido a que muchos escritores modernistas no mostraron inclinación por la vida bohemia. El tratamiento estético de sublimación con respecto a la figura de la prostituta, por lo tanto, se relaciona con una estética ética y no con un *modus vivendi* determinado; de ahí que le concedamos la máxima importancia al terreno estético.

70) MARQUINA, Eduardo: "Introducción", en MARQUINA, Eduardo: *Las vendimias: Primer poema geórgico.* Barcelona: F. Seix, 1901. 1 v.

Desde la plenitud de los racimos
a la forzada cárcel de los vasos,
como el devoto al ídolo, es seguido
tus peregrinaciones.
Vino, sangre del campo, misteriosa
consagración de renacientes cultos,
hervor continuo, animación perenne,
¡bendígante los vivos!

Llena de amor, te encerraré en el cáliz
de mis amplias estrofas, y tu espuma
será mi lujo, y tu sabor caliente
la fuerza de mis versos;
de cada hervor, en tu abundante seno,
brotará un pensamiento, y mis canciones
guardarán tu recuerdo y la amargura
conservarán de tus ocultas heces.

¡Oh vino innecesario! ¡Oh poesía!
¡Oh singular locura! Yo os bendigo,
bacantes griegas, sátiros ligeros,
amantes de la vida;

¡vuélvanse a ver las Teorías rojas!
Goteen los racimos, hierva el mosto
y, respondiendo a su compás la sangre,
muerdan los dientes, al besar los labios!

Toda la tierra, ante mis ojos, toma
el color verde de las anchas vides;
la púrpura imperial de los racimos
incita al fausto alegre;
y –padre universal, resplandor, suma
de todos los errantes resplandores-
el sol cobija con inmensas alas
la amplitud de las viñas soñolientas.

¡Despertad, despertad, hombres parados
en la mitad de la florida ruta;
viejos de voz profética; mujeres
de levantado pecho!
¡Despertad, niños! ¡Despertad, rebaños,
pastores, labradores y danzantes!
¡Despertad, que las viñas os esperan
y empieza a hervir el mosto en los racimos!

¡Bajemos a las viñas! ¡Con los brazos
desnudos, con la frente iluminada,
a celebrar la misa de la vida
sobre las aras verdes!

¡Estallen las canciones! Nuestras risas 45

sean como sonido de campanas

que hace bailar el viento; mozas, hembras:

¡abrid sedientas la encarnada boca!

Eduardo Marquina fue un poeta, dramaturgo, novelista y periodista adscrito estéticamente al Modernismo, en cuanto a su producción lírica, al menos. De hecho, Schulman y Evelyn Picón lo seleccionaron para su antología de poesía modernista hispanoamericana y española.[931] El poemario, por lo demás, presenta una decoración y unas ilustraciones que no dejan dudas acerca de su filiación modernista. Esta composición está conformada por seis estrofas de ocho versos cada una (generalmente endecasílabos, con algunos casos de heptasílabos que quiebran los versos de arte mayor), libres de rima (salvo alguna asonancia accidental). Esta libertad y renovación métricas caracterizan claramente al Modernismo. La primera estrofa de este poema, que hace las veces de introducción al volumen, constituye una exaltación de los placeres, con advocaciones tanto al vino como a las bacantes, las prostitutas sagradas. Mediante una sarta de metáforas, se ensalza el vino desde el imaginismo estético. Ya se ha mencionado en otros comentarios la importancia del vino como elemento alienante, enajenador, y se ha abordado también su relación directa con el erotismo, con lo ritual y con lo sagrado. El eje de lo paradójico se hará explícito en la segunda estrofa, en la que junto a amores y recuerdos, también las heces (los desperdicios, lo más vil y despreciable)[932] forman parte, como la amargura. Los vv. 17-24 comienzan con un encadenamiento de apóstrofes y de bendiciones (al vino, a la poesía, a los sátiros y a las bacantes griegas –la figura que nos ocupa, una vez más, desde el culturalismo y el exotismo griego; además, supone acudir a los orígenes, a lo primigenio). Se exaltan de la mejor manera posible para un modernista, desde su alabanza como innecesarios. En una sociedad que valora exclusivamente las cosas útiles, aquellas que tienen una finalidad práctica, los autores modernistas reivindican precisamente la inutilidad, lo que resulta innecesario. Se asocian vino, poesía, locura y bacantes, en una invitación a los

[931] *Poesía modernista hispanoamericana y española: (Antología)*. Edición de Ivan A. Schulman y Evelyn Picón Garfield. San Juan (Puerto Rico): Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999.
[932] DRAE, 23ª ed., 2014.

placeres. La enajenación, el exceso, el arte y el erotismo (especialmente virulento –v. 24) se convierten en mecanismos ineludibles para acceder a lo sublime. La metáfora recrea las vides y los racimos con ensoñación estetizante, desplegando sinestesias e hipálages que contribuyen a la generalización del desorden. Las dos últimas estrofas constituyen un llamamiento generalizado a la población; hay que acudir a las viñas como exaltación de la vida. En los dos últimos versos, y en íntima asociación, el vino conduce al erotismo como articulación de motivos conducentes a lo sublime. El poeta interpela directamente a las "*mozas, hembras*" (v. 47) en una invitación exultante al erotismo como sed de transcendencia. Las bacantes, pues, una vez más, aparecen vinculadas directamente al erotismo como un medio – a veces como meta- de alcanzar lo sublime. Los mecanismos que permiten, a través de la conjunción proteica de resortes, alcanzar lo sublime adquieren ciertas características compartidas que constituyen la ascesis misma, el conjunto de actitudes necesarias para que podamos asistir a la fusión mística con lo sublime.

71) ORY, Eduardo de: “Flor de fiebre”, en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.

FLOR DE FIEBRE (pág. 343)

¡Mimí, dulce y amorosa,
muñequita deliciosa,
mi más ardiente ideal!
¡Ven! Que en tus rasgados ojos,
y en tus labios siempre rojos,
voy a hacer un madrigal.

Un madrigal donde, impresos,
dejaré todos mis besos
de llamas y de pasión.
Y después, con mis brillantes
caricias emocionantes,
te daré mi corazón!

Y en un ensueño de oro,
-mientras preludia un sonoro

canto, la luz del violín-,

nuestras almas de poeta

volarán… ¡como la inquieta

mariposa de un jardín!

¡Y a la mañana siguiente

al despertar del ardiente

sueño, de placer y amor,

hallaré en tus negros ojos

y en tus labios, siempre rojos,

el madrigal hecho flor!

El personaje de Mimí ya ha aparecido en otras composiciones de nuestro corpus; se trata de Mimí Pinson, celebérrima heroína de Murger[933] que se asocia a la figura de la prostituta, ya que su propio creador les confirió ese perfil a Mimí, a Pémie y a Mussete en su celebérrima novela.[934] Por otra parte, el Modernismo del poeta Eduardo de Ory parece que no necesite de mayor explicación, ya que fue el responsable de la segunda antología de poesía modernista española.[935] La propia métrica, en este sentido, resulta un elemento elucidador, ya que introduce tales renovaciones en su madrigal que termina componiendo silvas estróficas de arte menor, ya que el madrigal se caracteriza por la combinación de versos heptasílabos y endecasílabos. Además, el propio título de la composición promueve lo estetizante, al proponer una aliteración de labiodentales fricativas sordas que metaforizan la lascivia y la lubricidad, sin olvidar el hecho de que pivota en los ejes de lo metafórico, lo sinestésico, lo pletórico y lo paradójico, ya que apunta tanto hacia la imaginación estética de la idealización –identifica nuestra figura con una flor, sin descartar el erotismo sinecdótico-, a la fusión y confusión de sentidos (flor de fiebre), al exceso de lo febril, como a la contradicción de asimilar la belleza y la enfermedad. La sublimación de la figura de la prostituta no se hace esperar, pues, y además de en el título, queda corroborada rápidamente en el v. 3, cuando el poeta la tilda de "*mi más ardiente ideal*". El Modernismo queda patente también en la reivindicación del orientalismo (v. 4) y en un encendido erotismo (v. 5). En una segunda estrofa un tanto ripiosa, se identifican poesía y erotismo en el proceso de idealización. En los vv. 13-18, se identifican poeta y prostituta en la consunción transcendente de sus almas, rodeados de sinestesia (v. 15) e inquietud (v. 17). La última estrofa confirma la ensoñación erótica estética en la fusión de erotismo y poesía; de ahí que los de la figura

[933] Murger, Enrique: *Escenas de la vida bohemia.* Buenos Aires: Sopena Argentina, 1945.
[934] Para mayor información sobre la relación del personaje con la figura de la prostituta, vid. comentario 33) de este *corpus*.
[935] Ory, Eduardo de (comp.): *La Musa Nueva: selectas composiciones poéticas coleccionadas por Eduardo de Ory*. Zaragoza: Librería de Cecilio Gasca, [1908]. XIV, 199 págs.

que nos ocupa contengan el florecimiento poético, hecho imagen, eternizado en la cristalización semántica de la metáfora.

72) PALACIO, Manuel del: “El amor ideal”, en PALACIO, Manuel del: *Cien sonetos.* Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1870. 240 págs.; también en PALACIO, Manuel del: *Poesías escogidas.* Madrid: [s.n.], 1916 (Tip. De la Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas). 327 págs. Pág. 59.

EL AMOR IDEAL (pág. 81)

Haces bien en decir, Lesbia querida,
que para mí son leyes tus antojos,
pues por una mirada de tus ojos
satisfecho y feliz diera mi vida.
Pide a mi amor sin tregua y sin medida
sacrificios, placer, dicha, enojos;
pide que torne en flores los abrojos
y en pavesas la nieve derretida.
Pídeme que te cante como Homero,
que ruja como hirviente catarata,
que llore entre cadenas prisionero:
Pídeme, Lesbia, mi ilusión más grata;
mas no me pidas ropa ni dinero,
porque estoy más perdido que una rata.

1867

Evidentemente, Lesbia es Clodia, mujer lujuriosa y sin freno que se entregó a una vida disipada y que se convirtió en musa y tormento para Catulo. Incluso, ha sido comparada con Mesalina. Como podemos comprobar, se trata nuevamente de una vuelta a la Antigüedad y del culturalismo para referirse a nuestra figura.[936] Este perfil se encuentra reforzado por el hecho de que por los favores amorosos pida, a cambio, ropa o dinero (v. 13). Así, la sublimación de la figura en este soneto, formado por endecasílabos, viene dada por el filtro cultural (un objeto poético consolidado), por la desmesura que suscita (expresada en el primer cuarteto con entusiasmo y atropello tales que será necesario el hipérbaton para expresarlos y la hipérbole, que abona el territorio de la plétora con sus excesos para desbordar la significación, para dar cuenta del desequilibrio por sobreabundancia), por la plétora asociada a lo paradójico (materializada en el segundo cuarteto, en el que vuelve a aparecer lo hiperbólico, al proponer conversiones imposibles que aluden, directamente, al oxímoron). El primer terceto mantiene la tensión hiperbólica de imposibles que el poeta es capaz de llevar a cabo por su Lesbia (ser un Homero, rugir como la naturaleza desatada o asumir luctuoso su condena de amor); incluso, en el último terceto, expresa su intención de entregarle su "*ilusión más grata*" (v.12), pero al modo más conversacional y coloquial (anticipándose a las composiciones célebres de un Manuel Machado), termina los dos últimos versos rogándole que no le pida ni ropa ni dinero, pues no tiene. Se refleja también, con mucho anticipo, el sentir bohemio, su condición marginal y desfavorecida.

[936] Vid. Castillo, Ricardo: "El Catulo de *Los Idus de Marzo:* un límite que al separar reúne", en *Revista de Investigación de la Universidad de Guadalajara,* nº 1 (diciembre 2006):
"*Parece que en un momento dado nuestro amigo, con el rostro bañado en lágrimas; casi se arrojó del lecho, gritando que había malgastado su vida y su inspiración por los favores de una prostituta.* […] *Bajó un poco más la voz, y mi marido pudo adivinar que estaba alabando a Clodia Pulcher como si se hubiera tratado de una Diosa*" (pág. 11).

73) PALACIO, Manuel del: “Magdalena”, en PALACIO, Manuel del: *Poesías escogidas.* Madrid: [s.n.], 1916 (Tip. De la Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas). 327 págs.

MAGDALENA (pág. 99)

No llores más; si siempre el llanto ha sido
alivio del que gime,
por una gota el ofendido
al ofensor redime.

—

Un eterno combate es nuestra vida:
luchar no te avergüence,
que la gloriosa palma apetecida
no es sólo del que vence.

—

¡Levántate, mujer! Contempla el cielo
y tu dolor destierra.
¿Cuál será el ave que remonte el vuelo
sin tocar a la tierra?

1874

Se trata de un poema conformado por tres cuartetos liras, con la excepción de un verso eneasílabo (en la primera estrofa) que parece responder a un intento de renovación métrica. La figura que nos ocupa aparece, a través del culturalismo, como María Magdalena, prostituta arrepentida por antonomasia[937], que ya apareció en otra composición de este *corpus*.[938] Con cierto gusto metafórico y considerable lastre posromántico, el poeta sublima la figura de la prostituta dotándola de transcendencia, ya que la sitúa en contemplación del cielo y le recuerda que las aves, para remontar el vuelo, necesitan tocar tierra. Así, la condición terrena/carnal de nuestra figura aparece asociada a la transcendencia/espiritualidad, en la línea de la celeste carne de mujer dariana. Además, le otorga no sólo la redención, sino la condición eterna del litigio en vida. Con proporciones épicas, sin renunciar a elementos siniestros (el dolor y la caída, pues la anima a que se levante), la figura de la prostituta resulta sublimada entre cierta sonoridad, pretensión estética y metaforización modernista en ciernes.

[937] Vid. Calvo Capilla, Susana: "Una mujer enamorada", en *Claroscuro* (19 de junio de 2001).
[938] Vid. poema y comentario nº 2).

74) PARADAS, Enrique: “Sólo Dios”, en PARADAS, Enrique: *Undulaciones*. Madrid: [s.n.], 1893 (Imp. de El Secretariado). 192 págs.

Sólo Dios (págs. 59-61)

Primero cotizaste tu inocencia
vendiéndote mujer a bajo precio;
un hombre compasivo y generoso
trató de redimirte, y en el templo
te dio su nombre, te elevó a su altura,
y aceptó la impureza de tu cuerpo.
Y no contenta con manchar su nombre
ultrajando cobarde el nupcial lecho,
le fingiste un amor, tan bien fingido,
que lo creyó vehemente y verdadero.
Cuando él en tu pasión más fe tenía
le robaste la calma y el sosiego,
aceptando palabras de un amante
y huyendo del hogar, sin que tu pecho
sintiera las punzadas del delito,
ni tampoco el roedor remordimiento.
No eras en tal instante ser humano,
eras sólo un aborto del averno,
con toda la ceguera del instinto
y toda la maldad que presta el vértigo.
Tu marido acabó en el manicomio,

tú fuiste al lupanar; era tu puesto;
el burdel destinado a que la sangre
se vaya inoculando de veneno
a fuerza de brutales convulsiones
en que se compenetran los deseos,
ambicionando en el furor del vicio
juntar la carne hasta fundir los huesos.
Hoy pasas a mi lado, blasonado
de una vida de torpe desenfreno,
tiene tu cara signos de ramera
y alrededor de tu negruzco cuello
forman collar las rojas cicatrices
que no ha logrado disipar el tiempo.
Para sacarte del charcal del vicio
ha de ser impotente el mundo entero,
y si yo no creyera en la infinita
potestad que reside en el Eterno,
¡dudara que pudieras redimirte
del ancho azul en el espacio etéreo!

En este romance heroico, Enrique Paradas, poeta bohemio,[939] aborda la figura de la prostituta ahondando en su malditismo, profundizando en lo siniestro para elevarla al azul en una religiosidad transcendente. El tono épico que utiliza para convertirla en objeto poético supone cierta solemnidad que contrasta con la descripción del Mal. La sinestesia se convierte en un procedimiento esencial ya en los primeros versos, y contribuye tanto a metaforizar la figura (construyendo su dimensión ilusoria, su perfil estético) como a diluir barreras conceptuales (sugiriendo un magma semántico totalizador, en el que confluyen elementos dispares subsumidos por el imperio del desorden). La prostituta queda asociada a la impureza, a un carácter transgresor, al ultraje y al virtuosismo del fingimiento. Lo narrativo invade lo lírico y el poeta nos relata la traición que perpetra la prostituta hacia el hombre que la había redimido, sin olvidar el lirismo, que encuentra su apoyatura en el discurso metafórico. Ciertamente, desde el malditismo, como desde la divinización, se puede sublimar estéticamente una figura, ya que tan sublime resulta la excelsa altura como la profundidad del abismo. La hipérbole articula la plétora del mal, hasta tal punto que le priva a la prostituta de su condición humana para convertirla en un monstruo infernal, conectado con la eternidad y con el vértigo, en una mezcla de caída y de enajenación. El burdel se convierte en lugar del mal por excelencia, donde se inocula veneno (peligro, atracción siniestra), en la plaga del exceso, la alienación y el deseo. La exageración desmesurada llega a fundir carne con huesos en la virulencia de los pujos. Sitúa a la prostituta en las profundidades abisales, sublimes, donde el placer negativo carga sus tintas siniestras. Sin embargo, no le niega la posibilidad de la elevación en el modernista, espiritual, transcendente e infinito azul. Sublimación de nuestra figura en las profundidades eternas y malditas de lo siniestro, cuyo embellecimiento parcial llega desde el placer.

[939] Vid. Phillips, Allen W.: "Treinta años de poesía y de bohemia (1890-1920)", en *Anales de Literatura Española*, nº 5 (1986-1987), Alicante: Universidad, Departamento de Literatura Española, págs. 377-424.

75) PARADAS, Enrique: “Últimos cantares”, en PARADAS, Enrique: *Undulaciones*. Madrid: [s.n.], 1893 (Imp. de El Secretariado). 192 págs.

Últimos cantares (págs. 171-177)

[…]

No pidas lluvia sin lodo,

Ni pidas vejez sin canas;

No pidas acciones buenas

En mujer que ha sido mala.

–

[…]

¡Aparta, mujer perdida,

Que a muchos has dado muerte

Siendo mujer de la vida!

-

[…]

Si Enrique Paradas puede resultar memorable en su estado actual de total olvido, es precisamente por sus cantares, alabados por los hermanos Machado, quienes siempre resaltaron de su figura este particular.[940] Poeta bohemio, célebre por enraizar su poesía en el popularismo, sugiere un tratamiento de *femme fatale* en ambas composiciones (una copla la primera, un tercetillo la segunda –puro estilo popularista integrado en el Modernismo-), indagando en los intersticios del lenguaje para procurarle sublimidad a la figura de la prostituta, definiéndola en los límites diluidos entre el sentido literal y el figurado. La *femme fatale* no puede renunciar al malditismo que le es consustancial; en la paradoja siniestra de su figura, la prostituta, diluida en la sublimidad semántica, es la mujer de la vida que conduce a la muerte; la mujer perdida, por los mismos motivos, que puede llevarnos a encontrarnos, vehículo de autoindagación ontológica. En realidad, el erotismo y la muerte se encuentran profundamente relacionados, lo que contribuye poderosamente a cargar de siniestralidad la belleza del placer.

[940] El propio Manuel Machado escribió el "post scriptum" del volumen que incluye estas composiciones para ensalzar, sobre todo, sus cantares. (Págs. 179-189).

76) PARADAS, Enrique: “No sé si eres espíritu o materia”, en PARADAS, Enrique: *Impresiones: Cantares.* Madrid: [s.n.], 1913. (Imprenta Helénica). 186 págs.

(Pág. 69)

“No sé si eres espíritu o materia
O eres entrambas cosas a la vez;
Sé que de los placeres de la vida
Eres mujer el sin igual placer.”

Sin abandonar el acierto de los cantares, Enrique Paradas nos propone una copla de arte mayor. Así, continúa con el popularismo inserto en el Modernismo. La composición merece formar parte del *corpus* en tanto en cuanto destaca lo femenino desde el ámbito del placer exacerbado, y por el hecho de proponer la clave de la sublimación, que consiste en la asunción por parte del poeta de que la figura femenina que ofrece placer no es sólo materia, sino que desde esta, se transciende para devenir espíritu. En realidad, se trata de una traducción popularista -que delata su Modernismo en cierta experimentación métrica y gusto estético por el hipérbaton- de la 'celeste carne de mujer' dariana o de 'las carnes animadas/almas encarnadas' de Juan Ramón Jiménez.

77) PÉREZ DE AYALA, Ramón: “La dulce Helena”, en PÉREZ DE AYALA, Ramón: La pata de la raposa: (novela). Madrid: [Prudencio Pérez de Velasco, 1912?]. 363 págs.; también en GIMFERRER, Pedro [comp.]: *Antología de la poesía modernista*. Barcelona: Barral Editores, 1969. 301 págs. (págs. 206-209)

LA DULCE HELENA (págs. 133-136)

I

“Si dos minutos la existencia
ha de durar, según Voltaire,
brindemos uno a la sapiencia,
y antes demos otro al placer.
¡Bebe esta copa rebosante
de beso y lumbre y de reír,
y colma este vaso tremante
donde se cuaja el porvenir!”
Así dijiste, triste Helena,
con propiciatorio ademán;
en la tostada cara morena,
los dientes de miga de pan.
Y dije: “Suprime artificios
de Venus precaria y servil.
No es igual placeres que vicios,
ni es la sal de lo noble lo vil.
Tu gracia lasciva de hetera
no inspira venusto furor,

ni tu cuerpo sutil de pantera.
Eso era en un tiempo mejor,
    Cuando, insaciable adolescente,
vi la corona en el laurel,
una Aganipe en cada fuente
y un Pegaso en cada corcel.
    Ahora, advierto en la frase horaciana,
de la cicuta el amargor.
De las cosechas del mañana
yo mismo seré el sembrador.
    No bogo en la barca festiva
que hacia Cíteres surca el mar.
Labro en mi huerto piedra viva
para sillares del hogar.
    ¿No has comprendido, dulce Helena,
que tengo en el huerto una flor,
una flor blanca, una azucena,
futuro cáliz de mi amor?
    Y, si es tan breve la existencia
como dices, citando a Voltaire,
para mí es hora de sapiencia,
ya que harto he vivido el placer.”
    Dije. Pero Helena, capciosa
en su blanco desnudo fatal,
lloró, la pupila mimosa
como temblando en un fanal.
    Sus brazos, marmórea guirnalda

tibia y sensual, me asieron, y
ardió en sus ojos de esmeralda
una infinita luz. Cedí.
Cerré mis ojos al encanto,
y al pensar, entre mí: "la última vez"
vi una azucena tinta en llanto
de sangre. ¡Oh, siniestra rojez!

II

Lo que antecede es obra de un amigo
que es poeta sentimental.
Yo, por raro incidente, fui testigo
de la escena narrada. La vestal
Helena es una daifa de estipendio
muy módico. El fondo fue un burdel
de provincias, esto es, suma y compendio
de la antigua Babel.
Mi amigo, que hace tiempo está en amores
con una virgen de la población,
salió del antro lleno de temores,
lleno de confusión.
"¡Malditos!", me decía,
"¡estos labios inmundos! ¿Cómo ahora
he de acercarme hasta la amada mía
y su frente besar, que es luz y aurora?"
"¿Por qué no?", le repuse. "Inoportuno
es tu remordimiento. La prudencia

quiere que de dos seres tenga el uno
la candidez y el otro la experiencia.
¿Por ventura eres tú el primero
que lleva al tálamo nupcial
en los labios el zumo halaguero
de la reciente saturnal?
La casta doncellez que el altar llega,
gusta, tenlo por cierto,
que el esposo elegido a quien se entrega
sea en lides de amor gentil y experto.
Y el licor que en el dulce sacrificio
se acostumbra a beber
es insípido o acre, sin que el vicio
mezcle allí sus especias de placer.”
Calladamente caminamos luego.
En el cielo otoñal y cristalino
víase palpitar el manso fuego
de estelar vellocino.
Y yo estaba anegado de ternura
y de dolor por mis palabras vanas
dichas en un minuto de locura.
Pero ya las sentía tan lejanas…
Contemplando la luz de allá, en la altura,
oprimí con la diestra el corazón.
Presa como de súbita locura
gritó mi amigo: “¡No tienes razón!
¡Somos impuros, torpes, bajos, viles!

¿Cómo osamos hacer contacto, di,
de nuestra piel viscosa de reptiles
con el cordero? ¿Tengo razón?"
"Sí."
Y luego, viendo en la celeste copa
burbujear el eterno vino de oro:
"De la hostia santa, de la santa boca
somos indignos ya; ¿no ves que lloro?"
Desmesurada su órbita la luna,
cual ojo de un fatídico ananké.
Un sereno bramó: ¡La una! ¡La una!
Y a poco, bajo, a mí: de juerga, ¿eh?

Esta composición tiene la peculiaridad de encontrarse inserta en una novela (*La pata de la raposa)*[941] y de ser escrita por un personaje de ficción: Alberto Guzmán. Además, con posterioridad, la compiló Pere Gimferrer en su *Antología de la poesía modernista.*[942] En realidad, el hecho de que el gran poeta novísimo la incluya en una antología estéticamente modernista demuestra ya su filiación. Por otra parte, que el poema se inserte en una novela delata también al Modernismo, puesto que su cosmovisión hereda del Romanticismo la concepción intergenérica para darle una dimensión estética singular; por no mencionar el *mise en abyme* que supone que un personaje de ficción escriba un poema que ha escrito, a su vez, Ramón Pérez de Ayala. Sin duda, esta estructura de vértigo, de caída, contribuye poderosamente a otorgarle a la composición un carácter sublime. Esta estructura abismal no termina en el desdoblamiento del poeta en un personaje, sino que este, a su vez, se desdobla en dos voces poéticas que se corresponden con las dos partes del poema. A modo de serventesios eneasílabos, se sucede la primera parte fundiendo trece unidades en una sola estrofa (con un sangrado versal que prefigura la disposición estrófica). Ello apunta hacia una renovación métrica que podemos enmarcar en el Modernismo, al igual que el carácter narrativo de la composición. Con sensualismo, sonoridad y preciosismo modernistas, comienza el poema con las palabras de Helena, prostituta, que sin renunciar a la sabiduría, en una canto de alabanza, prioriza el placer. La propia figura de la prostituta, emplazada por el culturalismo, hace uso de este al mencionar a Voltaire, que no sólo fue querido por su concepción de la fugacidad de la vida –que desde la cosmovisión modernista instaba, siquiera estéticamente, al agotamiento de los placeres-, sino también por los fogonazos de decadencia que podían observarse en sus tragedias.[943]

[941] Pérez de Ayala, Ramón: *La pata de la raposa: (novela).* Madrid: [Prudencio Pérez de Velasco, 1912?].
[942] Gimferrer, Pedro [comp.]: *Antología de la poesía modernista*. Barcelona: Barral Editores, 1969.
[943] Vid. Moréas, Jean: "El simbolismo", en *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Ed. Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja negra, 2009. Págs. 245-248;

En el tono exaltado de la hetaira, se reconoce como eje vertebrador lo sinestésico, definitorio del Modernismo, en los vv. 5-8, ya que mezcla erotismo y alcohol fundiéndolos en una misma imagen. Es evidente en esta composición el tono conversacional, la oralidad y, a ratos, el coloquialismo, que ya se habían instalado como elementos en la cosmovisión modernista en la órbita de la renovación del lenguaje poético con respecto a la interpretación de los movimientos estéticos anteriores. La preeminencia de la imagen metafórica se convierte en un proceder reiterado que, en ocasiones, llega a asociaciones insólitas que parecen anticiparse al carácter lúdico y deconstructivo de las Vanguardias (v. 12). El mismo poeta muestra su atracción y temor hacia la figura de la prostituta, lo que refuerza su condición sublime. Así, le atribuye "*gracia lasciva de hetera*" (v. 17), "*cuerpo de sutil pantera"* (v. 19) y un culturalismo abrumador (la compara con Aganipe, al menos desde su joven mirar, ninfa asociada a las fuentes cuyo nacimiento se atribuye a los cascos de Pegaso, según Pausanias).[944] Tendremos ocasión enseguida de comprobar cómo, a pesar de las críticas que parece dedicarle a nuestra figura, sucumbe a su fatal atracción, al inevitable llamamiento del erotismo en la transcendencia. Por eso, aunque esgrime citas de autoridad para hacerle ver que ya no caerá en su red de encantos porque ha cambiado su perspectiva (Horacio, renuncia a Cíteres, lugar al que fue llevada Afrodita, supuesto compromiso con la pureza –vv. 25-36), finalmente sucumbirá, ya que, en realidad, es incapaz de dejar de sublimarla, de escapar del mesmerismo sublime de su figura. Termina su interpelación directa a Helena recogiendo su intervención sobre Voltaire para decirle que él dedicará ya su tiempo al saber, pues agotó los placeres (vv. 37-40). Sin embargo, ante el rechazo del poeta, la hetaira hace valer su siniestra atracción sublime y lo atrapa. El tratamiento estético de sublimidad de nuestra figura no deja lugar a dudas: "*en su blanco desnudo*

vid. Pascual Gay, Juan: "Lujuria, anomalías y excentricidades en la *Revista Azul* (1894-1896)", en *Revista Internacional d'Humanitats,* nº 26 (set-dez 2012), págs. 123-136.

[944] Vid. Pausanias: *Descripción de Grecia.* Trad. De Antonio Tovar. Barcelona: Orbis, 1986.

fatal" (v. 42), aludiendo a la infinitud de la desnudez femenina[945], a su blancura (instalada ya en el oxímoron de la pureza impura y en la plétora del abuso de la luz) y a su fatalidad, esto es, a su inevitabilidad, a su carácter ineluctable. Esta luz, metafóricamente, necesita de un fanal (v. 44), que apunta hacia su irradiación y fragilidad. Además, no abandona su pureza ebúrnea, que paradójicamente resulta tibia, ni al erotismo más sensual (vv. 43-44). Curiosamente, la mirada de la prostituta conservará el alma glauca de los poemas del marqués de Campo mediante la metaforización de la esmeralda, profunda, luminosa, radiante y siniestramente dura. La sublimación de la figura, sin embargo, no se reducirá a la transcendencia glauca, sino que se intensificará en "*la infinita luz"* de sus ojos (v. 48), que nos instala ya en los dominios de lo sublime y que hace sucumbir al poeta: "*Cedí*" (v. 48). En la imagen plástica que se produce en el momento en el que el poeta se entrega cerrando los ojos, encontramos el epítome de lo sublime: la siniestralización de la belleza, el embellecimiento de lo sublime (una de las aportaciones originales que intentamos demostrar en el capítulo IV de esta Tesis). Así, la azucena, por antonomasia representativa de la blancura, se ve asediada por el siniestro tinte de la sangre (vv. 49-52). Sublime.

La segunda parte del poema mantiene el esquema métrico con la variación de los versos, en número total (se añaden cuatro más –un serventesio) y en número de sílabas (frente a los eneasílabos de la primera parte, nos encontramos con versos endecasílabos). Esta segunda parte parece un reflejo irónico de la anterior, casi un reflejo especular que pretende restar lirismo a la parte anterior. Un supuesto amigo del poeta toma la palabra para relatarnos su versión de los hechos, mucho menos lírica. En esta parte, el amigo del poeta le exime de culpa por haber caído en la atracción sensual

[945] Vid. capítulos IV y V de la Tesis Doctoral.

de la prostituta; el poeta parece seguir preso de los remordimientos, en medio de la noche, cuando el sereno y el amigo eliminan la dimensión estética creada por el poeta, reduciéndola a una mostrenca noche de juerga. Incluso, el uso de figuras retóricas y el registro lingüístico muestran las diferencias especulares entre la realidad cotidiana (parte II) y la dimensión estética en la que se instala el poeta modernista que, inevitablemente, sublima la figura de la prostituta (parte I).

78) PUYOL, Juan: "La taberna del arrabal", en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.

LA TABERNA DEL ARRABAL (págs. 363-364)

¿Es aquí, buen tabernero, donde se dan cita
los hampones, en la hora que la ciudad dormita?...
¿Ama y odia la turba harapienta y maldita
a la luz amarilla de ese viejo quinqué?...
¿Duerme un ladrón, de alguna prostituta en la falda?
¿Dice sus inocentes canciones *Esmeralda*?
¿Cuenta algún asesino que mató por la espalda,
tal como en Ponson du Terrail o Eugenio Sué?...

Al ocaso el sol piadoso vierte un oro viejo
sobre el inmundo arrabal… Y tiene un reflejo
sangriento –como si se copiara en un espejo
el alma de los miserables- cada cristal
al sol poniente… Hay una errabunda poesía
en la dulce paz del ocaso… Se desearía
no saber del crimen, ni de la melancolía,

ni de la trágica emoción del arrabal…

El tabernero a los burgueses no nos muestra
el aposento donde por las noches secuestra
y asesina a las víctimas. Y se ríe de nuestra
pregunta y se burla de nuestra curiosidad…
Y sin embargo sentimos un escalofrío
cuando nos mira silencioso. Y hay un sombrío
gesto de desconfianza, de inquietud y de desvío,
en su rostro que finge impasibilidad…

¡Oh, quinqué de la taberna! En las noches lluviosas
arrojarás un cuadro de luz sobre las losas
de la calle negra. Iluminarás las medrosas
siluetas de los hampones, hartos de beber…
Alumbrarás de algún mendigo la borrachera,
y a tu claror pajizo tal vez una ramera
llorará en un rincón, mientras llega el que espera,
leyendo la historia de Margarita Gautier…

¿Qué palabra interior y dulce expresaría
la sensación de encanto y melancolía
que nos invade?... La estancia es triste y sombría.

El huésped sobre el mostrador sigue su trajín.

Va anocheciendo. El arrabal se despereza.

Hay un olor de guisos que huelen a pobreza…

y en la taberna –ya alumbrada con extrañeza-

van sentándose unos hombres de folletín…

Juan Puyol fue amigo de Emilio Carrere y, además, este último decidió compilarlo en su celebérrima antología modernista.[946] Por otra parte, la especialista en la literatura española de entresiglos Marta Palenque publicó un artículo cuyo título, en este sentido, es dilucidador: "Juan Pujol, un poeta modernista recuperado".[947] Métricamente, se trata de un poema interesante, ya que presenta cinco octavas *quadripertitus caudatus*[948], cuyo esquema es AAABCCCB, y que emplearon en la lírica francesa Victor Hugo y Albert Samain con versos de arte menor; en la lengua castellana, se ha dejado a criterio del autor, siempre y cuando la rima B sea aguda. El caso de Emilio Carrere es claro a este respecto, pues además de respetar el esquema métrico, introdujo los versos alejandrinos, tal y como sucede en esta composición, que muestra su clara inclinación modernista. Además, aborda tangencialmente la figura que nos ocupa en esta Tesis, remarcando estéticamente su carácter marginal (reforzado por su localización en el arrabal, fuera el recinto de la población)[949], asociado a la profunda oscuridad de la noche, al malditismo, al trato con ladrones y, retóricamente, expresada mediante la interrogación retórica, la sinécdoque y el hipérbaton. No son escasos recursos para tratar estéticamente a nuestra figura, que resulta sublimada por esta plétora de tópicos (marginalidad, transgresión, erotismo, feminidad, malditismo y culturalismo –pensemos en que la célebre y universal Esmeralda de Victor Hugo es hija de una prostituta[950] o en la Esmeralda de López Bago en *La prostituta: novela médico social* publicada en 1884[951]) y de recursos (ya que el hipérbaton con su capacidad para

[946] *La corte de los poetas: florilegio de rimas modernas*. Edición de Marta Palenque. Sevilla: Renacimiento, 2009.
[947] Palenque, Marta: "Juan Pujol, un poeta modernista recuperado", en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada.* Torres Martínez, José C. de; García Antón, Cecilia (coord.). Madrid: CSIC, 1998. Págs. 655-665.
[948] Vid. Torre Serrano, Esteban: *Métrica española comparada.* Sevilla: Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 2000.
[949] DRAE, 23ª ed., 2014.
[950] Hugo, Victor: *Nuestra Señora de París.* Madrid: Cátedra, 2013.
[951] López Bago, Eduardo: *La prostituta: novela médico-social, 1884.* Sevilla: Renacimiento, 2005.

fomentar el territorio del desorden y el extrañamiento, la sinécdoque con su potencialidad metafórica de generar estética autónoma y fusión y confusión por contigüidad, o la pregunta retórica, dotadora de sublimidad del lenguaje en tanto en cuanto, paradójicamente, se trata de una pregunta que no aspira a ser respondida, constituyen un dibujo estético de sublimidad). El ambiente de hampones y prostitutas, según el filtro cultural modernista, es visto y sublimado también a través de la literatura; para ello, se cita a Ponson du Terrail[952] o a Eugenio Sué[953]. La segunda estrofa concita el crepúsculo, la poesía, la melancolía y la figura de la prostituta en un tono decadente, ruinoso y marginal. En la marginalidad del arrabal, reinan las trágicas emociones y la poesía errabunda. En el culturalismo que se despliega para sublimar a nuestra figura, llama la atención, de nuevo, la mención a Margarita Gautier, protagonista de *La dama de las camelias* de Dumas[954] (para mayor información acerca de la exégesis del personaje, véase el comentario correspondiente al poema 9) del *corpus*). La última estrofa insiste en la vida nocturna de la taberna del arrabal, en donde se sitúa nuestra figura, en la extensión de la noche, en la sublime oscuridad que la define y que la envuelve, tan atractiva como siniestra.

[952] Pierre Alexis Ponson du Terrail fue un prolífico novelista francés creador del personaje de Rocambole y uno de los responsables de la transición de la novela gótica a la de folletín (vid. Gaillard, E. M.: *Biographie d'Alexis du Terrail.* Avignon: Barthélémy editions, 2001).

[953] Eugène Sue, novelista francés muy conocido por sus novelas por entregas, caracterizadas por su observación social y el misterio (vid. Martínez, Julieta I.: "*Los misterios de París* de Eugenio Sue: una ventana al siglo XIX", en *Históricas: Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM*, nº 89 (2010), págs. 3-20).

[954] Dumas, Alejandro: *La Dama de las camelias.* Madrid: Akal, 2006.

79) REINA, Manuel: "Una cortesana", en REINA, Manuel: *Andantes y alegros.* Madrid: Imprenta de A. Flórez y Compañía, 1877. XV, 115 págs.

Una cortesana (pág. 37)

A Campoamor, rey de la Dolora.

¡Oh! n'insultez jamais
une femme qui tombe.
Victor Hugo

Es Elisa una hermosa cortesana
de formas seductoras,
de mejillas de grana
y de ardientes pupilas brilladoras.

—

Su rubia y luminosa cabellera,
cual cascada de oro,
cae por su espalda blanca y hechicera;
y es su cuerpo de gracias un tesoro.

—

Príncipes y señores
le entregan sus riquezas.
Por sus besos de fuego embriagadores;
todos, amantes son de sus bellezas.
Todos, menos Ernesto, su querido,

que la maltrata y hiere;

y ella, todos los hombres da al olvido,

y sólo a Ernesto quiere.

A nuestro juicio, parece inevitable admitir que el poeta cordobés Manuel Reina Montilla fue modernista, y no sólo eso, sino que quizá fue el primer representante del Modernismo hispánico.[955] En todo caso, será inevitable retomar su figura en el siguiente capítulo de la Tesis, en el que reflexionaremos, siquiera brevemente, acerca del Modernismo español. Quede de manifiesto el hecho de que fue alabado por Rubén Darío por el nuevo estilo de su poesía y de que este último contaba con tan sólo diez años de edad cuando el escritor pontanés publicó sus *Andantes y alegros,* en 1877.[956] Esta composición en concreto presenta tres silvas estróficas muy del gusto modernista porque, aunque mantienen la rima total (y nos propone la rima alterna), permiten libertad tanto en el número de versos que las componen como en la combinación de heptasílabos y endecasílabos. De alguna manera, la silva es la antesala del versolibrismo. Otro rasgo del Modernismo y propio de la poética del autor es el culturalismo, el sensualismo y la sinestesia. Esta última se evidencia en el título mismo del poemario que, aludiendo a extremos de tipo musical, encabeza un poemario. El culturalismo, en muchas ocasiones articulado mediante la intertextualidad explícita, aparece abiertamente en esta composición, en cuya dedicatoria homenajea al poeta realista Campoamor, célebre por sus doloras[957], y a Victor Hugo, romántico francés por excelencia cuya influencia en los escritores modernistas, y en particular en Manuel Reina, es evidente.[958] Concretamente, la cita que se propone, que Bartolomé Mitre

[955] Gallego Morell, Antonio: "Manuel Reina en la espiral del Modernismo", en *Actas del Congreso internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas.* Coord. Por Guillermo Carnero Abat. Córdoba: Diputación Provincial, 1987. Págs. 373-380. Vid. también Gallego Morell, Antonio: "La poesía modernista de Manuel Reina, en op. cit., págs. 381-394.

[956] Díaz-Plaja, Guillermo: *La dimensión culturalista de la poesía castellana del siglo XX*. Madrid: Real Academia Española, 1967. Págs. 42-53.

[957] Composiciones que el propio Campoamor entronca con el positivismo, y que se caracterizan por su brevedad, su poso filosófico y su índole dramática.

[958] No debemos olvidar que M. Reina contaba en su biblioteca con las *Obras Completas* de Victor Hugo, en una cuidada edición valenciana (vid. Reina López, Santiago: *Manuel Reina Montilla: Biografía.* [Córdoba]: Diputación de Córdoba, [2008]).

tradujo como "La mujer caída"[959], proviene del libro de poemas *Los cantos del crepúsculo.*[960] La primera estrofa ensalza su belleza y seducción, caracterizándola desde el poder metafórico (vv. 3-4), que cargan a la figura de la prostituta del perfil estético imaginario sustitutivo del plano de la realidad. Si la primera estrofa es un encomio de su belleza, se hace necesario algún elemento siniestro para que reciba un tratamiento de sublimidad (aunque el brillo de las pupilas, por error culturalista –pensaría en el iris-, por lo cautivador y mesmérico podría constituir cierta sombra siniestra); el v. 7 aporta este matiz definitivamente siniestro con el adjetivo "*hechicera"*, que le atribuye la atracción cautivadora, de la que no se puede escapar. A ello, se suma el tópico de la mujer prerrafaelita, de cabellos dorados y piel blanquecina, lo que supone cierto aire de idealización, sin olvidar el culturalismo, pues se nos representan las mujeres inmortalizadas en los lienzos de Rosetti. Se insiste, también en esta segunda estrofa, en definir la figura de la prostituta desde lo metafórico, imbricado con lo hiperbatónico (v. 8), promoviendo el extrañamiento, el desorden y la entropía caracterizadoras de lo sublime. La última estrofa alude al poder erótico de la figura, capaz de arrancar riquezas a personas pertenecientes a la alta sociedad, que sucumben –embrujados- por el fuego embriagador de sus besos (v. 11). El hecho de que se exprese, de nuevo, mediante la metáfora asimilada al hipérbaton, con cierto matiz sinestésico, apunta hacia la plétora y la acumulación de lo sublime y a la necesidad de la enajenación para lograrlo. Paradójicamente, muy al estilo sublime, la cortesana olvida a todos sus amantes, salvo

[959] La mujer caída constituye, sin duda, una metáfora evidente para la figura de la prostituta. Para ampliar información acerca de la labor traductora del presidente de la República de Argentina, vid. Sorretino, Fernando: "El perenne amor de Bartolomé Mitre por la traducción poética", en *El Trujamán, Revista diaria de traducción,* (25 de febrero de 2015); *"[…] "A la mujer caída" que cita el poema de Hugo. Se trata de la traducción de "Oh! N'insultez jamais une femme qui tombe", poema formado por dieciséis versos alejandrinos franceses pareados con rima rica incluido en* Les Chants du crépuscule", en Jiménez-Cervantes Arnao, María del Mar: "Víctor Hugo en El Salvador. Huellas del autor francés en publicaciones de este país", en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses,* vol. 26 (2011), págs. 159-174.

[960] Hugo, Victor: *Oeuvres de Victor Hugo. Poésie.* Tome 3, *Les feuilles d'automne; Les chants du crépuscule.* Paris: Vve. Adre. Houssiaux, 1875 (Imprimerie de E. Martinet).

al que la maltrata y hiere, su querido, Ernesto. La figura de la prostituta, pues, en un entorno estético modernista, deviene vehículo excepcional para alcanzar la sublimidad, de ahí su peculiar tratamiento en este poema, que extrema la metaforización como generadora de una dimensión estética, reivindicando su autonomía al más puro estilo modernista.

80) REINA, Manuel: "¡Viva el champagne!", en REINA, Manuel: *Andantes y alegros.* Madrid: Imprenta de A. Flórez y Compañía, 1877. XV, 115 págs.

¡VIVA EL CHAMPAGNE! (págs. 41-43)

A Mariano Montilla

¡A beber, mi capitán!
A beber, con profusión,
y conviértase el salón
en océano de *champagne.*
Que es el *champagne* un tesoro
cuando en la copa chispea,
pues en él brilla la idea
y arden átomos de oro.
Este vino es, a mi ver,
alma de la bacanal
y néctar tan celestial
que da al corazón placer.
Velo en las copas fulgentes
hervir con los resplandores
del sol, al besar las flores
en los días trasparentes.
París, el nido dorado
del amor y los placeres,
y de las bellas mujeres

el Paraíso soñado;
el París de los diamantes,
de las perlas y las galas,
de las orientales salas,
del *moiré* y de los brillantes;
el París del gusto fino,
del *confort* y del buen tono,
el gran París, yo te abono
que solo bebe este vino.
Y es que Francia es el poema
del amor y de la orgía,
y del lujo y la alegría
el *champagne* es el emblema.
El *champagne* es la bebida
antídoto del dolor,
fuente de encendido amor
y manantial de la vida.
Su perfume me embelesa,
y su sabor me enamora;
pues algo en él atesora
de la música francesa.
Sus mil chispas deliciosas,
parecen, por sus cambiantes,
las pupilas centellantes
de las mujeres hermosas.
Yo amo el *champagne*, como adoro
las perlas, los ricos trajes,

las joyas y los encajes,
la seda, el marfil y el oro.
Di, primo, ¿hay nada más bello
que una morena divina,
de piel tersa alabastrina
y de brillante cabello;
vestida de seda y raso
y al aire el seno turgente,
llevando a su boca ardiente
vaso de *champagne* tras vaso?...
Este es el sueño que anhelo
siempre realizado ver:
¡el *champagne* y la mujer!
El paraíso y el cielo.
Es vino de altos señores,
de príncipes y rameras,
de genios y calaveras,
de artistas y emperadores.
¡A beber, pues, capitán,
a beber con profusión,
y conviértase el salón
en océano de *champagne*!

A pesar de que aparece en una tirada de versos, este poema es susceptible de ser descompuesto en diecisiete redondillas, ya que presenta grupos de rima de cuatro versos con el esquema abba de rima abrazada. Su cierto coloquialismo, carácter oral y aire espontáneo avalan el verso octosilábico y preanuncian la concepción renovadora modernista del lenguaje poético, que pasa por aligerar la poesía de la altisonancia vacua del Romanticismo y del prosaísmo sin intención estetizante del realismo poético. Esta composición participa del canto a París y, por extensión, a la cultura francesa, sin olvidar la exaltación de los placeres típica del *spleen* modernista, en Manuel Reina, que no era precisamente un bohemio, pero sí un poeta modernista. La apuesta por la transgresión en aras de una dimensión estética que suplante el entorno mostrenco se hace evidente; en este mismo sentido adquiere una relevancia extraordinaria el erotismo, y, en la órbita de este, la figura de la prostituta. Y es que la transgresión se pone al servicio de la espiritualidad y la transcendencia, tal y como acontece con la desmesura y el exceso, que contribuyen a diluir los límites preconcebidos (lo mismo sucede con las bacanales y orgías que se exaltan en este poema) para instalarnos en el ámbito de lo sublime. El autor le dedica este texto a su primo hermano Mariano Montilla Fernández, jefe de Orden Público de la localidad de Puente-Genil.[961] Los paraísos artificiales, el propio Manuel Reina confesará en su poesía la influencia de Charles Baudelaire (y su mirada siniestra), aparecen ensalzados desde el primer momento como elementos que detonan la alienación necesaria para disolverse en lo sublime, tal y como sucede con la exaltación del erotismo. La vehemencia se encuentra reforzada por la hipérbole y el hipérbaton, de suerte que se orquesta un extrañamiento caótico desde la apuesta por el desorden, al tiempo que se desbordan los límites por el exceso, que propugna sobreabundancia e irracionalidad como esencias conducentes a lo sublime (vv. 1-4). Lo

[961] Vid. Reina López, Santiago: op. cit.

metafórico, indiscutiblemente, se convierte en un recurso fundamental para crear dimensión estetizante, para desvincular el lenguaje de sus referentes (hacia la autonomía de la obra artística) y para generar una dimensión sustitutiva; de hecho, lo metafórico vertebra la composición. Así sucede con el champagne, asociado abiertamente al erotismo. Ya se habló de la importancia que adquiere la exaltación de París, que se acompaña del orientalismo y del exotismo modernistas, sin olvidar el preciosismo, los neologismos (galicismos) y las palabras escogidas. Junto al champagne, París es el espacio de las mujeres de placer, de las orgías, las alegrías y el lujo; y, mediante la sinestesia, perfume, sabor y música se funden y confunden en un París modernista por sinécdoque del champagne que, incluso, centellea como los ojos de las hermosas mujeres. Curiosamente, un hombre de gustos sencillos, estéticamente modernista, ensalza los lujos y el preciosismo al modo de un Darío, pero con mucha anticipación, así como sublima la figura de la prostituta, que exacerba el perfil erótico (v. 54) y concita el disfrute del champagne. Mujer con seno turgente al aire que es paraíso y cielo junto al champagne; paraísos artificiales. Y este vino celestial es el de las rameras (v. 62), con lo que se la identifica con lo espiritual. La invitación al champagne y la exaltación de los placeres supone una sublimación de la figura, anegada por la hipérbole del océano de champagne, capaz de desbordar los límites y acercarnos a lo sublime.

81) REINA, Manuel: "La cortesana", en REINA, Manuel: *Cromos y acuarelas: (cantos de nuestra época) (1878).* Madrid: Imprenta de Fortanet, 1878. XXVII, 145 págs.

La cortesana (págs. 36-38)

Qui sait sous quel fardeau la pauvre âme succombe?
Qui sait combine de jours sa faim a combattu?
V. Hugo

I

Vedla: ¡cuán bella! Parece
brillante rosa de nácar
cuyas hojas por el lodo
están manchadas.

—

Impresa en letras de fuego
la impureza está en su rostro
y su alma abriga hacia el mundo
desprecio y odio.

—

Esas sonrisas alegres
que hay en sus labios grana,
entre sus pliegues esconden
dolor y lágrimas.

—

Flores y graciosos lazos

se observan en su cabello,
y lindo y lujoso traje
viste su cuerpo.

—

El crujido de la seda
que arrastra la mujer pública,
la venta de un cuerpo hermoso
al mundo anuncia.

II

Vedla: ¡cuán bella! Parece
dulce canción sin palabras;
preciosa lira sin cuerdas;
ave sin alas.

—

Maldecida por sus padres
está la joven hermosa,
y por el mundo camina
errante y sola.

—

¡Infeliz! Siempre fingiendo
júbilo, placer y risas;
y odiando a un hombre, mentirle
dulces caricias.

—

La sociedad la desprecia;

su querido la maltrata,
y no tiene más amiga
que la desgracia.

___

¡Hasta por su misma madre
abandonada se encuentra,
y en un hospital, acaso,
tísica muera!

En esta composición, publicada en un volumen posterior al referido en los comentarios 79) y 80) del *corpus*, el primer poemario de Manuel Reina, se reproducen el segundo y tercer verso de la misma composición de Victor Hugo que encabezaba el poema 79); nuevamente, nos encontramos con la figura de la prostituta como personaje trágico y con un tratamiento de sublimación. El poema se divide en dos partes totalmente equilibradas, ya que ambas presentan cinco estrofas de cuatro versos cada una y con esquema métrico de copla, a excepción del último verso de cada estrofa, que se quiebra en un pentasílabo, quizá por mor de la renovación formal del Modernismo. Una vez más, el proceso de metaforización se vuelve esencial, ya que la semejanza pretende desgajarse de su referente para crear una entidad estética. Además, se produce la sublimación de la figura mediante la siniestralización de la belleza, de manera que la "*brillante rosa de nácar*" (v. 2) tiene las hojas manchadas de barro (vv. 3-4), reforzada por el hipérbaton, desordenante, caótico, extrañador. Junto a la metaforización, resulta esencial la preeminencia del eje paradójico, que insiste en la luminosidad de la impureza del rostro de la prostituta (vv. 5-6) y en la transcendencia de su alma, profundamente marginal. Lo paradójico define lo sublime y caracteriza nuestra figura, por eso las sonrisas de sus labios (vv. 9-10) esconden dolor. Se trata de una figura revestida de belleza, llena de adornos y lujos, de preciosismo (vv. 13-16), pero descrita desde el hipérbaton, que aporta carácter siniestro, y desde el polisíndeton, que contribuye a la plétora conducente al desbordamiento. Sinestésicamente, la última estrofa de la primera parte hace hablar a la seda para anunciar al mundo un hermoso cuerpo en venta, apelando a la sonoridad modernista y a la sensualidad. La estrofa con la que principia la segunda parte es una perfecta definición de lo sublime, atribuida a la figura de la prostituta "*dulce canción sin palabras; / preciosa lira sin cuerdas; / ave sin alas*" (vv. 2-4), es decir, lo irrepresentable que se representa, lo inaferrable que nos aferra. El eje

de lo paradójico, por efecto de lo pletórico, llega al oxímoron y propone fusiones imposibles desde una concepción estrictamente racional, aludiendo a las palabras, a la música y a la transcendencia, esto es, al arte, con el que se identifica a la prostituta. Lo maldito y lo siniestro se asimilan a la belleza también en la segunda estrofa, así como la soledad, profundamente sublime. Los vv. 9-12 insisten en su carácter ficcional, literario, paradójico, de ilusionismo e impostura. Finalmente, las dos últimas estrofas se dedican a reforzar su carácter marginal y su destino trágico. Ambos elementos, desde lo transgresor y desde lo fatal, profundizan el tratamiento sublime de la figura que nos ocupa.

82) REINA, Manuel: "Byron en la bacanal", en REINA, Manuel: *La vida inquieta: poesías.* Madrid: Librería de Fernando Fe, 1894. 202 págs., 1 h.

Byron en la bacanal (págs. 21-24)

A Agustín Fernando Laserna.

Es la alta noche. La ciudad fantástica,
con sus torres y alcázares labrados,
cual florentinas joyas, duerme envuelta
en la más densa oscuridad. Tan sólo
fulgura en las tinieblas de la noche,
como alegre sonrisa de una hermosa
al través de tupido y negro velo,
una góndola azul, iluminada
con antorchas y globos de colores.
En el esquife suenan voces, risas
y canciones de amor. La pintoresca
góndola es el magnífico teatro
de loca bacanal. Sueño parece,
fruto de la dorada fantasía
de un poeta oriental, la deslumbrante
fiesta que ríe en las calladas ondas.
Bajo un dosel de púrpura y de oro,
y en torno de una mesa coronada
de resplandores y fragantes rosas,

seis regias hermosuras de luciente
cabellera estrellada de diamantes,
y otros tantos mancebos bulliciosos,
celebran un festín en el esquife.
Sobre la falda de crujiente seda
de una rubia beldad de ojos azules,
que recuerda a la blanca Fornarina,
gallardo joven tiene reclinada
la cabeza gentil.
-¡Que hable el poeta!
¡Que entone el lord una canción de amores!-
gritan las diosas de la fiesta báquica.
E irguiéndose de pronto aquel mancebo
de ojos radiantes y cabeza olímpica,
y tomando una copa fabricada
con un cráneo montado en oro y perlas,
así exclama con voz clara y vibrante:
-Como el rey Jorge IV, que vivía
entregado a las fiestas licenciosas,
y olvidando, entre impúdicas hermosas,
la oculta pena que su pecho hería,
así mi corazón vivir ansía.
¡Dadme vino; ceñid mi sien de rosas,
y acariciadme tiernas y amorosas,
estrellas fulgurantes de la orgía!
¡Así quiero vivir! ¡Y cuando muera,
fabricad mi ataúd con la madera

de vuestro dulce bandolín sonoro;
y colocad sobre mi cuerpo helado
un sudario magnífico, formado
con vuestros chales de brocado y oro!-

Mientras los comensales aplaudían
este erótico canto, el lord sublime,
apurando febril hasta las heces
el áureo vino de la siniestra copa,
desplomóse embriagado sobre el suelo.
¡Rodando su corona de poeta,
su corona de estrellas inmortales,
a los pies de infamadas meretrices!

1885.

En primer lugar, lo que llama la atención de este poema es su culturalismo, en tanto en cuanto remeda la figura de Byron, poeta romántico. No vamos a descubrir ahora la gran influencia que ejerció el Romanticismo en el Modernismo, ni la admiración que los poetas modernistas profesaron a muchos líricos románticos. Según Guillermo Díaz-Plaja, de hecho, podemos considerar a Manuel Reina como el primer poeta culturalista, el primero que hace "poesía sobre poesía".[962] Le dedica este poema a Agustín Fernando Laserna, conocido por sus dramas neorrománticos.[963] Desde el punto de vista formal, presenta series de endecasílabos organizados en dos estrofas libres de rima, a excepción de los vv. 37-50, que presentan rima total, aunque sin regularidad. Podríamos hablar, pues, de versos blancos por lo general, que refuerzan el tránsito hacia el versolibrismo. En todo caso, queda patente la experimentación formal modernista, que se presenta como primer movimiento de Vanguardia. Se recupera la figura inmensa de Byron, asociada a la bacanal, en donde el erotismo y nuestra figura se hacen imprescindibles. Como no podía ser de otra manera, la escena, haciendo gala de una absoluta écfrasis, se sitúa en la noche urbana fantástica, con lo que se concitan tanto elementos modernistas (el hombre citadino en crisis existencial) como sublimes (la oscuridad considerada sublime por Kant[964]). Además, se resalta lo siniestro de lo sublime, al tratarse de una densa oscuridad y se desdibujan los límites conceptuales en la confusión prosopopéyica de la ciudad, sinestésicamente dormida. Casi con arrojo vanguardista se produce la presencia alucinante de una góndola, cuasi eléctrica. Precisamente la góndola (el exotismo y cosmopolitismo modernista) es el lugar donde se producirá la orgía, la "*loca bacanal*" (v. 13), en medio de la ineludible ensoñación erótica y estética modernistas, revestida de fantasía oriental (vv. 13-15). Las risas, el

[962] Vid. Díaz-Plaja, Guillermo: *La dimensión culturalista de la poesía castellana del siglo XX*. Madrid: Real Academia Española, 1967. Pág. 42.
[963] Vid. Menéndez Onrubia, Carmen; Ávila Arellano, Julián: *El neorromanticismo español: epistolario de José Echegaray a María Guerrero.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.
[964] Para ampliar la información, vid. capítulo IV de la Tesis.

desenfreno y la desmesura se apresuran a la negación de los límites, contribuyendo a la confusión. Nuestras figuras se funden y cofunden con las de los mancebos, traducidas desde el culturalismo, esencial tópico sublimador. Así, se recuerda a la polisémica Fornarina, prostituta y amante de Byron, y célebre retrato renacentista de Rafael Sanzio. El v. 31 hace una mención expresa a "*las diosas de la fiesta báquica*", con la consiguiente divinización de nuestra figura, junto con la del poeta que, al declamar, rompe con los versos blancos y propone una rima total, aludiendo al culturalismo (v. 37) y al agotamiento de los placeres como medicina contra el *spleen.* Exaltación, pues, de los paraísos artificiales, de la música y de la muerte, revestida de erotismo y de lujo modernista, ya que a modo de sudario pide los chales de brocado y oro de las prostitutas (v. 50), con lo que se llega a la afirmación de Bataille, que consideraba que el erotismo es la afirmación de la vida incluso en la muerte.[965] Además, el poeta abona el terreno feraz del oído como sentido lujurioso, tal y como propugnaba Sade[966], ya que el poeta entona un canto erótico para enardecer el ambiente. Poeta y prostituta se han identificado, por lo que "*el lord sublime*" (v. 52) contagia de sublimidad a la prostituta. Aparecen lo siniestro (v. 54), lo maldito (v. 58) y lo pletórico por reiteración (vv. 56-57) para sumarse a la inmortalidad de lo sublime.

[965] Vid. Bataille, Georges: *El erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
[966] Vid. capítulo V de la Tesis.

83) REINA, Manuel: “El carnaval de Venecia”, en REINA, Manuel: *La vida inquieta: poesías.* Madrid: Librería de Fernando Fe, 1894. 202 págs., 1 h.

El carnaval de Venecia (págs. 45-46)

Bacanales, sonoras mandolinas,
fantásticas y alegres mascaradas;
las góndolas, de antorchas coronadas,
meciéndose en las aguas cristalinas;

rubias sirenas, pálidas ondinas
de hermosa faz y eléctricas miradas,
citas de amor, terribles emboscadas,
olas de fuego y músicas divinas;

palacios esplendentes, noches bellas,
lujo oriental, el combatir violento
de espadas al fulgor de las estrellas;

bailes, fiestas, celosos corazones…
y la lira de Byron dando al viento
satánicas y lúgubres canciones!

En realidad, este soneto en endecasílabos parece un remedo de la composición anterior. En ella, se exaltan las bacanales (la referencia a las prostitutas sagradas es inevitable), rodeadas de música, de máscaras y de luces ardientes en el seno de la noche. A modo de la sonoras mandolinas que mecen a las góndolas, y de manera muy modernista, el poeta combina los acentos de los endecasílabos de manera estetizante; así, los cuartetos presentan tres endecasílabos con la misma distribución acentual y sólo uno con una acentuación diferente (en el caso del primer cuarteto, se trata de heroicos puros, salvo el primer verso, que es un melódico puro; en el segundo, son sáficos cortos plenos, excepto el segundo, un heroico corto), mientras que los tercetos se encuentran conformados por diferentes tipos de endecasílabos en cada verso, con la armónica reiteración de la distribución acentual en el último verso de los dos tercetos: un heroico puro. Así, los cuartetos mantienen un ritmo y una musicalidad situacional, con escasas variaciones, para desembocar en la explosión musical de los tercetos, que se ven asediados por el paroxismo musical del desenfreno, del lujo y de las canciones satánicas de Byron. Esta utilización estetizante de la sonoridad delata una inclinación modernista. Nuestra figura, además de mencionada hiperónimamente por las bacanales, aparece sugerida en las "*pálidas ondinas*" (v. 5) -tan prerrafaelitas, por otra parte-, ya que las ondinas son definidas por el DRAE como ninfas, y a estas les otorga la acepción de cortesanas, rameras de calidad.[967] A esta figura se le atribuyen ciertos matices siniestros asociados a lo bello ("*de hermosa faz y eléctricas miradas"* –v. 6, "*citas de amor, terribles emboscadas"* –v. 7, "*olas de fuego y músicas divinas"* –v. 8), lo que le confiere sublimidad a nuestra figura, inserta en un marco de culturalismo incomparable, ya que al personaje de Byron se suma el propio carnaval de Venecia, muy modernista

[967] DRAE, 23ª ed., 2014.

por las mascaradas, los excesos, el agotamiento de los placeres como solución a un irrefrenable *spleen.*

84) REINA, Manuel: “La reina de la orgía”, en REINA, Manuel: *La vida inquieta: poesías*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1894. 202 págs., 1 h.

La reina de la orgía (págs. 113-115)

La noche es azulada, espléndida, radiante.
En un jardín bañado de aromas y fulgores,
la juventud romántica celebra delirante
deslumbradora orgía bajo un dosel de flores.

Es una seductora y alegre cortesana
la diosa de la fiesta, la reina de la orgía:
los brazos de alabastro; la faz de nieve y grana;
la noche en los cabellos y en la mirada el día.

Va envuelta en vaporoso y nítido oleaje
de gasas, de brocado, de terciopelo y blondas;
y muestra el seno mórbido más blanco que el plumaje
el cisne que resbala por las lucientes ondas.

La bacanal inflama cerebros y pasiones
y estalla el entusiasmo en férvidas corrientes:
suenan perladas risas, eróticas canciones,
crujidos de cristales y de ósculos ardientes.

Y al cadencioso ritmo de un cántico sonoro

que entonan dulces arpas y alegres bandolines,
la juventud escancia en grandes copas de oro
licores perfumados con rosas y jazmines.

De pronto se interrumpe la bacanal dorada:
en medio de la fiesta siniestro ha aparecido
un fuerte y rudo obrero de lúgubre mirada,
y a la arrogante diosa, veloz se ha dirigido.

“¡Perdón, esposo!”, exclama la cortesana hermosa;
mas el obrero rudo la mira despiadado,
y en su desnudo seno de nácar y de rosa,
clava un puñal y grita: “¡Mi honor está vengado!”

Ocho serventesios conforman este poema compuesto íntegramente en versos alejandrinos; el modernismo formal es evidente. A ello se suman los tópicos del azul, atribuido incluso a la noche –v.1, del jardín –v. 2, del alabastro –v. 7, del lujo y del preciosismo (particularmente en la tercera estrofa), del cisne –v. 12, de la sinestesia que vertebra la composición, del potencial metafórico transformacional y estetizante, del sensualismo, del abierto erotismo y, sin duda, del tratamiento estético de sublimación de la figura de la prostituta, aquí con un perfil acusadamente trágico. Además, en este poema, la prostituta es la protagonista indiscutible, confundida en una noche –de nuevo la sublimidad de lo oscuro, con su matiz siniestro consabido- "*azulada, espléndida, radiante."* (v. 1). Este azul contagia de espiritualidad a nuestra figura, ya que la dota de transcendencia en una noche tan acelerada que suprime las conjunciones y muestra su atropellamiento, su prisa en el asíndeton. Nos encontramos en una orgía (con todo lo que ello supone estéticamente: fusión y confusión de cuerpos y almas, negación de límites, plétora de infinitud, apertura a lo otro, etc. Que, además, es "*deslumbradora"* (v. 4) y, por lo tanto, en ella domina el exceso de luz, que apunta también hacia la plétora, que contribuye al hecho de lo informe, de lo que no presenta ni límites ni perfiles) cuya reina es la prostituta que protagoniza esta desastrada y profundamente lírica narración (sin duda, el hecho de proponer una poesía con fuerte valor narrativo constituye un elemento modernista de inclinación por la interacción y confusión entre los géneros literarios). En la disposición sublime, se incorpora lo bello ("*bajo un dosel de flores*" –v. 4) a modo de lo sublime magnífico kantiano[968], sin olvidar la actitud *"delirante"* –v. 3- de los participantes, cuya alienación, cuya enajenación en lo otro es síntoma de lo sublime, como el hecho de propiciar el encabalgamiento con la deslumbradora orgía en el verso siguiente. La sinestesia, acompañada de la

[968] Vid. capítulo IV de esta Tesis Doctoral.

transformación metafórica, asedia la composición desde la primera estrofa, ya que baña el jardín de "*aromas y fulgores*" –v. 2, promoviendo la fusión y confusión de vista y olfato (la coordinación sintáctica exige poner en relación elementos de una misma categoría). Los vv. 5-8 nos presentan directamente la figura de la prostituta desde la paradoja sublime, ya que si por una parte resulta divinizada y, por ende, idealizada ("*diosa de la fiesta"* –v. 6), por otra, aparece carnal por lo "*seductora*" –v. 5. Esta condición dual exacerbada y de naturaleza conciliadora confiere un tratamiento de sublimidad a la figura de la prostituta, que se ve transcendida precisamente desde su carne. Una figura, además, traducida desde el ideal de pureza prerrafaelita (nieve y alabastro) para concitar, soberbia, tanto la noche como el día, la pluralidad en la unidad. La hipérbole y la metáfora se engarzan para dotar a la figura de una dimensión estética paisajística que abarca la totalidad. El preciosismo de sus vestimentas, la identifica con Afrodita –otra vez el culturalismo-, pues se nos semeja primigenia entre el oleaje (v. 9). La metaforización dibuja una imagen oceánica, infinita, preciosista, hiperbólica (v. 11-12) por lo desbordante y profundamente plástica, pues incluye un cisne, exageradamente modernista, que resbala por las olas de luz (v. 12) y que se superpone estéticamente, por su blancura, al seno –enfermizamente magnético- de la prostituta. La cuarta estrofa presenta el desorden, que promueve la bacanal, mediante hipérbatos, metáforas, sinestesias e hipálages. La proliferación de recursos apunta hacia el afán estetizante, hacia la creación de una dimensión artística autónoma respecto a sus referentes, hacia la plétora ínsita a lo sublime y hacia la sublimidad del lenguaje como significante singular. El caos y la confusión de la bacanal se generan mediante el lenguaje, de ahí el uso hiperbatónico (v. 14), la metaforización de la bacanal (v. 13), la hipérbole (hirvientes corrientes del entusiasmo estallado –v. 14), y la sinestesia ("*suenan perladas risas, eróticas canciones*" –v. 15), sin olvidar términos eróticamente

modernistas como el del sintomático "*ósculo*", que por lo demás se pluraliza y se adjetiva como "*ardiente"* (v. 16). La música y el alcohol excitan los sentidos que pudieran quedar pendientes con el fin de alcanzar una explosión holística de los mismos, en la que se diluyan y se confundan. Al gusto, en el v. 20, se unirá el olfato, con sus perfumes de rosas y jazmines, carne y espíritu. Repentinamente, la penúltima estrofa interrumpe el estatismo lírico, descriptivo y profundizador, y nos acucia la acción, que recae sobre un sujeto siniestro que se dirige a la diosa. A través del diálogo, en la última estrofa, nos percataremos de que se trata de su esposo (la Pragmática como objeto lírico es pura modernidad), quien, a pesar de las disculpas de la cortesana hermosa, le clava, poseído por la venganza, un puñal en el pecho. Este trágico final asimila a la prostituta con la muerte, eso sí, una muerte estéticamente modernista, llena de lujo verbal y de cromatismo: "*en su desnudo seno de nácar y rosa*" (v. 27); la desnudez blanca y rosa de su seno anuncia la continuidad, el umbral de una dimensión interminable, ilimitada. El contraste entre el rudo obrero y la refinada cortesana encierra la oposición paradójica entre el erotismo y la muerte que, al final, se dan conjuntamente en lo sublime, donde la labilidad de los límites desaparece.

85) REINA, Manuel: *La canción de las estrellas: poema.* Madrid: Tipografía de los hijos de M. G. Hernández, 1895. 38 págs.

"Canto Segundo:" (págs. 26-33)

III

Su fortuna Adelardo prodigaba
en perdurable bacanal. Se hundían
en la charca del vil libertinaje,
como náufrago en mar alborotada,
sus ternuras, su fe, sus ilusiones…
toda la dicha juvenil. Tan sólo
flotaba alguna vez en la onda negra
el recuerdo de Blanca. Como el cisne
que, al cruzar por el lago cristalino,
deja sobre la linfa trasparente
una pluma de plata, el sonrosado
idilio de la huerta su destello
dejó en el alma del liviano mozo.
¡Cuántas noches, en medio de la orgía,
vio en el cristal de la bruñida copa
la figura de Blanca entre el follaje
bañado por el sol!... Y ¡cuántas veces,
en brazos de una impura, envuelta en raso,
al asaltarle el mágico recuerdo
de su primer amor, palidecía,

inclinaba la frente, y, a sus ojos,
transformábase el rostro de la hetaira
en seca y espantable calavera!...

IV

En uno de esos bailes con que el vicio
y la demencia humana solemnizan
el Carnaval; en una de esas fiestas,
como un incendio espléndidas y ardientes,
en que la faz se oculta a las miradas
y desgarra el pudor sus vestiduras,
vio Adelardo entre el loco torbellino
a una blanca beldad de ojos serenos
como el terso cristal de mansa fuente,
de rostro fresco y puro como un lirio,
y de figura tan gentil y airosa
que Grecia hubiera honrado su hermosura
en magnífico altar. Perplejo el mozo
quedó ante gracias tales, y admirando
aquellas dulces límpidas miradas,
aquella noble frente, aquel risueño
labio infantil que, ingenuo, parecía
no haber sido rozado por el ala
de un ósculo de amor, luces y sombras
surcaron a la vez su pensamiento.
-¿ Quién es esta mujer?- se preguntaba-.

¿Será una de esas lúbricas deidades
cuyos dientes de perlas nos devoran
el corazón, y en no lejano día
ruedan desde el asiento de oro y seda
de una carroza al lecho miserable
de un hospital?... ¿Será una tierna virgen,
una doncella cándida que alegres
amigas arrastraron a este abismo
de ofuscadora corrupción?... ¡Oh cielo!
-Adelardo, confuso, murmuraba-.
¿Por qué con esta duda nos castigas?
¿Por qué no marcas con tu rayo el rostro
del vicio y la maldad? ¿Por qué permites
que se confunda la mujer manchada
con la inocente joven, de alma pura
cual mañana de mayo?... Injusto cielo,
¿por qué, por qué toleras que se esconda
en un cuerpo divino un depravado
corazón criminal, como una sierpe
en un fragante ramo de azucenas?
La mujer… ¿será un ángel o un demonio?
¡Aterrador problema de la vida!...
Es un ángel, sin duda, esta belleza.
¿No lo dicen sus ojos y su frente,
más casta y luminosa que la luna?-
Así pensó el mancebo, y presuroso
habló con ella, de entusiasmo henchido.

¡Oh, entusiasmo, onda azul que reverbera
el estrellado cielo, ardiente llama
que corre por las venas juveniles,
palacio de cristal de los ensueños
y la lira de cien voces! ¡Oh, entusiasmo
resplandeciente aurora de la vida,
como el radiante sol, esmaltas de oro
hasta el negro pantano y la caverna!
Adelardo escuchaba, conmovido,
a la blanca deidad, que ruborosa
y con lánguida voz, más cristalina
que murmullo de arroyo, le narraba
todo un poema de dolor: la joven
era una humilde púdica doncella,
huérfana y sola, como el arpa muda
de la canción del inmortal Gustavo.
Con una amiga al baile fue engañada
y allí la infiel la abandonó… El mancebo,
ya enamorado, le ofreció su brazo,
al cual plegose luego el de la bella,
como un ala ligera y temblorosa.

V

Fue este amor torbellino rutilante
de oro y zafir, de púrpura y de fuego,
frenética pasión arrolladora

que devoraba el pecho de Adelardo,
mientras la rauda nave de su mente
en el mar de los cielos se perdía.
Esclavo de la espléndida hermosura,
el joven adoraba sus cabellos
negros y relucientes como el raso;
su boca, húmedo cáliz de rubíes
lleno de miel, de risas y de besos;
sus magnéticos ojos de sirena;
su floreciente seno modelado
en la redonda copa de los dioses;
su cuerpo, en fin, su primoroso cuerpo,
tan firme y brillador, que parecía
haber sido tallado en un diamante
de las preciosas minas de Golconda.

El mozo, delirante, enloquecido,
ciego por la beldad, alma y fortuna
arrojole a los pies. ¡Nunca lo hiciera!,
que aquella joven pérfida ocultaba
una víbora horrible en cada beso
y las llamas de Venus Citerea
en el vil corazón. Para la infame
costosísimas joyas Adelardo
compraba sin cesar. ¡Aparecía
tan bella entre el relámpago cambiante
de las piedras preciosas que irradiaban

en su cuello y su negra cabellera!...
A la ardiente mirada de sus ojos
fundiose todo el oro del mancebo,
como la nieve bajo el sol. Entonces,
del mismo modo que huye presurosa
la golondrina del sañudo invierno,
huyó la infiel del arruinado amante.

VI

Tétrico, solo, en la miseria hundido,
sintió Adelardo el odio de los hombres
y el olvido del cielo; y en la obscura
noche de su pesar la clara imagen
surgió de sus idílicos amores,
como de negra encina desgajada
sale volando nítida paloma.
Mas ¡ah! Pronto borrose este recuerdo
deslumbrador en su revuelta mente;
que, más atado al vicio cada día,
rodó el joven al fondo abominable
de la degradación … y sobre el campo
desierto y aterido de su alma
sólo cruzaron ya fúnebres cuervos.

Nos las habemos con un fragmento del extenso poema, que el autor dedica a su tierra, *La canción de las estrellas*; en concreto, con las estrofas que comprenden desde la tercera hasta la sexta y última parte del Canto Segundo. Así, aparece Abelardo en plena bacanal, contemplada como desorden y como perdición, como profundidad abismal, además de que se le atribuye la cualidad de "*perdurable*" (v. 2), profundizando su condición sublime. De hecho, se utiliza la imagen del náufrago, aquel que sucumbe al infinito y undoso mar. Aparece el tópico del cisne modernista y de la mujer pura y virginal prerrafaelita, en la persona de Blanca. Por su parte, la hetaira desempeña el papel de la mujer fatal y llega a ser identificada con la muerte, metaforizada en la calavera. Esta siniestra asociación no resulta extraña, ya que el erotismo se vincula directamente con la muerte, debido a que ambas constituyen búsquedas de la continuidad. La carne transcendida también puede ser la muerte. En la IV parte, aparece de nuevo, mediante el culturalismo modernista, el carnaval, visto como desenfreno y desmesura. En plena fiesta, Abelardo vislumbra una bella joven, descrita como toda llena de pureza, refrendada desde la exaltación griega e identificada con el modelo femenino finisecular prerrafaelita. Sin embargo, el propio Abelardo llega a preguntarse si podría tratarse de una de las lúbricas deidades de la bacanal (v. 22), con lo que, de alguna manera, idealiza a "*la mujer manchada*" (v. 35). De hecho, en el mismo proceso de sublimación de la figura, se la caracteriza desde la paradoja como cuerpo divino y corazón maldito, como serpiente y flor (vv. 38-41). Una vez más, nos encontramos, a nuestro parecer, con la corroboración de una de nuestras aportaciones: la belleza siniestralizada o el embellecimiento de lo siniestro dan como resultado lo sublime; así, la belleza de ángel junto con la siniestralidad de la serpiente, en una disposición de transcendencia, constituye un tratamiento estético de sublimación. Llevado por la idealización de la hermosura de la joven, y henchido de entusiasmo (del que se ofrece

toda una alegoría que propende a la creación de una dimensión estética que reivindica su autonomía respecto de los referentes que la inspiran), decide acercarse a ella (vv. 44-56). Los últimos versos de esta tirada, suponen un homenaje a Bécquer y presentan cierto lastre posromántico y efectista. Recuperamos, sin embargo, cierta sonoridad modernista a partir de la V parte, en la que se aborda la rendición de Abelardo ante la belleza de la joven. Reaparecen el preciosismo estilístico, el intenso brillo del lujo y la pasión, que late bajo la piel metafórica del lenguaje (vv. 10-18). Se insiste en su mesmerismo, en su poder de atracción ("*magnéticos ojos de sirena*" –v. 12) y en su condición divina, pues su seno fue modelado en la redonda copa de los dioses (vv. 14-15), pero será nuevamente el culturalismo el que nos recuerde que esta composición reivindica su Modernismo, en esta ocasión, de la mano de las minas de Golconda, cuyo príncipe se hizo célebre en la "Sonatina" de Rubén Darío, publicada dos años después de que viera la luz la composición que nos ocupa en *Prosas Profanas.*[969] La última estrofa de esta V parte nos descubre a toda una *femme fatale* que abreva en la imagen misma de Afrodita y de la prostitución sagrada a través de su mención a Citerea, nacida en la isla de Citera. Cuando la pérfida joven deja arruinado a Abelardo, huye con su ardiente mirada (vv. 20-36). Con ello, se mezclan el aspecto divino y el maldito, fundiendo en la sublimación de su figura la pureza idealizada de la mujer prerrafaelita y el carácter siniestro, destructivo y maldito de la *femme fatale*. La última estrofa, ya en la parte VI, deja que los endecasílabos libres de rima (pura modernidad) se abismen en lo siniestro, en la sublime soledad y en el alma de Abelardo, poblada de fúnebres cuervos. El límite entre el erotismo y la muerte, con la participación de la figura de la prostituta, se desdibuja en el ámbito de lo sublime.

[969] Darío, Rubén: *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Pablo E. Coni e Hijos, 1896.

86) REINA, Manuel: *Rayo de sol: poema y otras composiciones.* Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1897. 66 págs.

[Fragmento:] (págs. 19-20)

II

Aún no saciado el pavoroso cuervo
de su venganza y su rencor acerbo,
Óscar celebra escandalosa orgía,
y mostrando –entre gritos de alegría,
carcajadas y aplausos delirantes
de impúdicas mujeres-
un retrato con cerco de diamantes,
dice a las vendedoras de placeres:
-Mirad la imagen de la excelsa dama
que la vida gloriosa de un soldado,
cubierta de laureles, ha cambiado
en triste sombra y doloroso drama.
Pero cubran el manto del olvido
y el benigno perdón tales excesos;
que si la reina con el padre ha sido
dura y falaz, el hijo ha recibido
de los augustos labios tantos besos
como olas tiene el mar enfurecido.
Honremos la preciosa miniatura
que en noche de frenéticas delicias

me ofreciera, radiante de hermosura,

la enamorada reina, entre caricias,

haciendo que presida a la locura

de esta fiesta de báquicos amores.-“

Este fragmento presenta una alusión tangencial a nuestra figura, envuelta en báquica celebración y tildada de "*vendedora de placer*" (v. 8), en una tirada de versos endecasílabos, con un verso quebrado –heptasílabo- (v. 6), que presenta rima total abrazada o alterna, a criterio del poeta. Este desorden y libertad de rima se compadecen con el caos que prefigura la orgía, negadora de límites que promueve la indistinción y que procura sublimidad a la figura de la prostituta, instalada en el delirio, en la desmesura y el desequilibrio (hipérbole, hipérbaton, metáfora y plétora). La experimentación formal se explica desde el intento renovador modernista, que impone la confusión en la rima aunada al hipérbaton sistemático, que promueve el desorden y el extrañamiento, proponiendo una dimensión estética sustitutiva del entorno cotidiano. El erotismo, como la locura, constituyen mecanismos esenciales para procurar la enajenación necesaria que pueda aproximarnos a lo sublime. La transcendencia que se le otorga a la figura de la prostituta viene dada por su relación directa con el erotismo, capaz de diluir los límites conceptuales en su apertura a lo otro, en su búsqueda nostálgica de la continuidad perdida, de nuestro origen, que ha de conducirnos necesariamente a nuestro fin. Esta autoindagación encuentra su detonante en la figura de la prostituta, que facilita la necesaria alienación por mor de su acusado erotismo. De ahí que se la asocie en esta composición con la locura, el desenfreno y la desmesura; no en vano, tanto la sobreacumulación (lo pletórico) como el desorden de lo caótico (lo hiperbatónico) se convierten en ejes esenciales de lo sublime.

87) RÉPIDE, Pedro de: “El crepúsculo de las diosas”, en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.

EL CREPÚSCULO DE LAS DIOSAS (págs. 373-374)

Están las siete viejas, heptamerón viviente,
contando sus historias. Las cubre el trono arcaico
de la espléndida parra que dibuja un mosaico
sobre el muro que dora la luz del sol poniente.
Las siete viejas cuentan sus galantes historias,
de unos días lejanos las sabrosas memorias.
Ahí está Lionela, que pasó en la barca
de palisandro y oro de los dux. El Adriático
adoró en la belleza de su porte hierático.
Y Beatriz, ocaso de infanta aragonesa.
Diana, rubí perdido de la corte francesa
que se acuerda del Louvre, de Francisco el Galante.
Violante, mancilla de un blasón sin desdoro
porque buscó los labios de Don Carlos de Gante.
Enjutas y encorvadas complementan el coro,
Lisarda, que han copiado cinceles de Florencia;
Renta, hermoso diablo que a más de una eminencia

empañó el sable tono de la púrpura santa.
Las preside Leonarda que conoció al divino,
su homónimo supremo. Ni una voz se levanta
discorde. Si cada una en dos versos hablara
de sus hazañas muertas, su relato emulara
el más bello y gallardo soneto de Aretino.
Pero acaban sus cuentos, y miran sus perfiles
muecas aún más sombrías que sus negros monjiles.
El poder del recuerdo los muertos revive
como no fingió reyes la magia de Oropastes.
Las viejas dicen cuentos jocundos en que vive
el aliento tremendo del amargo Fobriastes.
Sirio esplende en su trono. El viento austral se mueve
con alas de vampiro y olvidando sus glorias,
contemplándose mutuas con gesto triste y breve,
las viejas ya no cuentan sus galantes historias.

Pedro de Répide está considerado como un poeta bohemio modernista.[970] Esta composición, en concreto, presenta un formalismo modernista, ya que se trata de una tirada de versos alejandrinos con rimas totales abrazadas y alternas que se suceden asimétricamente. Además, el decadentismo como corriente modernista se hace patente desde el título del poema, que aborda el gusto por lo crepuscular, por lo mortecino, por lo ruinoso, por lo que periclita. Respecto a nuestra figura y su tratamiento de sublimación, también nos encontramos con que las prostitutas son identificadas con diosas, decadentemente, en crepúsculo, en agotamiento; sin olvidar la importancia que adquiere el sentido del oído, el más proclive a la lujuria para el divino marqués.[971] El heptamerón, que aludiría a siete días, está conformado por siete prostitutas maduras que remedan sus aventuras galantes en un entorno tan metafórico como pletórico, ya que al crepúsculo que acontece mientras cuentan sus lúbricas e impúdicas historias, se suma el crepúsculo de las diosas, el acabamiento. Al incardinarse en la estética modernista, no puede faltar la sinestesia como expresión poética, que en este caso eclosiona en "*las sabrosas memorias*" (v. 6) unido al extrañamiento literario provocado por el hipérbaton, ni la ensoñación artística como dimensión estética fomentada por la lejanía en el tiempo (v. 6) o en el espacio (v. 8). A partir de este momento, el poeta va enumerando a todas y cada una de las maduras prostitutas para sintetizar su celebridad como cortesanas en apenas un sintagma. Desplegando una férvida corriente de culturalismo, desfilan las siete prostitutas, rodeadas de exotismo y de sensualidad. Para proceder a un tratamiento estético de sublimación de las figuras, no basta con su identificación divina, sino que Pedro de Répide opta por caracterizarlas con una sombra siniestra que profundiza su

[970] Vid. Ricci, Cristián H.: "Breve recorrido de la bohemia hispana: mal vino, champaña y ajenjo", en *Journal of Hispanic Modernism*, nº 1 (2010), págs. 151-168; Andújar Almansa, José; López Bretones, José Luis (eds.): *Villaespesa y las poéticas del modernismo*. Almería: Universidad de Almería: Ayuntamiento de Almería, 2004; Cansinos Assens, Rafael: *La nueva literatura: colección de estudios críticos.* Vol. 2. Madrid: Páez, 1925; Cano, José Luis: *Historia y poesía*. Barcelona: Anthropos, 1992.

[971] Para ampliar la información al respecto, véase el segundo apartado del capítulo V.

sublimidad (así, el hieratismo de Lionela –v. 7, el ocaso de Beatriz –v. 10, la condición de perdida, aunque rubí, de Diana –v. 11, la mancilla que constituye Violante –v. 13, el carácter de copia de Lisarda, modélica, -v. 16, el diablo, aunque hermoso, con el que se identifica a Renta –v. 17, o la especial vejez aludida en Leonarda, que las preside –vv. 19-20). Sus propias historias se confunden con un soneto de Aretino, de suerte que se identifican poesía y erotismo, por una parte, y poetas y prostitutas, por otra. Evidentemente, una poesía modernista no es capaz de renunciar al culturalismo, tal y como acontece en los vv. 26-30, que nos retrotraen a la mítica Antigüedad para reivindicar el esoterismo (Oropastes), la majestuosidad (Sirio)[972] o –directamente- la imaginación.[973] A este culturalismo, se une el riesgo de las imágenes, que pueden anunciar el advenimiento de las Vanguardias (vv. 30-31). Repentinamente, las siete prostitutas entran en mutismo. Se trata del silencio de lo sublime, que representa lo irrepresentable, que propone una definición de vacío, que gravita sobre el lenguaje de la elipsis.

[972] Hesíodo se refiere a Sirio como el que "*brilla en muchos colores*" (vid. Hesíodo: *Teogonía; Trabajos y días.* Madrid: Alianza, 2011).

[973] No hemos encontrado nada acerca de Fobriastes que no sea su mención en este poema; sin embargo, Oropastes se encuentra vinculado a la antigüedad persa, y se relaciona con la Historia de Persia y Egipto, unida en sus destinos durante un determinado periodo, aunque como una variante entre otros posibles que se refieren al instigador y fingidor hermano de Gaumata (vid. Doval, Gregorio: *Fraudes, engaños y timos de la historia.* Madrid: Nowtilus, 2011).

88) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

1

Está de fiesta la triunfante Roma;
desierto y mudo su elocuente Foro;
con estallar de estrépito sonoro
la delirante bacanal asoma.

No importa que minando la carcoma
esté su base de sillares de oro,
ni que entre mares de imborrable lloro
caiga como la impúdica Sodoma.

El festival con su esplendor la baña,
y sus noches magníficas recrea,
y con báquicos bailes le acompaña.

Y Roma, entre el festín que la rodea,
vacila como tronco en la montaña
que, antes de herirlo, el viento bambolea.

---

89) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

2

Abren la marcha grupo numerosos
de Silenos con pieles revestidos,
que adelantan el paso confundidos
con grupos de bacantes bulliciosos.

Agitando los tirsos primorosos
de cien lazos espléndidos ceñidos,
excitan y enardecen los sentidos
con sus bailes de ritmos cadenciosos.

De la noche rompiendo las tristezas,
van antorchas de rayos penetrantes
que del cuadro destacan las bellezas.

Y un escuadrón de sátiros saltantes
conduce en las cornígeras cabezas
hojas de hiedra en círculos triunfantes.

---

90) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

3

Mujeres con figura de victoria
siguen vestidas de lujosas galas,
y abren en sus omóplatos las alas,
símbolo de su triunfo y de su gloria.

Vivas luces ardiendo a la memoria
del gran Dionisos brillan cual bengalas,
y de sus tonos tienden las escalas
sobre el festín de la romana escoria.

Un bello altar de perlas coronado,
que irradia como asiático tesoro,
va de frondosas pámpanas orlado.

Y en pos de cien niños a compás sonoro,
llevan como presente delicado
el azafrán en páteras de oro.

---

91) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

4

Tras de un tropel que rompe y desbarata,
libre de toda ley, lazos y frenos,
llegan en el tumulto dos Silenos
en cuya piel la luz rayos desata.

Uno que e1 vivo júbilo retrata
va dando brincos de destreza llenos,
y el otro lanza vibradores truenos
de una trompeta de maciza plata.

Entre los dos, de trágico vestido,
un hombre va colérico accionando
y el rostro tras la máscara escondido.

Es el actor que avanza declamando,
y viene con acento enardecido
dáctilos y espondeos recitando.

---

92) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

5

Esparciendo, prolíficas, los dones
con que la madre tierra las dotara,
entre pompas que un rey ambicionara
avanzan las diversas estaciones.

Resuenan encomiásticas canciones
en las que va la perfección más rara,
y en copa enorme que de hervir no para
hacen sátiros mil sus libaciones.

Trípodes al de Delfos semejantes
y piedras erizadas de facetas,
van mezclados con copas deslumbrantes.

Y ensalzan en su lira los poetas,
con ditirambos bellos y brillantes,
el premio destinado a los atletas.

---

93) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

6

Baco, encima de un carro reluciente,
va por torvas panteras arrastrado,
y en un vaso de plata cincelado
bebe la espuma del licor hirviente.

Un tazón de Laconia transparente,
bajo el dosel de pámpanas formado,
luce su primoroso modelado
junto a jarros y perlas del Oriente.

Muestran las cabelleras destrenzadas
en el carro triunfal nobles matronas
con las sacerdotisas inspiradas.

Y cubiertas de pieles de leonas,
van al pagano rito encadenadas
mujeres con laureles y coronas.

---

94) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

7

Cien brutos de otro carro van tirando:
es un lagar de áureos racimos lleno,
que están, al son de un canto de Sileno,
enardecidos sátiros pisando.

Al brusco ritmo con que van bailando,
la uva derrama su jugoso seno,
y fingen sordo resonar de trueno
los duros pies el suelo golpeando.

Copas de plata el chorro desprendido
reciben en sus fondos deslumbrantes,
cual si el nácar hubiéralos bruñido.

Trasiéganlas las turbas delirantes,
y el carro lleva a su espaldar uncido
un reguero de lúbricas bacantes.

---

95) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

8

De la profusa bacanal liviana
avanza otro vehículo asombroso
bajo un odre gigante y portentoso
que de leopardas pieles se engalana.

Sobre su inmensa cima soberana,
como en hombros de homérico coloso,
en montón hacinado y prodigioso
junta sus artes la ciudad romana.

Jarros, trípodes, vasos a porfía,
bajo relieves de cincel divino,
asombran la exaltada fantasía.

Y a lo largo llevadas del camino,
al par que derramando la alegría,
van vertiendo las cráteras el vino.

---

96) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

9

Sigue un cuadro de gracia y de belleza:
niños vestidos de ideal blancura
muestran ceñidas en la frente pura
coronas que tejió Naturaleza.

Sobre un carro cargado de riqueza
vierte una gruta esencias y frescura,
y hay un coro de ninfas que asegura
verde laurel a la gentil cabeza.

Dos fuentes de las peñas se desmandan
entre ramajes y aromadas pomas,
y leche y vino en sus raudales mandan.

Ungen el aire asiáticos aromas,
y por cima del carro se desbandan
espirales de espléndidas palomas.

---

97) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

10

Dos cazadores con venablos de oro,
de numerosos perros circundados,
que Hircania regaló en sus collados
para ornamento del festín sonoro,

van escuchando el encendido coro
de entusiásticos himnos, dedicados
al dios que lleva a su poder atados
tanto regio esplendor, tanto tesoro.

Árboles de magnífico follaje
ponen dosel de agreste poesía
al cuadro halagador con su ramaje.

Y en sus hojas estalla la armonía
de cien aves de espléndido plumaje
que en bellas jaulas regaló Etiopía.

---

98) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

11

Siguen el lento paso torvas fieras
de hirsuta piel en tintas salpicadas,
elefantes de trompas enroscadas,
las de diente voraz rubias panteras.

Con lanas como blondas cabelleras
van las llamas de formas delicadas,
y las alas de armiño inmaculadas
abren los cisnes como dos banderas.

Águilas de pupila rutilante,
de duras garras y de corvo pico,
nobleza prestan al festín brillante.

Y el pavo real, de tornasoles rico,
desata la baraja deslumbrante
de las plumas sin fin de su abanico.

---

99) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

12

Cierra la marcha, espléndido y grandioso,
un grupo de cien carros resonantes,
donde avestruces, ciervos y elefantes,
pasan en un desfile esplendoroso.

Baco, en medio, deslumbra victorioso
coronado de pámpanas flotantes,
entre sabias ciudades que triunfantes
simbolizó el artista prodigioso.

El vino en copas cinceladas prueban
sátiros que, beodos, van saltando
y a las bacantes lúbricas sublevan.

Y esclavos rudos a compás danzando,
ébano en troncos colosales llevan
sobre los recios hombros descansando.

---

100) RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).

LA BACANAL

13

Y entre esa orgía de placer profundo,
pasmo y asombro del cerebro humano,
que atraviesa en desfile soberano
con su tropel de carros rubicundo;

entre ese delirar vivo y jocundo
río que corre al lóbrego Océano
donde revueltas en su estruendo vano
van a morir las glorias de este mundo,

la antigua sociedad, roto su cielo,
siente que en su espaldas se desploma,
y herida pliega el vacilante vuelo.

Borra el festín su embriagador aroma,
se apagan las antorchas, tiembla el suelo,
¡se abre el abismo y se sepulta Roma!

El Modernismo en la poesía de Salvador Rueda se ha venido sosteniendo, de una manera u otra, desde la publicación de sus primeros poemas.[974] En este caso, comentaremos los trece sonetos que componen "La Bacanal" y que hemos identificado con un número correlativo, habida cuenta de que su autor decidió numerarlos individualmente y por separado. Sin embargo, su comentario e interpretación resultarán más sucintos y operativos si consideramos los trece poemas dentro de un conjunto. Este poemario lo publicó Salvador Rueda un año después del primero (*En tropel*), que despertó todo un fenómeno prologado por el gran Rubén Darío. Para los críticos, sin embargo, el primer libro puramente parnasiano sería el que nos ocupa; no sólo el primer libro parnasiano del autor, sino de la poesía española. A nuestro parecer, sin negar su enraizamiento parnasiano[975], este volumen se encontraría madrugado por los *Andantes y alegros* de Manuel Reina (poemario del que se han incorporado composiciones al *corpus*), publicado en 1877. Esta anticipación, en realidad, no debería resultarnos especialmente llamativa, pues Manuel Reina poseía una biblioteca repleta de literatura europea y la influencia de la poesía francesa comienza en 1852 con la publicación de

[974] Vid., entre otros: Fuente, Bienvenido de la: *El Modernismo en la poesía de Salvador Rueda.* Frankfurt: Peter Lang, GmbH, 1976; Carnero, Guillermo: "Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo", en *Actas del Congreso internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas.* Coord. Por Guillermo Carnero Abat. Córdoba: Diputación Provincial, 1987. Págs. 277-306; Cuevas García, Cristóbal: "Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas", en *Príncipe de Viana*, Anejo nº 18 (2000), Año LXI. Separata, págs. 113-126; Martínez Cachero, José María: "Salvador Rueda y el modernismo", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Tomo 24 (1958), págs. 41-61; Espejo-Saavedra, Rafael: *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1986; Palenque, Marta: "América como milagro en la obra poética de Salvador Rueda", en *Andalucía y América en el siglo XX: actas de las VI Jornadas de Andalucía y América: (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1986); publicación commemorativa del V centenario.* Ed. de Bibiano Torres Ramírez. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1987. Págs. 15-43; Xirau, Ramón: "Enrique Díez-Canedo. Crítica y poesía (un apunte)", en *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, n° 22-23 (1999-2000), págs. 399-402; López Lemus, Virgilio: "Poesía, identidad y 1898", en *Moenia,* nº 8 (2002), págs. 279-285; Vizoso, José Pedro: "Hacia una definición del Premodernismo español", en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, Volumen 6, nº 2 (invierno 2008), págs. 38-47.

[975] Llopesa, Ricardo: "Influencia parnasiana en *La Bacanal* de Salvador Rueda", en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada.* Torres Martínez, José C. de; García Antón, Cecilia (coord.). Madrid: CSIC, 1998. Págs. 277-281.

Poèmes antiques de Leconte de Lisle y *Esmaltes y camafeos* de Gautier.[976] En todo caso, el Modernismo que irradian estos trece sonetos no parece ser susceptible de cuestionamiento. No sólo por la elección del sonoro soneto en endecasílabos, sino también por la temática mitológica –en la que se confunde lo estético y plástico con lo decadentista- y por el tratamiento singular de la figura de la prostituta. Llopis propone un interesante análisis métrico de los trece sonetos, aunque por error numera sólo doce:

> "*Los trece sonetos* […], *numerados del I al XII* [sic], *son todos endecasílabos yámbicos con rima tradicional española, donde hay endecasílabos a maiore con acentos en cuarta y décima sílabas, y endecasílabos a minori o sáficos acentuados en cuarta, octava y décima. Pueden encontrarse algunos endecasílabos sáficos propios con verso adónico acentuado en primera y cuarta sílabas. Esta combinación de versos produce efectos distintos."*[977]

Efectivamente, la poesía de Rueda se caracteriza por su renovación métrica y su riqueza rítmica, y estos sonetos constituyen buena prueba de ello. Ya el primer soneto se ambienta en la triunfante Roma (de espíritu decadente), para satisfacer simultáneamente tanto el culturalismo (inseparable del Modernismo) como la capacidad de ensoñación estética que supone retrotraerse a tiempos remotos. Una Roma excesiva se agita en la desmesura de la esencia de la bacanal, que la satura. El segundo soneto nos presenta la mitología como objeto poético y el exceso como consigna, mediante la

[976] Leconte de Lisle: *Poèmes antiques.* Paris: Librairie de Marc Ducloux, éditeur, 1852.
Gautier, Théophile: *Émaux et camées.* Paris: Eugène Didier, éditeur, 1852.

[977] Llopesa, Ricardo: "Influencia parnasiana en *La Bacanal* de Salvador Rueda", en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada.* Torres Martínez, José C. de; García Antón, Cecilia (coord.). Madrid: CSIC, 1998. Pág. 278.

aparición de seres vinculados directamente con la lubricidad, como los silenos (v. 2) y los grupos de bacantes (v. 4), lo que supone revestir de culturalismo a la figura de la prostituta. Se produce, además, el enardecimiento generalizado, mediante el contagio del baile, que exalta el erotismo, en medio de la noche salpicada de bellezas. A esta cita báquica enraizada en la mitología, no podían faltar los sátiros, que llegan en festiva disposición a la celebración erótica, con el matiz sobreabundante de la plétora, ya que son referidos con términos bélicos, y el toque siniestro del hipérbaton, que sugiere desorden y extrañamiento por partes iguales (v. 12). En este desfile mitológico, plagado de imaginación y esteticismo, el soneto tres parece introducir a las mujeres victoriosas. Junto a ellas, se describe un altar lujoso (referido desde el orientalismo modernista) e iluminado por las antorchas en recuerdo de Dionisios, y un grupo de niños que portan la ofrenda del azafrán, al que se le atribuían propiedades afrodisiacas, por lo que solía alfombrar los suelos de las bacanales. El cuarto soneto se ocupa de dos lúbricos silenos y del actor que recita versos, incardinados en la lujuria que proporciona el oído, como en el soneto anterior se dedicaba al enardecimiento de los aromas (azafrán), en la fiesta total de los sentidos que supone la bacanal. Las estaciones se presentan en el quinto soneto, que en su abundancia esparcen los dones. A ellas, se unen los sátiros, ebrios de libaciones, y los poetas, que cantan el premio que pertenece a los atletas. En este desfile alucinante, no podría faltar Baco, sobre su refulgente carro arrastrado por panteras, bebiendo copiosamente. El culturalismo se mezcla con el exotismo y el orientalismo mediante el preciosismo del lenguaje, que presentará en los dos tercetos a las bacantes, entregadas a la prostitución sagrada, triunfales. El soneto séptimo acentúa el hipérbaton, ante la acumulación en el desorden; además, proliferan las metáforas, una vez más, para dotar al texto de autonomía estética, de capacidad para recrear una realidad artística que no se compadece con la cotidiana, que pretende desvincularse definitivamente de ella.

El vino inunda la escena, y el líquido triunfa en su expansión, en su fluido discurrir de lúbricas bacantes, dotando de infinitud y de sobresignificación a nuestra figura. El carro continúa con su excesivo avanzar orgiástico. El desfile se enriquece con otro vehículo en el octavo soneto; un vehículo lleno de lujos que derrama alegrías y vino. Por su parte, el primer cuarteto del soneto noveno incide en la idea de pureza inspirada en lo natural y en la candidez de los niños, para que después el resto de la composición explote los sentidos de la vista, el olfato, el gusto, el tacto y el oído. La sensualidad llega a ser proverbial, pletórica, excesiva y preciosista. En los sentidos, se incorporan el orientalismo y la écfrasis. La prosopopeya de un lugar de Asia Central, Hircania, promueve la confusión de lo sublime, en el soneto décimo, que se basa en la explotación del oído y de la vista. Los himnos y el esplendor regio del dios de la bacanal se unen al exotismo, que suma la lejanía del topos a la del cronos. El canto de las exóticas aves contribuye a la plétora homenajeada en esta serie parnasiana de composiciones. El desfile de animales, lleno de preciosismo verbal, acontecerá en el undécimo soneto, en el que la metaforización invadirá los catorce versos para dibujar albos cisnes modernistas, ideales y artísticos, y parnasianos pavos reales que despliegan su preciosismo cromático. Una de las evidencias de que esta bacanal se inspira resueltamente en el culturalismo la encontramos en el segundo cuarteto del penúltimo soneto, en el que la écfrasis se exacerba y el lenguaje se hace tan plástico que genera una realidad pictórica cuya dimensión estético-artística suplanta a la realidad del entorno. Continúa el desfile con esclavos, lujo, sátiros y lúbricas bacantes, mientras el vino cumple con su misión alienante. El último soneto aborda el crepúsculo de Roma desde una óptica decadentista, de gusto por lo ruinoso, por lo que perece, por lo que anuncia ruinas. La plétora, la sobreabundancia y la negación de los límites de la orgía terminan por diluir las fronteras significativas y, en el magma de lo sublime, se hunde y

se abisma Roma. El exceso y el desorden por acumulación adquieren una energía entrópica que acaba por devastarlo todo, para que en la pérdida todo se recobre.

Esta serie de trece sonetos pinta una dimensión estética instalada en el arte; se trata de un ámbito que reivindica su autonomía respecto de sus referentes y que promueve lo artístico como forma de vida. La sublimación de la prostituta, traducida desde el culturalismo de las prostitutas sagradas, elevadas a la categoría de diosas, enardecidas por la lujuria y el vino, bellamente siniestras (por cuanto la infinitud de su desnudez preanuncia desde el exceso el acabamiento mismo) y plenamente eróticas en su entrega a la plétora y a lo ilimitado, que desembocará en el espíritu decadente como manifestación estética/ética. La propia Roma, saturada por el exceso, sucumbe a la siniestra atracción del fin, que en lo sublime coincidirá con el origen. La mitología no se convierte, pues, en un mecanismo evasivo e inocuo, sino que adquiere una energía invasiva, ya que se trata de generar un universo estético artístico con un marcado perfil ontológico, porque, precisamente, será el arte, en su reivindicación de autonomía, el que se erigirá como la única esperanza de auténtica vida en sustitución de una realidad profundamente insatisfactoria, positivista, utilitaria, antiartística.[978]

[978] En este sentido, es importante insistir en la imagen que hemos esgrimido a modo de demostración de una de las tesis de esta investigación: la autonomía artística como reivindicación vital; nos referimos a la célebre obra de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*. En ella, la metáfora se hace autónoma, genial, y recrea una dimensión estética en la que instalarse. La vida discurre en el arte de manera literal; lo figurado queda diluido y, literalmente, la vida transcurre en el cuadro. Ejemplo, por antonomasia, de la concepción artística modernista.

101) RUEDA, Salvador: "¡Oh, Teresa! ¡Oh, dolor!...", en RUEDA, Salvador: *Lenguas de fuego: Cantos al misterio, al hombre y a la vida.* Madrid: [s.n.], 1908. (Imprenta de José Rueda). 207 págs.

¡OH TERESA! ¡OH, DOLOR!... (págs. 166-171)

Al gran historiador y crítico Antonio Cortón.

Al evocar tu infortunada historia,
hecha a buril en la memoria mía,
te alzas, pobre mujer, en mi memoria,
trágica en el dolor de tu agonía.
Y viendo lo infinito de tu pena,
lo espantable y atroz de tu quebranto,,
piedad sin fin el corazón me llena
y se desborda de mi pecho el llanto.
Y aun en el mismo lodo derribada,
y rota, y muerta, te hago, victoriosa,
en las regiones de la luz, mi amada;
ante los siglos y ante Dios, mi esposa.
No estás sola en el tiempo, estás conmigo;
yo ni tu honor insulto ni te engaño;
mi gran misericordia te da abrigo,
y en tu noche perpetua te acompaño.
A devorar te doy la carne mía
para que el hambre ¡oh, triste!, satisfagas,

y a beber de mis venas la energía
a ver si el ascua de tu sed apagas.
Hambrienta y sola, sin calor ni lecho,
entre las calles al azar vagando,
por la vergüenza retorcido el pecho,
fue tu dolor la caridad llamando.
Y siendo poco el verte derribada
por quien te amó, que encenagó tu vida,
empezaste a rodar por otra grada
que deshojó tu cuerpo en la caída.
Azotada por todos los rigores
como brutales látigos de acero,
llevaste, ¡infeliz mía!, tus dolores
hasta el más hediondo estercolero.
Y cuando en mil jirones te rasgaron
hombres y acasos, zarpas y quimeras,
aún el rostro divino te azotaron
borrachos, y canallas, y rameras.
Sin cielo ya y sin Dios, abandonada
te viste al fin en tu martirio horrendo,
entre gusanos, como Job, sentada
en el inmundo muladar gimiendo.
Corroída por todos los pesares,
viste todos los templos solitarios,
entre tinieblas todos los altares,
mudas las aras, rotos los sagrarios.
¿Y tú fuiste, mujer, idealizada

por el arpa de un Dios? ¡loca mentira!;
fuiste vilmente y a traición ahorcada
por las cuerdas infames de una lira.
Tú soñaste que sólo es el poeta
transformación de Dios en criatura,
fe, luz amor, inspiración secreta,
alta torre de sol y de hermosura.
No es mucho abandonar, si eso fingiste,
hijo, esposo, esplendor en tu sendero;
¿un poeta es un Dios? tú lo seguiste
como quien sigue a Dios, que es lo primero.
Y como pura alondra fascinada
por el influjo del poder ignoto,
bajaste, entre lo azul, encandilada,
desde tu cielo espléndido y remoto.
Y cuando tierno tu candor creía
asir al dios en el ansiado lecho,
viste que el dios ¡oh asombro! guarecía
un sapo inmundo en lo interior del pecho.
¡Espanto, horror, iniquidad sin nombre!;
del lecho de ilusión se levantaba
una víbora fétida; era el hombre
que del vate su piel desenroscaba.
¡El *hombre,* no el altivo caballero,
no el paladín te templo soberano
que en el casco inmortal lleva el plumero
hecho con timbres del decoro humano.

Cual Lucrecia a quien Bruto sorprendía,
diste un lamento aterrador de hiena
que en nuestras almas zumba todavía
y en el ancho curso de los tiempos llena.
Diste un grito al mirarte en el vacío
ya sin tu esposo, loco de amargura,
sin hijo, sin honor, sin poderío,
sin poeta, sin cielo y sin ventura.
Y agitando en un vértigo los brazos
para agarrarte de tu infeliz anhelo,
te deshiciste en cien mil pedazos
al despeñarte desde el quinto cielo.
Y sin un ser a tu piedad devoto
que te ayudara, sola cual ninguna
te pusiste a coger tu ensueño roto
engranando sus chispas, una a una.
Y así te evoco; en incesantes giros
recogiendo, hechos polvo, tus empeños,
soldando tus cristales con suspiros,
reconstruyendo el vaso de tus sueños.
Yo ayudaré a tu mano, ¡infeliz mía!,
a coger el collar desparramado,
a alzar del suelo tu hostia de poesía
y a restaurar tu cáliz consagrado.
Tu deshecho collar que el lodo entierra,
yo ataré en otras hebras ideales,
y elevará tu frente de la tierra

todas sus perlas, puras y cabales.

Llevando en tus entrañas un infierno,
aun de la misma tumba te levantas;
clama justicia tu dolor eterno,
y al exigirla vengadora, espantas.

Tú no fuiste la hipócrita perjura
que traicionaba al cónyuge no amado;
tú fuiste la engañada sin ventura,
y en vez de esposa, el siervo encadenado.

Y en una viva hoguera transformada
por el vate inmortal de tus dolores,
abandonaste, ciega, tu morada,
que jamás mundo fue de tus amores.

Mas, ¡oh dolor tremendo de tu vida!,
al ir loca detrás de la fortuna,
dejaste atrás en medio de la huida,
el mecedor rosado de una cuna.

Y esa cuna de amor, mujer demente,
como un péndulo eterno del pecado,
fue rodando en tu pecho eternamente
como un vaivén de pena acompasado.

Y aún en las horas de placer más hondo,
viendo los ojos de tu dios querido,
miraste siempre en su abrasado fondo,
rodar la cuna cual se mece un nido!

Los labios del poeta te prendieron
con luz tan poderosa, tan intensa,

que hasta tus huesos míseros ardieron
en la crujiente llamarada inmensa.
Y hastiado de tu cuerpo, tus favores,
a otras manos sus manos relegaron;
no sólo te manchó con sus amores,
sus amigos también te profanaron.
Y por una pendiente traicionera
que cuenta los peldaños por delitos,
tu dios te echó a rodar por la escalera
que acaba de los tormentos infinitos.
Y mientras tú arrojada al pudridero,
llorabas en tu trágica agonía,
aclamaba a tu dios Madrid entero
en el triunfo inmortal de la poesía.
¿Poesía la que te infama y te traiciona?
¿poesía la que culpa y te condena?
¡La lira, al ser de Dios, siempre perdona,
y no hiere, ni mancha, ni envenena!
Desprecio las alturas del renombre
y a su triunfo escupo irreverente,
cuando no está sobre el poeta el hombre
tocando en las estrellas con la frente.
O bestia, o dios; y si al inmundo y necio
defiende el vate cual tras recia valla,
hasta al mismo poeta lo desprecio
por escupir al rostro del canalla.
Y ambicionaran mis robustos brazos,

para herirlo, los rayos de Isaías;
y para ti, mujer hecha pedazos,
los trenos de dolor de Jeremías.
Que no merece rosas de los valles
sino las rejas de trenzados hierros,
quien la santa mujer tira a las calles
para comida de hombres y de perros.
Ardiendo de dolor, mi lengua viva
escupe hasta al crestón más eminente;
y llega hasta los cielos mi saliva,
¡porque el cielo principia en nuestra frente!
Y tú, infeliz mujer, amada mía,
ya por filtros de sol clarificada,
rezumada por vasos de armonía
y hecha perlas de luz glorificada.
Tú, que subiste todos los teclados
que llevan al dolor, y recorriste
la escala de crisoles engarzados
donde todas tus culpas redimiste:
Tú, que, por bella, amaste sin medida,
y sufriste por todas las mujeres;
que tuviste hambre y sed, y fue tu vida
ir pisando por bosques de alfileres:
Tú, limón de acritud, adelfa amarga,
cicuta de dolor, cincel de llanto,
ciprés que el sol, al extinguirse, alarga,
hostia de acíbar, cáliz de quebranto,

Ven a mí, soy tu amado, soy tu esposo;
del suelo te recojo y eres mía,
e ilumino tu barro polvoroso
reconstruyendo tu ara de poesía.
Tú eres la virgen, la infeliz esposa,
la madre de pesar despedazada,
la hambrienta, la caída, la haraposa,
¡la Mujer de dolor santificada!
Ven a mí, inmenso vaso de dolores;
soy tu amor, soy tu hermano, soy tu amigo…
¡¡Con mi mano inmortal de resplandores,
en el nombre de Dios, yo te bendigo!!

Salvador Rueda le dedica este poema a unos de los periodistas (participó y promovió periódicos y revistas de mucha repercusión en nuestro país) y críticos literarios más conocidos del momento: el puertorriqueño Antonio Cortón, cuya obra más célebre es la que compila, precisamente, artículos de crítica literaria y que lleva por título *Pandemonium.*[979] Este extenso poema se compone de cuarenta y ocho serventesios de versos endecasílabos y presenta, por tanto, una clara factura modernista, aunque en el tono encontramos cierto lastre posromántico, algún efectismo residual y resabios artificiosos que, de vez en vez, parecen ripios. El hecho de que el tú poético tenga el nombre de Teresa ya supone un homenaje a Espronceda y a su *Diablo mundo.* A pesar de ello, nos encontramos también con rasgos modernistas, como el del tratamiento singular de la figura de la prostituta, que hacen merecedora a esta composición de integrarse en el *corpus.* La sublimación de nuestra figura aparece, aunque algo acartonada, ya en los vv. 9-11, en los que la mujer de lodo queda convertida en luz (idealización). Además, aparece un *leitmotiv* en el tratamiento de sublimación de la figura: el de identificarla con la noche ("*y en tu noche perpetua te acompaño*" –v. 16), aunque en este caso se convierte en una noche sempiterna, ilimitada, para acentuar la sublimidad. La alusión a la prostituta parece clara en los vv. 25-28 que, por añadidura, inciden en la caída que define al personaje. Definirse en la caída, encontrar la significación en el abismo, es también un síntoma de sublimidad. A esta conceptualización, se suma la importancia vital de la metáfora, "*que deshojó tu cuerpo en la caída*" (v. 28), capaz de convertir el cuerpo de la prostituta en flor (el embellecimiento de lo siniestro denota el tratamiento estético de la figura). De hecho, el rostro de la prostituta de esta composición es un rostro divino siniestramente azotado (vv. 35-36). Continúa el carácter narrativo y el uso gramatical de la segunda persona

[979] Cortón, Antonio: *Pandemonium: (Crítica y sátira).* Madrid: Victoriano Suárez, 1889.

que, pragmáticamente, implica al lector en la frágil dualidad, motivada por la condición lábil de las fronteras, diluidas totalmente por efecto de lo sublime, del poeta y la prostituta. Esta última, sublimada –pues desciende sintomáticamente desde "*lo azul*" del v. 59, se entrega a un poeta que pronto le muestra su peor cara. Tras algún tipo de referencia inevitable al culturalismo (v. 73), nuestra desengañada figura queda en profunda soledad e intenta recomponerse (para este extremo se utiliza una sugestiva alegoría muy bien lograda –vv. 89-96). En el tratamiento estético de sublimación no podían faltar ciertas dosis de malditismo, junto a la acronía que conlleva la eternidad (así, "*en tus entrañas un infierno"* –v. 101- o "*tu dolor eterno*" -v. 103), ni la intensidad erótica de la figura, ni su carácter de dominio sacro profanado (v. 132). La sublimidad aparece como dimensión ontológica, ya que se le otorga a la carne humana una capacidad transcendente "*¡porque el cielo principia en nuestra frente!*" (v. 164) que no elude la figura de la prostituta, artísticamente sublime (vv. 166-168). El v. 174 recupera un tópico de sublimidad para ella, el del hecho de que su figura se constituya como epítome de todas, de que la unidad concite toda la pluralidad. El serventesio constituido por los vv. 177-180 define la figura de la prostituta desde el eje de lo paradójico, para, posteriormente, otorgarle el poder mismo de la poesía (v. 184). Poesía y erotismo se funden y confunden en su figura, que promueve el erotismo verbal y la poética corporal. Finalmente, la prostituta será barro iluminado (v. 183) que transciende a través de la poesía. Será su ínsita paradoja la que nos conducirá a la esencia sublime que la habita: "¡*la Mujer de dolor santificada!* (v. 188) que, en otras palabras, viene a ser el placer negativo. El último serventesio se muestra invadido por el espíritu baudelairiano y manuelmachadiano, ya que se identifica a la prostituta con "*un inmenso vaso de dolores"* –v. 189, por una parte, y debido a que se exhibe la confraternidad de poeta y prostituta, por otra: "*soy tu hermano*" (v. 190). La inmortalidad del poeta (v. 191), dada

por su dimensión estética, será compartida por la figura de la prostituta, sublime en el arte mismo que representa.

102) VILLAESPESA, Francisco: “Histérica”, en VILLAESPESA, Francisco: *La copa del rey de Thule.* Madrid: [s.n.], 1900 (Estab. tip. "El Trabajo", a cargo de H. Sevilla). 60 págs.

Histérica (pág. 23)

Para Guillermo Valencia

Enferma de nostalgias, la ardiente cortesana,
al rojizo crepúsculo que incendia el aposento,
su anhelo lanza al aire, como un halcón hambriento,
tras la ideal paloma de una Thule lejana.

Sueña con las ergástulas de la Roma pagana;
cruzar desnuda el Cosso, la cabellera al viento,
y embriagarse de amores en el Circo sangriento
con el vino purpúreo de la vendimia humana.

Sueña... Un león celoso veloz salta a la arena,
ensangrentando el oro de su rubia melena.
Abre las rojas fauces... A la bacante mira,

salta sobre sus pechos, a su cuerpo se abraza...
¡Y ella, mientras la fiera sus carnes despedaza,
los párpados entorna y sonriendo expira!

Que Francisco Villaespesa puede considerarse como poeta modernista[980] no es algo que vayamos a revelar como novedad en esta Tesis Doctoral, pero sí que en la órbita de la estética modernista proceda también al tratamiento de sublimación de la figura de la prostituta. Así sucede en este poema marcadamente modernista, ya que se trata de un soneto compuesto en versos alejandrinos, considerados en perfectos hemistiquios. Desde luego, los aspectos decadentistas son incontestables, no sólo por el interés obsesivo hacia personajes enfermizos, sino también por el culto a lo crepuscular, por el placer que se encuentra en lo ruinoso y por la tendencia hacia un erotismo violento, enfermizo. Estas características, en realidad, las hemos encontrado en muchos otros poemas de este *corpus*, pues, indudablemente, el decadentismo fue una de las corrientes de las que se nutrió el Modernismo. En este caso, se explora estéticamente el vínculo estrecho que une al erotismo con la muerte.[981] El primer cuarteto ya nos presenta a una ardiente y nostálgica cortesana (v. 1). En realidad, descubriremos que se trata de una nostalgia ontológica, ya que lo que anhela la prostituta es el origen de la continuidad perdida (en palabras de Bataille[982]). Con una plasticidad profundamente modernista y decadente, aparece el eje de lo metafórico para saturar la significación del crepúsculo alimentando la plétora, ya que por una parte se hace acompañar de un epíteto y, por otra, presenta una proposición de relativo que, a su vez, explota todas las significaciones, pues además de iluminar de manera tenue el aposento de la prostituta, también enardece su deseo (v. 2). A su vez, la metáfora hará las veces de detonante de un símil en el v. 3, promoviendo una presencia invasiva, sustitutiva, de la realidad cotidiana por parte de la dimensión estética, de suerte que los anhelos pueden echarse a volar y dar alcance al ideal, metamorfoseado en una paloma (una representación de lo

[980] Vid. Andújar Almansa, José; López Bretones, José Luis (eds.): *Villaespesa y las poéticas del modernismo*. Almería: Universidad de Almería: Ayuntamiento de Almería, 2004.
[981] Para ampliar la información sobre las relaciones que se establecen entre el erotismo y la muerte, véase el capítulo IV de la Tesis.
[982] Vid. Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

irrepresentable) que planea en una hiperbólica y ensoñada "*Thule lejana*" (v. 4), mitológica, nórdica y legendariamente considerada como el límite septentrional del mundo. A ello, se le suma la obsesión decadentista por la Roma de Nerón, que llega ya en el segundo cuarteto que, en la plétora de lo que periclita, de lo mortecino, de lo moribundo, reivindica el esdrújulo modernismo y lo arcaico de las cárceles de esclavos en la antigua Roma (v. 5). Se trata de una ensoñación que nos retrotrae al pasado remoto, que fomenta de manera singular la acronía y la atopía, al mismo tiempo que potencia el magín en beneficio de la estética artística. Es una ensoñación obsesiva, traducida retóricamente mediante la anáfora, que propone un erotismo violento, asociado a la sangre del circo romano (v. 7) y a su desnudez mientras cruza el coso. Esta desnudez anuncia la infinitud, la apertura a la continuidad que, en el tratamiento de sublimidad, anhela la prostituta. La embriaguez, esencial en un tratamiento estético de sublimidad que exige la alienación, viene dada metafóricamente –aguzando la dimensión alucinada, la ambientación fantasiosa, onírica- por la *"vendimia humana"* (v. 8), de la sangre. Acontece en los tercetos la imagen bestial, sin abandonar la ensoñación, en la que un león salta, con las fauces abiertas, sobre la bacante mientras la mira fijamente. El último terceto, acelerado por la premonición de lo siniestro y por la vertiginosa sucesión verbal formulada retóricamente a través del asíndeton, lanza cruelmente al león sobre los pechos de la prostituta para siniestralizar la belleza, ya que la desnudez sensual de la joven es llevada al extremo del erotismo para provocar el despedazamiento, el siniestro temor que, por excelencia, acucia a todo ser humano, en la concepción freudiana. La sublimidad alcanza su siniestro éxtasis y la figura de la prostituta, devorada fieramente por el león, experimenta un extraño placer, el placer negativo que inocula lo sublime, para disolverse en el éxtasis, también de lo lingüístico,

que se encuentra asediado por el tono vehemente exclamativo para traducir la inefabilidad de lo sublime, un grito que persigue nuestros ecos.

103) VILLAESPESA, Francisco: “La sonrisa del fauno”, en VILLAESPESA, Francisco: *Canciones del camino.* Madrid: Librería de Pueyo, 1906. 159 págs.

LA SONRISA DEL FAUNO (págs. 97-98)

Hay rosas que se abren en selvas misteriosas
y mustias languidecen, nostálgicas de amores,
sin que haya quien aspire sus púdicos olores...
¡Hay almas que agonizan lo mismo que esas rosas!

Las mariposas tienden sus alas temblorosas
y en una loca orgía de luces y colores,
ebrias de amor expiran en tálamos de flores...
¡Hay vidas que se acaban como esas mariposas!

"¡Oh, púdicas vestales! ¡Oh, locas meretrices!
¿Quiénes son más hermosas? ¿Quiénes son más felices?"
los hombres preguntaron, en una edad lejana,

a un Fauno que en las frondas oculto sonreía...
Hace ya muchos siglos... Y en la conciencia humana
el Fauno, a esa pregunta, sonríe todavía.

Con una sonoridad rotundamente modernista, emulando la "sonatina" de Darío en la distribución acentual, Francisco Villaespesa nos propone un soneto en alejandrinos. De la lascivia y voluptuosidad del fauno, nadie podría dudar, pues se han hecho proverbiales.[983] En esta composición, la sonrisa del fauno adquiere una significación especial, que se relaciona directamente con el singular tratamiento estético de la figura de la prostituta. El primer cuarteto propone una metáfora que desembocará, en realidad, en el intento de dirimir hacia cuál de los modelos femeninos finiseculares decantarse. Ciertamente, no se trata de una cuestión que afecte de manera exclusiva al ámbito estético, sino que concierne, por añadidura, al ámbito mismo de los placeres. Así, de manera magistral, el poeta dedica la alegoría del primer cuarteto a las púdicas vestales, al modelo prerrafaelita, y la alegoría del segundo cuarteto, a las locas meretrices, modelo de la *femme fatale*. De ahí, la pureza de las flores del primer cuarteto, que metaforiza las almas virginales que agonizan "*sin que haya nadie que aspire sus púdicos olores"* (v. 3); y, del mismo modo, aunque en el polo opuesto, las lujuriosas mariposas, envueltas en orgías de luces y colores, ebrias de amor, como las prostitutas "*expiran en tálamos de flores"* (v. 7). Estos dos cuartetos, en verdad, abonan el feraz territorio existencial del Modernismo, en la línea de un poema como "Lo fatal" de Rubén Darío[984], ya que este poema del almeriense insiste igualmente en la fatalidad del acabamiento, tanto para vestales virginales como para entregadas prostitutas, y en la tentación del erotismo que, realmente, despiertan tanto unas como otras. La dicotomía que mantienen los cuartetos parece deshacerse en los tercetos, para fundirse en una tipología única que provoca la sonrisa del fauno, que es la sonrisa de la conciencia humana. Al margen de que el fauno presuponga una genial recuperación de la antigüedad en el culturalismo modernista, al tiempo que fomenta especialmente la

[983] Hard, Robin; Cano Cuenca, Jorge; Rose, H. J.: *El gran libro de la mitología griega.* Madrid: La esfera de los libros, 2008.
[984]

dimensión imaginista y exótica de la edad lejana, la aparición de la sonrisa resulta vital para comprender que el autor modernista no se decanta por ninguna porque funde ambas en una tipología única: la prostituta sublimada. La genialidad en la propuesta estética, que conlleva una mezcla sumamente modernista, que promueve la fusión de dos modelos con amplio predicamento culturalista, que supone sugerir epítome y plétora sin renunciar a nada, por fuerza, desata la ingeniosa, sarcástica risa de quien ha decidido no renunciar a ninguno de los modelos finiseculares femeninos, en una suma de contrastes que acerca el Modernismo a la categoría de lo sublime. Y esa sonrisa que se sucede sin solución de continuidad, con vocación sempiterna, nos instala en la acronía de lo sublime, que disuelve los límites temporales para transcender la finitud del ser humano y acercarlo a su origen, a su fin, que como ya defendiera Eugenio Trías, puede explicarse de la siguiente manera: "*En mi principio está mi fin; en mi fin está mi principio.*"[985] Una vez más, en territorio ontológico/estético de lo sublime, donde la sonrisa del fauno consigue cristalizar el tiempo.

[985] Trías, Eugenio: *El hilo de la verdad.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014. Pág. 36.

104) VILLAESPESA, Francisco: “Nocturno de ciudad”, en VILLAESPESA, Francisco: *Intimidades; Flores de almendro*. Madrid: Mundo Latino, 1916 (Imp. de M. García y G. Sáez).

NOCTURNO DE CIUDAD (págs. 117-119)

Las calles están húmedas. Las nieblas
emborronan los viejos edificios.

Sólo brillan, a trechos, los temblores
de alguna luz tras empañados vidrios,
evocando interiores familiares:
tertulias del hogar; rostros de niños

que, sonrientes, en la tibia falda
de la madre que cose, se han dormido;
moribundos que cierran para siempre
los turbios ojos que a la muerte han visto;
amantes que esperando sus amores
alzan con mano trémula el visillo;
pálidas frentes de encrespadas greñas
que luchan por dar forma a sus delirios...

Todo lo que la lámpara ilumina
con sus vagos reflejos pensativos!

Aúlla un perro. En el quicio de una puerta
los amantes se besan, escondidos;
y las manos voraces se acarician
bajo los mantos, con temblor lascivo.

Las linternas de un raudo carruaje
relucen en el negro laberinto
de las calles desiertas. Una música
metálica, de sones de organillo,
entona melancólica, a lo lejos,
canallescas canciones. En el frío
atrio del templo extienden, suplicantes,
sus manos pegajosas los mendigos.

Torvas sombras acechan nuestros pasos,

tras la esquina. Se apagan los sonidos
de la macabra música en la noche,
mientras las hijas pálidas del vicio,
surgiendo de los negros soportales,
de algún viejo farol al turbio brillo,
nos retienen risueñas, y nos hablan
con equívocas frases al oído...

Cerramos el *corpus* con otra composición de Francisco Villaespesa; en esta ocasión, formalmente también podemos adscribirlo al Modernismo, ya que se pretende la renovación y experimentación métricas mediante el romance heroico, que se fragmenta en estrofas, manteniendo la rima asonante en los versos pares para dejar libres los impares, y recuperando el nocturno, todo un tópico modernista. De esta manera, la nocturnidad como homenaje de lo sublime, se aúna a la crisis existencial del hombre citadino finisecular. Esa noche infinita y siniestra envolverá a la figura que nos ocupa para procurarle un tratamiento especial, de atracción y de profundo terror, de placer negativo. Los primeros versos anuncian ya la dilución de los límites mediante la prosopopeya de las nieblas, capaces de difuminar edificios (vv. 1-2) que, a su vez, contienen las fatales miserias de los hombres (síntoma de la crisis espiritual del autor modernista). La noche encierra también el violento erotismo (vv. 17-20) que terminará concitando la figura de la prostituta. Algunas de las imágenes, por su carácter insólito, por su riesgo, preanuncian la concepción vanguardista posterior. En este escenario sublime, aunque de manera tangencial, aparecen las prostitutas, con un marcado carácter siniestro ("*hijas pálidas del vicio"* –v. 32), pero sin renunciar a cierto aire de belleza ("*risueñas"* –v. 35). Este poder mesmérico y siniestro, que infunde placer y terror de forma holística, supone un tratamiento estético de sublimación, una vez más, de la figura de la prostituta: feraz, proteica, heteróclita; capaz de concitar todos los tópicos de lo sublime (lo erótico, lo femenino, lo marginal/transgresor, lo maldito y el culturalismo) y todos sus recursos lingüísticos (lo pletórico, lo metafórico, lo sinestésico, lo hiperbatónico y lo paradójico). La sombra de lo siniestro planea, permanentemente, sobre la figura de la prostituta.

VII. ASEDIOS AL MODERNISMO ESPAÑOL.

El Modernismo es uno de los temas más escurridizos e inagotables en el devenir diacrónico de la crítica e historiografía literarias. Nuestra Tesis Doctoral no pretende compendiar todo lo dicho y lo por decir a este respecto, sino contribuir a una definición del mismo a través del estudio del tratamiento estético de una figura concreta, de la implementación de unos tópicos y de la articulación de una serie de recursos, así como proponer una cronología del Modernismo español, una nómina de autores y una propuesta de división en dos ciclos fundamentales. Además, reflexionaremos –siquiera sucintamente, ya que, de alguna forma, se han abordado teóricamente en los capítulos IV y V de esta investigación, y de manera práctica en la interpretación del *corpus* del capítulo VI- en torno a la estética ontológica de todo Modernismo, así como en lo concerniente al espíritu trágico del poeta modernista, un desastrado Ícaro.

Nos centraremos, pues, en el caso concreto del Modernismo español, habida cuenta de que de la sublimación de la figura de la prostituta en las composiciones poéticas de la literatura española, se colige tanto la modernidad como el Modernismo. Esto es así porque la antedicha sublimación conlleva una aguda crisis del hombre urbano, que supone el arranque de la modernidad poética, al mismo tiempo que presupone una indubitada concepción estetizante de la autonomía de la obra artística, lo que incardina en el Modernismo a las composiciones en las que se produce este singular tratamiento estético de la figura de la prostituta. Sin embargo, a nuestro parecer, el Modernismo español no ha recibido la atención merecida, ya que hay una conformidad

generalizada hacia el hecho de que tal Modernismo español, de existir, es en realidad poco relevante, ancilar respecto al hispanoamericano, casi exclusivamente simbolista (y asfixiado por las enormidad poética de sus autores –un Antonio Machado o un Juan Ramón Jiménez, verbigracia) y de carácter evasivo, escapista, con ciertos tintes frívolos. En este capítulo, intentaremos rebatir estos presupuestos tan extendidos.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

De un tiempo a esta parte, se han venido cuestionando los tópicos que reducían la literatura española de fin de siglo a la estrecha dicotomía de los marchamos de Modernismo y Generación del 98, ya que no pueden dar cuenta del eclecticismo y riqueza de las producciones de la literatura española del momento. Superadas, al menos parcialmente, las asiduas pugnas críticas entre los defensores de una Generación del 98 opuesta a la estética modernista y, por otro lado, los partidarios de subordinar ambos marbetes a una estética común, es tiempo de revisitar la producción finisecular española bajo un prisma nuevo que nos permita desligarnos de las manidas discusiones que hacen hincapié siempre en las mismas obras y en los mismos autores, oscureciendo, obviando, anulando todas aquellas manifestaciones literarias que no arrojen más leña a un fuego preconcebido y totalmente artificial. Una vez que sorteamos esta primera dificultad, nos encontramos con otra que no resulta menor: el hecho, casi incontestable hasta hace algunos años, de que el Modernismo hispánico nace en Hispanoamérica con una serie de autores premodernistas o iniciadores del Modernismo –cuando no directamente modernistas- (Gutiérrez Nájera, Asunción Silva, Martí y Julián del Casal) y se consolida con la figura del nicaragüense Rubén Darío, en el peor de los casos "rebajado" a una especie de 'relaciones públicas' del movimiento modernista. Salvo tímidos intentos como el de Luis Cernuda[986]o Max Aub[987], insistentes artículos como los de Luis Antonio de Villena[988], agudos trabajos como los de Guillermo Carnero[989], Richard

[986] Cernuda, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea.* [Madrid]: Ediciones Guadarrama, [1975]. Págs. 63-76.
[987] Aub, Max: *Manual de historia de la Literatura española*. [Madrid]: Akal, [1974]. Pág. 463.
[988] Villena, Luis Antonio: *Diccionario esencial del fin de siglo.* Madrid: Valdemar, 2001.
Villena, Luis Antonio: *Los andróginos del lenguaje: escritos sobre literatura y arte del simbolismo.* Madrid: Valdemar, 2001.
Villena, Luis Antonio: *Máscaras y formas del fin de siglo.* Madrid: Valdemar, 2002.

Cardwell[990], Marta Palenque[991] o Antonio Gallego Morell[992], introducciones en antologías como la de Emilio Carrere[993], Eduardo de Ory[994] o, más recientes, como la de Almudena del Olmo y Francisco J. Díaz[995], rigurosas monografías como la de Niemeyer[996] y el de algunos Congresos de gran relevancia, en general, se han venido asumiendo como inevitables los postulados de esta única interpretación crítica. Es por este motivo, a nuestro juicio, por el que desgraciadamente, salvo en círculos manifiestamente interesados en la profundización crítica del Modernismo hispánico, algunos de los poetas incluidos en el *corpus* pasan por ser –en el caso de quienes los conocen- poetas que vivieron la transición de la estética posromántica y realista a la modernista; en el mejor de los supuestos, a algunos se les considera poetas coloristas que podrían tildarse de premodernistas. En todo caso, llama la atención el cambio radical en el tratamiento de algunas figuras que compendiamos, ya que pasaron de ser autores de primera línea a autores arrumbados en el olvido crítico o, lo que es peor, a autores constreñidos en estereotipos sin cuestionamiento ni argumentario (piénsese, por

---

[989] Carnero, Guillermo (ed.): *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas.* Córdoba: Excma. Diputación de Córdoba, 1987.

[990] Cardwell, Richard A.: "Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante transatlántico?", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, nº 56 (1985), págs. 315-330.

Cardwell, Richard A.: "Cómo se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el modernismo en España", en *Marges* (Perpignan), nº 13 (1995), págs. 19-46.

Cardwell, Richard A.: "La política-poética del premodernismo español", en *Ínsula*, nº 487 (1987), pág. 23.

[991] Palenque, Marta: "El 'Hada verde' en la poesía modernista. Algunos ejemplos españoles", en *Salina: revista de lletres*, nº 25 (2011), págs. 121-132.

Palenque, Marta: "Salvador Rueda, director de la Gran Vía (1894-1895) y la renovación poética finisecular", en *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Tomo 15, nº 1 (2002), págs. 31-54.

Palenque, Marta: "Simbolismo, popularismo y la poesía de Manuel Machado", en *Insula*, nº 608-609 (1997) (Ejemplar dedicado a: Manuel Machado (1947-1997): "Gloria... ¡La que me deben!"), págs. 32-34.

[992] Gallego Morell, Antonio: "Manuel Reina en la espiral del Modernismo", en Carnero, Guillermo (ed.), Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas. Córdoba: Excma. Diputación de Córdoba, 1987. Págs. 373-380.

[993] Carrere, Emilio (ed.): *La Corte de los poetas: Florilegio de rimas modernas.* Madrid: Librería de Pueyo, 1906.

[994] Ory, Eduardo de (comp.): *La Musa Nueva: selectas composiciones poéticas coleccionadas por Eduardo de Ory*. Zaragoza: Librería de Cecilio Gasca, [1908].

[995] Olmo Iturriarte, Almudena del; Díaz Castro, Francisco J. (eds.): *Antología de la poesía modernista española.* Madrid: Castalia, 2008.

[996] Niemeyer, Katharina: *La poesía del premodernismo español.* Madrid: CSIC, 1992.

antonomasia, en un caso como el de Manuel Reina, célebre desde finales del siglo XIX hasta principios del XX). Y es que Manuel Reina, sólo madrugado en nuestro *corpus* por un poema de Manuel del Palacio publicado en un volumen poético en 1870, y de cierta transición, es un autor fundamental al abordar la poesía finisecular española, concretamente el Modernismo y el tratamiento estético de sublimación de la prostituta, ya que, a pesar de ser profundamente modernista, nunca militó en las filas de la bohemia. En este sentido, no podemos olvidar que la producción lírica de Manuel Reina despertó la admiración sin paliativos del mismísimo Rubén Darío antes de que este se entregase por entero a la poesía e, incluso, antes de que los poetas premodernistas/iniciadores/modernistas hispanoamericanos comenzasen con sus tímidos amagos de estética modernista. Y es que las composiciones reinianas presentan múltiples aspectos –tanto temáticos como formales, tanto actitudinales como estéticos- que nos sumergen en la cosmovisión del escritor modernista finisecular. Es cierto que la figura de nuestro poeta de Puente Genil (tan reivindicada por los trabajos de su bisnieto Santiago Reina[997], por la minuciosidad de Francisco Aguilar Piñal[998] o por el apasionamiento bien argumentado de Amelina Correa Ramón[999]) dista de la atribuida al autor bohemio y se aproxima, en su estampa, al de un escritor del Realismo; sin embargo, a pesar de que Manuel Reina no cultivó el aspecto bohemio, como muchos otros de los poetas modernistas incluidos en nuestro *corpus*, sí principió con la estética modernista en sus composiciones poéticas e, incluso, sublimó la figura de la prostituta, preso de la cosmovisión del Modernismo. Aunque pueda parecer baladí, este extremo meramente aparencial ha dificultado -junto a otras motivaciones desgranadas con

[997] Reina López, Santiago: *Manuel Reina Montilla: Biografía.* [Córdoba]: Diputación de Córdoba, [2008].
Reina López, Santiago: *Manuel Reina: Catalogación completa de su obra. Análisis de su poesía en el tránsito al Modernismo.* [Córdoba]: Diputación de Córdoba, 2005.
[998] Aguilar Piñal, Francisco: "El primer modernista", en *Ínsula*, nº 726 (2007), págs. 9-11.
Aguilar Piñal, Francisco: *La obra poética de Manuel Reina*. Madrid: Editora Nacional, 1968.
[999] Correa Ramón, Amelina: *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo.* Sevilla: Ediciones Alfar, 2001.

anterioridad- la consideración de nuestro poeta dentro de la órbita modernista. Así las cosas, resulta pertinente recordar que el cultivo de una estética modernista no lleva necesariamente aparejada una apariencia física ni una conducta expresamente bohemias, aunque en muchas ocasiones ambos fenómenos se dieran en perfecta simbiosis o se convirtieran en la combinación por antonomasia. Por otra parte, no es menos cierto que si, tal y como afirma José Olivio Jiménez, los poetas hispanoamericanos que anteceden a Darío (José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y Julián del Casal) deben considerarse como modernistas sin ambages (ni 'pre', ni iniciadores, ni precursores)[1000], nada debería impedirnos adjudicar ese mismo título a unos autores como Manuel Reina, Salvador Rueda, Ricardo Gil, Eusebio Blasco o Enrique Paradas, sin olvidar que el cordobés Manuel Reina publicó su primer poemario modernista (en el que, por descontado, se incluyen ciertas composiciones posrománticas) en 1877, mientras que la primera manifestación lírica hispanoamericana –la más temprana- se fecha en 1882 con la publicación de *Ismaelillo* de José Martí, si consideramos la cronología más favorecedora.

Parece evidente que la figura literaria de Rubén Darío es indiscutible no sólo en la historia del Modernismo hispánico, sino en las letras universales; que la inspiración rubendariana contagió la lírica española del momento nadie puede negarlo, pero de ello no se colige de manera reduccionista que todo empezase, llegase a su culmen y se consumiese en la sola figura del genio nicaragüense. No podemos dejar de mencionar, además, la admiración que Manuel Reina, a quien consideramos como el primer modernista hispánico (a pesar de ciertos antecedentes al mismo, más de transición), despertó en el jovencísimo Rubén Darío, que contaba con tan sólo diez años –lejos el consagrado Rubén Darío, cerca Félix Rubén García Sarmiento- cuando nuestro vate

[1000] Olivio Jiménez, José: *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana.* Madrid: Hiperión, 1985. Págs. 11-24.

cordobés publica sus *Andantes y alegros*, y que el nicaragüense no realizaría su primera visita a nuestro país hasta 1892. Antes de que se produzca esta visita, en España se publican *Andantes y alegros* de Manuel Reina en 1877; *Soledades* de Eusebio Blasco y *Cromos y acuarelas* de Manuel Reina, en 1878; *De los quince a los treinta* de Ricardo Gil, en 1885; D*édalo* de Gonzalo de Castro, en 1891; muchos de los poemas de *Noventa Estrofas* de Salvador Rueda datan de 1883 y años siguientes; *Sinfonía del año* la edita Salvador Rueda en 1888, aunque es de redacción muy anterior y su poema introductorio "A un poeta" es de 1884.[1001] Es decir, que cuando Rubén Darío llega a España, podemos afirmar que encuentra ya un terreno modernista abonado y significativo (que denominaremos *Primer ciclo del Modernismo español*). No se trata, pues, de reivindicaciones nacionalistas o de chovinismos trasnochados, sino de justicia literaria. Seguramente, no se puede sostener que el Modernismo hispánico surge en España y traspasa, posteriormente, el Atlántico para llegar a América, pero el *corpus* que incluimos en esta Tesis Doctoral pertenece al Modernismo y presenta composiciones muy tempranas que quizá no han recibido la atención que merecían, cuando no han sido directamente obviadas. En todo caso, podríamos sostener la teoría de la poligénesis (tan visitada por los estudios de Literatura comparada y de Teoría de la Literatura), según la cual, ciertos movimientos estéticos podrían darse en zonas geográficas distantes en un periodo de tiempo más o menos coincidente, habida cuenta de circunstancias históricas, sociales, económicas, artísticas, filosóficas y vitales ciertamente asimilables. Es, en nuestra opinión, el caso del Modernismo hispánico, cuya fuente primordial es la literatura francesa (que se encontraría en los orígenes tanto de los versos españoles como de los hispanoamericanos). Asimismo, hemos de recordar que el Modernismo hispanoamericano supuso una influencia de primer orden en la lírica española

[1001] Carnero, Guillermo (ed.): *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas.* Córdoba: Excma. Diputación de Córdoba, 1987. Pág. 373.

modernista, pero en lo que hemos considerado como el *Segundo ciclo del Modernismo español*, como intentaremos demostrar después. En cuanto al *Primer ciclo del Modernismo español*, hemos de señalar (con el fin de corroborar su sentido) que fue alabado por el gran Rubén Darío cuando ensalzó, por ejemplo, la figura de Manuel Reina en un poema que tituló, precisamente, con el nombre del poeta cordobés:

"No es un cantor vulgar. Me atrevería
a afirmar que es el género de Reina
original de suyo…"[1002]

El propio Darío, con esta alabanza, intuyó quizá que se abría un camino sagrado y sublime que llegaría a consagrarlo como poeta americano universal y atestiguó, a nuestro parecer, que el nuevo aire poético de Reina no encontraba parangón, ni siquiera en América, donde por cierto nuestro poeta cordobés gozaba de gran predicamento (no olvidemos que sus poemas fueron apareciendo en publicaciones periódicas con difusión en América –por eso llega a conocerlo Darío-, ni que fue nombrado académico en El Salvador, extremo que no se conseguía por ser "flor de un día"). Y es que esta exaltación por parte del nicaragüense no se queda aquí, sino que este mostraba de manera desbordada su entusiasmo ante los versos reinianos, en cuanto tenía ocasión:

"Él os dará la mano, y poco a poco
os llevará al bullicio de las cortes;
os mostrará los rostros descompuestos
en medio de la orgía, en las ciudades"[1003]

[1002] Reina López, Santiago: "Prólogo", en Reina, Manuel: *Andantes y alegros.* Puente –Genil: [s.n.], 1977 (Gráficas Consolación de Puente-Genil). Pág. 16.

Sin embargo, mayoritariamente, el Modernismo español parece haber quedado reducido al Simbolismo de la poesía de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado; y, en el colmo de las concesiones, a cierto parnasianismo del primer Manuel Machado, en lo que a lírica se refiere. Esta investigación, pues, pretende enriquecer el olvidado panorama del Modernismo español, en el que se inserta el *corpus* propuesto, perteneciente a la proteica lírica finisecular, aún pendiente, a nuestro juicio, de trabajos rigurosos. La lírica de Manuel Reina (como primer modernista) reivindica, con absoluta modernidad, la autonomía de la obra de arte y el constante anhelo de belleza (en disposición ya de sublimidad), potenciado por los sincréticos derroteros de la sinestesia (columna vertebral retórica del Modernismo, aquiescente en el título mismo de *Andantes y alegros*, su primer poemario, y que constituye un magma culturalista de literatura, música, pintura, etc.). No debemos olvidar que, precisamente en este poemario que inaugura el Modernismo español, aparece ya el azul como color simbólico asociado a la espiritualidad, al arte, a la infinitud, a lo sublime o, incluso, el sintomático cisne:

"eras celestial esencia
y nube de oro y de grana;
de preciosa filigrana,
joya lujosa y completa;
bella y humilde violeta,
gruta de perlas divinas,
cisne de alas diamantinas
y el ideal del poeta"[1004]

[1003] García Baena, Pedro: "Manuel Reina", en *ABC,* 14 de mayo (1986), pág. 3.
[1004] Reina, Manuel: *Andantes y alegros.* Madrid: [s.n.], 1877 (Imp. de A. Flórez y Compañía). Pág. 83.

Mención especial merece la referencia al cisne asociada al tratamiento de sublimación de la cortesana, de la mujer prostituta, objeto de nuestra Tesis Doctoral, en una de las composiciones que conforman el *corpus*:

"Va envuelta en vaporoso y nítido oleaje
de gasas, de terciopelo y blondas;
y muestra el seno mórbido, más blanco que el plumaje
del cisne que resbala por las lucientes ondas."[1005]

Poéticas aves que, por otra parte, bien podrán incorporarse -sin desentonar en demasía- al mágico lago rubeniano posterior de cisnes unánimes y magistrales. De hecho, el propio Reina enaltece el preciosismo, los paraísos artificiales, el lujo, el afán esteticista y propugna un incondicional culto a la belleza en ilimitada concepción (sublimidad); los versos que vienen a demostrar estos extremos vuelven a negar la posibilidad de considerar a nuestro autor como mero poeta de transición:

"Y amo el champagne, como adoro
las perlas, los ricos trajes,
las joyas y los encajes,
la seda, el marfil y el oro."[1006]

O la exaltación de París, tan cara al Modernismo, cultivada en sus escritos con anterioridad a la sacralización de la ciudad que respiran los versos del vate nicaragüense:

[1005] Vid. Reina, Manuel: "La reina de la orgía", texto nº 84 del capítulo VI de esta Tesis.
[1006] Vid. Reina, Manuel: "¡Viva el champagne!", texto nº 80 del capítulo VI.

"París, el nido dorado,

del amor y los placeres,

y de las bellas mujeres

el Paraíso soñado;

El París de los diamantes,

de las perlas y las galas.

De las orientales salas,

del moiré y de los brillantes;

el París del gusto fino.

Del confort y del buen tono.

El gran París, yo te abono

que sólo bebe este vino.

Y es que Francia es el poema

del amor y de la orgía,

y del lujo y la alegría."[1007]

Estos versos modernistas se publican en 1877, cuando el gran Rubén Darío no había publicado nada y cuando los considerados como primeros modernistas por parte de la mayoría de la crítica –y no sólo como precursores- (José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva) tampoco lo habían hecho. Así las cosas, el *corpus* que presentamos tiene la virtud de conformar la primera muestra de Modernismo hispánico, en la que Manuel Reina se nos antoja como el primer escritor modernista, lo que no es óbice para afirmar y celebrar la enriquecedora influencia de Rubén Darío, y de los escritores hispanoamericanos de la época, en la lírica española (en el que hemos denominado segundo ciclo modernista) o para aceptar otras tendencias

[1007] Ibídem.

literarias en esta primera obra del escritor pontanés y, por añadidura, en las creaciones modernistas de la literatura española. El mismo Manuel Reina llega a exhortar a los compañeros poetas para lanzarles una invitación que apuesta por el credo y la musicalidad modernistas, apelando a la exacerbación sensorial (no olvidemos que la escribió en 1884, aunque fue publicada algo más tarde):

"Toma el sonoro bandolín ceñido
de pámpanos y flores perfumadas;
toma el brillante bandolín sonoro,
y la hermosura y los placeres canta."[1008]

Una exaltación que parece tener todo el aspecto de canto inaugural, de poeta sabedor de que, con su obra, se inicia una renovación, una cosmovisión nueva.

[1008] Reina, Manuel: *La vida inquieta: Poesías.* Madrid: Librería de Fernando Fé, 1894. Pág. 7.

2. ESTÉTICA ONTOLÓGICA MODERNISTA.

Si para encontrar nuestra propia identidad, consideramos que el modo o la manera de reflejar el entorno nos identifica, estaríamos dotando a la estética (en este caso no sólo como una reflexión acerca de la belleza, sino también como traducción de la realidad en el arte a través de categorías estéticas) de una dimensión ontológica sumamente sugestiva, en tanto en cuanto "somos como reflejamos", o si se prefiere "la manera de reflejar las cosas y de percibirlas supone una impronta de nuestra propia esencia, de nuestro ser". Así las cosas, la estética (en sentido amplio) no se ocuparía exclusivamente de lo apariencial, de lo meramente externo, del recubrimiento, sino que daría buena cuenta –de manera ineluctable- de las características identitarias de cada cual, sin óbice de que algunas de ellas pudieran ser compartidas. De esta manera, la sublimación de la prostituta encontraría su etiología no sólo en cuestiones de orden estético (esta sublimación supondría la fusión del ideal femenino idealizado de los prerrafaelistas y de la *femme fatale* finisecular, tal y como esgrimimos en el capítulo correspondiente), sino también ontológico (en una sociedad positivista, materialista y utilitarista como la de fin de siglo, los artistas sienten la necesidad de suplantarla por un universo artístico en el que instalarse; en este sentido, el mecanismo de sublimación se convierte en un mecanismo estético que traduce la necesidad del ser de diluir los límites entre realidad y arte con el fin de que aquel quede subsumido por este). La sublimidad, pues, a base de sobreabundancia, traduce la necesidad metafísica de los artistas del momento, ya que difumina las fronteras para constituir un magma que suscita una inmensa atracción y un profundo temor. Ello explica que autores que comparten una cosmovisión (que conlleva elementos identitarios) coincidan en la sublimación de la prostituta, sin olvidar que esta, por su potenciación del erotismo (si entendemos por tal

aquel que no persigue un producto como corolario, es decir, la mera reproducción), se convierte además en elemento de sublimación por excelencia. No se trata tan sólo de que la mujer prostituta represente la rebeldía, la transgresión, la marginalidad, lo femenino (aunque no en exclusividad, naturalmente) y lo maldito, sino que exacerba el erotismo, que se convertirá en mecanismo de exacerbación de lo sublime (en una cabriola imposible y redundante), y en territorio de autoindagación. Así, el erotismo no se constituye como medio de evasión, sino como método invasivo. Es por esto que la identificación de los escritores modernistas con las prostitutas es total ("hetairas y poetas somos hermanos"), no sólo porque compartan su condición marginal transgresora, maldita, sino porque la experiencia del erotismo se convierte en el método de autoconocimiento por excelencia, habida cuenta de que para conocer la verdad de uno mismo, del ser, es necesario salir de sí.[1009] De esta forma, el Modernismo, la estética ética, lo sublime y la figura de la prostituta constituyen un discurso coherente y cohesionado.

[1009] Vid. Safranski, Rüdiger: *¿Cuánta verdad necesita el hombre?* Barcelona: Tusquets, 2013.

3. EL POETA MODERNISTA, UN ÍCARO TRÁGICO.

Que todo lo que ha acontecido desde que los antiguos griegos sistematizaran el pensamiento no es más que una nota a pie de página del mismo no supone ninguna novedad[1010]. En este sentido, parece sensato identificar la figura del poeta modernista y su concepción del arte con un mito clásico para cuya documentación podemos retrotraernos al Ovidio de *Las Metamorfosis*. Se trata del estremecedor mito del desastrado Ícaro; joven, lleno de deseo y de ambición/anhelo artístico, decide volar con sus alas (de cisne modernista) hacia el origen, hacia el sol, hacia la esencia del ser humano, hacia la infinitud genésica, hacia lo sublime. A sabiendas de que camina hacia su destrucción (su padre, Dédalo, ya se lo había advertido), no puede evitar, sin embargo, la siniestra atracción de volar hasta su propio origen: "En mi principio está mi fin" y "en mi fin está mi principio"[1011]. Este irresistible mesmerismo hacia la destrucción del origen se traduce en la búsqueda permanente de la sublimidad por parte del poeta modernista, focalizada, topicalizada y personalizada en la mujer prostituta. Tal y como nos ha acontecido en otros apartados, resulta de especial relevancia el hecho de dirimir las diferencias que se extraen como corolario del tratamiento singular que estos poetas le procuran a la figura de la prostituta con respecto a escritores que se adscriben a movimientos literarios diferentes del modernista. En este sentido, y manteniendo la feraz alegoría mitológica, podemos aseverar que, en confrontación con el Romanticismo, cuyo correlato mitológico sería el de Tántalo (escritores sumergidos en la sed y el hambre absolutas, en tanto en cuanto condenados a pretender alcanzar lo

[1010] En palabras de Whitehead: "La historia de la filosofía occidental no es más que una serie de notas de pie de página a Platón", en Whitehead, Alfred North: *Process and Reality*. New York: Macmillan 1929. Pág. 63.
[1011] Trías, Eugenio: *El hilo de la verdad.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014. Págs. 23 y ss.

inalcanzable, lo que se aleja en su propio enigma cuando se produce la aproximación), el poeta modernista se viste con la piel de Ícaro. Los poetas modernistas, pues, asimilan la fuerza entrópica que desde lo sublime los llevará a su propia destrucción, es decir, al origen, sin renunciar a esta aventura estética que suplantará al entorno social en el que les tocó vivir.

4. EL MODERNISMO Y LO ÉROTICO, LO MARGINAL, LO FEMENINO, LO MALDITO Y EL CULTURALISMO.

Precisamente, en la línea de la coherencia y de la cohesión que sosteníamos en apartados anteriores, nos encontramos con que lo erótico, lo femenino, lo transgresor, lo maldito y el culturalismo habitan tanto la esencia de lo sublime y la figura de la prostituta, como el propio Modernismo. Hay unos íntimos vínculos que unen al Modernismo con cada una de estas categorías y, por ende, no puede resultarnos extraño que se produzca la sublimación de la figura de la prostituta en la estética modernista, ya que responde a un denominador común que se nos antoja inexcusable.

En este sentido, resulta evidente el hecho de que existe una relación directa entre el erotismo y el Modernismo, tal y como se ha pretendido demostrar en el capítulo V, avalada de manera incontestable por el trabajo de Lily Litvak[1012], entre otros.

Lo mismo puede sostenerse en cuanto a los vínculos establecidos entre el Modernismo y el Mal, ya que la relación del Mal con el imaginario de los poetas finiseculares parece responder a una motivación intrínseca al ideario estético modernista. El Bien presupone sumisión, uniformidad, obediencia. Sin embargo, el "*contacto con el Mal fomenta la creatividad*"[1013] y presupone un ejercicio de libertad, de rebeldía. En consonancia con los tiempos, el poeta finisecular encaja con la idea de rebeldía contra un universo materialista y estrecho, rechazando plenamente la sumisión y la obediencia como opciones de vida. Así las cosas, el creador modernista opta por el Mal y rechaza el Bien como respuesta estética. Otro aspecto apasionante del concepto del Mal, además, es su estrecha vinculación con el concepto de sublimidad. Esta íntima relación viene dada porque "*En nuestro contexto, la esencia humana se define como un*

[1012] Vid. Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch, 1979.
[1013] Safranski, Rüdiguer: *El mal o El drama de la libertad.* Viena: Tusquets Editores, 2000. Pág. 30.

ser que se consuma cuando va más allá de sí"[1014]; y es que "*el hombre está metido en el ser, pero puede notar la tendencia a desgajarse de aquél, la tendencia a destruirlo. Y esto es el Mal*."[1015] Desgajarse del ser, destruirlo, es condición *sine qua non* para vivir una experiencia de sublimidad en la que el sujeto disuelva sus límites, se desgaje y se destruya para fluir en el todo.

Por otra parte, el Modernismo y lo femenino no se explican sólo por el interés incontestable de los autores finiseculares por la mujer prostituta, sino por la sublimación de esta como respuesta estética a los dos modelos femeninos imperantes en el fin de siglo: la *femme fatale* y la mujer pura, idealizada, prerrafaelita.[1016]

Asimismo, la relación entre el Modernismo y la transgresión/marginalidad no parece necesitar muchos esfuerzos en su justificación, ya que el propio creador modernista decide marginarse frente a una realidad positivista, utilitaria e industrializada. En realidad, esta actitud concita tanto una faceta vital como una estética con el fin de aunarlas, ya que el sentimiento detestable que los modernistas sienten hacia el entorno se compadece con el hecho de generar una dimensión estética, desde la transcendencia artística, que suplante la realidad mostrenca. Así, la dimensión estética deviene forma de vida, espacio en el que instalarse como universo sustitutivo de una realidad cotidiana profundamente insatisfactoria. En esta misma dirección, la transgresión promoverá el culturalismo como recurso dotador de una estética artística autónoma, al mismo tiempo que conducirá a los artistas a una marginalidad subversiva, en la que se hermanarán con la figura de la prostituta.

Por último, tampoco parece complejo demostrar los lazos que unen al Modernismo con el culturalismo, habida cuenta de que el Modernismo se convierte en

[1014] Safranski, Rüdiguer: op. cit., pág. 53.
[1015] Safranski, Rüdiguer: op. cit., págs. 56-57.
[1016] Para ampliar información acerca de los dos modelos femeninos finiseculares, vid. Hinterhäuser, Hans: *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*, Madrid, Taurus, 1998; para la sublimación de la figura de la prostituta como sincretismo modernista, vid. capítulo V de esta Tesis Doctoral.

el filtro cultural por antonomasia en la historia de la literatura; esto es así porque los modernistas traducen toda su realidad a través del código de lo cultural (una prostituta es una bacante, una Cleopatra, una hetaira...; sin olvidar la importancia de Safo, que tiene la virtud de fundir en su sola figura a la hetaira y al poeta, delirio modernista por excelencia que explica la sublimación de la figura de la prostituta, entre otras razones, pues no se puede olvidar su condición transgresora, maldita, femenina y su plétora de erotismo); toda experiencia de realidad es filtrada desde lo cultural por los modernistas. Este hecho convierte también a la prostituta en una figura especialmente atractiva, dado su predicamento cultural, su carácter proteico y heteróclito.

La relación directa del Modernismo con los tópicos expuestos, unida a la connivencia con recursos del ámbito lingüístico como lo pletórico, lo sinestésico, lo hiperbatónico, lo paradójico y lo metafórico, dan buena cuenta de los estrechos vínculos, ineluctables por otra parte, que ensartan al Modernismo, a lo sublime y a la figura de la prostituta en el espíritu holístico de los textos poéticos (sin olvidar que esta fructífera relación no se reduce a los textos poéticos, sino que rebasan incluso el ámbito del lenguaje literario para vehicularse a través de otros lenguajes artísticos).

5. MODERNISMO ESPAÑOL. UN INTENTO DE CRONOLOGÍA Y UNA NÓMINA DE AUTORES EN DOS CICLOS POÉTICOS MODERNISTAS.

Este *corpus* de textos vendría a demostrar que la crítica, en general, se ha precipitado al considerar el fin de siglo de la literatura española, en realidad el último tercio de siglo, en lo que a lírica se refiere, ya que encontramos manifestaciones modernistas desde la década de los 70 que se convertirían en el mejor muestrario para señalar la existencia de un Modernismo español que, o bien es previo al americano, o bien circula paralelamente a este. Este extremo no debe resultarnos tan extraño, ya que no sería la primera vez que nos encontrásemos con un movimiento poligenésico, que interpretado desde el fenómeno de la poligénesis lingüística, daría cuenta del surgimiento en diversos lugares de un mismo fenómeno, sin la necesidad de implicaciones mutuas, al menos en el momento del origen. Además, los testimonios de admiración de los primeros modernistas americanos hacia figuras de la poesía española (ejemplarmente hacia la obra de Manuel Reina), incluyendo al gran prócer del Modernismo, constituirían un ejemplo de que cuando nace el Modernismo americano, se conocía ya una forma poética moderna, renovadora en la literatura española, que, a la luz del *corpus* textual, podríamos calificar sin ambages de modernista. Aunque en otros términos, algo parecido afirmaría Luis Cernuda[1017] cuando minimizó el impacto de la poética dariana en la poesía española, al esgrimir una argumentación a favor de un modernismo ibérico, español si se quiere, previo al americano; y cuando se refiere a que la corriente parnasiana se identificaba, al menos desde un plano meramente estético, de forma mucho más íntima con el Modernismo que el Simbolismo. Tampoco ha de extrañarnos nada la reivindicación de la lírica española del último tercio de siglo y

[1017] Vid. “Estado de la cuestión”, en este mismo capítulo.

primeras dos décadas del siglo XX en su variante modernista, porque ha estado profundamente desatendida. Es cierto que, en general, se ha acudido siempre a los mismos poetas para caracterizar el periodo referido y que nuestra crítica adolece de la falta de unos estudios críticos cabales en torno al nacimiento, desarrollo y ocaso del Modernismo español. La literatura hispanoamericana ha resuelto, a nuestro juicio, mucho mejor este asunto. Un gran número de rigurosos estudios han desmontado la teoría de unos escritores premodernistas, pasando a considerarlos como modernistas sin más, aunque sin menoscabar la figura diplomática y de impacto internacional que el Modernismo americano encontró en la obra y figura de Rubén Darío. Sin embargo, el Modernismo español espera asedios exhaustivos, rigurosos en torno a su surgimiento, esencia, desarrollo y desaparición. Algunos buenos intentos han propuesto una tímida nómina de poetas españoles, considerados premodernistas, como Manuel Reina, Ricardo Gil o Salvador Rueda, pero hay que destacar que, además de estos tres poetas, nos encontramos con publicaciones de poesía modernista durante la década de los 70 que avalan la teoría de un Modernismo español. Nadie pretende mitigar el efecto que la obra de Darío tuvo en la literatura española del momento, como tampoco se pretende negar la influencia de otras literaturas en las producciones líricas españolas, ni tampoco que el Modernismo español, tras una fase más replegada (la de su nacimiento), pasara después a dejarse querer por influencias de otros autores y otras literaturas de forma manifiesta. Se trata, más bien, de intentar asediar al Modernismo español sin caer en los lugares comunes que han asfixiado un estudio riguroso del mismo, como puede ser la tan traída y llevada cuestión del Modernismo y el 98, por ejemplo. Ante el *corpus* textual cabe señalar, pues, la necesidad de un estudio exhaustivo del Modernismo español que, sin olvidar a las figuras señeras que presentan las primeras muestras de Modernismo, encontró múltiples cultivadores en nuestro país. Además, no debemos

olvidar que el movimiento modernista es poliédrico, caleidoscópico, escurridizo, proteico y que incluye tendencias varias, entre ellas el decadentismo y el prerrafaelismo, muy poco estudiados en nuestras letras. No es asunto de nuestra Tesis Doctoral, pero apuntado queda, el definir las distintas corrientes que nutren al Modernismo español, delimitarlas y ejemplificarlas, pero -ante la prolija búsqueda de poemas para este trabajo-, nos hemos topado con toda suerte de producciones líricas que constituyen una muestra esencial de decadentismo y de prerrafaelismo dentro del Modernismo español. Intentos, como los de Luis Antonio de Villena, de rescatar autores españoles olvidados de la época que nos ocupa resultan encomiables, sean cuales fueren los motivos que los hayan impulsado hacia este rescate necesario (la bohemia, la marginalidad, el homoerotismo, el dandismo, etc.).

Una vez presentado el *corpus* poemático de autores españoles de entresiglos que subliman la figura de la prostituta en una cosmovisión modernista y que hemos sentado las bases de un Modernismo español, podemos distinguir dentro del mismo dos ciclos poéticos: un primer ciclo nacido de la propia interpretación española respecto a la literatura francesa y de la idiosincrasia singular (aunque no única) de la poesía andaluza (1870-1890), con autores como Manuel del Palacio (y sus tímidos intentos modernistas desde el tardorromanticismo[1018]), Manuel Reina (el primer modernista hispánico *avant la lettre*), Eusebio Blasco, Ricardo Gil, Víctor Balaguer, Carlos Fernández-Shaw, José del Castillo y Soriano (no en la línea de un poemario, como el de Puente-Genil, sino a fogonazos), Emilio Fernández Vaamonde, Salvador Rueda, y Enrique Paradas (que intenta deslindarse del carácter epigonal naturalista y del posromanticismo más anquilosado); y un segundo ciclo, de un Modernismo muy influido por la persona y la

[1018] No debemos olvidar que, aunque el poemario se publicó en 1870, la composición incluida en el *corpus,* que apunta maneras modernistas, se compuso en 1867. Vid. poema 72 del capítulo VI de la Tesis.

obra del gran Darío, conformado por Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Emilio Carrere, Eduardo Marquina, Enrique Díez-Canedo, Pedro Barrantes, Alfredo Blanco, Nilo Fabra, Augusto Briga, Rogelio Buendía, Ricardo J. Catarineu, Joaquín Dicenta, Ramón Pérez de Ayala, Pedro García Morales, Ramón Fernández Mato, Juan Alcover, Federico Gil Asensio, Salvador González Anaya, Juan González Olmedilla, Juan José Llovet, Mariano López Costa, Alberto Marín, el marqués de Campo, Eduardo de Ory, Juan Puyol y Pedro de Répide. De suerte que podríamos proponer una cronología del Modernismo español desde 1877 hasta 1916, sin considerar las producciones posmodernistas, que se solapan ya con la concepción literaria de las Vanguardias. La nómina propuesta, evidentemente, es tan susceptible de nuevas incorporaciones[1019] como de cuestionamientos, pero quede de manifiesto la relevancia que se colige de los resultados obtenidos al abordar el tratamiento estético de la figura de la prostituta en la lírica finisecular española.

[1019] Evidentemente, hay autores modernistas que no se ocuparon de la figura que estudiamos en esta Tesis Doctoral.

VIII. CONCLUSIONES.

Este capítulo de la Tesis Doctoral sólo tiene sentido en tanto en cuanto se constituya en evaluación del grado de cumplimiento de los objetivos que se perseguían y en valoración de la relevancia respecto a los resultados obtenidos.

Así, con esta investigación se ha demostrado el interés que los poetas modernistas españoles presentan hacia la figura de la prostituta (avalado por un *corpus* de ciento cuatro poemas pertenecientes a treinta y siete autores) y se ha indagado en la etiología del mismo para contravenir las teorías tradicionales, que aducían razones de índole histórico-sociológica o motivaciones baladíes de tipo evasivo o meramente escapista, frívolo. Por el contrario, sin menoscabo de la influencia que otros factores hayan podido tener y en consonancia con la cosmovisión modernista, se concede preeminencia a una justificación de tipo estético (basada en el sincretismo modernista, que fundiría para confundir en la sublimación de la figura de la prostituta los dos modelos femeninos finiseculares, a saber: la *femme fatale* y la mujer pura, idealizada del prerrafaelismo; o en la asociación del Modernismo, de lo sublime y de la misma figura de la prostituta con las 'entrañas del vacío') en detrimento de otros posibles detonantes. Precisamente, esta estética, que deviene ontología y ética en el Modernismo, explica el tratamiento de sublimación en el caso de la figura de la prostituta como objeto poético, elevada a categoría artística por sus ínsitas concomitancias en su esencia semántica con respecto a la propia sublimidad o al Modernismo. Se propone un estudio exhaustivo acerca de esta categoría estética singular de lo sublime, en constante revisión –dado su carácter lábil, heteróclito y extremadamente paradójico (ya en el paroxismo del

oxímoron), al proponer una diacronía de los jalones fundamentales en aras de su definición, al tiempo que se relaciona su naturaleza con la modernidad (tan vinculada al Modernismo) y que se esgrime una novedosa teorización sobre su concepto: la siniestralización de la belleza/el embellecimiento de lo siniestro en un marco que diluye los límites, inspirada en los grandes teóricos de la estética. El hecho de indagar en la categoría y de sistematizar el conjunto de elementos que la componen nos permite entender su relación directa tanto con la figura de la prostituta como con el Modernismo, habida cuenta de que se demostrará un demiurgo común y dual, por una parte de tópicos (lo erótico, lo femenino, lo transgresor, lo maldito y el culturalismo) y, por otra, de recursos de tipo formal, aunque sin renunciar a otro tipo de consideraciones, (lo pletórico, lo paradójico, lo sinestésico, lo metafórico y lo hiperbatónico). De suerte que, al estudiar unos tópicos y unos mecanismos formales, demostramos que la sublimidad puede manifestarse en el lenguaje, a pesar de las dificultades que entraña sistematizar sus mecanismos, habida cuenta de que no responden a criterios exclusivamente formales ni a la sencilla suma de unidades definibles, sino a una interpretación holística de fenómenos que hemos sistematizado en cinco ejes fundamentales: el de lo pletórico, lo paradójico, lo sinestésico, lo metafórico y lo hiperbatónico (que, a su vez, se articulan en toda una serie de fenómenos retóricos), sin olvidar otra tipología de recursos que no encajarían de manera natural en la taxonomía propuesta y que conforman su propia clase. Hemos tenido ocasión de comprobar, además, que la relación entre todos y cada uno de estos ejes con lo sublime resulta estrechísima y que, como no podía ser de otra forma, se convierten en recursos que, sumados a los tópicos abordados con anterioridad (lo erótico, lo femenino, lo maldito, lo transgresor y el culturalismo), configuran el perfecto vehículo para acceder a lo sublime. Hay un elemento fundamental que vertebra tanto a los tópicos como a los

denominados recursos: las proteicas y enriquecedoras interconexiones que, ineluctablemente, se dan sin solución de continuidad. Se trata, pues, de la red de lo sublime, que extiende la confusión entre los límites, la correspondencia de la multiplicidad en la unidad, incluso, a los mecanismos que sirven para procurarla. La contaminación de lo sublime es, necesariamente, totalizadora.

Nos hemos servido de la sólida y modernísima autoridad del opúsculo atribuido a Longino para propiciar toda una teorización demostrativa de los mecanismos de lo sublime. Además, no hemos de olvidar que todos estos aspectos asediados aparecen y puede comprobarse en los comentarios correspondientes a todas y cada una de las composiciones que conforman el *corpus* de composiciones poéticas modernistas, en las que a la figura de la prostituta se le procura un tratamiento estético de sublimación. Esta sublimación, precisamente, entre otros factores, se demuestra que viene dada por un elenco de recursos lingüísticos, de figuras retóricas. No en vano, el opúsculo anónimo que principió la teorización de lo sublime, tan traído y llevado inevitablemente en esta investigación –tal es su centralidad-, se reflexiona en torno a la posibilidad de que las figuras literarias puedan convertirse en vehículos que conduzcan hacia lo sublime, en tanto en cuanto son capaces de sublimar el lenguaje. Primeramente, insiste en su necesaria combinación orquestada, para -más adelante- precisar la suerte tanto de las figuras retóricas como de la sublimidad del lenguaje bajo el efecto totalizador y omnímodo de lo sublime:

> "*La combinación de varias figuras en un solo pasaje suele causar un poderoso efecto cuando se conjuntan en mutua colaboración –cual si de cooperativa se*

tratara- contribuyendo así a lograr la fuerza, el poder de persuasión, la belleza.''[1020]

"*Al llegar a este punto, no debe soslayarse un hecho que he podido observar. Seré muy breve: de alguna manera, las figuras contribuyen, por una especie de ley natural, a poner de relieve la sublimidad, y, análogamente, esta les presta un maravilloso apoyo.*

[…] el artificio, combinado de alguna manera con la belleza y la elevación, permanece a la sombra y evita toda sospecha. […] Pues casi al igual que las tenues luces se esfuman bajo los rayos del sol, asimismo los artificios retóricos se oscurecen cuando los envuelve totalmente el halo de lo sublime.''[1021]

He aquí una descripción grandiosa, a modo de écfrasis, del fenómeno de lo sublime, cuya vertiginosa entropía subsume en la pérdida los efectos mismos del lenguaje que, como todo lo demás, entra en una dimensión holística en la que nada permanece, para poder recobrarse. Para tan digna y estetizante transformación, el autor se inclina por una sublimidad lingüística obrada mediante el potentísimo imaginismo de la metáfora, vuelo del lenguaje que implica tanto la cosmovisión del mundo como la creación de realidad (como viniera a aseverar Lakoff: "*la metáfora es lo dado y lo posible''*[1022], igual que todo nuestro universo imaginario). Esta capacidad de la metáfora para generar realidad se convierte en un mecanismo esencial del Modernismo, ya que se relaciona directamente con la concepción de la autonomía del arte (vivir en el arte al modo de Dorian Gray) y con su esencia de constituirse en filtro cultural. Fondo y forma

[1020] Anónimo: op. cit, pág. 141.
[1021] Anónimo: *Sobre lo sublime*; Aristóteles: *Poética*. Texto, traducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1996. Págs. 135-137.
[1022] Vid. Lakoff, George; Johnson, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana.* Madrid: Cátedra, 1995.

se funden para confundirse en el magma de lo sublime, tal y como se ha intentado demostrar. Ello se comprueba en la *hermeneusis* de las composiciones que contribuyen al revisionismo crítico de las producciones finiseculares de la literatura española, cuestionando la hegemonía crítica que las reduce a la dicotomía de los marbetes de Modernismo *versus* generación del 98, en la concepción de un Modernismo español ancilar del hispanoamericano, invadido por la corriente simbolista, de carácter superficial y meramente evasivo. Los resultados de esta investigación son, pues, sumamente relevantes, habida cuenta de que justifican la existencia de un Modernismo español que se dividiría en dos ciclos: uno previo al hispanoamericano (nacido de la interpretación española respecto a la literatura francesa y de una singular concepción literaria renovadora enraizada en lo andaluz –aunque no exclusivamente), que podría explicarse poligenésicamente, y que transcurriría aproximadamente entre 1877 (con algún antecedente aislado) y 1895; y otro, que abarcaría el periodo existente entre 1896 y 1916, caracterizado por tratarse de un Modernismo sumamente influido por la corriente hispanoamericana y, especialmente, por la vida y por la obra del gran poeta nicaragüense: Rubén Darío. La relevancia de los resultados es, a nuestro parecer, sumamente transcendente, ya que -mediante el singular tratamiento de la figura de la prostituta en una cosmovisión modernista- creemos haber demostrado el surgimiento del Modernismo español con anterioridad al hispanoamericano (que arrancaría, según las fechas más favorecedoras, en 1882) sin negar la influencia determinante en el mismo de la omnímoda figura y obra rubendariana pero, eso sí, en lo que podríamos considerar como un segundo ciclo en la poética del Modernismo español. Además, con esta Tesis Doctoral, se reivindican autores olvidados, a nuestro juicio meritorios de trabajos críticos y de atención por parte de los estudiosos, debido a su originalidad, a su

interesante acomodo a la estética modernista, cuando no al experimentalismo que preanuncia en sus composiciones el advenimiento de las Vanguardias.

Otro de los resultados relevantes que se desprenden de esta investigación es el de la elaboración de un eje de interpretación de movimientos estéticos mediante el análisis del tratamiento de la figura de la prostituta, ya que si el Modernismo se caracteriza por un determinado tratamiento retórico (el de la metáfora, en muchas ocasiones articulada en la sinestesia), asociado a una función de identificación que, a su vez, se relaciona con una categoría estética de sublimación, a raíz de una aprehensión del arte como *modus vivendi*, otros movimientos estéticos, como el Romanticismo, el Realismo o el Naturalismo optarían por otras elecciones en la panoplia que despliega este mismo eje. Por ejemplo, el Naturalismo, que también trató profusamente la figura de la prostituta, se decantaría por un tratamiento retórico mucho más cercano al símil que a la metáfora, asociado a una función de distanciamiento –más que de identificación- que, por su parte, se relacionaría con una categoría estética de degradación (y no de sublimación), en la concepción del arte como reflejo determinista de los aspectos sórdidos de la realidad.

Asimismo, otro de los resultados fundamentales que arroja esta Tesis Doctoral es que la sublimación de la figura de la prostituta no se vincula con el concepto de bohemia (como cabía esperar, ya que en este extremo sí que se ha insistido hasta la saciedad), sino con el de Modernismo, habida cuenta de que cuando los modernistas abordan la figura que nos ocupa tienden a sublimarla, mientras que sólo los bohemios de cosmovisión modernista lo hacen. Así, encontramos bohemios que no subliman esta figura porque se incardinan en el Naturalismo, en el Realismo o en el posromanticismo (sino que se limitan a embellecerla –posrománticos-, a degradarla –naturalistas- o a reflejarla de manera pretendidamente objetiva sin anhelos estetizantes artificiosos, como

en el caso de los realistas) y, por el contrario, constatamos que poetas que no militaron en la filas de las bohemia, pero que sí adoptaron una estética modernista, constituyen ejemplos paradigmáticos de la sublimación de la figura de la prostituta. Mediante el análisis exhaustivo del tratamiento estético de la misma, podemos identificar el movimiento literario al que pertenece una determinada composición, la actitud que la acompaña, el mecanismo lingüístico por excelencia para dar cuenta de ella y la concepción artística del sujeto creador. La relevancia de los resultados, pues, con los matices que se quiera, parece lejos de toda duda, así como la necesidad que satisface esta investigación de rellenar un hueco que demanda atenciones inmediatas, dado que los prejuicios, la pacatería o la superstición no pueden ser buenos consejeros en la elaboración de los trabajos literarios y, por extensión, artísticos. Además, esta Tesis Doctoral pone de manifiesto un erotismo encomiable en las producciones finiseculares españolas, que no pueden reducirse a las concepciones regionalistas y un tanto chovinistas de los desnudos de Julio Romero de Torres, tristes, oscuros, un tanto rancios, sino a una interpretación gozosa, al tiempo que ontológica y un tanto destructiva (en el marco del pensamiento de la época), de un erotismo europeizado con ciertos tintes de exotismo y una fuerte influencia de la sofisticación y modernidad de la estética francesa, que llena los desnudos de luz, de actualidad, de esteticismo y de imaginación, sin renunciar a lo siniestro. Y es que se trata de un erotismo que, en consonancia con la estética modernista, es transcendente (piénsese en la celeste carne de mujer rubendariana), debido a que se asume desde la idealización del azul y a que se convierte en vehículo privilegiado para alcanzar lo sublime, tan próximo a la muerte (la continuidad) como el erotismo (la *petite mort*). También se demuestra en este trabajo la necesidad modernista de la enajenación, de la alienación como forma por excelencia de

alcanzar lo sublime, en la que los paraísos artificiales y el erotismo encuentran su carta de naturaleza.

Esta relevancia de los resultados conduce inevitablemente hacia la posibilidad de líneas de investigación que puedan ampliarlos, expandirlos, matizarlos o extrapolarlos. Así, el *corpus* propuesto podría engrosarse (incorporando nuevas composiciones y nuevos autores); o sería posible estudiar este mismo fenómeno del tratamiento estético de sublimación de la prostituta por parte del Modernismo no sólo en otros géneros literarios de la literatura española, sino también en otras literaturas, e incluso en otros lenguajes artísticos como la pintura, la escultura o la música, verbigracia. Los pintores impresionistas, en la órbita del Modernismo, ¿subliman la figura de la prostituta frente al tratamiento pictórico que le confieren otras corrientes estéticas? No parece extraño extrapolar una tesis válida para el lenguaje literario, desde una perspectiva estética, al lenguaje pictórico, pues, en realidad, puede enfocarse desde una misma interpretación artística, aunque el estudio de los mecanismos suponga un estudio específico de los resortes de cada técnica.

Sin duda, otro feraz cauce de continuidad sería el de proponer un *corpus* de textos que demostrase el tratamiento artístico que otras manifestaciones literarias, distintas a las pertenecientes al Modernismo, le han procurado a esta misma figura.

Y, en todo caso, confiamos en que con este trabajo hayamos abonado el fértil dominio de la inter y multidisciplinariedad, que viene a demostrar que, como en lo sublime, en la creación artística, las distintas disciplinas concitan sus sinergias sin las concepciones artificiosas de los compartimentos estancos. Como ejemplo paradigmático, véase en esta Tesis Doctoral cómo se las gastan la filosofía, la literatura

y la historia del arte cuando se funden para confundirse en un mismo discurso artístico y con perfecta naturalidad, casi con desparpajo.

IX. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Así como en las fuentes primarias es esencial incorporar las primeras ediciones de las publicaciones, en el caso de las secundarias, se ha optado por reseñar las ediciones que se han manejado, a pesar de que no sean primeras ediciones. En el primer apartado, se compendian las fuentes primarias de las que han sido extraídas las composiciones integradas en el *corpus*, así como las referencias vaciadas y no integradas finalmente en el mismo y las antologías, mientras que en el segundo, aparece organizada la bibliografía crítica.

1. *CORPUS* DE TEXTOS. FUENTES PRIMARIAS.

A) LIBROS DE POEMAS INCLUIDOS.

- ALCOVER, Juan: *Meteoros: poemas, apólogos y cuentos.* Barcelona: Juan Gili, 1901. 249 págs.
- BALAGUER, Víctor: *Celistias: poesías.* Madrid: [s.n.], 1895 (Imp. de la viuda de M. Minuesa de los Ríos). 221 págs.
- BARRANTES, Pedro: *Delirium tremens.* Madrid: [s.n.: 1910, Imprenta Helénica]. 207 págs. + 3 h.
- BLANCO, Alfredo: *Poesías* (1923). En *Revista Latina* (Madrid), I, nº 3 (30 de noviembre de 1907).
- BLASCO, Eusebio: *Soledades.* Madrid: [s.n.], 1878. (Biblioteca Universal: Colección de autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros; 41).
- BRIGA, Augusto: *Mundanas.* Madrid: [Imprenta de P. Apalategui], 1906. 164 págs.
- BUENDÍA MANZANO, Rogelio: *El poema de mis sueños.* Madrid: Librería de Pueyo, 1912. 159 págs. + 1 hoj.
- _____: *Del bien y del mal.* Madrid: Suc. de Hernando, 1913. 202 págs. + 1 hoj.
- CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE: *Alma glauca.* Madrid: [s.n.], 1904. (Imprenta de Enrique Teodoro). 113 págs.
- _____: *Estampas: Orientales. Helénica.* Madrid: Librería de Pueyo, 1907. 205 págs. + 2 hoj.

- CARRERE, Emilio: *Las mejores poesías de Emilio Carrere.* Madrid: Renacimiento, [1900]. 264 págs.
- _____: *El caballero de la muerte*. Madrid: [s.n.], 1909. [Imp. de Gaceta Administrativa]. 173 págs.
- CASTILLO Y SORIANO, José del: *Versos.* [s.l.: s.n.], 1879. (Madrid: Imp. de la Gaceta Universal). 154 págs.
- CATARINEU, Ricardo J.: *Estrofas.* Prólogo de Manuel Bueno. Madrid: Imp. de la rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907. 96 págs.
- DICENTA, Joaquín: "Amor", en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.
- _____: "Del triunfo", en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique: *Versos de las horas.* Madrid: [Imprenta Ibérica], 1906. 116 págs.
- FABRA, Nilo María: *Interior*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos: 1905. 148 págs.
- FERNÁNDEZ MATO, Ramón: "Pecadora", en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.
- FERNÁNDEZ VAAMONDE, Emilio: *Dulces y amargas: poesías cortas.* Madrid: 1896. 135 págs.
- _____: *Diálogos: Poesías.* Madrid: Librería de Santa Fe, 1898. 77 págs.

- FERNÁNDEZ-SHAW, Carlos: *El amor y mis amores: poemas ingenuos.* Madrid: [s.n.], 1910 ([Imp. de los Suc. de Hernando]). 233 págs.
- GARCÍA MORALES, Pedro: *Gérmenes.* Prólogo de G. Martínez Sierra. Madrid: Librería de Pueyo, 1910. 157 págs.
- GIL ASENSIO, Federico: *Como la vida.* [S.l.]: [s.n.], 1906 (Madrid: Estab. Tip. de Marqués). 94 págs.
- GIL, Ricardo: *La caja de música: poesías*. Madrid: La España Editorial, [1898]. 226 págs.
- GONZÁLEZ ANAYA, Salvador: *Medallones: Poesías.* Con un Soneto-prólogo de D. Emilio Ferrari. Madrid: Librería de San Fernando Fé, 1909. 86 págs.
- GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan: "La última orgía de Tais", en *Los mejores poetas contemporáneos*. Por Pedro Crespo. Madrid: Editorial Llorca y Compañía, 1914. 252 págs.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Ninfeas.* Madrid: [s.n.], 1900. 114 págs.
- LLOVET, Juan José: "Sonetos de amor", en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.
- LÓPEZ COSTA, Mariano: "Orgía", en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.
- MACHADO, Manuel; PARADAS, Enrique: *Tristes y alegres: Colección de poesías.* Madrid: [s.n.], 1894 (Imp. La Catalana).
- _____: *Alma*: *(poesías).* [S.l.]: [s.n.], [1902?] (Madrid: Imp. de A. Marzo). 138 págs.

- MACHADO, Manuel: *Caprichos*. Madrid: [s.n.], 1905 (Tipograf. De la Revista de Archivos). 157 págs.
- _____: *El mal poema*: *poesías.* Madrid: Castro y Compañía, 1909. 155 págs.
- MARÍN, Alberto: "Almas que cantan", en ORY, Eduardo de (comp.): *La Musa Nueva: selectas composiciones poéticas coleccionadas por Eduardo de Ory*. Zaragoza: Librería de Cecilio Gasca, [1908]. XIV, 199 págs.
- MARQUINA, Eduardo: *Las vendimias: Primer poema geórgico.* Barcelona: F. Seix, 1901. 1 v.
- ORY, Eduardo de: "Flor de fiebre", en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.
- PALACIO, Manuel del: *Cien sonetos.* Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1870. 240 págs.
- _____: *Poesías escogidas.* Madrid: [s.n.], 1916 (Tip. De la Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas). 327 págs.
- PARADAS, Enrique: *Undulaciones*. Madrid: [s.n.], 1893 (Imp. de El Secretariado). 192 págs.
- _____: *Impresiones: Cantares.* Madrid: [s.n.], 1913. (Imprenta Helénica). 186 págs.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón: "La dulce Helena", en PÉREZ DE AYALA, Ramón: *La pata de la raposa: (novela).* Madrid: [Prudencio Pérez de Velasco, 1912?]. 363 págs.

- PUYOL, Juan: "La taberna del arrabal", en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.
- REINA, Manuel: *Andantes y alegros.* Madrid: Imprenta de A. Flórez y Compañía, 1877. XV, 115 págs.
- _____: *Cromos y acuarelas: (cantos de nuestra época) (1878).* Madrid: Imprenta de Fortanet, 1878. XXVII, 145 págs.
- _____: *La vida inquieta: poesías.* Madrid: Librería de Fernando Fe, 1894. 202 págs., 1 h.
- _____: *La canción de las estrellas: poema.* Madrid: Tipografía de los hijos de M. G. Hernández, 1895. 38 págs.
- _____: *Rayo de sol: poema y otras composiciones.* Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1897. 66 págs.
- RÉPIDE, Pedro de: "El crepúsculo de las diosas", en *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914. 511 págs.
- RUEDA, Salvador: *La Bacanal: Desfile antiguo. Camafeos.- Acuarelas*. Madrid: [s.n.], 1893. (Tipografía de los Hijos de M. Hernández).
- _____: *Lenguas de fuego: Cantos al misterio, al hombre y a la vida.* Madrid: [s.n.], 1908. (Imprenta de José Rueda). 207 págs.
- VILLAESPESA, Francisco: *La copa del rey de Thule.* Madrid: [s.n.], 1900 (Estab. tip. "El Trabajo", a cargo de H. Sevilla). 60 págs.
- _____: *Canciones del camino.* Madrid: Librería de Pueyo, 1906. 159 págs.
- _____: *Intimidades*. Madrid: Antonio Álvarez, 1898. 125 págs.

B) POEMARIOS VACIADOS Y NO INCLUIDOS EN EL *CORPUS.*

- ALMENDROS CAMPS, José: *Poemas líricos.* Madrid: [s.n.], 1903. (Imprenta de Antonio Marzo). 91 págs.
- *Antología de la poesía sexual: De Rubén Darío a hoy.* Buenos Aires: Nuestra América, 1959. 204 págs.
- BARRANTES, Pedro: *Tierra y Cielo.* Madrid: [s.n.], 1896. [Imprenta y Litografía del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús]. 223 págs.
- BENAVENTE, Jacinto: *Versos.* Madrid: [s.n.], 1893 (Tipografía franco-española). 105 págs.
- BLANCO-BELMONTE, Marcos Rafael: *Aves sin nido: poemas*. Poesía-prólogo de Manuel Reina. [Madrid: "Sucesores de Rivadeneyra", 1902.] 105 págs.
- CARRERE, Emilio: *Románticas (poesías)*. Poesía-prólogo de J. Ortiz de Pinedo. Madrid: Imp. de la Prensa de Madrid, 1902. 63 págs.
- CASTRO, Cristóbal de: *Cancionero galante.* París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1909. 172 págs.
- _____: *El amor que pasa.* Madrid: M. Romero, impresor, 1913. 76 págs.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso: *Efímeras: Colección de poesías.* Málaga: Imprenta Urbano Carrere, [s.a.]. 183 págs., 4 h.
- _____: *Malagueñas: Colección de cantares.* Málaga: Imprenta Antonio Urbano Carrere, [s.a.]. 128 págs.
- _____: *Percheleras y trinitarias: Nuevos cantares.* Málaga: Tip.de El Diario de Málaga, 1892. 96 págs., 1 h.

- _____: *Poesías premiadas: (1880-1881).* Alicante: Imprenta de V. Botella y compañía, 1882. 30 págs., 1 h.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique: *Del cercado ajeno: versiones poéticas.* Madrid: M. Pérez Villavicencio, 1907. 159 págs.
- _____: *Imágenes: Versiones poéticas.* París: Librería Paul Ollendorff, [s.a.]. 260 págs.
- _____: *La visita del sol.* Madrid: [Imprenta Gutenberg-Castro], 1907. 152 págs., 4 h.
- ESCALANTE, Amós de: *Poesías: Marinas. Flores. En la montaña.* Santander: [s.n.], 1890, 214 págs.
- ESCUDER, Manuel: *Ratos de ocio: poesía y prosa*. Buenos Aires: José Tragant, 1904. VII, 8-276 págs.
- ESTESO Y LÓPEZ DE HARO, Luis: *El cantor de los amores: poemas.* Villena: Juan J. Amorós, 1904. 62 págs.
- FABRA, Nilo María: *Poesías.* Madrid: Librería de don Alfonso Durán, 1860. 31 págs.
- _____: *Ingenuamente.* Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos: 1906. 166 págs.
- FERNÁNDEZ SHAW, Carlos: *La vida loca: Libro de versos.* Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1909. 257 págs.
- FERRARI, Emilio: *Poemas vulgares. I. Consummatum.- En el arroyo.* Madrid: Librería de Santa Fe, 1891. 64 págs.
- FORTÚN, Fernando: *La hora romántica: Poesías.* Madrid: [s.n.], 1907 [Imp. Gutenberg]. 108 págs.

- GIL, Ricardo: *De los quince a los treinta.* Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1885. 235 págs., 2 h.
- _____: *El último libro: poesías no coleccionadas e inéditas*. Murcia: Imp. Sucesores de Nogués, 1909. 187 págs., 2 h.
- GIMFERRER, Pedro [comp.]: *Antología de la poesía modernista*. Barcelona: Barral Editores, 1969. 301 págs.
- GODOY Y SOLA, Ramón de: *Aspiraciones: poemas.* Madrid: Imprenta de Enrique Teodoro, 1901. 125 págs.
- GONZÁLEZ ANAYA, Salvador: *Cantos sin eco: poesías.* Carta-prólogo de don Manuel Reina. Madrid: Librería de Fernado Fé, 1899. 139 págs.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés: *Poemas de provincia y otros poemas.* Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1910. 310 págs.
- MALAGUILLA, Eduardo: *Poemas relámpagos.* Ciudad-Real: Pérez y Hermano, 1901. 53 págs.
- MARTÍNEZ SIERRA, Greogorio: *Flores de escarcha: Versos.* Madrid: [s.n.], 1900 (Tip. de G. Juste). 78 págs.
- _____: *La casa de la primavera.* Madrid: Librería de Pueyo, 1907. 221 págs.
- MEDINA, VICENTE: Poesía: Obras escogidas de Vicente Medina. Edición notablemente corregida por el autor y aumentada con 60 nuevas composiciones. Cartagena: Librería Bant, 1908. 501 págs., IX.
- MORALES, Tomás: *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar.* Con una poesía de Salvador Rueda. Madrid: Imprenta de Gutenberg-Castro y Comp., 1908. 141 págs.

- MUÑOZ, Isaac: *Miniaturas.* Almería: [s.n.], 1898 (Tip. de "El Sur de España"). 30 págs.
- _____: *La sombra de una Infanta: Poesías.* Madrid: [s.n., 1910] (Imp. de "Gaceta Administrativa). 72 págs.
- ÓPALO GORBEÚCHEZ (seud.): *Alta poesía: Floríc*ulas *cariátides: rimadas libertariamente por el condolido poeta… Hay un zaguán de Furcio Furciez.* [Madrid: Ricardo Fé, 1905.] 55 págs.
- ORTIZ DE PINEDO, José: *Poemas breves.* Madrid: [s.n.], 1902 (Imp. Antonio Álvarez). 156 págs.
- PARREÑO, Joaquín: *Ideas y sentimientos: Poesías.* Alicante: Imprenta de Antonio Reus, 1898. 89 págs.
- PASO, Manuel: *Poesías: Nieblas, I y II; La media noche; San Francisco de Borja.* Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1900. 32 págs.
- _____: *Nieblas: poesías*. Prólogo de Joaquín Dicenta. Madrid: R. Velasco, imp., 1902. 155 págs.
- *Poesía modernista española.* Edición, introducción y notas de Ignacio Prat. Madrid: Cupsa Editorial, 1978. LI, 227 págs., 2 h.
- *Poesía modernista hispanoamericana y española: (Antología)*. Estudio preliminar, edición y notas de Ivan A. Schulman y Evelyn Picon Garfield. Madrid: Taurus, 1986. 520 págs.
- PORTILLO Y PORTILLO, Bruno: *Entretenimientos: Leyendas y poemas.*Madrid: Imprenta de la viuda de Hernando y Cía., 1890. 125 págs.
- REINA, Manuel: *El dedal de plata: monólogo en verso.* 2ª ed. Madrid: R. Velasco, imp., 1899. 15 págs.

- _____: *El jardín de los poetas.* Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1899. 132 págs.
- _____: *Poemas paganos: la ceguedad de las turbas, el poema de las lágrimas, el crimen de Héctor.* Madrid: Tipografía de los hijos de M. G. Hernández, 1896. 52 págs.
- _____: *Robles de la Selva Sagrada: Poesías póstumas*. Madrid: Establecimiento tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1906. 99 págs.
- SAN JOSÉ, Diego: *Rufianescas.* Prólogo de Emilio Carrere. Madrid: R. Velasco, 1910. 57 págs.
- _____: *Hidalgos y Plebeyos.* Madrid: [Juan Pueyo, 1912]. 158 págs.
- _____: *Libro de diversas trovas.* Madrid: [s.n.], 1913 (Imprenta Helénica). 183 págs.
- SANTA MARÍA, Julio: *Mis amores.* Madrid: Antonio Álvarez, 1908. 4 h.
- SELGÁS, José: *Poesías. La primavera y el estío.* Madrid: [s.n.], 1882 (Imp. de A. Pérez Durrull). 295 págs.
- SILES, José de: *Los fantasmas del mundo: Poemas de la realidad y de la fantasía.* Madrid: [s.n.], 1903. 47 págs.
- VAL, Mariano Miguel de: *Edad dorada: ídolos, cantos, delirios, cuadros, sombras tempranas perdurables, baladas.* Madrid: Bernardo Rodríguez, 1905. 190 págs.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del: *Claves líricas.* (1930), en *Obra Completa: II: Teatro; Poesía varia.* Madrid: Espasa-Calpe, 2002. 2459 p.
- "Poesías de Alfredo Vicenti", en VAL, Mariano Miguel de: *Alfredo Vicenti, poeta.* Madrid: [s.n.], 1907 (Imp. Bernardo Rodríguez). 78 págs. (págs. 25-78)

- VIDART, Luis: *Poesías.* Madrid: [s.n.], 1873 (Imp. de el Correo Militar). 112 p.
- VILLAESPESA, Francisco: *Intimidades: (Poesías).* Prólogo de E. Fernández Vaamonde. Madrid: [s.n.], 1898. 125 págs.
- _____: *El alto de los bohemios: (Poesías).* [s.l.: s.n.], 1902. 79 págs.
- _____: *Carmen: Cantares.* Madrid: [s.n.], 1907. 97 págs.
- _____: *La copa del Rey de Thule; La musa enferma: (1898-1900).* Prólogo de Juan Ramón Jiménez. Madrid: [s.n.], 1916. 187 págs. (Obras Completas; Volumen III).
- ZAYAS, Antonio de: *Joyeles bizantinos.* [Madrid]: A. Marzo, 1902. 212 págs.
- _____: *Paisajes.* [Madrid: A. Marzo], 1903. 4 h., 289 págs.

C) ANTOLOGÍAS.

- *Antología de la poesía modernista española*. Edición introducción y notas de Almudena del Olmo y Francisco J. Díaz de Castro, Madrid: Castalia, 2008.
- *La corte de los poetas: florilegio de rimas modernas*. Selección de Emilio Carrere. Edición de Marta Palenque. Sevilla: Renacimiento, 2009.
- Fuentes, Víctor (ed.): *Poesía bohemia española: Antología de temas y figuras.* [Madrid]: Celeste, [1999].
- Gimferrer, Pedro [comp.]: *Antología de la poesía modernista*. Barcelona: Barral Editores, 1969.
- *Los mejores poetas contemporáneos*. Por Pedro Crespo. Madrid: Editorial Llorca y Compañía, 1914.
- Ory, Eduardo de (comp.): *La Musa Nueva: selectas composiciones poéticas coleccionadas por Eduardo de Ory.* Zaragoza: Librería de Cecilio Gasca, [1908].
- *Parnaso español contemporáneo: antología de los mejores poetas.* Esmeradamente seleccionada por José Brissa. Barcelona: Maucci, 1914.
- *Poesía modernista hispanoamericana y española: (Antología).* Edición de Ivan A. Schulman y Evelyn Picón Garfield. San Juan (Puerto Rico): Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999.

2. OBRAS CRÍTICAS. FUENTES SECUNDARIAS.

- Acebrón, Julián; Solà, Pere (eds.): *Jardines secretos: Estudios en torno al sueño erótico.* Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2009.
- Addison, Joseph: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos. The Spectator.* Edición de Tonia Raquejo. Madrid: Visor, 1991.
- Agamben, Giorgio: *Desnudez.* Barcelona: Anagrama, 2011.
- Aguiar e Silva, Víctor Manuel: *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 2005.
- Aguilar Piñal, Francisco: "El primer modernista", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, nº 726 (2007), págs. 9-11.
- _____: *La obra poética de Manuel Reina.* Madrid: Editora Nacional, 1968.
- Aguilar y Cano, Antonio: *Manuel Reina: estudio biográfico.* [S.l.]: [s.n.], 1897. (Puente Genil: Estab. tip. de E. Gálvez Muñoz).
- Alberoni, Franceso: *El erotismo.* Barcelona: Editorial Gedisa, 1981.
- Aleixandre, Vicente: *La destrucción o el amor*. Madrid: Signo, 1935.
- Allegra, Giovanni: *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Madrid: Encuentro, 1986.
- Alzuru, Pedro: *La ilusión erótica.* Mérida (Venezuela): Universidad de los Andes, 2005.
- Andreas-Salomé, Lou: *El erotismo.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1993.

- Andújar Almansa, José; López Bretones, José Luis (eds.): *Villaespesa y las poéticas del modernismo.* Almería: Universidad de Almería: Ayuntamiento de Almería, 2004.
- Anónimo: *Sobre lo sublime*; Aristóteles: *Poética*. Texto, traducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1996.
- *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia.* Ed. Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja negra, 2009.
- Apollinaire, Guillaume: *Obras esenciales.* Tomo I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- Aretino, Pietro: *Sonetos lujuriosos*. Madrid: Visor, 2007.
- Argullol, Rafael*: Maldita perfección: Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza.* Barcelona: Acantilado, 2013.
- Armiño, Mauro; Peláez, Andrés: *Ciclos de conferencias en torno a Oscar Wilde.* Madrid: BOCM, 2001.
- Aub, Max, *Manual de historia de la Literatura española.* [Madrid]: Akal, [1974].
- Aullón de Haro, Pedro: *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Editorial Verbum, 2006.
- Azam, Gilbert: *La obra de Juan Ramón Jiménez: Continuidad y renovación de la poesía lírica española.* Madrid: Editora Nacional, 1983.
- Aznar Soler, Manuel: *La Bohemia literaria española durante el modernismo.* Barcelona: Universitat de Barcelona, 1988.
- Bacarisse, Mauricio: *Poesía completa*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Badiou, A.: *Elogio del amor.* Madrid: La Esfera de los Libros, 2011.
- Bajtín, Mijaíl M.: *Estética de la creación verbal.* México: Siglo XXI, 1999.

- Balaguer, Víctor: *Safo.* Barcelona: Perojo, 1877.
- Balakian, Anna: *El movimiento simbolista.* Madrid: Guadarrama, 1969.
- Banfi, Antonio: *Filosofía del arte.* Barcelona: Península, 1987.
- Barrenechea, Mariano Antonio: *Winckelmann o la estética*. Madrid: J. M. Yagües, 1931.
- Barrios, José Luis: *El cuerpo disuelto: Lo colosal y lo monstruoso*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Barthes, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2004.
- Bataille, Georges: *El Erotismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
- _____: *Breve historia del erotismo.* [Montevideo]: Ediciones Caldén, [1981].
- _____: *La felicidad, el erotismo y la literatura.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001.
- _____: *La literatura y el mal.* Madrid: Taurus, 1981.
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal.* Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.
- _____: *Las flores del mal.* Madrid: Cátedra, 2011.
- Baumgarten, A. G.: *Aesthetica*. Hildesheim-Zurich-Nueva York: Georg Olms, 1986.
- _____: *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo.* Barcelona: Alba Editorial, 1999.
- Benjamin, Walter: *Dos ensayos sobre Goethe.* Barcelona: Gedisa, 1996.
- Bernal Muñoz, José Luis: "El color en la literatura del Modernismo", en *Anales de Literatura Española,* nº 15 (2002), págs. 171-191.

- Bernheimer, Charles: *Figures of ill repute: representing prostitution in nineteenth-century France.* Harvard University Press, 1989.
- Blanchot, M.: *La escritura del desastre.* Caracas: Monte-Ávila, 1990.
- _____: *Lautréamont y Sade.* México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Blanco Gómez, Emilio Francisco: "«Un jardín de coños»: notas sobre la materia erótica en Francisco Umbral", en *AnMal Electrónica*, nº 32 (2012), págs. 571-603.
- _____: "Para las fuentes de Rubén Darío (con una nota sobre 'lo fatal')", *en Anales de literatura hispanoamericana*, nº 24 (1995), págs. 145-158.
- Blasco Pascual, Francisco Javier: *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema.* Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1982.
- Bodei, Remo: *Paisajes sublimes.* Madrid: Ediciones Siruela, 2011.
- Bodmer, J. J.: *Critische Briefe.* Hildesheim: Georg Olms, 1969.
- Bonilla y San Martín, Adolfo: *Las bacantes o del origen del teatro.* Madrid: [Sucesores de Rivadeneyra], 1921.
- Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith.* Madrid: Cátedra, 1990.
- Brioschi, F.; Di Girolamo, C.: *Introducción al estudio de la literatura.* Barcelona: Ariel, 1992.
- Burke, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello.* Valencia: Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, 1985.
- Caillois, Roger: *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1942.

- Camacho Delgado, José Manuel: "Del fragilis sexus a la rebelio carnalis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo", en *Cuadernos de Literatura* (2006), nº 20, págs. 22-36.
- Cansinos-Asséns, Rafael: *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas…)*. Tomo I. Madrid: Alianza, 1996.
- Caparrós Masegosa, Lola: *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo.* Granada: Universidad de Granada, 1999.
- Cardwell, Richard A.: "Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante transatlántico?", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, nº 56 (1985), págs. 315-330.
- _____: "Cómo se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el modernismo en España", en *Marges* (Perpignan), nº 13 (1995), págs. 19-46.
- _____, "La política-poética del premodernismo español", en *Ínsula*, nº 487 (1987), pág. 23.
- *Carmina Priapea: a Píapo, dios del falo.* Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- Carchia, Gianni: *Retórica de lo sublime*. Madrid: Tecnos, 1994.
- Carnero, Guillermo (ed.): *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*. Córdoba: Excma. Diputación de Córdoba, 1987.
- _____: "Cuatro formas de culturalismo", en *Laurel*, nº 1 (2000), págs. 41-57.

- _____: "La ruptura modernista", en *Anales de Literatura Española*, nº 15 (2002), Alicante: Universidad, Departamento de Literatura Española, págs. 13-26.
- Carrillo, Yolanda Coronado: *El ékfrasis en la poesía de Manuel Machado.* University of North Texas, 2011.
- Cassin, Bárbara (dir.): *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles.* París: Le Seuil; Le Robert, 2004.
- Castro García, María Isabel: "Manuel Machado y Ramón de Campoamor. Neopopularismo y poesía de la experiencia.", en *Actas XIII Congreso AIH*, Tomo II, págs. 121-128.
- Castillo, Ricardo: "El Catulo de Los Idus de Marzo: un límite que al separar reúne", en *Revista de Investigación de la Universidad de Guadalajara,* nº 1 (diciembre 2006).
- Cejador y Frauca, Julio: *Historia de la Lengua y la Literatura Castellana*. Madrid: Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl-. y Museos», 1915-1920. 14 vols.
- Celma, Pilar: *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del "Fin de Siglo", 1888-1907).* Salamanca: Acta Salmanticensia, 1989.
- Cernuda, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea.* [Madrid]: Ediciones Guadarrama, [1975].
- Char, René: *A una serenidad crispada*. París: Gallimard, 1951.
- Cid López, Rosa María: "Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina", en *Studia historica. Historia antigua,* nº 18 (2000), págs. 119-141.
- Clark, Keneeth: *El desnudo.* Madrid: Alianza, 1981.
- Comte-Sponville, André: *Ni el sexo ni la muerte: Tres ensayos sobre el amor y la sexualidad.* Barcelona: Paidós, 2012.

- Constante, Susana: *Polvo de dioses: mitología y erotismo.* Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1992.
- Correa Ramón, Amelina: *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo.* Sevilla: Alfar, 2001.
- Corredor Ferreira, Juan: *Charles Bukowski: Retrato de un solitario*. Sevilla: Renacimiento, 2013.
- Cortés-Rocca, Paola: "La ciudad bajo los ojos del Modernismo", en *A contracorriente* (2009), vol. 7, nº 1, págs. 146-167.
- Cortón, Antonio: *Pandemonium: (Crítica y sátira).* Madrid: Victoriano Suárez, 1889.
- Criado Costa, Joaquín: "Temas y métrica en la obra de Manuel Reina, poeta de Puente Genil", en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía (Siglos XIX y XX)*. Córdoba: Monte de Piedad y Cajas de Ahorros, 1979, t. I, págs. 493-499.
- _____, "Un andaluz en la génesis del Modernismo poético: Manuel Reina", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, t. XLIX, págs. 99-128.
- Cruz Casado, Antonio (ed.): *El cortejo de Afrodita: ensayos sobre literatura hispánica y erotismo.* Málaga: Universidad de Málaga, 1997.
- Cuevas García, Cristóbal: "Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas", en *Príncipe de Viana*, Anejo nº 18 (2000), Año LXI. Separata, págs. 113-126.
- Cuvardic García, Dorde: *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo.* París: Éditions Publibook, 2012.
- Dadoun, Roger: *El erotismo.* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2006.

- *Dai Modernismi alle Avanguardie: Atti del Convegno dell' Associazione degli Ispanisti Italiani: Palermo 18-20 maggio 1990*. Palermo: Flaccovio Editore, 1991.
- Danto, Arthur C.: *El abuso de la belleza.* Barcelona: Paidós, 2011.
- Darío, Rubén: *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Pablo E. Coni e Hijos, 1896.
- _____: *Tierras solares.* Málaga: Universidad, 1997.
- Den Broek, Frans van: "El 'Coloquio de los Centauros' de Rubén Darío: esoterismo y Modernismo", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 32 (2006).
- Derrida, Jacques: *La escritura y la diferencia.* Barcelona: Anthropos, 1989.
- Díaz, Ana: *Guía para cortesanas en Madrid y provincia.* Madrid: Biblioteca Hispania, 1921.
- Díaz-Plaja, Guillermo: *La dimensión culturalista de la poesía castellana del siglo XX*. Madrid: Real Academia Española, 1967.
- Díez Fernández, J. Ignacio: "Asedios al concepto de literatura erótica", en *Venus Venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*. J. Ignacio Díez y Adrienne L. Martín (eds.). Madrid: Editorial Complutense, 2006. Págs. 1-18.
- _____: "Clandestinidad y provocación en el bolsillo: el "Cancionero moderno de obras alegres" como enciclopedia erótica contemporánea", en *Venus venerada II: tradiciones eróticas de la literatura española*. J. Ignacio Díez y Adrienne L. Martín (eds.). Madrid: Editorial Complutense, 2007. Págs. 79-92.

- _____: “Estratégicas visiones de la erótica medieval en tres cancioneros decimonónicos”, en *Cuadernos del CEMYR*, nº 16 (2008), págs. 25-46.
- _____: *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid : Ediciones del Laberinto, 2003.
- _____: *Tres discursos de mujeres: (poética y hermenéutica cervantinas).* Alcalá de Henares (Madrid): Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Díez Fernández, J. Ignacio y Antonio Cortijo Ocaña. “Erotismo y erotismo áureo: tendencias de un fértil dominio”, en *eHumanista*, nº 15 (2010), págs. i-xxv.
- Dijkstra, Bram: *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo.* Madrid: Debate; Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.
- Doménech, Jordi: “Un poeta olvidado, Nilo Fabra, y una poesía desconocida a Valle-Inclán”, en *El Pasajero* (invierno, 2003).
- D’Ors, Miguel: *Estudios sobre Manuel Machado*. Sevilla: Renacimiento, 2000.
- Douglas, Mary: *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú.* Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2000.
- Dumarcet, Lionel: *El caso Mata-Hari: los hechos, los protagonistas, la investigación, el juicio, las nuevas hipótesis*. Barcelona: De Vecchi Ediciones, 2012.
- Dumas, Alejandro: *La Dama de las camelias.* Madrid: Akal, 2006.
- Eagleton, Terry: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- Eetessam Párraga, Golrokh: “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale”, en *UNED. Revista Signa*, 18 (2009), págs. 229-249.

- Encabo Fernández, Enrique: "Cocó, Margot, Frou-Frou… ingenuas y lascivas en el París de la Belle-èpoque", (pág. 58), en Clúa, Isabel; Pitarch, Pau (eds.): *Pasen y vean: estudios culturales*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.
- *Enciclopedia jurídica Omeba*. México: Ed. Omeba, 1997.
- Engstrom, Alfred G.: "In Defence of Synaesthesia", en *Philological Quarterly*, xxv (enero, 1946), pág. 1.
- Escacena Carrasco, José Luis; Ferrer Albelda, Eduardo (eds.): *Entre dioses y los hombres: el sacerdocio en la antigüedad.* Sevilla, SPAL Monografías VII: 2006.
- Escandell Vidal, Mª Victoria: "Estrategia de interpretación de enunciados contradictorios", en *Actas del Congreso de la Sociedad Española de Lingüística XX Aniversario*. Madrid: Gredos, 1990. Págs. 922-936.
- Espejo-Saavedra, Rafael: *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1986.
- *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada.* Torres Martínez, José C. de; García Antón, Cecilia (coord.). Madrid: CSIC, 1998.
- Fernández, Pura: *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria.* Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Fernández Gutiérrez, José María: "Enrique Díez-Canedo. El poeta y su circunstancia", en *CAUCE. Revista de Filología y su Didáctica*, nº 22-23 (1999-2000), págs. 67-102.
- Fernández Mato, Ramón: *El atrio profanado*. Prólogo de E. Gómez Carrillo. Madrid: Juan Pueyo, 1913.
- Ferreiro Villanueva, Cristina: *La obra poética de Rubén Darío.* Madrid: Ciclo, 1990.

- Ferreres, Rafael: *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975.
- Ficino, Marsilio: De amore: *Comentario al 'Banquete' de Platón.* Madrid: Tecnos, 1994.
- Fierros, Gustavo: *Pasión por el método: Poéticas del modernismo y la vanguardia.* Ann Arbor: Umi Dissertation Publishing, 2011.
- *Fin(es) de siglo y Modernismo: Congreso Internacional Buenos Aires- La Plata*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001.
- Fitter, Chris: "The Poetic Nocturne: From Ancient Motif to Renaissance Genre", en *Early Modern Literary Studies*, 3.2 (September, 1997), págs. 1-61.
- Foreman Day, Dorothy: "Evocación sensorial en la poesía de la revista Azul", en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM,* Volumen XIII, nº 46 (1976), págs. 109-122.
- Foster, David: "Mujer, prostitución y modernidad en el México finisecular", en Magazine modernista (2009).
- Fouchard, Flavie: "Le Pur et l'Impur de Colette: de los espacios marginales hacia el centro", en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 28 (2013), págs. 125-140.
- Frazer, James George: *La rama dorada: Magia y religión.* México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Freud, Sigmund: *Obras completas.* Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948.
- _____: *Lo siniestro*; Hoffmann, E. T. A.: *El hombre de la arena.* Barcelona: José J. de Olañeta editor, 1979.
- Fuente, Bienvenido de la: *El Modernismo en la poesía de Salvador Rueda.* Frankfurt: Peter Lang, GmbH, 1976.

- Gaillard, E. M.: *Biographie d'Alexis du Terrail*. Avignon: Barthélémy editions, 2001.
- Galán, Ilia: *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello. Un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant.* Madrid: BOE, 2002.
- Gallardo Saborido, Emilio José: "El latente huevo de la serpiente: la teatralidad de las 120 jornadas de Sodoma", en *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, nº 14 (diciembre 2007).
- García Barrientos, José Luis: *Las figuras retóricas: El lenguaje literario 2.* Madrid: Arco Libros, 1998.
- García Berrio, Antonio: *Teoría de la literatura: la construcción del significado.* 2ª ed. rev. y aum. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- Garfield, Evelyn P. e Iván A. Schulman: *"Las entrañas del vacío": Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos, 1984.
- Genette, Gérard: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus, 1989.
- Ghil, René: *Traité du verbe: états successifs*. Paris: Editions A. G. Nizet, 1978.
- González, Manuel Pedro: *Antología crítica de José Martí.* México: Editorial Cultura, 1960.
- González, María R.: *Imagen de la prostituta en la novela mexicana contemporánea.* Madrid: Pliegos, [1996].
- González López, Emilio: "Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la generación del 98 y el simbolismo", en *Ínsula*, 350 (1976).
- González Olmedilla, Juan: *La ofrenda de España a Rubén Darío*. Madrid: Editorial América, 1916.

- González-Ruano, César: *Mi medio siglo se confiesa a medias*. Sevilla: Renacimiento, 2004.
- Goodrich, Diana Sorensen: "Azul...: Los contextos de lectura", en *Hispamérica. Revista de Literatura*, vol. 14, nº 40 (1985).
- Greimas, Algirdas Julien y Fontanille, Jacques: *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo.* México: Siglo XXI/ UAP, 1994.
- Gullón, Ricardo: *Direcciones del Modernismo.* Madrid: Gredos, 1963.
- _____: "Simbolismo y modernismo", en José Olivio Jiménez (ed.): *El simbolismo.* Madrid: Taurus, 1979. Págs. 21-44.
- Hamvas, Béla: *La filosofía del vino.* Barcelona: Acantilado, 2014.
- Han, Byung-Chul: *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder Editorial, 2014.
- Hard, Robin: *El gran libro de la Mitología griega.* Madrid: La esfera de los libros, 2008.
- Hartmann, N.: *Estética.* México: UNAM, 1977.
- Hegel, G. W. F.: *Lecciones de estética.* Barcelona: Península, 1991.
- Henríquez Ureña, Max: *Breve historia del modernismo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Hesíodo: *Teogonía; Trabajos y días*. Madrid: Alianza, 2011.
- Hill, Aiesha: "La búsqueda del diamante-rubí: Una discusión sobre la emergencia de la mujer paradójicamente ideal en la literatura modernista", en *CUREJ* (2006).
- Hinterhäuser, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos.* Madrid: Taurus, 1980.
- Holsinger, M. Paul (ed.): *War and American Popular Culture: A Historical Encyclopedia*. Westport: Greenwood, 1999.

- Hoyos y Vinent, Antonio: *Los Cascabeles de Madama Locura*. Madrid: Biblioteca Hispania, [1916?].
- Huizinga, Johan: *Homo ludens.* Madrid: Alianza, 1987.
- Huysmans, J.K.: *A Rebours. A contrapelo.* Madrid: Cátedra, 2000.
- _____.: *Là-bas*. París: Garnier-Flammarion, 1908.
- Jauralde Pou, Pablo: *La evolución poética de Antonio Machado y la poesía de vanguardia: evolución, permanencia y etapas en la poesía de Antonio Machado.* Granada: Publicaciones del INEM Emilio Muñoz, Cátedra de Literatura, 1978.
- _____: "La literatura como ideología y la crítica literaria", en *Anales de literatura española,* nº 3 (1984), págs. 305-326.
- _____; Moíño Sánchez, Pablo; Varela Merino, Elena: *Manual de métrica española.* Madrid: Castalia, 2005.
- _____: "Métrica española: métodos y problemas iniciales", en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Vol. 2, 1986, págs. 367-389.
- _____: "Verso libre y verso regular", en *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 15, nº 2 (2004), págs. 115-128.
- Jiménez, Juan Ramón: *Mi Rubén Darío.* Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990.
- _____: *El Modernismo: Apuntes de curso (1953).* Edición de Jorge Urrutia. Madrid: Visor, 1999.
- Kandinski, Vasili: *De lo espiritual en el arte.* Barcelona: Paidós, 2004
- Kant, Immanuel: *Crítica del juicio.* Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- _____: *Lo bello y lo sublime; La paz perpetua.* Madrid: Espasa-Calpe, 1946

- _____: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime.* Madrid: Alianza, 1990.
- Kayser, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Gredos, 1992.
- Kim, Hye-Jeoung: *Orientalismo en la literatura española finisecular: Sus huellas en la obra poética de Francisco Villaespesa.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Kłosińska-Nachin, Agnieszka: "El jardín de los modernistas: entre el Simbolismo y la ironía", en *Castilla*. Estudios de Literatura, Vol. 6 (2015), págs. 189-204.
- Klossowski, Pierre: "Mesalina", en *La Palabra y el Hombre*, nº 23 (julio-septiembre 1977).
- Kristeva, Julia: *Powers of horror: An Essay on Abjection.* New York: Columbia University Press, 1982.
- _____: *Semiótica. Vol. I.* Madrid: Fundamentos, 2001.
- Labrador Ben, Julia María; Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto: "La obra literaria de Emilio Carrere (I). Emilio Carrere y sus poemarios Románticas y El Caballero de la Muerte", *en DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 19 (2001), págs. 115-147.
- Laffite-Houssat, M. J.: *Troubadours et cours d'amour.* Paris: Ed. Presses Universitaires, 1950.
- Lakoff, George; Johnson, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana.* Madrid: Cátedra, 1995.
- Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand: *Diccionario de Psicoanálisis.* Traducción de Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Paidós, 1996.

- *Literatura modernista y tiempo del 98: Actas del Congreso Internacional. Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998.* Ed. a cargo de Javier Serrano Alonso et al. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2000.
- Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo.* Barcelona: Bosch, 1979.
- _____: "El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura", en *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 13 (2000), págs. 485-507.
- _____: "Modernismo y religión", en *Anales de Literatura Española*, nº 5 (1986-1987).
- Llamas Ubieto, Miriam: *Lecturas del contacto: Manifestaciones estéticas de la interculturalidad y la transculturalidad*. Madrid: Arco Libros, 2012.
- Llopesa, Ricardo: "Orientalismo y modernismo", en *Anales de Literatura hispanoamericana*, nº 25 (1996), págs. 171-179.
- Lo Duca: *Historia del erotismo.* Buenos Aires: Siglo Veinte, 1970.
- Losada Goya, José Manuel (coord.): *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea.* Bari: Levante Editori, 2010.
- López Lemus, Virgilio: "Poesía, identidad y 1898", en *Moenia*, nº 8 (2002), págs. 279-285.
- Louys, Pierre: *Aphrodite*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1993.
- Luengo López, Jordi: "Escenas de la vida bohemia: Una aproximación a la creatividad amoral el 'submundo' urbano", en *Dossiers Feministes*, nº 10 (2007), págs. 23-50.
- Lyotard, Jean-François: *La Posmodernidad (explicada a los niños).* Ed. Gedisa, 1987.

- Machado, Manuel: *Impresiones. El modernismo (Artículos, crónicas y reseñas, 1899-1909).* Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Maestro, Jesús G.: "Miguel de Unamuno y Jean Richepin: En torno a la poligénesis de *La priére de l'athee*", en *Archivum*, 39-40 (1989), págs. 271-305.
- Mahon, A.: *Surrealism and the Politics of Eros.* Londres: Thames & Hudson, 2005.
- Malcom de Chazal: *Sentido plástico*, en Malcom de Chazal: *Historia del Dodo*. México: Edición de Vuelta, 1994.
- Marasso, Arturo: *Rubén Darío y su creación poética.* La Plata (Argentina): Ed. Univer. de la Plata, 1934.
- Marías, Julián: *Breve tratado de la ilusión.* Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Martha, Mirtha Susana: "Contenido erótico y necrológico en la poesía del modernista argentino Eugenio Díaz Romero", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 19 (1990), págs. 123-131.
- Martignoni, I.: *Del Bello e del Sublime.* Ed. de A. Brettoni. Roma: Bulzoni, 1988
- Martínez, José María: "Nuevas luces para las fuentes de Azul...", en *Hispanic Review*, vol. 64, nº 2 (1996).
- Martínez, Julieta I.: "Los misterios de París de Eugenio Sue: una ventana al siglo XIX", en *Históricas: Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, UNAM, nº 89 (2010), págs. 3-20.
- Martínez Cachero, José María: "Noticia de la primera antología del Modernismo hispánico", en *Archivum*, Tomo 26 (1976), págs. 32-42. Reed. en *El Canto de las sirenas: páginas de investigación y crítica*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000. Págs. 375-384.

- _____: "Salvador Rueda y el modernismo", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* Tomo 24 (1958), págs. 41-61.
- Martínez Luna, Eliberta Esther: *La figura femenina en el Modernismo: 25 textos*. México: UNAM, 2014.
- Martínez-Pinna Nieto, Jorge (coord.): *Mito y ritual en el antiguo Occidente mediterráneo.* Málaga: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 2002.
- Matamoro, Blas: *Rubén Darío*. Madrid: Espasa, 2002.
- Mejías Alonso, Almudena: "El soneto en Azul…, Prosas profanas y Cantos de vida y esperanza: una aproximación a la métrica de Rubén Darío", en *Anales de Literatura hispanoamericana*, nº 14 (1985), págs. 237-250.
- Menke, *Cristoph: La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida.* Madrid: Visor, 1997.
- Menéndez Onrubia, Carmen; Ávila Arellano, Julián: *El neorromanticismo español: epistolario de José Echegaray a María Guerrero*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.
- *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y en España.* Ed. de Juan Vicente Aliaga et al. Valencia: Universitat de València, 2001.
- Moormann, Eric M.: *De Adriano a Zenobia: temas de historia clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*. Edición española de Jesús Martínez Sánchez. Madrid: Akal, 1998.
- Moral, Rafael del: *Retórica: Introducción a las artes literarias.* Madrid: Verbum, 2014.

- Muñiz-Huberman, Angelina: "Enrique Díez-Canedo entre la crítica y la poesía", en *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, nº 22-23 (1999-2000), págs. 271-285.
- Murger, Enrique: *Escenas de la vida bohemia.* Buenos Aires: Sopena Argentina, 1945.
- Nead, Lynda: *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad.* Madrid: Tecnos, 1998.
- Nicolás Rubio, César: "Componentes semióticos de la poesía: el ojo y la lámpara", en *Correspondance: Revista hispano-belga*, nº 4 (1995), págs. 30-50.
- _____: "Del fonema al contexto: sobre un soneto de Manuel Machado", en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno,* nº 27-28 (1982), págs. 181-201.
- _____: "Guillermo Carnero o la poesía como metaficción", en *Claves de la razón práctica,* nº 160 (2006), págs. 72-77.
- _____: "Novísimos (1966-1988): notas para una poética", en *Ínsula*, nº 505 (1989), págs. 11-14.
- Niemeyer, Katherine: *La poesía del premodernismo español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- Nietzsche, Friedrich: *Así habló Zaratustra*. Madrid: Cátedra, 2008.
- _____: *Obras Inmortales: Tomo III: Aurora; El origen de la tragedia; El crepúsculo de los ídolos.* Barcelona: Edicomunicación, 2000.
- Onís, Federico de: "Historia de la poesía modernista (1882-1932)", en *España en América*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1955, págs. 186-280.
- Ordónez Flores, Eva: "Estructuras subyacentes a la copla flamenca y figuras literarias de variaciones", en *Ogigia*, 8 (2010), págs. 33-45.

- Osuna, Rafael: *Hemeroteca literaria española.* Sevilla: Renacimiento, 2007.
- Pacheco, José Emilio: *Antología del Modernismo (1884-1921)*. México: UNAM, 1970.
- Palenque, Marta: "América como milagro en la obra poética de Salvador Rueda", en *Andalucía y América en el siglo XX: actas de las VI Jornadas de Andalucía y América: (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1986); publicación commemorativa del V centenario.* Ed. de Bibiano Torres Ramírez. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1987. Págs. 15-43.
- Paraíso, Isabel: "Actualidad de la retórica", en *Analecta Malacitana*, XX, nº 1 (1997), págs. 163-167.
- Pascual Gay, Juan: "Emilio Carrere, Gregorio Pueyo, cinco poetas mexicanos y una antología de 1906", en *Revista de El Colegio de San Luis*, año I, nº 2 (julio-diciembre 2011), págs. 88- 107.
- _____: "Lujuria, anomalías y excentricidades en la Revista Azul (1894-1896)", en *Revista Internacional d'Humanitats*, nº 26 (set-dez 2012), págs. 123-136.
- Pastoureau, Michel: *Azul… Historia de un color*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Pausanias: *Descripción de Grecia.* Trad. De Antonio Tovar. Barcelona: Orbis, 1986.
- Payeras Grau, María; Fernández Ripoll, Luis Miguel (eds.): *Fines de siglo y Modernismo*. Palma: Universidad de las Islas Baleares, 2001.
- Paz, Octavio: *Cuadrivio.* México: Editorial Joaquín Mortiz, 1964.
- _____: *Los hijos del limo.* Barcelona: Seix Barral, 1998.
- _____: *La llama doble: Amor y Erotismo.* Barcelona: Seix-Barral, 1993.

- Pedraza Jiménez, Felipe B.; Rodríguez Cáceres, Milagros: *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana.* Madrid: Edaf, 2008.
- Péret, Benjamin: *El núcleo del cometa.* Buenos Aires: Argonauta, 2011.
- Pérez Silva, Vicente: *Prólogo a Libro de los nocturnos.* Pról., selección y notas del este autor. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1996.
- Pérez Zorrilla: *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez-Canedo*. Tesis Doctoral (UCM), 1998.
- Pérez de Ayala, Ramón: *La pata de la raposa: (novela).* Madrid: [Prudencio Pérez de Velasco, 1912?].
- Pérez-Prendes Muñoz-Arraco, José Manuel: "Del mito de Friné al símbolo de Brunegilda. Observaciones sobre la percepción histórica del cuerpo femenino", en *Cuadernos de Historia del Derecho* (2010), vol. Extraordinario, págs. 471-505.
- _____: "El mito de Friné: Nuevas perspectivas", en *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, (2005), págs. 33-46.
- Perrot, Michelle: *Mujeres en la ciudad.* Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1997.
- Phillips, Allen W.: "La poesía española (1905-1930) en algunas antologías de la época", en *Inti: Revista de literatura hispánica*, Vol. 1, nº 24 (1986), págs. 3-38.
- _____: *Poetas del día (1908-1909).* Barcelona: Antrophos, 1989.
- _____: "Treinta años de poesía y de bohemia (1890-1920)", en *Anales de Literatura Española*, nº 5 (1986-1987), Alicante: Universidad, Departamento de Literatura Española, págs. 377-424.
- Pierre, José; Schuster, Jean (selecc.): *Los arcanos mayores de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1992.

- Platón: *Diálogos*. Ed. Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1980.
- Poe, Karen: *Eros pervertido: la novela decadente en el modernismo hispanoamericano.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- Praz, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica.* Caracas: Monte Ávila, 1948.
- Prieto Arciniega, Alberto y Sanahuja Ill, Mª Encarna: "El papel de la mujer en las Bacanales romanas", en *Memorias de Historia Antigua*, nº 5 (1981), págs. 143-152.
- Queralt del Hierro, Mª Pilar: *Tórtola Valencia: Una mujer entre sombras.* Barcelona: Lumen, 2005.
- Quintana Tejera, Luis María: *César Vallejo: Estudios de poética.* México: Ediciones y Gráficos Eón; El Paso, Tex.; The University of Texas at El Paso, Department of Languages and Linguistics, 2005.
- Ramírez Almazán, Mª Dolores: "El lado más humano de la Diva en "Confidencias de artistas" de Carmen de Burgos", en Ramírez Almazán, Mª Dolores (ed. lit.): *In corpore dominae: cuerpos escritos / cuerpos proscritos.* Sevilla: Editorial Arcibel, 2011.
- Rangel, Asunción: "Dos síntomas de 'lo moderno' con mirada 'posmoderna': desobra y grado cero de la escritura", en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, nº 31 (enero-junio de 2005). Págs. 85-104.
- Reina López, Santiago: *Manuel Reina Montilla: Biografía*. [Córdoba]: Diputación de Córdoba, [2008].
- Ricoeur, Paul: *Freud: una interpretación de la cultura.* México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

- Richardson, J.: *The Theory of Painting, en The Works of Mr. Jonathan Richardson*. Londres: T. Davis, 1773.
- Rodríguez, Manuel-Martín: "El fondo angustiado de los «Nocturnos» de Xavier Villaurrutia", en *Revista Iberoamericana*, nº 148-149, (julio-diciembre 1989), págs. 119-128.
- Rodríguez Freyle, Juan; Achury Valenzuela, Darío: *El carnero*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Rodríguez Monegal, Emir: "El caso Herrera y Reissig: reflexiones sobre la poesía modernista y la crítica", en *Eco*, v. 37, nº 224-226 (junio-agosto 1980).
- Rodríguez Murillo, Marco Antonio: "Modernismo y sociedad en la obra poética de Rubén Darío", en *Temas Antropológicos: Revista Científica de Investigaciones Regionales*, vol. 35, nº 1 (octubre 2012-marzo 2013), Universidad Autónoma de Yucatán, págs. 81-107.
- Rodríguez-Moranta, Inmaculada: "Redes intelectuales en las revista literarias de Madrid, Cataluña, Buenos Aires y Caracas en torno a 1907", en *Revista Comunicación*, Año 34/vol. 22, nº 2 (julio-diciembre, 2013), págs. 50-61.
- Romero López de las Hazas, Dolores: "Juan Ramón Jiménez 1900: Hallazgo del eslabón perdido entre la silva modernista y el verso libre hispánico", en *C.I.F.*, Tomo XVIII, fasc. 1 y 2 (1992), págs. 99-107.
- Safranski, Rüdiger: *¿Cuánta verdad necesita el hombre?* Barcelona: Tusquets Editores, 2013.
- _____: *Goethe: la vida como obra de arte*. Traducción del alemán de Raúl Gabás. Barcelona : Tusquets, 2015.
- _____: *El mal o El drama de la libertad*. Viena: Tusquets Editores, 2000.

- Saint Girons, Baldine: Fiat lux. Une philosophie du sublime. París: Quai Voltaire, 1993.
- _____: *Lo sublime.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- Sáinz de Medrano Arce, Luis: "Otro notable reencuentro con Darío", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 11 (1982), págs. 267-273.
- Salgado, María A.: "En torno a los modernistas y las 'autosemblanzas' de El Liberal", en *Asociación Internacional de Hispanistas, Actas IX* (1986), págs. 389-395.
- Sartre, Jean-Paul: *Baudelaire.* Buenos Aires: Losada, 1968.
- _____: *San Genet, comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- _____: *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 2004.
- Schelling, F.W. J.: *Bruno o del principio divino y natural de las cosas.* Traducción de Antonio Zozaya. Madrid: Dirección y Administración, 1887 (Imp. de R. Angulo).
- _____: *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Schiller, F.: *Escritos sobre estética.* Madrid: Tecnos, 1990.
- Schopenhauer, Arthur: *Los dolores del mundo*. Buenos Aires: Prometeo, 2013.
- _____: *El mundo como voluntad y representación.* Madrid: Akal, 2005.
- _____: *Lecciones sobre la metafísica de lo bello.* Valencia: Universitat de Valencia, 2004.
- Schulman, Iván A.: "Génesis del azul modernista", en *Revista iberoamericana*, vol. 25 (1960).

- _____: "El simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje", en *Revista de literatura hispánica*, nº 8 (otoño 1978), Article 2.
- Senís Fernández, Juan: "No es Novísimo todo el culturalismo que reluce: Una aproximación a la poesía de Benjamín Prado", en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IV (2001), págs. 137-159.
- Serés, Guillermo: *La transformación de los amantes : imágenes del amor de la Antigüedad al siglo de Oro.* Barcelona: Crítica, 1996
- Serna Arango, Julián: *Heterodoxias.* Medellín (Colombia): Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1999.
- Silvain: *Traité du Sublime.* Ginebra: Slatkine, 1971.
- Simone de Beauvoir: *El marqués de Sade.* Buenos Aires: Ediciones siglo veinte, 1974.
- Skyrme, Raymor: "Dario's Azul...: A Note on the Derivation of the Title", en *Romance Notes*, vol. 10 (1968).
- Sobejano, Gonzalo: *Nietzsche en España, 1890-1970.* Madrid: Gredos, 2004.
- _____: "Notas tradicionales en la lírica de Antonio Machado", en *Romanische Forschungen*, nº 66 (1/2) (1954), págs. 112-151.
- Tanizaki, Junichiro: *El elogio de la sombra.* Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
- Torre Serrano, Esteban: *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 2000.
- Torres, Javier de: *Las mil caras del mimo.* Madrid: Editorial Fundamentos, 1999.
- Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Ariel, 1988.
- _____: *La edad del espíritu.* Barcelona: Destino, 2000.
- _____: *El hilo de la verdad.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.

- _____: *La lógica del límite.* Barcelona: Destino, 1991.
- Umbral, Francisco: *Lorca, poeta maldito.* Barcelona: Círculo de Lectores, 1970.
- Valls Gorina, Manuel: *La música en el abrazo de Eros: aproximación al estudio de la relación entre música y erotismo.* Barcelona: Tusquets, 2002.
- Vico, G.: *Ciencia nueva.* Ed. de Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 1995.
- Vilar, Gerard: "El decadentismo como doctrina estética", en *Annals d'arquitectura*, nº 4 (1987).
- Villaespesa, Francisco: *Obras completas*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917.
- Villena, Luis Antonio: *Los andróginos del lenguaje: escritos sobre literatura y arte del simbolismo.* Madrid: Valdemar, 2001.
- _____: *Diccionario esencial del fin de siglo.* Madrid: Valdemar, 2001.
- _____: *Máscaras y formas del fin de siglo.* Madrid: Valdemar, 2002.
- _____: *Los placeres del arte*. Figueres : Cal·lígraf, 2014.
- Visedo Orden, Isabel: "Propiedades del lenguaje poético", en Anales de literatura hispanoamericana, nº 5 (1976), págs. 417-419.
- _____: Texto y metáfora: en torno a "El Adonis" de Porcel, en *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica: celebrado en Madrid, durante los días 5, 6 y 7 de diciembre de 1988 : (Retórica y lenguajes).* Vol. 2. Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1990. Págs. 503-514.

- Vizoso, José Pedro: "Hacia una definición del Premodernismo español", en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios,* Volumen 6, nº 2 (invierno 2008), págs. 38-47.
- VVAA: *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*. Barcelona: l'Abadia de Montserrat, 2007.
- Wedekind, Benjamin Franklin: *El espíritu de la tierra*. Madrid: América, [s.a.].
- _____: *Lulú*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Weeks, Jeffrey: *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality Since 1800.* London: Longman, 1981.
- Wilde, Oscar: *Las artes y el artesano.* Traducción de Carlos García Simón. Madrid: Gadir Editorial, 2010.
- _____: *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Espasa, 2012.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus lógico-philosophicus; Investigaciones filosóficas.* Estudio introductorio por Isidoro Reguera. Madrid: Gredos, 2009.
- Ycaza Tigerino, Julio: *Los nocturnos de Rubén Darío y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1964.
- Yurkievich, Saúl: *Del arte verbal.* Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.
- _____: *Celebración del Modernismo.* Barcelona: Tusquets Editores, 1976.
- _____: *El sentimiento del sentido.* México D.F.: Era, 2000.
- _____: *Suma crítica.* México : Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Zamacois, Eduardo: *Un hombre que se va (Memorias).* Barcelona: AHR, 1964.
- Zayas, Antonio de: *Ensayos de crítica histórica y literaria*. Madrid: Imprenta de A. Marzo, 1907.

- Zubiaurre, Maite; Johnson, Roberta (eds.): *Antología del pensamiento feminista español (1726-2011).* Cátedra: Universitat de Valencia, 2012.
- _____: *Culturas del erotismo en España: 1898-1939*. Madrid: Cátedra, 2014.

X. ANEXO.

LISTADO DE AUTORES Y POEMAS DEL *CORPUS* TEXTUAL

págs.

- ALCOVER, Juan
  - Lálage ……..…….. 354
- BALAGUER, Víctor
  - La belleza eterna ……. 375
- BARRANTES, Pedro
  - Hascchis ……..……..…….. 378
- BLANCO, Alfredo
  - La dama rubia ……...……..… 395
- BLASCO, Eusebio
  - Soledades ……..... 410
- BRIGA, Augusto
  - Dulce = amargo ……...…….. 415
  - Zahorí …….……...……425

- Ante el deseo ……...…….…….. 433
- Hora lúbrica. (Nota.) ……..…. 443

- BUENDÍA MANZANO, Rogelio
  - Lujuria ……...……..…. 456
  - Sátiro ……...……. 462
  - Los ojos de Tórtola Valencia ……...…… 466
  - Paganismo ……..... 472
  - Hora vulgar …….. 476

- CAMPO, José María Luis Bruna, MARQUÉS DE
  - Bacanal ……...…….. 480
  - Cieno de París ….……...…….. 484
  - A Monsieur de Phocas ……. 486
  - Ofrenda …… 491
  - Salomé ……. 493
  - Extático delirio ……..... 499
  - El Ídolo ……..... 503

- CARRERE, Emilio
  - Jardín nocturno... ……..…. 508
  - Las simas ...…….. 513
  - Un son de bordones…….……. 518
  - Clubman ……...…… 524
  - Elogio de los rameras …...……...…… 529

- Retrato…...……...…… 536
- Flor de bohemia ……...……..... 543
- Risa Loca …...…….. 546
- La musa del arroyo ...……... 551
- El dolor de la noche ……..... 557
- Pantomima…… 563
- Mimí...…….. 566

- CASTILLO Y SORIANO, José del
  - Las noches del Imperio ……...…… 572

- CATARINEU, Ricardo J.
  - La Musa del arroyo ……..…… 596

- DICENTA, Joaquín
  - Amor ……...…….. 603
  - Del triunfo ……..... 607

- DÍEZ-CANEDO, Enrique
  - A Mata-Harí, danzarina oriental ……..…… 610

- FABRA, Nilo María
  - La favorita del viejo rey ……...…… 617

- FERNÁNDEZ MATO, Ramón

- Pecadora ……...…… 624

- FERNÁNDEZ VAAMONDE, Emilio
  - La hoja seca ……..…… 630
  - Anacreóntica ……... 633

- FERNÁNDEZ-SHAW, Carlos
  - La florista ……..…… 644

- GARCÍA MORALES, Pedro
  - Casus conscientiae ……..……. 650

- GIL ASENSIO, Federico
  - ¡Tú lo sabes! …… 654
  - Siempre igual ……..…… 657
  - Rápida …….. 660
  - Redención …… 663

- GIL, Ricardo
  - El testamento de Friné ……. 666

- GONZÁLEZ ANAYA, Salvador
  - La vejez de Lais ……...…… 679
  - Friné ……..…… 689
  - En los triclinios ……...…. 703

- GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan
  - La última orgía de Tais ……..….. 709

- JIMÉNEZ, Juan Ramón
  - Mayas …….…….. 716
  - La canción de la carne ……. 721
  - Los amantes del miserable ……... 738
  - Spoliarium ……..……. 746

- LLOVET, Juan José
  - Sonetos de amor ……... 750

- LÓPEZ COSTA, Mariano
  - Orgía …… 755

- MACHADO, Manuel
  - Corazón ……..…….. 760
  - Antífona …….…….. 764
  - La noche blanca ……... 773
  - Despedida a la luna …….. 777
  - Mi Phriné …… 782
  - Yo, poeta decadente ……...….. 786
  - Internacional ……..….. 789
  - Chouette ……..…… 792

- Voces de la ciudad: Madrid canta …… 794

- MARÍN, Alberto

  - Almas que cantan …… 797

- MARQUINA, Eduardo

  - Introducción ……..……. 804

- ORY, Eduardo de

  - Flor de fiebre ……..... 809

- PALACIO, Manuel del

  - El amor ideal …… 813
  - Magdalena ……..……. 815

- PARADAS, Enrique

  - Sólo Dios ……..... 817
  - Últimos cantares …….. 820
  - No sé si eres espíritu o materia ……..... 822

- PÉREZ DE AYALA, Ramón

  - La dulce Helena …….…….. 824

- PUYOL, Juan

  - La taberna del arrabal ……..…… 833

- REINA, Manuel
  - Una cortesana …….. 838
  - ¡Viva el champagne! …… 843
  - La cortesana …… 848
  - Byron en la bacanal ……...……. 853
  - El carnaval de Venecia ……...……. 858
  - La reina de la orgía ……..…. 861
  - Canto Segundo ……...…….. 866
  - Rayo de sol: poema y otras composiciones ……. 874

- RÉPIDE, Pedro de
  - El crepúsculo de las diosas …….. 877

- RUEDA, Salvador
  - La bacanal ……..…….. 881
  - ¡Oh Teresa!¡Oh, dolor! …… 899

- VILLAESPESA, Francisco
  - Histérica …….…..…. 910
  - La sonrisa del fauno …… 914
  - Nocturno de ciudad …….…… 917