

DOS RELATOS MODERNISTAS DE TEMA APOCALÍPTICO

Cristina Mondragón Santoyo

Universidad Nacional Autónoma de México

Se acepta convencionalmente que el modernismo se inició alrededor de 1896 y que comienza a declinar con la muerte de Rubén Darío hacia 1917,¹ es decir, que se encuentra entre dos siglos. A fines del siglo XIX, la industria está en su apogeo, las ciudades crecen y la pequeña burguesía se enriquece; por otra parte, el fin de siglo también trae consigo crisis sociales, políticas y estéticas. El romanticismo ha roto muchas normas académicas, y lleva a su cima la narración fantástica europea y norteamericana: Alemania, Francia, Inglaterra y los Estados Unidos de América hicieron la transición entre la novela gótica, aún eminentemente maravillosa o extraña (Todorov 37-49), y el cuento fantástico. Por su parte, dentro del propio romanticismo comienzan a gestarse las vanguardias, como el prerrafaelismo en pintura y el simbolismo en literatura. En la América hispánica, entonces, se forman jóvenes escritores románticos con lecturas de Schiller, Goethe, Baudelaire, Whitman; y desde luego de Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann o Theophile Gautier. De esta forma, en un contexto al parecer carente de tradición, Hispanoamérica adopta lo fantástico.²

¹ Las fechas que se manejan son las que generalmente acepta la crítica, y funcionan en este caso sólo para situar los textos (cf. Henríquez Ureña 11-34)

² En Argentina aparecen cuentos fantásticos que continúan la tradición romántica con autores como Juana Manuela Gorriti, Eduardo L. Holmberg, Guillermo E. Hudson,

Ahora bien, a pesar de mantener temáticas que se manejan comúnmente en lo fantástico, la corriente romántica, y después con mayor fuerza la modernista, trasladan estas temáticas al ámbito hispanoamericano; relatos con una serie de motivos regionales se introducen en esta narrativa y las maneras de enunciación del discurso se enriquecen con nuevos escenarios. Los modernistas utilizarán también el recurso que brinda lo fantástico, el manejo de la irrealidad codificada como real, en cuentos y relatos donde realizan una dura crítica social a esta burguesía enriquecida que desprecia tanto como desconoce al arte.

Así pues, el primero de julio de 1898, José Juan Tablada publicó en el primer número de la *Revista Moderna* la narración “*Exempli gratia* o la fábula de los siete trovadores y de la *Revista moderna*”. El texto comienza con un epígrafe:

L'Esperance, notre patronne
 Nous a dit: “Chantez, pelerins
 Partout où ma gloire fleuronne...”
 Nous a dit: “Semez voz refrains...” (97)

Y una aclaración: esta historia es sólo parte de una comedia medieval. La acción inicia con un grupo de siete trovadores que va por el camino a Turania, al norte de Francia; los músicos van amparados por varios seres elementales: el trasgo, el silfo, el fuego fatuo, las hamadriadas, y seres más convencionales como abejas, nubes y la fronda. Durante su trayecto, que el autor califica como “aquel cruento éxodo” (98), su único encuentro desafortunado es con un fraile limosnero que, en su tacañería, los desprecia. En respuesta uno de los trovadores, “que no sólo se inclinaba sobre los senos de las pucelas sobrecogidas de

Carlos Monsalve y Leopoldo Lugones (Hahn 11-14). Respecto a la naturaleza de lo fantástico en Hispanoamérica, cf. Rafael Gutiérrez Girardot: “en Hispanoamérica convivieron irracionalidad y racionalidad, fe y ciencia, modernidad y tradicionalismo, pero los diversos fascismos no fueron producto de esa simultaneidad de lo no simultáneo sino momentos de un proceso lineal de creciente irracionalidad de la vida política” (33).

pasmo, sino también sobre los grimorios y sobre los athanores mágicos” (98), lo maldice y así, el grupo prosigue su camino. Por fin llegan al castillo; entran haciendo caso omiso de los símbolos que les salen al paso: lágrimas negras de una madonna, iconos bizantinos cubiertos de telarañas y un cisne muerto y devorado por una murena en el estanque. No obstante, los cortesanos los reciben con honores y muestras de respeto mientras ensalzan el arte trovadoresco. Halagados, los trovadores se retiran tras de un tapiz y allí “cantaron un canto, que... fue de lo más sublime, de lo más sentido y sonoro que humanos oídos jamás han escuchado” (100). Al término de la pieza, mientras ellos esperan la reacción de los cortesanos, sólo reciben silencio; al salir, se encuentran con el espectáculo de la decadencia perversa: el final de una orgía con seres ebrios roncando entre adormiladas parodias de ninfas. Los siete trovadores abandonan el castillo. Entonces, haciéndose eco de esta condena, una “lluvia de fuego, una purificadora lluvia bíblica” (101) reduce a cenizas el lugar como una nueva Gomorra. Los trovadores, entre tanto, encuentran a su salida una nevasca que los transforma en estatuas:

A los trovadores que franqueaban el puente los embistió una terrible nevasca, una espantosa tempestad de nieve... (100).

Los moradores del burgo son hoy un montón de cenizas que ha dispersado el viento muchos años ha... Los trovadores son estatuas de nieve, adamantinas esculturas que clavadas en la barbacana del alcázar inhospitalario, provocan aún la admiración y la piedad del viandante (101).

Tablada termina su cuento con una alocución al posible lector real: su fábula no es sino la historia que consignaron los escritores medievales y, finalmente, el lector será quien determine el destino de los nuevos siete trovadores; a saber: Jesús E. Valenzuela, Balbino Dávalos, Jesús Urueta, Rubén M. Campos, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo y él mismo.

Ese cuento, como cualquier obra literaria, acepta varias lecturas: la más inmediata podría ser una apología de la nueva estética frente al

escándalo que había suscitado, cinco años atrás, la publicación de “Misa negra” en el periódico *El País*, cuya página literaria editaba Tablada, y que provocó su renuncia.³ Un hipotexto para la lectura de este cuento, desde esta perspectiva, es “Decadentismo”, carta que publica Tablada en *El País* pocos días después. A pesar de que, por el momento, me interesa más su lectura como texto maravilloso, este dato prefiguraré la caracterización de los personajes. Por otra parte, es interesante resaltar que el autor utiliza la función alegórica-didáctica de la fábula para lograr un efecto irónico, que se traduce en esta crítica social; es decir, que existe una ruptura del género de la fábula para entrar en terrenos de la sátira.

La otra lectura que interesa para los fines de este trabajo es la de este texto como un cuento maravilloso. Siguiendo la terminología de Tzvetan Todorov, en la que un sobrenatural asumido se considera dentro de ése ámbito, este cuento puede considerarse en el espectro de lo maravilloso, a partir de la realidad codificada textualmente como mimética. Aquí no se encuentra la noción de frontera entre dos órdenes como maneja Rosalba Campra, ni la transgresión o ruptura de aquélla que crea lo fantástico en un texto.⁴ La presencia de seres como hamadriadas o fuegos fatuos no causa escándalo a la razón, característi-

³ Este poema causó tal controversia dado que hace una metáfora a partir del ritual de la misa negra, aberración del ritual católico, y el acto sexual. Entre quienes protestaron por su publicación, según cuenta años después Tablada en *La feria de la vida*, sobresalió doña Carmelita Romero Rubio de Díaz, esposa del entonces presidente Porfirio Díaz (cf. 414).

⁴ “Probabilmente ogni testo narrativo trova il suo dinamismo primordiale nel conflitto di due ordini, e si conclude logicamente con la vittoria dell'uno sull'altro. Ma mentre nella generalità dei testi la barriera che separa gli ordini è per definizione superabile [...], nel fantastico lo scontro si produce tra due ordini inconciliabili; tra di loro non esiste continuità possibile, di nessun tipo, e non dovrebbe quindi esserci né lotta né vittoria. Qui l'intersezione degli ordini significa una trasgressione in senso assoluto, il cui risultato non può essere altro che lo scandalo. La natura del fantastico, a questo livello, consiste nel proporre, in qualche modo, uno scandalo razionale, in quanto non c'è sostituzione di un ordine con un altro, ma sovrapposizione” (Campra 203).

ca de lo fantástico que maneja Louis Vax,⁵ sino que se presenta como propia del mundo donde se desarrollan las acciones. De esta forma, incluso la presencia de la lluvia de fuego y de las estatuas en que los personajes se convierten al final, sólo provocan “la admiración y la piedad del viandante”, más que horror o incredulidad. Esto es característica de lo maravilloso, que es sobre todo aquello que causa admiración y cuya presencia no constituye una garantía de irrealidad, ya que son hechos que no por ser escasos se consideran inexistentes en la realidad codificada como mimética (cf. Morales 6-12). Como se dijo líneas arriba, el hecho de que Tablada presente la narración como fábula, es decir, como una alegoría didáctica, remite más a una propuesta hacia el lector real, a fin de que deduzca una enseñanza a partir de la acción-reacción de los habitantes del castillo. La ironía escondida entre líneas alude claramente a la reacción de la burguesía imperante frente a la publicación de “Misa negra”, tal que la función didáctica de este género se rompe, pues la alegoría se convierte en un ataque a la ignorancia, en una sátira.

Dentro de este discurso encontramos que los trovadores son seres elegidos, protegidos por la naturaleza y por los seres sobrenaturales que gozan y se recrean con su canto. Por su parte los cortesanos y el fraile limosnero se colocan en el lugar del vulgo pseudo intelectual de la burguesía enriquecida de fin de siglo, que rechaza el arte y se regodea en lo más bajo de la naturaleza humana;⁶ son ellos quienes recibirán el castigo.

Ocho años más tarde, en 1906, Leopoldo Lugones publica en Buenos Aires la colección de relatos *Las fuerzas extrañas*, donde aparece el cuento “La lluvia de fuego”. Aquí, un narrador en primera persona

⁵ “La narración fantástica [...], se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real. Mientras que lo feérico coloca fuera de la realidad un mundo donde lo imposible y, por lo tanto, el escándalo no existen y lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible” (Vax 6) y, más adelante, “lo fantástico está ligado con el escándalo; es preciso que creamos en lo increíble” (9).

⁶ Esto fue un lugar común del modernismo, otro ejemplo se encuentra en “El Rey Burgués”, de Rubén Darío.

cuenta, con lujo de detalles, la destrucción de la mítica ciudad de Gomorra. Se sabe, por el subtítulo: “Evocación de un desencarnado de Gomorra”, que el narrador es un testigo sobrenatural. El cuento comienza con la descripción de un día cálido y tranquilo en el que, de pronto, empiezan a caer del cielo partículas de cobre incandescente. La ciudad, cuya descripción responde a todos los cánones modernistas: “Desde mi terraza dominaba una vasta confusión de techos, vergeles salteados, un trozo de bahía punzado de mástiles, la recta gris de una avenida...” (112), recibe con cierta inquietud el extraño fenómeno (“el rumor urbano no decrecía” [112]), que, en su primera manifestación, dura unas pocas horas. Al detenerse la lluvia, la ciudad vuelve a la vida y decreta esa jornada como fiesta popular: “En ese momento llenó el aire una vasta vibración de campanas [...]. El repique era una acción de gracias, coreada casi acto continuo por el murmullo habitual de la ciudad” (115); los muchachos recogen los restos del cobre para venderlos, las cortesanas “paseaban su indolencia sudando perfumes” (115). Lenones anunciando orgías zoofílicas, jóvenes burguesas excesivamente ataviadas, hermosos mancebos; en fin, todo aquello “cuya abolición habían pedido los ciudadanos honrados” (116), pero que allí encuentra justo espacio “pues mi ciudad sabía gozar, sabía vivir” (116). Más tarde, sin embargo, recomienza la lluvia, aún más cerrada, y sobreviene la catástrofe. El narrador se refugia en su bodega y pone a su alcance una botella de vino envenenado, tal que “no pudiendo huir, la muerte me esperaba; pero con el veneno aquél, la muerte me pertenecía” (117). Así se apresta a presenciar el espectáculo que, salvo por una pausa en la que logra salir del refugio para constatar la destrucción, persiste hasta el fin de Gomorra.⁷

En este cuento aparece una anécdota acerca del castigo divino, en el relato mítico de la destrucción de Sodoma y Gomorra, cuya fuente es la Biblia, pero narrada por uno de los castigados. Hay que recordar que la punición a esas ciudades tiene como causa general la total decadencia en

⁷ El mismo asunto aparece en “La estatua de sal”, también en *Las fuerzas extrañas*.

la que viven sus habitantes, entregados al pecado según los conceptos hebreos, y el castigo lo aplica el ser sobrenatural por excelencia: Dios (*Génesis*, 18: 16-33 y 19). Cualquier acto que contradiga Sus designios, en este contexto, conforma el peor de los pecados: el Dios del Antiguo Testamento no puede admitir rebelión o indiferencia. Ahora bien, cambiar la perspectiva y focalizar la narración desde un personaje no perteneciente a la ortodoxia bíblica hace que la narración y su final sean una blasfemia en sí mismos, pues se coloca al personaje en una situación casi de privilegio igualándole a Dios, aquél se vuelve un testigo de Su ira, y es en ese mismo pasaje donde se conoce qué sucede a quienes osan testificar la ira divina: se convierten en estatua de sal (*cf. Génesis* 19). Por otra parte, es preciso tener en cuenta que este narrador es un desencarnado que vuelve para relatar de primera mano el suceso; es decir, es un ser sobrenatural. De este modo, pues, se codifican textualmente dos formas de alteridad que por convención se excluyen, tanto en el discurso sagrado como en el fantástico: lo sobrenatural sagrado y lo sobrenatural de ficción, y este último transgrede la ley del primero.⁸ A una transgresión en este sentido, entre dos sistemas sobrenaturales, codificados con leyes distintas y funciones retóricas distintas, también se le puede considerar como creadora de fantástico.⁹

Por otro lado, la forma de narrar la anécdota también es recalable: frente a lo terrible, el narrador no pierde la objetividad ni la sangre fría, no se asume como pecador recibiendo un castigo, antes bien se apropia

⁸ La Iglesia Católica niega la existencia de seres desencarnados, pues “cada hombre, después de morir, recibe en su alma inmortal su retribución eterna en un juicio particular que refiere su vida a Cristo, bien a través de una purificación [...], bien para entrar inmediatamente en la bienaventuranza del cielo [...], bien para condenarse inmediatamente para siempre” (*Catecismo* 239). Más adelante el mismo Catecismo condena el espiritismo y la hechicería.

⁹ Por supuesto que para llegar a esta conclusión ha de considerarse al texto como autónomo, puesto que considerado a la luz de la “Cosmogonía en diez lecciones” (con la que finaliza *Las fuerzas extrañas*), la explicación teosófica impide su análisis desde la perspectiva de lo fantástico.

de su muerte, evitándolo, y en un momento dado, alude apenas a la divinidad: “y bajo el cielo que no se había enturbiado ni un momento, un cielo cuya crudeza azul certificaba indiferencias eternas, la pobre ciudad, mi pobre ciudad, muerta, muerta para siempre, hedía como un verdadero cadáver” (120). No se reconoce el fenómeno como un castigo, sino como algo extraño que sucede ante la indiferencia eterna cuya causa sólo se llega a preguntar ante una manada de leones quemados que buscan alimento y agua entre las ruinas: “lloraban quién sabe qué dolores de inconciencia y de desierto a alguna divinidad oscura [...]. Si todo estaba lo mismo... ¿por qué se ardían y por qué no había agua?” (122), como si la inteligencia y la conciencia humanas no requirieran de respuestas ante la catástrofe, y sólo la inocencia animal achacara a un dios la responsabilidad de la masacre.

Ante una hierofanía —es decir, ante una irrupción de lo sagrado cuyo efecto es destacar un territorio del medio cósmico circundante y hacerlo cualitativamente diferente (Eliade 25)—, esto es una transgresión, y situando el cuento dentro del contexto bíblico, podemos ver claramente la frontera entre la hierofanía y la percepción casi cínica del narrador, el hombre profano.

El motivo común en estos textos es la lluvia de fuego. En el cuento de Tablada, la presencia de la lluvia bíblica, como parte final en que se castiga a los perversos, destruye un lugar de vicios humanos; en Lugones, y por supuesto en el Génesis, la lluvia también destruye un lugar pecaminoso. En ambos se encuentra el fuego como elemento purificador de todo pecado, con la carga semántica que tiene en relación con la carnalidad y la sexualidad humanas. Ambos textos aluden a ideas de decadencia que suelen relacionarse con los finales de siglo, y ambos pertenecen a la corriente modernista que, como antes el romanticismo y después las vanguardias, codificó como despreciables las actitudes de una sociedad incapaz de comprender y aceptar las motivaciones estéticas y esteticistas del artista. Dado que tanto Tablada como Lugones se encuentran en el grupo que será punta de lanza de esta estética en sus respectivos países, no es aventurado conjeturar que

ambos perciben a la sociedad que los rodea como agresiva y merecedora de castigo.

La “Fábula de los siete trovadores...” sitúa la acción en un contexto muy del agrado modernista, el mundo maravilloso, la época medieval, donde los elegidos sufren el rechazo de la corte y el clero,¹⁰ una ofensa de lesa estética que el Dios justiciero castiga con la desaparición. Curiosamente, el fuego destruye el castillo y a sus habitantes por su vulgaridad y mal gusto, mientras que a los héroes los inmortaliza en estatuas, aunque alguno de ellos cultive la alquimia y la magia.

Por su lado, “La lluvia de fuego”, de Lugones, se desarrolla en el desierto de Palestina, lugar exótico, propio también del modernismo; lo mismo que el tema religioso, heredado de los románticos, en el cual el indiferente es el Dios y el protagonista un amante de la vida mundana que no puede contemplar la destrucción como castigo. Hay aquí dos discursos en confusión, el choque de dos legalidades distintas que inaugura una forma de crear lo fantástico modernista.

Finalmente, el sentido apocalíptico aparece en estos dos cuentos. En los finales de un siglo y los inicios de otro, un temor escatológico parece haberse apoderado de dos autores muy cercanos, y los remite a un pasaje mítico de destrucción. Ahora bien, no toman como hipotexto el libro del Apocalipsis, donde la destrucción tiene una funcionalidad evidente: se destruye para estar mejor. La fuente, Génesis, remite al castigo para los insumisos —como los trovadores y los habitantes de Gomorra— y los instala en la periferia del texto bíblico. Dice Tablada en “Decadentismo”: “A nuestros cerebros ha penetrado como a un claustro la negra procesión de las verdades modernas, y en cada celdilla hay una enlutada monja que duda y llora...” (62).

Y más adelante:

Presos de un sistema filosófico que, como la teogonía cristiana, tiene su infierno, marchando en una senda moral que concluye en el abismo de

¹⁰ Una tendencia de escuela que se volverá lugar común del modernismo.

lo inconocible, parece que todas las sombras de ese abismo, evaporándose en densa niebla y en fúnebres vapores, se han prendido como un crespón en nuestras frentes ya empalidecidas por el tedio (62).

En el nivel discursivo, Tablada y Lugones realizan una transgresión a textos previos: la Biblia en el caso del argentino, y el género didáctico de la fábula en el caso del mexicano, con una alusión al Génesis como hipotexto. Esto resulta en dos textos novedosos cuya posibilidad de creación de lo ficticio descansa en la confrontación de dos discursos.

Obras citadas

Biblia de Jerusalén. México: Porrúa, 1988.

CAMPRA, Rosalba. "Il fantastico: una isotopia della trasgressione". *Strumenti Critici* 15 (1981): 199-231.

Catecismo de la Iglesia Católica. Santo Domingo, Rep. Dom.: Librería Juan Pablo II, 1992.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Barcelona: Paidós, 1998 (*Paidós Orientalia*, 57).

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica". En *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario/Siruela, 1998. 27-36.

HAHN, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. 2a ed. México: Premià, 1982 [1a. ed., 1978].

HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Ed. Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, 1996 [*Letras Hispánicas*, 413].

MORALES, Ana María. *Lo maravilloso medieval y sus categorías*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Centro de Ciencias del Lenguaje, 2002 (*Cuadernos de trabajo*, 43).

TABLADA, José Juan. "Decadentismo". En sus *Obras*. V. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. 61-64.

- _____. "Exempli gratia o Fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*". En sus *Obras*. V. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. 97-101.
- _____. *La feria de la vida (memorias)*. México: Botas, 1937.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy, 3a. ed. México: Ediciones Coyoacán, 1998.
- VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Trad. Juan Merino, 2a. ed. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.