

## NOTAS

### LA ESTÉTICA DE LA FUSIÓN DE LAS ARTES EN LA PROSA MODERNISTA HISPANOAMERICANA

*En todo gran escritor hay un gran pintor,  
un gran escultor y un gran músico*

JOSÉ MARTÍ

“Soñaba antes y sueño todavía a veces *en adueñarme de la forma*, en forjar estrofas que sugieran mil cosas oscuras que siento bullir dentro de mí mismo [...]”<sup>1</sup>, dice el poeta protagonista de J. A. Silva en su novela *De Sobremesa*. Ese es el sueño modernista, el deseo de ese movimiento renovador, desinhibidor, inquietante y fundacional que fue el Modernismo hispanoamericano, donde el poeta, obrero de la palabra y artesano de la forma, revela una constante preocupación por encontrar el vehículo expresivo capaz de verbalizar la vaguedad, el misterio, la emoción, los aromas, las sensaciones, los suspiros... : *verbalizar lo inexpresable*.

Ya Bécquer, a este lado del Atlántico, había adelantado en su Rima I esa inquietud: él quería domar el idioma para expresar el “himno gigante y extraño” que llevaba dentro “con palabras que fuesen a un tiempo *suspiros y risas, colores y notas*”. No otro será el anhelo modernista cuando pugne por hacer del lenguaje un instrumento capaz de *formalizar lo vago*. “Si pudiera encerrar las ideas, como perfumes, en estrofas cinceladas, haría un maravilloso poema en el que hablara de suspiros [...]”, decía, anhelante, el propio J. A. SILVA en *Suspiros*.

“Adueñarse de la forma”, “verbalizar”, “encerrar en estrofas”... Sumergido en los entresijos de esa necesidad formalizadora, el ‘yo’ lírico modernista vivió una tensión verbal muy elocuente entre el intento de

---

<sup>1</sup> JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, *De sobremesa*, en *Obras Completas*, coord. por Héctor H. Orjuela, Colección «Archives» (7), 1990, pág. 233. En adelante se citará por esta edición con el número de páginas entre paréntesis [Subrayados míos].

convertir en palabras el silencio sugeridor de la sensación y la plena conciencia de que la elocuencia del silencio escapa a toda verbalización. Persiguiendo una 'forma', el verbo capaz de 'apresar' suspiros y risas, los modernistas, de la mano del Simbolismo, atisbaron lúcidamente la "insuficiencia de la palabra" y se desazonaron ante sus impotencias. La sensación escapa al 'encierro' de la palabra. Así lo expresa, por ejemplo, Monfort, uno de tantos poetas novelados del Modernismo hispanoamericano: "Lo necesario sería usar una lengua, instrumento tan fino que diese, por ejemplo, la impresión de un rayo de sol perfumándose en una rosa. ¿Imagináis la sutileza del íntimo consorcio del aroma y de la luz flotante sobre el matiz de la flor? *En cuanto se echa mano de la palabra, la sensación muere*, porque el pensamiento la mata buscándola para vestirse"<sup>2</sup>.

La sensación muere al encerrarse en la palabra. He ahí la impotencia y la desazón simbolistas. La conciencia de que 'nombrar' es 'destruir'. Poética del silencio tras la estela mallarmeana. José Martí también lo sentía así cuando decía: "La poesía es lo vago: es más bello lo que de ella se aspira que lo que ella es en sí"<sup>3</sup>. O cuando, por ejemplo, sentenciaba: "Escribir es clavar águilas. ¡Es tan hermoso engendrarlas y verlas volar! Lo mejor que escribe un poeta es aquello que no escribe"<sup>4</sup>.

No es lo escrito sino los silencios que sugiere la escritura, el poema anterior a su "encierro verbal", todo lo que la palabra se dejó sin 'apresar'. Pero tras esa conciencia, sin embargo, persistió la veneración a la palabra: no se negó, sino que se intentó potenciar en virtud de sus posibilidades de sugerencia, más allá de su función denotativa. En efecto, aun sabedores de que las águilas, en expresión martiana, están hechas para volar y no para ser disecadas con palabras en el papel, los modernistas, sin embargo, no dejaron de acudir a la palabra, de alimentar una gran fe en sus potencialidades, en su 'magia': '¡Las simples palabras!', decía Oscar Wilde, "¡qué terribles son! ¡Qué límpidas, qué vívidas y qué crucles! *Quisiera uno huirlas. Y, sin embargo, ¡qué sutil magia hay en ellas!* Parecen comunicar una forma plástica a las cosas informes y tienen una música propia tan dulce como la del violín o la del laúd"<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> ÁNGEL DE ESTRADA, *Antología. Prosa*, sel. y pról. de Juan Pablo Echagüe, Buenos Aires, Ángel de Estrada y Cía Editores [s.f.], pág. 129.

<sup>3</sup> JOSÉ MARTÍ, *Obras Completas*, La Habana, Ed. Trópico, 1936-1953, Vol. 62, pág. 23.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 120.

<sup>5</sup> OSCAR WILDE, *El retrato de Dorian Gray*, Barcelona, Ed. Orbis, 1988, pág. 71.

Ahora, como vemos, se trata de la 'magia' del lenguaje, de su 'forma plástica' y de su 'música propia'. Por eso no huyeron de las palabras, porque, tras sus insuficiencias, descubrieron sus musicalidades, sus plasticidades, sus posibilidades ocultas y mágicas más allá del diccionario. Ese fue el camino modernista: se trataba de acudir a la palabra, sí, pero desconfiando de su función denotativa y potenciando, por ello, sus capacidades sonoras y plásticas en pos de sugerir las sensaciones imposibles de decir. Se trataba, en fin, de encontrar un nuevo lenguaje donde lo escritural se fundiera con lo pictórico y lo musical. Solo así sería posible realizar el sueño de 'apresar' las sensaciones sin que mueran al verbalizarse. Se hacía necesario, pues, entender el quehacer poético desde su fusión con otras artes: la literatura debía explorar las posibilidades cromomusicales de su medio productivo. Así lo defendía Rubén Darío frente a los reticentes ante tales audacias expresivas:

Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes [...]. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito [...]. Los hermanos Goncourt fueron los primeros en caminar por esa hermosa vía ... Entonces Janin llamaba "estilo en delirio" al estilo de Julio y Edmundo, y consideraba *un absurdo, una locura, pretender pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas*<sup>6</sup>.

En efecto, en los tiempos modernistas no dejaron de levantarse críticas contra esa 'locura' o 'delirio' que pretendía dar plena soberanía a la literatura desde la potenciación de su fusión con otras artes. El crítico alemán Max Nordau marcaba la pauta de esa oposición: para él eso que llamaban "correspondencias cromomusicales" era el modo de percepción de los moluscos. Pero los modernistas hispanoamericanos, al compás de los simbolistas europeos, no cejaron en su empeño. Querían sugerir, no decir, querían aprisionar en palabras el alma de las cosas, cincelar párrafos, matizar tonalidades, explotar sonoridades, apresarse impresiones y plasmar en su escritura las sensaciones más íntimas. Adueñarse de la forma susceptible de cumplir esos anhelos pasaba por una potenciación de su material de trabajo, el lenguaje, que, en expresión becqueriana, había de encararse como "suspiro y risa, color y nota". Resultado: la *fusión de las artes*, una poética que se librara a la tarea de "clavar águilas", como

---

<sup>6</sup> RUBÉN DARÍO, «*Catulo Méndez (sic): Parnasianos y decadentes*» (1888), en *Obras desconocidas de Rubén Darío*, ed. de Raúl Silva Castro, Santiago de Chile, Prensas de la Univ. de Santiago de Chile, 1934, págs. 168-169.

decía Martí, desde la asunción de las técnicas y formas expresivas de la pintura y la música. No era un “delirio” absurdo el pretender pintar con palabras “el color de un sonido” o “el perfume de un astro” si se partía de esa poética, según la cual, como dice José Martí, “poetas, músicos y pintores son esencia igual en formas distintas: es su tarea traer a la tierra las armonías que vagan por el espacio de los cielos [...]. Formalizan lo vago: hacen terreno lo divino”<sup>7</sup>.

Bajo esta prédica, el artista modernista se empeñó en el trabajo de “formalizar lo vago” pintando y musicalizando con su escritura.

Para empezar, había que ensanchar la palabra hacia la sensualidad sugerente de las variaciones cromáticas. Palabra coloreada, pluma pincel: “El escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razones para que uno use de diversos colores, y no el otro”<sup>8</sup>, decía, marcando nuevamente la pauta, José Martí. Se trataba, con ello, de trabajar el lenguaje en toda su materialidad, revolverlo, pesarlo, acariciarlo, pulirlo, para llegar a sus líneas de hermosura, a su cuerpo y su sensualidad, sus luces y sus sombras. Y de ahí a una novedosa concepción plástica de la prosa: “El estilo, dirá Martí, tiene su plasticidad, y después de producirlo como poeta se le debe juzgar y retocar como pintor: componer las distancias y valores, agrupar con concierto, concentrar los colores esenciales, desvanecer los que dañan la energía central. El estilo tiene sus leyes de dibujo y perspectiva”<sup>9</sup>.

La plasticidad estilística que defendió y practicó Martí se hizo ley para la prosa modernista hispanoamericana. Lo plástico y lo cromático, la frase-color y el párrafo pictórico. Pintura en prosa poética.

En ese camino, la prosa modernista hispanoamericana es neobarroca, en tanto que, como en el siglo xvii, se estrecha la relación entre pintura y literatura en cabal fusión. La novela detendrá el *Cronos* para demorarse líricamente en encuadres presididos por una mirada poetizadora y hermoseedora: se aprecia una acusada tendencia a detener el avance novelesco en cuadros y escenas de gran plasticidad y riqueza cromáticas. La naturaleza será vista como ‘composición’ pictórica, como artificio de pincel, e infinitos párrafos se nos ofrecerán a modo de paisajes manipulados como lienzos. Con el Modernismo hispanoamericano, la prosa pudo ‘pintar’ crepúsculos o valles con flotante neblina en párrafos llenos de colores y sombras, matices y destellos.

<sup>7</sup> JOSÉ MARTÍ, *Obras Completas, op. cit.*, vol. 50, pág. 122.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, págs. 431-432.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, vol. 63, pág. 175.

Prosa pictórica es, por ejemplo, la del modernista colombiano J. A. SILVA en un párrafo paisajístico como este, de su novela *De Sobremesa*:

[...] veo el valle con lo verdoso de su alfombra vegetal, sobre la cual flota un poco de niebla, manchado aquí y allá con las masas oscuras de los matorrales y de los grupos de árboles, cruzado por las líneas delgadas y amarillentas de los caminos [...], y al frente, en el horizonte donde la niebla interpuesta vuelve a borrar los detalles, las ondulaciones de los perfiles y la confusa masa azulosa de las cordilleras, que abriéndose en irregular brecha, muestra en el fondo la cegadora blanca inmaculada de un ventisquero (258).

Todo un cuadro. Más aún: todo un cuadro impresionista. En efecto, la técnica y la sensibilidad impresionista supieron dar vida a la captación estética de la realidad que se imponía con el arte modernista hispanoamericano. Del Impresionismo, el Modernismo tomó la fruición de la mirada, la consagración del instante, la discontinuidad de 'instantánea', la mancha de color, las irisaciones cromáticas y los juegos de luz: es la retina subjetiva e íntima atenta no a las cosas sino a las sensaciones de las cosas. En esa línea estética, maestros del color, más consagrados a los reflejos ópticos y los cambiantes cromáticos que a los objetos, los escritores modernistas se libraron a una prosa efectista y colorista de corte impresionista, una prosa nacida de una mirada especialmente sensibilizada a las impresiones ópticas cargadas de sensualidad y cromatismo. Así pinta en un párrafo, por ejemplo, el argentino E. LARRETA una tarde en las murallas de Ávila, en su novela *La gloria de don Ramiro*:

Jubilosa coloración de oro húmedo brillaba en las colinas. Había llovido hasta las tres de la tarde, y la tempestad se alejaba hacia el naciente, abriendo grandes claros de nácar etéreo. Caprichoso penacho de nubes doradas y púrpuras se alejaba por encima de la ciudad... La áspera muralla reflejaba una amarillez alucinante, que parecía nacer de ella misma<sup>10</sup>.

Junto a los cuadros paisajísticos, la retina frutiva del escritor modernista se paseará también por los interiores. La mancha de color impresionista, su irisación de instantánea, da paso entonces a la plasticidad hermoseadora y estilizadora, al lirismo del detalle, a las líneas ideales: salones, capillas y estudios de factura artística, aura de sagrado museo y composición de pastiche se plasmarán en párrafos pictóricos donde cada pequeño objeto o fugitivo matiz cobra una dimensión poética. La mirada del escritor, por ejemplo, puede pintar una sala paseándose por sus

---

<sup>10</sup> ENRIQUE LARRETA, *La gloria de don Ramiro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, pág. 50. En adelante se citará por esta edición con el número de página entre paréntesis.

contornos, acariciando sus cambiantes de luz, recortando sus detalles, sugiriendo su atmósfera. De esa guisa es este cuadro de interior, de la citada novela de J. A. SILVA, *De Sobremesa*:

En el fondo de ella [la sala], atenuada por diminutas pantallas de rojiza gasa, luchaba con la semioscuridad circunvecina, la luz de las bujías del piano, en cuyo teclado abierto oponía su blancura brillante el marfil al negro mate del ébano [...]. El humo de los cigarrillos, cuyas puntas de fuego ardían en la penumbra, ondeaba en sutiles espirales azulosas en el círculo de luz de la lámpara, y el olor enervante y dulce del tabaco opiado de Oriente se fundía con el cuero de Rusia en que estaba forrado el mobiliario(229).

En esta realidad poetizada de las novelas modernistas hispanoamericanas, novelas fragmentarias, galerías de cuadros, los personajes mismos serán figuras pictóricas, visiones hermoseadas como entes surgidos de lienzos o cuadros vivientes. El escritor modernista recortará perfiles, iluminará rostros y moldeará rictus con habilidad de pintor, haciendo gala de una fina técnica de retratista. Es el paso que va de la descripción mimética del realismo a la estilización pictórica del Modernismo. La pintura ofrece ahora el filtro descriptivo. La pluma del modernista anda atenta al claroscuro, a la selección artística de detalles que recortan párrafos susceptibles de enmarcarse como lienzos. No son un rostro y unas manos, sino el conjunto pictórico que 'componen' a la luz de una vela y las sensaciones que irradian. Es así como, por ejemplo, la figura de Guiomar, de la novela citada de Larreta, se nos ofrece a modo de un cuadro surgido del pincel de un Greco: "Las tocas monacales... ocultábanla los cabellos; su rostro desprendía luminoso blancor... La luz penetraba el alabastro de sus manos señoriales, aguzadas por la aspiración continua a la plegaria"(103).

Todo un Greco, en efecto. El poeta se apropia de la realidad estilizándola como pintor: no la copia, la tamiza pictóricamente. Cuando quiere describir la figura de una muchacha a la luz de la luna no hace sino sentirla como figura de un cuadro. Baste un ejemplo revelador: "En torno suyo todas las cosas parecían... adaptarse al ritmo de sus líneas, formar aureola a la nitidez de sus contornos"<sup>11</sup>[es la descripción de Margot, la protagonista de *Resurrección*, la novela del colombiano JOSÉ MA. RIVAS GROOT].

Se describe pensando pictóricamente, absorbiendo la realidad como cuadro. La descripción deviene estilización: el escritor no transcribe

<sup>11</sup> JOSÉ M. RIVAS GROOT, *Resurrección*, en *Novelas y cuentos*, Bogotá, Editorial ABC, Biblioteca Popular de Colombia, 1951, págs. 48-49. En adelante se citará por esta edición con el número de página entre paréntesis.

miméticamente la realidad sino que la retiene para después estetizarla como pintura en el papel, con la palabra. Así, por ejemplo, describe y 'compone' su mundo novelesco E. LARRETA en *La gloria de don Ramiro*. He aquí un párrafo de botón de muestra, un párrafo que podría ser una trasposición poética de un Velázquez: "Estaban los dos vestidos de terciopelo negro atrencillado con aforros de seda, y sólo sus rostros y sus manos recogían la claridad escasa de la penumbra. Un rayo de sol, turbio de corpúsculos, entraba tras una madera entreabierta, iluminando, sobre la pared del fondo, una gran tapicería [...]" (170).

Los personajes se hacen *trasposiciones pictóricas*, habitan un mundo artístico, se mueven en lienzos. La prosa modernista no hace sino apropiarse de las técnicas pictóricas para 'componer' sus mundos novelescos. El escritor mira y crea a través del pintor que ha de llevar dentro tal y como reza la estética modernista en pos de la *fusión de las artes* y del *artista total*.

En esa vía, el poeta modernista delinearé sus personajes a través de una mirada culturalista sobre la que palpitan el eco y la huella de Murillo, Rembrandt, el Greco, Velázquez, Rossetti, Fra Angelico o Watteau. Con ese peso artístico en la retina y en la pluma, el escritor, insistimos, no describirá *miméticamente* la realidad sino que la manipulará artísticamente sin ocultar tal artificio y, más aún, exhibiéndolo. Paisajes, interiores, figuras, aposturas y composturas devienen lienzos poéticos, *trasposiciones artísticas*.

De este modo, frente a la mimesis de la literatura realista, el artificio se redobla: la literatura imita a la pintura: el arte imita al Arte.

Es así como no sólo nos encontraremos con la plasticidad de estilo, las variaciones cromáticas del lenguaje poético o el impresionismo literario sino también con la trasposición pictórico-culturalista, con mundos poéticos sentidos, vividos y descritos a través de estilos, cuadros y pintores consagrados como modelos estéticos por el Modernismo hispanoamericano. Todo ello es consecuencia de la prédica de la *fusión de las artes*, del prurito estetizador y del carácter autorreferencial del quehacer poético, puntales básicos que definieron el arte modernista hispanoamericano. Así, reminiscencias pictóricas, desde Fra Angelico a Watteau, se proyectan sobre los personajes y su 'realidad' convirtiéndolos en figuras de líneas artísticas, en evocaciones pictóricas que no sólo no disimulan sino que también explicitan su carácter artificioso, su factura de 'composición'.

Autorreferencial y antimimético, artificioso y estetizador, el verosímil modernista se define y autodefine, sin pudor ni simulaciones, a través

de coordenadas artísticas donde la pintura marca la pauta. De este modo, en la novela modernista hispanoamericana, el transparente cutis de una muchacha se describirá como una nube “en un medio punto de Murillo” (en *Amistad Funesta*), una joven rubia tendrá “la carnadura de las Venus de Ticiano” y otra será “la más hermosa de las pinturas de Greuze” (en *De Sobremesa*). Los ejemplos se multiplican. Ya la piel de una muchacha tiene “ese blancor cálido y mate de las encarnaciones del Ticiano - Magdalena del Pitti o Venus de la Tribuna” (en *Ídolos Rotos*), ya el rostro de una joven tiene “el óvalo infantil de las Purísimas de Murillo” (en *El Extraño*). Tal vez el ejemplo más acabado de esta facturación pictórico-culturalista que define el verosímil modernista se encuentre en *De Sobremesa*, la novela del colombiano J.A. SILVA, donde todo el universo narrativo se funda a partir de las pautas de los pintores de la Cofradía prerrafaelista y donde la protagonista, apenas vista y sólo existente en sí a través de un cuadro y de evocaciones pictóricas, empieza por parecer “el retrato de una princesita hecho por Van Dyck que está en el museo de La Haya” (270), en seguida se frotará sus “dos manecitas largas y pálidas de dedos afilados como los de Ana de Austria en el retrato de Rubens” (270), su perfil será “ingenuo y puro como el de una Virgen de Fra Angelico” (271), y, más adelante, ampliando el diafragma culturalista a la música, su palidez, su cabello y sus pupilas evocarán “ciertas músicas, ciertas frases de Bach y de Beethoven” (272).

Prosa que pinta y prosa que evoca pictóricamente, y, adelantamos, musicalmente. Más aún: si, como planteamos más atrás, parafraseando a Martí, los poetas, a la par en esencia de músicos y pintores, “formalizan lo vago” y “hacen terreno lo divino”, esa ‘divinidad’, esa idealidad, lo BELLO, encuentra su ‘forma’, su materialización literaria, a través de modelos pictóricos. La pintura materializa, así, el IDEAL de belleza del Modernismo hispanoamericano. Las tablas primitivas y cándidas del prerrafaelismo, las pálidas ninfas de Botticelli, las figuras de Ghirlandaio, las vírgenes de Fra Angelico... son el modelo de lo BELLO para la estética modernista. En ese sentido, la figura de la MUJER, IDEAL y *femme fatale*, divina y voluptuosa, musa y opresora, madona y Salomé, utopía y destrucción, crisol iridiscente que funciona como catalizador simbólico de los ideales, anhelos, fracasos y contradicciones del arte modernista, no deja de representarse como estilización pasada por el cedazo del prerrafaelismo y, también, aunque en menor medida, del botticellismo.

Pero si el Modernismo hispanoamericano perseguía un lenguaje resultado de la pluma, el pincel y la música, una palabra que fuera a un tiempo “suspiro y risa, color y nota”, esa fusión era consecuencia de una

gradación en la que, en último término, la música, la más espiritual de las artes, se erigía como arte integradora. “La música”, decía Martí, “es la más bella forma de lo bello”<sup>12</sup>. “Creo que la música es la más ideal, la más divina manifestación del alma” (57-58), decía, en la misma línea, el músico de *Resurrección*, la novela del colombiano JOSÉ MA. RIVAS GROOT. También Darío andaba por ese camino, no sólo en su célebre poema “Ama tu ritmo y ritma tus acciones...” y en la visión del músico en su cuento *El velo de la reina Mab* sino también en su novela autobiográfica *El oro de Mallorca*, donde la música, la “locura de Dios”, dice él, se alza como la “lengua angélica” capaz de modular lo divino, como el supremo ideal artístico que aúna la esencia de las artes: “Todo el universo visible y mucho del invisible se manifestaba en sus rítmicas sonoridades [...]. Pitágoras y Wagner tenían razón. La música en su inmenso concepto lo abarca todo, lo material y lo espiritual, y por eso los griegos comprendían también en ese vocablo a la excelsa POESÍA, a la CREADORA”<sup>13</sup>.

El Modernismo hispanoamericano encontró en la pintura su capacidad de conciencia técnica, la dimensión material de su estética, la posibilidad de evidenciar su artificio y su carácter estetizador, la corporeidad artística de su escritura y la plasticidad de su estilo. A través de la pintura, la escritura modernista trabaja el lenguaje en toda su materialidad, como material fungible y maleable para explotar estéticamente, tal y como trabaja el lienzo y el color un pintor. Así lo explica el pintor protagonista de una de tantas *novelas de artista* del Modernismo hispanoamericano: “[...] todo artista experimenta una sensación grata [...] en jugar con el color fluido, en probar la elasticidad de la espátula, en aspirar el olor de los aceites, en palpar el tejido del lienzo donde va a trazar líneas y a evocar ensueños”<sup>14</sup>.

Es la misma conciencia técnica e instrumental del escritor modernista al trabajar el lenguaje, al pulirlo, limarlo, al ‘componer’ párrafos y disponer frases...La pintura le trae a la literatura la sensualidad material de su estilo; la música, sin embargo, es la HARMONÍA, el “Ideal que flota en el azul”. En ese sentido, si el ideal que persigue e intenta apresar y expresar el Modernismo hispanoamericano es la HARMONÍA, el universo como ritmo, como música, esa abstracción encuentra su representación simbólica a través del color, del *azul* modernista. En esa correspondencia, la

<sup>12</sup> JOSÉ MARTÍ, *Obras Completas*, op. cit., vol. 13, pág. 129.

<sup>13</sup> RUBÉN DARÍO, *El oro de Mallorca*, ed., pról. y notas de Luis Maristany, Barcelona, J.R.S. Editor, 1978, pág. 87.

<sup>14</sup> Palabras de Jenkins, el pintor de *Resurrección*, op. cit., pág. 85.

pintura trae la 'forma' plástica, la materia 'mágica' de la palabra, y la música lo divino por "formalizar", la "magia" expresiva por explorar y sugerir.

El modernista persigue una 'forma' para "la música dispersa en el silencio de las cosas"<sup>15</sup>. Es por ello que el escritor no sólo ha de tomar conciencia pictórica para "formalizar" el Ideal sino que también habrá de explotar los valores sonoros del lenguaje, las potencialidades sugerentes de su cadencia y sonoridad. No es nombrar, es sugerir, sólo así se puede atisbar lo inexpressable. Resultado: ensanchar la palabra hacia la abstracción e inmaterialidad de la música más allá de la 'magia' plástica y cromática del lenguaje y, sobre todo, más allá del diccionario: "Adonde no llegan las palabras con sus significados van las ondas de su música"<sup>16</sup>, decía Valle-Inclán, quien, en la línea modernista a este lado del Atlántico, andaba inmerso en ese sueño poético de explotar pictórica y musicalmente la escritura: "Por el sonido, unas palabras son como diamantes, otras fosforecen, otras flotan como una neblina"<sup>17</sup>. Esa era la convicción modernista.

De ahí que el mismo Martí que apelaba al lenguaje atendiendo a sus "líneas de hermosura", el mismo Martí que partía de la base de que "hay algo plástico en el lenguaje" que hay que trabajar y que lanzaba la propuesta de que "el escritor ha de pintar", insistiera también en la necesidad de superar lo pictórico del estilo por la vía de su fusión con las leyes musicales. Es un camino gradual en pos de rebasar todos los límites de la expresión artística. Acudir a la música es el último estadio de esa liberación expresiva. Así lo anotaba Martí:

[...] hay una lengua espléndida, que [...] se habla con los movimientos del corazón: es como una promesa de ventura, como un vislumbre de certeza, como prenda de claridad y plenitud. El color tiene límites: la palabra, labios: la miseria, cielo. Lo verdadero es lo que no termina: y la música está perpetuamente palpitando en el espacio"<sup>18</sup>.

Buscando traspasar los "límites del color" y "los labios de la palabra", la prosa que tejerá el Modernismo hispanoamericano intentará afinarse para superar sus limitaciones escriturales más allá de la espacialización,

<sup>15</sup> "Aprender... toda la música dispersa en el silencio de las cosas" es lo que ocupa a Alejandro Martí, músico de *Sangre patricia*, de MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ.

<sup>16</sup> En "El milagro musical", de *La lámpara maravillosa*.

<sup>17</sup> Sobre Gautier, en "Modernismo", en *La ilustración española y americana* XLVI, n° 7.

<sup>18</sup> JOSÉ MARTÍ, *Obras Completas, op. cit.*, vol. 13, pág. 129.

la sensualidad y la visualización conquistadas en fusión con la pintura. En el camino gradual que significa ese afinamiento, liberación y ensanchamiento, el punto de partida será el de llegar no sólo al color sino también al sonido de la palabra a través de la escritura. Con la plasticidad, la cadencia rítmica de la prosa; con el cromatismo, los valores sonoros de la palabra. Se trataba, en sí, de explotar plenamente la cromomusicalidad del lenguaje.

Fue el Simbolismo el que instauró definitivamente el imperativo cromomusical del lenguaje poético sobre la base de la *teoría de las correspondencias*, que, formulada en principio por Swedenborg, informó el arte baudelaireano. Si GAUTIER escribió su *Symphonie en blanc majeur* (1852), fueron los simbolistas los que llevaron a su extremo las posibilidades literarias de las *correspondencias* entre colores y sonidos: ahí tenemos, pues, el soneto *Correspondances* (1857) de BAUDELAIRE, precursor del *Traité du verbe* (1886-1988) de RENÉ GHIL y del soneto *Voyelles* (1871) de RIMBAUD, donde cada sonido vocal sugiere unas sensaciones y colores.

El Modernismo hispanoamericano se insertó plenamente en esa tradición simbolista. RUBÉN DARÍO no tardaría en escribir, a la manera de Gautier, su *Sinfonía en gris mayor*, incluida en *Prosas Profanas*: también JULIO HERRERA Y REISSIG trabajaría esa veta: así, en *Los maitines de la noche* incluye una composición titulada *Solo de verde amarillo para flauta, llave de U*; con un encabezamiento profundamente revelador al respecto: "Virgilio es amarillo y Fray Luis verde (Manera de Mallarmé)". Verso y prosa se abandonarán por igual a estos presupuestos artísticos.

Inmersos en este trabajo de ampliación de lo decible desde lo cromomusical del lenguaje, los modernistas se librarán al cultivo del principio de la sinestesia que brota de las *correspondencias* simbolistas. La sinestesia será la alquimia verbal capaz de hacer de la palabra "color y nota". José Martí también se sumó a esa estela; no sólo sembró en su prosa la práctica sinestésica sino que la formuló y reflexionó: "Entre los colores y los sonidos hay una gran relación. El cornetín de pistón produce sonidos amarillos: la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violín dan sonidos de color castaña o azul de Prusia, y el silencio, que es la ausencia de sonidos, el color negro. El blanco lo produce el oboe"<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Palabras de José Martí en el diario caraqueño *La Opinión Nacional*, en 1882, recop. en *Sección constante*.

Es esta convicción la que capacitará a la prosa martiana para describir y evocar poéticamente las sensaciones que produce una música. Así, por ejemplo, en un ensayo sobre F° Sellén, hablará de que “hay voces tenues, que son como el rosado y el gris, y voces esplendorosas y voces húmedas. El azul quiere acentos rápidos y vibrantes, y lo negro otros dilatados [...]”<sup>20</sup>.

Con ello, la poética modernista inicia para la literatura hispanoamericana una revolución estética de largo alcance. El imperativo cromomusical rebasó, en efecto, las fronteras del novecientos; baste recordar, por ejemplo, cómo Kandinsky (1866-1944), uno de los iniciadores de la pintura abstracta, partía de similares principios, sobre los que no dejó de teorizar, tal y como vemos en su obra *De lo espiritual en el arte*, donde reflexiona extensamente sobre la necesidad de apoyarse en el “sonido interno del color” y donde llega a conclusiones parejas a las bases estéticas de la sinestesia. Baste una pequeña muestra: “[...] el azul claro correspondería a una flauta, el oscuro a un violoncello y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo; el sonido del azul en una forma profunda y solemne se puede comparar al del órgano”<sup>21</sup>.

La sinestesia no fue para el Modernismo hispanoamericano un mero malabarismo lingüístico sino uno de los aspectos de una nueva sensibilidad artística que, por vía de la *fusión de las artes*, trataba de interpretar la realidad, no de reproducirla, de sugerirla, no de nombrarla. Trataba de llegar no a las cosas sino al alma de las cosas y a los acordes emotivos que despiertan en el escritor. Se trataba, en sí, de volar poéticamente sobre la simple denotación para apuntar a la emoción. Es por ello que no bastó simplemente con la correspondencia arbitraria entre sonidos y colores: se hizo necesario, en consecuencia, cargar emocionalmente la experiencia sinestésica, hacerla expresión de las impresiones y sensaciones más íntimas. La sinestesia fue más allá del trabajo de superficie, del puro placer estético. Así, por ejemplo, Martí hablará de la música de Albertini dándole color a su violín en virtud de la evocación americanista que le inspira: “[...] con el violín ponía en el aire de la noche extranjera los colores blandos, cálidos, fogosos de nuestro amanecer”<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Palabras de JOSÉ MARTÍ en un ensayo sobre F° Sellén, escrito para *El partido liberal* (México), 1890.

<sup>21</sup> BASILIO KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, 1986, pág. 83.

<sup>22</sup> JOSÉ MARTÍ, *Obras Completas, op. cit.*, vol. 10, pág. 146.

La sinestesia recibirá una gran carga emocional y simbólica en las novelas modernistas hispanoamericanas, plagadas de pasajes sinfónico-cromáticos que intentan transcribir en prosa delicias musicales: así ocurre con la música de Keleffy, el pianista de *Amistad funesta* de JOSÉ MARTÍ, así también con la música de Sara al piano en *Emelina*, de RUBÉN DARÍO y E. POIRIER, con las composiciones del músico místico Alejandro Martí, tras la estela de Schumann, en *Sangre patricia* de MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ, o con la música orquestal de Blumenthal, de corte wagneriano, en *Resurrección* de JOSÉ MARÍA RIVAS GROOT.

Con este bagaje, la prosa modernista hispanoamericana afinó la técnica impresionista en pos de captar sensaciones musicales en colores y matices cargados de sugerencias y asociaciones simbólicas. Con el Modernismo hispanoamericano vinieron las crónicas impresionistas de conciertos, de lo que nos ofrece una muestra cabal JOSÉ MARTÍ en *Amistad funesta*. La prosa se deshará en una madeja de imágenes y símbolos, sugerencias y correspondencias sinestésicas para verbalizar las sensaciones que despierta la música: colores para las sensaciones de las notas musicales, cadencias para las sugerencias de las variaciones de luz. Así expresa, por ejemplo, el narrador de *Amistad funesta* las sensaciones provocadas por esa "invasión de luz" que es la música al piano de Keleffy, el pianista de la novela. Baste un pequeño extracto: "[...] si se cerraban los ojos... parecía que se levantaban por el aire, agrandándose conforme subían, unas estrellas muy radiosas, sobre un cielo de un negro hondo y temible, y otras veces, como que en las nubes de colores ligeros iban dibujándose unas como guirnaldas de flores silvestres, de un azul muy puro, de que colgaban unos cestos de luz"<sup>23</sup>.

Todo un párrafo profundamente revelador sobre la posibilidad de escribir un cuadro de extraordinaria riqueza cromática como expresión de unos acordes musicales.

El Modernismo hispanoamericano trató, en suma, de encontrar y explotar la música de la palabra y, parejamente, de transcribir en palabras acordes musicales a partir de un manejo pictórico del lenguaje. Más aún: trató de moldear una prosa musical y cadenciosa, una prosa que subordinara su cauce y modulación al ritmo, tal como se requería en el verso. Ardua tarea: "No hay música más difícil que la de una buena prosa", dirá Martí. He aquí otro de los retos que, para la prosa modernista hispanoamericana, entraña el anhelo la *fusión de las artes*: procurar una prosa poética,

---

<sup>23</sup> JOSÉ MARTÍ, *Amistad funesta*, en *Obras Completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1965, vol. XVIII, págs. 191-272.

regida, como el verso, por el imperativo del ritmo. De ahí la cadencia oracional de párrafos regidos por la repetición anafórica, párrafos de factura estrófica y oraciones de calidad versal: prosa rítmica, prosa musical.

“En todo gran escritor hay un gran pintor, un gran escultor y un gran músico”<sup>24</sup>, reza la estética martiana. Siguiendo esa máxima, los escritores modernistas hispanoamericanos insistieron en el cincelado del estilo, en la plasticidad del lenguaje y en la musicalidad de la palabra y la frase: pugnaron por hacer aflorar en su prosa al pintor, al escultor y al músico que llevaban dentro. Era un sueño *azul* que andaba tras la música dispersa en los silencios de su espíritu y en el alma de las cosas.

ROSARIO PEÑARANDA MEDINA

Universidad de Valencia.

## ¿VOZ SUBVERSIVA O REPRESIVA? EL ANDRÓGINO COMO RITO DE TRANSICIÓN

El espacio literario pastoril puede describirse como un universo que quiere ser anterior a las convenciones sociales y a la represión que éstas traen consigo. Los pastores y las pastoras son unos adolescentes que viven felizmente ignorantes de los sistemas económicos y morales, desconocedores de ‘los dolores del trabajo’ y del doble lenguaje de quien tiene que guardar las ‘apariencias’ y cuidar la ‘honra’, seres transparentes y libres de todo otro cuidado que no sea el amor.

En líneas generales éstas son las convenciones que definen el género pastoril desde sus comienzos con Teócrito y Virgilio. Los autores del renacimiento retoman estas convenciones en el marco de las preocupaciones propias de su contexto histórico. Éste es el caso de la *Diana* de JORGE DE MONTE MAYOR. Ya desde sus primeras páginas vemos a los pastores en “verdes y deleitosos prados”, apacentando su ganado, ocupando las horas, que les sobran, en “gozar el suave olor de las doradas flores”, tomando su

---

<sup>24</sup> JOSÉ MARTÍ, *Obras Completas, op. cit.*, vol. 73, pág. 87.