

LA MARGINACIÓN DEL SUJETO EN EL CUENTO MODERNISTA HISPANOAMERICANO

Luis A. Jiménez

RESUMEN

En este artículo se realiza un estudio de la marginación del sujeto en los cuentos modernistas de Hispanoamérica. A la vez, se analiza el tema de la identidad con base en la narrativa de los precursores del movimiento modernista.

ABSTRACT

This is a study of the marginalization of the subject in modernist short stories in Spanish-speaking America. Besides, identity is analyzed on the bases of the narratives of the precursors of the modernist movement.

En un mundo de emperadores, reyes, príncipes y duquesas, toreros y bailarinas españolas, el cuento modernista hispanoamericano se desplaza hacia un sujeto marginado que, por afinidades temáticas o culturales, se aproxima a otra vertiente menos afluente de la sociedad hispana poscolonial, o colonial, como es el caso de Cuba y Puerto Rico. Si bien es verdad que el discurso crítico ha descodificado las pautas cosmopolitas, el exotismo oriental, el elegante decorado afrancesado y las afectaciones léxicas del modernismo, no es menos cierto que existen, en la periferia de la escritura, otros personajes que saturan y subvierten inadvertidamente el código retórico de la supremacía eurocéntrica prevaleciente en el eje paradigmático de la ficción hispanoamericana en las dos últimas décadas del siglo XIX. En este estudio se procura explorar la otra cara del cuento modernista, al prestar atención a la marginación de un sujeto en busca de su identidad y su relación con la otredad. Al mismo tiempo, se analiza cómo esta identidad usurpada se perfila bajo la visión estética de los cuentistas eclécticamente seleccionados.

¿Qué se entiende por un sujeto marginado? Por marginación utilizamos el sentido lato de la palabra: lo apartado de la sociedad, el sujeto periférico que aparece culturalmente relegado al margen del discurso hegemónico. Tal sujeto, sin embargo, puede tener su propia voz dentro de la ficción, convertirse en protagonista y hasta en antagonista de ésta, razón por la cual se debe estudiar como ente cultural, ya sea picaresco, existencial o simplemente humano, y que se define por sí mismo en un espacio de ruta de escape. Pero ¿hacia

dónde se puede mover y alzar la voz dentro del discurso oficial de escritores miembros de la clase dominante?

Aunque generalmente encasillado dentro de la poesía y la crónica modernistas¹, Julián del Casal escribió media docena de cuentos cortos publicados en la revista *La Habana Elegante* entre 1890 y 1893, el año de su muerte. Uno de ellos, "La tristeza del alcohol" (1893), sobresale por la postura apologética del autor hacia Adolfo, el personaje central. Como productor de discurso, el epígrafe "*¡Qué enfermedad es comparable al alcohol!*", sacado del relato del *Gato Negro*, de Edgar Allan Poe, sirve inicialmente de estrategia enunciativa para luego plantearse el pathos bio/pato/lógico de Adolfo en un incesante dialogismo con su interlocutor del cuento. De hecho, nos encontramos con un discurso intimista, cuya apoyatura descansa en el referente epigrafiado que tematiza y es vehículo de la escritura del texto. Este simulacro intertextual, por así llamarlo, conlleva la historia del "otro", implícito en el nombre del protagonista del cuento de Casal: simplemente Adolfo.

Antes de contarnos su historia, Adolfo comienza su paseo por las calles capitalinas y confiesa relacionarse con tenderos, zapateros, bodegueros y una multitud de individuos desconocidos que, como "una legión de insectos, salen de sus guaridas" en vísperas de fiestas habaneras (217). En su sociocrítica, el protagonista subyace como sujeto colectivo y, por su condición subalterna, se identifica metafóricamente con "insectos" que pican y hacen daño al igual que el alcohol. No forma parte del núcleo clasista que socialmente agrede y fetichiza ciertas ocupaciones que en muchas ocasiones eran desempeñadas por las primeras generaciones de criollos o por grupos extranjeros, ciudadanos secundarios que trabajaban de comerciantes en la Isla. Señalamos esto porque en la Cuba colonial de los tiempos de Casal muchos de estos oficios mencionados por Adolfo eran ocupados por inmigrantes españoles que, a pesar de cierta solvencia económica, estaban culturalmente marginados del núcleo de la sociedad isleña en el poder.

Mientras dura este paseo callejero tan popular en nuestras culturas hispanas, Adolfo asocia su tristeza, nostalgia, abulia, humor melancólico y hastío al "mal del siglo" decimonónico, ingredientes enfermizos de los que también padecían los propios autores modernistas y los poetas malditos de la época. Para disipar estos síntomas somáticos que Baudelaire catalogó como "la neurosis moderna", el personaje del cuento se refugia en dos brazos del placer: el licor y las mujeres, hasta sentir la decadencia del cuerpo que le produce profundas náuseas y un sueño pesado y brutal.

Conviene aclarar que la visión de Adolfo hacia el sexo opuesto en la narración se presenta en un contexto erótico y, al mismo tiempo, como objeto de tentación para el hombre. El arquetipo de esta "mujer fatal", bella, seductora y pecadora, se representa en un plano bisémico: el sensual, que incita a la irrupción irresistible de la pasión y del pecado, y el moralizante, que advierte los peligros del cuerpo erotizado: "he sido esclavo de cien mujeres, que han ejercido contra mí la triple tiranía de la belleza, del amor y de la debilidad a los límites de la miseria" (218, subrayado agregado). Irónicamente, Adolfo pasa de sujeto marginado a objeto esclavizado por la mujer y por el deseo carnal. En un intento por controlar el miedo a las transgresiones, regresa obsesivamente a los signos somáticos que lo aquejan, ya que estos son elementos vitales en la política y en la poética de toda clasificación social (Stallybas y White 26).

Casi al final del recorrido por la ciudad, Adolfo reconoce que su "yo" se fragmenta para enmarcar dos entidades opuestas: una soñadora y alienante que lo hace incompatible a la

atmósfera de asfixia de la sociedad burguesa en la que vive, y otra analítica por la que comprende su condición degradada bajo la influencia del alcohol. Aún más, se refiere a un "eje de rotación" y nos remite, inconsciente y diacrónicamente hablando, a un cuento de Cortázar donde la estética es producto de la representación del cuerpo y de sus sentidos, mezcla de la realidad y de la fantasía². El personaje de Casal recurre a un código referencial, la imagen de la "noche", que se esfuma y se desvanece al estar echado en el lecho "boca-arriba", sin poder dar vueltas, con un arma cerca del cuello, y "sujeto" a un número infinito de alucinaciones (219).

Pasada la crisis aguda, el protagonista se somete a un último proceso de recuperación del cuerpo en ruina (Jiménez 1974, 87), lo que contrasta artísticamente con la marginación que motiva el despliegue circular del acto de escribir el cuento. Bien sean las fuerzas del bien o las del mal, el deseo o el pecado, la enfermedad o la curación, la sexualidad de la mujer o la esclavitud del hombre las que generan las antonimias en el discurso, el caminante deambula paradójicamente por el texto. "El espíritu de contradicción se desarrolla de una manera alarmante en los alcoholistas", expresa Adolfo en tono arrepentido al hablar de la "herida mortal" que lo asedia lo mismo que asediaba simbólicamente a los cubanos durante la represión colonial (218). La mirada de un público puritano y, lo que es peor, la gran cultura de este público rechaza con frialdad cualquier conducta inaceptable y, por ello, el personaje casaliano se autodescribe como "lobo hambriento", se convierte en la "burla de los extraños" (218).

Por la ambigüedad con que termina la historia, cabría preguntarnos, ¿se recupera y se integra a la sociedad burguesa de su momento o sigue marginado cuando entra en los rangos de los "insectos" de su metáfora? Sencillamente, termina ocupando el espacio exterior, la calle, con los "otros" que lo comprenden y lo acompañan en sus paseos. En definitiva, al auto-definirse como sujeto diferente dentro de una incipiente cultura popular con la cual se identifica, crea además otra relación diferente con el lector acostumbrado a apreciar el preciosismo verbal de los estetas modernistas finiseculares, quienes, deseosos de nuevas orientaciones literarias, veneraban la imagen artística de Edgar Allan Poe.

La estructura temática en "Un día de carreras" (primera versión "Berta y Manón" 1893) de Manuel Gutiérrez Nájera gira en torno a dos escenas paralelas pero disímiles: la alcoba de Berta, la señorita mexicana aristócrata y el aposento de Manón, la costurera y criada, doblemente marginada por ser pobre y huérfana. Para llegar a las habitaciones de la servidumbre, el narrador nos sumerge en un universo descriptivo que antecede algunas de las técnicas borgeanas. Este indicio metatextual se registra en el cuento de Nájera al pasar por el "retorcido caracol" y por "laberintos" de pequeños cuartos llenos de trastes inservibles hasta llegar a la "puerta" de Manón (167-8). No nos topamos ahora con la "puerta condenada" de Cortázar, sino con "otro" obstáculo clausurado por una llave y por la abyección de la pobreza, el callejón sin salida de la mujer apartada social y económicamente de la sociedad dominante³.

La "puerta" nos conduce, por último, a la focalización interna de un espacio ocupado por Manón, a quien consideramos, ideológicamente, la antagonista discursiva de la rica Berta; de esta manera, al oponerse a ella, representa la poética de la pobreza en el texto. Este encierro aludido provoca una interrogación: ¿posee la mujer su "propia" habitación sin la intervención del narrador, o se apodera éste del sitio privado? La posición inferior de Manón en la jerarquía social mexicana nos da la respuesta, ya que se le niega la voz en el discurso, no tiene posibilidad de diálogo, lo que sería una manera de autoconocerse y de forjarse su propia identidad por medio del lenguaje. Berta, por su parte, le regala vestidos viejos y la lleva

consigo cuando va de paseo o de tiendas. “Hay cariños que apedrean”, señala el narrador cuando explica que estas muestras de afecto son para Manón como una limosna: “la moneda que una mano piadosa le arroja desde un balcón” (168). De hecho, la sirvienta funciona en el discurso por medio del valor que el dinero otorga.

Como sujeto marginado, Manón yace bajo el frío indolente, en un “catre de fierro”, con su brazo desnudo pendiendo fuera del colchón por entre ropas descompuestas. Además de pertenecer a un estrato social vulnerable, se describe su belleza como “lirio enfermo”, símbolo paradigmático de la pureza y la virginidad que tanto utilizara la autora finisecular cubana Juana Borrero en sus escritos. Bajo la mirada externa del narrador, el cutis de Manón se compara a la almendra, un cuerpo embellecido que se contrapone al hambre, la miseria y el trabajo que padece. Su mundo romántico es semejante al sueño en los cuentos de hadas donde la cenicienta, Manón es este caso, se aleja de los “otros” limosneros silenciados en el discurso para percatarse de que en la fantasía de la noche podría ser una mujer con vestidos de sedas y plumas de faisanes.

Sólo en sueños, Manón abandona el círculo cerrado, reta la “puerta” de los marginados para asistir a las carreras, espectáculo que promueve la esperanza de la comunicación con los “otros.” Pero debido al “qué dirán”, permanece siempre dentro del carruaje ya que, según el narrador, no le corresponde a una familia aristocrática mexicana compartir el paseo y el espacio público con las criadas. Bajo estas circunstancias oníricas, toma conciencia de la represión socio-económica a la que se encuentra sometida, se mira en el espejo y se identifica con la “otra” que realmente no es. Dentro del orden simbólico del lenguaje, busca responder dos interrogantes que plantea a través de un sueño y el espejo: “¿Por qué estaba desterrada de ese paraíso?”, “¿por qué padecía tanto?” (169). Obra abierta, diría Octavio Paz, porque formula preguntas, aunque ahora nos encontramos con el ejemplo de la Eva pobre, pero virgen.

La narración termina sin que Manón despierte, todavía soñando con la ilusión de la riqueza de la “otra”, meta que jamás conocerá por el desequilibrio de la relación entre la pobreza y la opulencia. En la poetización final del cuento, la “virgen se ha embriagado con el agua de las rosas” (170). Final que, desde nuestra óptica crítica, nos hace pensar en el cuento “El umbral” de Cristina Peri Rossi, donde la retórica del sueño “es una escritura, una escritura que no sé escribir y me diferencia de los demás, de los hombres y de los animales que sueñan.” (22) Sea como fuese, si Gutiérrez Nájera es el que escribe por pertenecer al “centro invisible”⁴ de un sistema cultural y literario en el poder, por lo menos el “yo” inconsciente de la sirvienta sueña como único ámbito de libertad, reconoce que es una entidad diferente, adquiere autonomía dentro del discurso y se distancia del doble mundo “ficticio” (un cuento y experiencias oníricas frente al espejo) que la rodea.

El “Duque Job”, seudónimo con el que se conocía a Gutiérrez Nájera, perteneció a una familia culta y desde joven comenzó a asimilar la lectura de los escritores españoles y franceses, fuerzas operantes en su obra. Sin embargo, en “Después de las carreras” muestra su compasión auténtica por los pobres dominados por la élite mexicana. Su postura hacia la mujer marginada y repimida, si bien se ubica en la geografía masculina de la escritura, también aleja al lector momentáneamente de la impersonalidad del inventario parnasiano y simbolista que compartió con sus congéneres modernistas.

En 1889, un año después de la aparición de *Azul* de Rubén Darío, publica José Martí *La edad de oro*, revista dedicada a “los niños de Nuestra América.” En el índice del texto,

sobresale "La muñeca negra", cuento que, además de la mentalidad infantil del título, sugiere otro tipo de lectura sobre la rampante marginación racial en el continente americano. No obstante esto, se advierte que, por su contenido infantil, el tratamiento del tema afrohispano no se elabora tan explícitamente como lo formula Martí en su ensayo "Mi raza", el que tomaremos de base teórica para aplicarla a nuestras reflexiones.

Aparentemente, Martí escoge una muñeca, que nombra Leonor, como eje central del episodio. Se trata de una literatura infantil menor donde la presencia del juguete priva a las niñas, especialmente a Piedad, la protagonista del relato. Señalemos que Leonor fue también el nombre de la madre de Martí, pero si se separa el referente onomástico aparece la palabra honor dentro del sintagma. Piedad contiene también su referente simbólico si se asocia con la lástima, la misericordia o la representación artística de la Virgen de las Angustias, esta última, inversión semántica del personaje blanco del cuento: la niña que no sufre. Piedad juega con un objeto que se convierte en el sujeto negro del discurso y mediante el cual la niña observa la construcción racial de la diferencia, la negritud que conecta a Leonor con las raíces del pasado africano, la otredad del africanismo.

De ahí que este sujeto cosificado que la muñeca representa se vincula a la dolorosa realidad del afrohispano, al modelo del prototipo oprimido, realidad extensible al afroamericano, si se quiere, ya que Martí, defensor del ser humano, conocía a fondo la cuestión discriminatoria y enjuició severamente las huellas del racismo en "Nuestra América" colonizada. Vivió "dentro del monstruo y sus entrañas", frase martiana citada por muchos, incluso dentro y fuera de la Isla, y que podemos utilizar con objetividad crítica para realzar el intento martiano por pacificar la diferencia racial, siempre guiado por un ideal de globalización multirracial, siempre mencionando la "identidad espiritual" dentro del contenido colonial en que se desarrolló. Para Martí, insistir en las "divisiones de raza", en la "diferencia de raza" de una nación naturalmente segmentada, es dificultar la "ventura pública y la individual" (1975: 157).

La animación narrativa en el cuento martiano proviene de los preparativos festivos en vísperas del cumpleaños de Piedad. En este evento jocoso intervienen los miembros del servicio doméstico apegados al código de la comida que se vincula al poder y a la hegemonía cultural:

1. El regaño a la lavandera a quien se le exige que deje sin manchas el gorro blanco del cocinero.
2. La explotación de la criada siempre uniformada que ofrece el alimento a la familia burguesa.
3. La breve presencia del cocinero cuya cocina exuberante atrae a los pájaros del cuento, elementos intermusicales en el texto (Jiménez 1996, 256).

En general, la presentación de estos personajes secundarios, y subalternos porque no tienen voz anecdótica, surge como una necesidad narrativa de crear la interacción con la otredad. Pero lo que se desprende de esta estrategia narrativa es manifestar la sensación de desapego de la clase dominante que excluye y mutila al "otro" culturalmente en desventaja. Como decía Martí, el mérito de la cultura acabará de unir a los hombres (1975: 159).

Sin sorpresa inesperada, el regalo que Piedad recibe de sus padres es una muñeca blanca de seda y porcelana, con medias de encaje y pelo fino. A su modo de percepción visual, la muñeca negra no posee atributos físicos de fealdad, la "fea" es la "otra" muñeca

blanca, usurpadora del espacio infantil en que se desenvuelve la niña. Al intentar un monólogo con el nuevo juguete, la insatisfecha protagonista comprende que el objeto de su adoración es Leonor, y por esta razón la protege del frío invernal y le da alimento. La relación entre ella y la muñeca negra se expresa mediante un monólogo clandestino que incluye al tú en la palabra primordial donde se politiza el cuerpo inerte de Leonor: “tú no tienes mucho pelo; pero yo te quiero así tu pelo. Tus ojos son los que quiero yo, porque con los ojos me dices que me quieres; *te quiero mucho, porque no te quieren*” (1959, 251, 257). El subrayado textual se reitera al final del cuento, lo que reafirma que en el episodio narrado el desamor no proviene de Leonor, sino de una sociedad con tonalidades esclavistas que elimina terminantemente los valores de la negritud en la servidumbre de cualquier territorio pos/colonial.

Concluimos este estudio con el “poeta hambriento”, figura marginada en “El rey burgués” de Rubén Darío⁵. A diferencia del poeta modernista, el bardo dariano no participa de la vida nacional ni del periodismo, pero disfruta con pasión absorbente la estética del arte y define la función de la poesía y su inclinación a una nueva sensibilidad creadora. Predica con forma enfática el “verbo del porvenir” y predice que viene el tiempo de “grandes revoluciones” (92, 93), postura de renovación o de resistencia que advocaban los autores modernistas en su credo artístico, y situados desde la periferia en aquella época de cambios culturales en Hispanoamérica. Lo que irónicamente se desprende de esta postura es que el poeta construye y afirma la marginación de un sujeto privilegiado⁶.

Por su poder, el rey de este “cuento burgués” se coloca en una esfera superior desde donde puede manejar su gobierno y al mismo tiempo hacer uso inequívoco de la letra. El “poeta hambriento”, por otro lado, se apropia del discurso real en la segunda parte de la narración, aunque se presenta como una “rara especie de hombre”, el “otro” cuya preocupación básica es la comida y el hambre (las obsesiones literarias de la picaresca). Pertenece a la “raza escogida”, y por ello se mueve de la periferia al centro de la escritura para tomar la palabra e inscribirse en la página en blanco. El rey representa la fragmentación de una nación dividida por clases sociales, mientras que el poeta, al distanciarse de la política, el mercantilismo y la riqueza, refleja el ideal artístico.

Consideremos algún otro caso significativo: José Asunción Silva, por ejemplo. “El arte es sagrado”, le contesta la Musa al “poeta satírico” en un corto cuento alegórico del escritor colombiano, texto indispensable para comprender las ideas silvianas sobre el papel del creador en el medio burgués (356). La protesta en la anécdota avisa sobre el cruce cultural que define a los dos personajes: la referencia al mundo de la literatura alta, obviamente la Musa, y el poeta cuya misión es proteger al sujeto marginado, compartir sus desgracias y sus privaciones y besar a “los infelices en la frente, dulcificar la vida con sus cantos, las puertas de la Virtud y del Amor”, canciones que promueven las luchas de los pueblos, las caídas de los tiranos, las grandezas de los hombres libres” (356).

El poeta “hambriento” y el “satírico”, al igual que Adolfo, Manón y la muñeca negra, son productos del discurso oficial que los somete al hambre y al frío. Atraviesan por una senda poblada de acechos: la fortuna, la pobreza y los enemigos disfrazados bajo la máscara vinculada a la política del poder. El poeta pide comida: “Señor, no he comido”, a lo que el rey tirano responde: “puede ganarse la comida con una caja de música” y lo desplaza a la orilla del jardín cerca de los cisnes donde muere en una noche glacial de invierno: “se quedó muerto pensando en que nacería el día venidero y con él el ideal” (92, 95).

En resumen, el alimento es transmisor de una escritura que ejemplifica la marginación del sujeto en los cuentos estudiados.

Siguiendo el consenso generacional, nos hemos limitado a los "precursores" del modernismo y al "padre" de la escuela, Rubén Darío, porque son ellos los que impulsan y renuevan la prosa de este movimiento cultural. No cabe duda de que Ricardo Jaime Freyres, en su "Justicia india" y José Santos Chocanos, "cantor de la naturaleza" e idealizador del indio, entre otros, también abordan productivamente, aunque tardío, el tema del sujeto marginado de la sociedad hispanoamericana. Sin embargo, la producción de estos escritores es posterior al período que tomamos como punto de partida para este trabajo. De una manera u otra, la historiografía literaria seguirá bregando con el elenco de marginales que aparecen visibles en el canon modernista.

Notas

1. Para la marginación del sujeto homoerótico en las crónicas de Julián del Casal, véase el libro de Oscar Montero (27-38).
2. Me refiero a "La noche boca arriba" donde el personaje de Cortázar aparece en una cama del hospital totalmente alucinado por las drogas y percibiendo en el sueño el cuchillo azteca que lo acecha.
3. Sobre la marginación de la mujer en el discurso nacional, véase el artículo de George Yudice.
4. Me baso en la introducción al "centro invisible" de Russell Ferguson (9-11).
5. Para la marginación del poeta en la literatura hebrea, véase Chana Kronfeld (225-33).
6. Janet Bennett resalta la diferencia entre la marginación "encapsulada" (o "atrapada") y la marginación "constructiva". En este último tipo el sujeto construye auténticamente su identidad (109-35).

Bibliografía

- Bennett, Janet. 1993. "Cultural Marginality: Identity Issues in Intercultural Training." En: *Paige*, R.M. (ed.), 109-35.
- Casal, Julián del. 1963. "La tristeza del alcohol." *Prosas I*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Darío, Rubén. 1948. "El rey burgués". *Cuentos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ferguson, Russell et als. (eds.) *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge: MIT Press.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. 1958. "Berta y Manón." *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, Luis A. 1974. "Elementos decadentes en la prosa casaliana." En: Zaldívar, Gladys (ed.). 1996. "José Martí, Darwin y el comportamiento de los animales en *La edad de oro*" *Ometeca*. 3-4: 250-9.

- Kronfeld, Chana. 1993. *On the Margins of Modernism*. Berkeley. U of California P.
- Martí, José. 1959. *La edad de oro*. La Habana: Editorial Lex.
1975. *Prosa escogida*. Madrid: Editorial Gráficas Torroba.
- Montero, Oscar. 1993. *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Amsterdam: Rodopi.
- Paige, R.M. (ed.). 1993. *Education for the Intercultural Experience*. Yarmouth: Intercultural P.
- Peri Rossi, Cristina. 1986. "El umbral." *Una pasión prohibida*. Barcelona: Seix Barral.
- Silva, José Asunción. 1990. "La protesta de la Musa". *Obras completas*. Madrid: Colección Archivos. 355-7.
- Stallybas, Peter y Allen White. 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell UP.
- Yudice, George. 1986. "El asalto a la marginalidad." *Hispanamérica*. 15: 45-52.
- Zaldívar, Gladys (ed.). 1974. *Julián del Casal*. Estudios críticos sobre su obra. Miami: Ediciones Universal.