

## CONTRAPUNTEO MODERNISTA ENTRE JOSÉ MARTÍ Y RUBÉN DARÍO

**Luís Rafael Hernández**  
*Universidad de la Habana. Cuba*  
*luisrafaelcu@yahoo.es*

### RESUMEN

En este trabajo hacemos un contrapunteo entre José Martí y Rubén Darío, a partir del concepto de Modernismo y de cuánto aportó cada uno de estos dos autores cimeros a la literatura hispanoamericana de fines del siglo XIX, e incluso del siglo XX, al que extienden sus influencias. Con el Modernismo se produce en Hispanoamérica una renovación de los recursos expresivos de la lengua en cuya base está la nueva metáfora, que posibilita al lector una reescritura de los contenidos literarios, que puede dar lugar a interpretaciones diversas y divergentes. Pero el Modernismo martiano no solo inicia en la lengua castellana un nuevo uso tropológico sino que rescata y explora, de forma inusitada, el ritmo en la prosa y en la lírica.

**Palabras Claves:** Modernismo, Martí, Darío, Literatura hispanoamericana

### ABSTRACT

In this work we make a *contrapunteo* between Jose Martí and Rubén Darío, from the concept of the Modernismo and of how much it even contributed each one of these two highest authors to the Hispano-American Literature of aims of century XIX and of century XX, to which extend its influences. With the Modernismo a renovation of the expressive resources of the language in whose base takes place in Hispano-America it is the new metaphor, that makes possible to the reader a reescritura of the literary

contents, that can give rise to diverse and divergent interpretations. But nonsingle the martiano Modernismo initiates in the Castilian language a new tropológico use but that it rescues and it explores, of unusual form, the rate in the prosa and the lírica.

**Key words:** Modernismo, Martí, Darío, Hispano-American Literature.

### RÉSUMÉ

Dans ce travail je fait un contrapunteo entre José Martí et Rubén Darío à partir du concept du Modernismo et de de combien a apporté chacun de ces deux auteurs cimeros à la littérature hispano-américaine de fins du siècle XIX et même du siècle XX, à auquel ils étendent leurs influences. Avec le Modernismo une rénovation des ressources expressives de la langue se produit en Hispanoamérica dans la base duquel c'est la nouvelle métaphore, qui permet au lecteur une reescritura des contenus littéraires, qui peut donner lieu à des interprétations diverses et divergentes. Mais le Modernismo martiano non seulement entame dans la langue castillanne une nouvelle utilisation tropológico mais dégage et explore, de manière inhabituelle, le rythme dans ce qui est prosa et dans ce qui est lyrique.

**Mots Clef :** Modernismo, Martí, Darío, Littérature hispano-américaine.

Justo es comenzar este trabajo advirtiéndolo que, al igual que con el Romanticismo, existen tantos Modernismos como autores inmersos en esta tendencia ideo-estética. Fueron modernistas Julián del Casal, Juana Borrero, Carlos y Federico Urbach, por citar solo ejemplos cubanos, tanto como Bonifacio Byrne, Mariano Brull, Emilio Ballagas o José Martí. En cambio, conceptualizar esta nueva estética, esta revolución de

las formas y de los contenidos del arte, a partir de los presupuestos individuales de sus obras, nos llevaría al repetido error de considerar al Modernismo una tendencia agotada o superada. Ante todo, conviene distinguir que el padre del término *Modernismo* fue Rubén Darío, quien advierte la necesidad de un nombre para el movimiento que vio elevarse como una corriente capaz de remover las raíces de los viejos modos de la literatura en español. Rimbaud había exclamado imperativo, con entusiasmo ante el sol naciente: “Il faut être absolument moderne”.

Lo nuevo era lo apreciable, de ahí que la palabra *Modernismo*, que había sido utilizada con auge inquisidor en la Edad Media y en la Antigüedad suscitando polémicas encendidas, se revelaba como un término llamativo, propicio para el lanzamiento que orquestó el nicaragüense. Darío se decide por este vocablo, procedente del latín moderno. Ahora bien, aunque aporta el nombre y la continuidad imprescindible para su desarrollo y conocimiento en Hispanoamérica, no fue su iniciador ni el autor más significativo en el hallazgo de la nueva literatura. Muy entrado el siglo XX, después de homenajes en los que se le proclamaba padre del nuevo movimiento, Darío reconoció, en su *Autobiografía*, la admiración que profesara siempre por José Martí, en cuyos trabajos periodísticos había descubierto el brillo y la energía de un arte distinto, moderno, que decidió imitar y explotar en sus prosas y, más tarde, en sus versos.

Cuando Rubén viajó a España como embajador del Modernismo, la historia había decidido que José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, ocuparan una notable ausencia. Sin embargo, fue en las obras de estos latinoamericanos donde se anunció la nueva literatura. Incluso los discípulos de Darío desconocían las bases sobre las cuales se levantaba el cuerpo deslumbrante de la renovación y lo desconocieron por algún tiempo también los teóricos del Modernismo. Se elaboró entonces un concepto que hoy solo podemos aceptar para el primer Modernismo dariano, porque estuvo sustentado por las producciones iniciales del autor de *Azul*, ni las mejores del Modernismo ni las más notables del nicaragüense.

Desde los primeros rayos renacentistas, el arte preconizó un Humanismo que sobreviviría a la oscuridad medieval y a la sofocadora contrarreforma. Pero sólo con el estallido y el triunfo de la Revolución Francesa, que inaugura la Edad Moderna, las ideas del Humanismo se difunden al mundo cultural de Occidente y la Modernidad va dejando de ser una aspiración para imbricarse en el surgimiento de nuevos estados y repúblicas. La guerra de liberación americana debe bastante a la Ilustración; nuestras repúblicas se forjaron en el anhelo de conquistar un futuro alto que sigue constituyendo la utopía hispánica. Porque la eliminación del poder colonial supuso una posibilidad para luchar, desligados de la metrópoli subdesarrollada y subdesarrolladora, por la conquista de la Modernidad. Sin embargo, la libertad política, social y económica alcanzada por América a mediados de los años veinte del siglo XIX, no se correspondía con el producto de sus creaciones artísticas, a pesar de los esfuerzos distinguibles de autores como Andrés Bello, que quiso llevar el espíritu de la independencia a la lengua con su interesante *Gramática*. Será el Modernismo el encargado de asumir la revolución de superestructuras y de mentalidades en una revolución de formas y contenidos del arte.

Rubén Darío, que en sus inicios sólo vio el brillo de la nueva literatura practicada por José Martí en sus artículos y crónicas periodísticas, no pudo comprender por qué el cubano había terminado su vida en la manigua. En cambio, de cara al sol, Martí entendió que sólo combatiendo por la independencia política que supuso básica para la emancipación social y cultural, debían terminar el pensador y el poeta, que eran uno en él. Había escrito el Apóstol que sin Hispanoamérica no podría existir una literatura hispanoamericana, había estudiado la composición de las repúblicas americanas, había conocido los planes imperialistas de los Estados Unidos; previó que América tendría que declarar una segunda independencia y que las Antillas aún esclavas, serían el puente del imperio norteamericano para extenderse con su cultura “otra”, por todo el Continente. En las Bases fundacionales del Partido Revolucionario Cubano, suscribía la intención de liberar a Cuba y a Puerto Rico, porque sólo garantizando la independencia política de las dos islas caribeñas,

podría contenerse el avance del poderoso vecino imperialista y salvaguardarse la cultura hispanoamericana. Organizó una guerra sin odios; luchó por la independencia de Cuba y la abolición del régimen colonial, para emancipar a Cuba y redimir a España. Y con el Modernismo, logró antes la praxis de su ideología revolucionaria, dando cauces a una nueva literatura orgullosa de su lengua castellana, heredera de una tradición humanística en ascenso y, por primera vez, exploradora de sus posibilidades expresivas ilimitadas, sin cánones estrictos y capaz de atenuar, hasta la desaparición, los límites entre los géneros.

En sus escritos de índole “teórica” acerca de la nueva estética —a la que rehusó dar un nombre— y en su obra, Martí explicita una poética muy particular. Su Modernismo acepta y defiende la pluralidad siempre que la esencia identitaria del arte no se enajene en productos extranjerizantes. Aciertos de la obra de José Martí en que se ha reparado pocas veces son: la creación de atmósferas escriturales, de una prosa poemática y la búsqueda incesante de actualización, que no debe confundirse con el modismo o esnobismo artístico. Por lo general, se ha escrito que los modernistas fueron unos enajenados y que en ellos se manifestó una abierta oposición hombre-naturaleza-sociedad. En cambio, olvidaron los críticos que los autores modernistas tienen un punto de partida romántico que evolucionará hacia una concepción del mundo más contemporánea, como la expuesta por Martí, quizás influida por Emerson y las fuentes clásicas de la filosofía y del krausismo español, según la cual el hombre es parte del cuerpo de la naturaleza y la sociedad la expresión de interacciones entre los hombres. De ahí que no haya contradicción entre ellos, sino conciliación mediante el papel central del hombre como vínculo entre la naturaleza y la sociedad, cuerpo constituyente de las dos.

Iván Schulman, señala al respecto en su ensayo *Modernismo-Modernidad: metamorfosis de un concepto*:

Más productivo a la larga, y más en armonía con las investigaciones modernas, es el concepto desarrollado por Fe-

derico de Onís en 1934, según el cual el Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico “cuyo proceso continúa hoy”. Idéntica concepción es desarrollada por Juan Ramón Jiménez, testigo y partícipe del período álgido del Modernismo español y de sus manifestaciones hispánicas posteriores, para quien el Modernismo no fue “solamente una tendencia literaria...” sino “una tendencia general... no [una] cosa de escuela ni de forma, sino de actitud”. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el Modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza (Schulman, 1887: 10).

José Martí, con su acostumbrada clarividencia notaba ya en 1882 que la época exigía cambios definitivos en el arte porque era época de cambios en la sociedad:

Esta es en todas partes época de reenquiciamiento y de remolde. El siglo pasado aventuró, con ira siniestra y pujante, los elementos de la vida vieja. Estorbado en su paso por las ruinas, que a cada instante, con vida galvánica amenazan y se animan, este siglo, que es de detalle y preparación, acumula los elementos durables de la vida nueva. (Martí, 1953: 6)

Martí, como es natural en un escritor de su pujanza y de tantas inquietudes, que se mantuvo actualizado, aun en los momentos más tormentosos de su vida, sobre cuánto acontecía en el mundo; evoluciona en sus criterios acerca de la literatura y del papel del escritor y del artista. En cambio, puede ofrecer un corpus perfectamente definido en sus

ideas sobre cómo asumir influencias y cómo expresar la naturaleza de América en un arte americano.

Federico de Onís en su ponencia *Martí y el Modernismo*, leída en el Congreso de Escritores Martianos, notaba algunas ideas que tuvieron poca repercusión y que son básicas para comprender el maremagnum crítico que se ha generado respecto a la interrelación Modernismo/Modernidad: «Nuestro error está en la implicación de que haya diferencia entre *Modernismo* y *Modernidad*, porque Modernismo es esencialmente como adivinaron los que le pusieron ese nombre, la busca de la Modernidad.» (Onís, 1955:9) Sucede que el concepto Modernidad es histórico-social y nomina toda una edad, cuyo *despegue* pudiéramos ubicar a partir de la Revolución Francesa. El Modernismo confluye con la Modernidad en tanto es su manifestación en el arte. Las contradicciones de la Modernidad se expresan en el arte modernista. Así por ejemplo, el ideal moderno de la Ilustración sólo ha sido posible en Nuestra América desde una concretización artístico-literaria. Y, aun cuando ciertas teorías copiadas del primer mundo pretendan negarlo y destruirlo, sigue vigente en el contenido identitario diverso de la cultura hispánica.

En la poesía, la experimentación con ritmos y metros desusados o novedosos para la lengua, el rescate de tradiciones y su contemporaneización, el cultivo del verso blanco que da lugar a líneas versales inusitadas en español, el deseo de rebasar limitaciones de los acentos tónicos obligatorios y constituyentes, la explotación de tonos discordantes y matices extraños, la incorporación de hallazgos de los simbolistas, parnasianos, impresionistas y expresionistas, serán banderas que pasen de una generación a otra, de un período a otro, a lo largo de la Edad Moderna. Por supuesto, no siempre ha primado la armonía necesaria entre la expresión y el contenido, que proponía Martí para quien el estilo era una “forma del contenido”, por ello escribió que tenía declarada la guerra a la poesía mental. Entre los distintivos del Modernismo está la multiplicidad, el polifacetismo, la posibilidad de convergencia y reedición de movimientos y tendencias anteriores. A veces, el escritor modernista dejará en el olvido conscientemente su ubicación

universal, política y social, para producir una obra cosmogónica, con implicaciones políticas y sociales evidentes. La voluntad de hacer filosofía desde la novela, desde el poema, o viceversa; la incorporación de valores culturales de todas las regiones del mundo; la transtextualidad en sus múltiples manifestaciones; la construcción de utopías literarias; aparecieron para quedarse en la nueva literatura modernista.

Las concepciones humanísticas del renacimiento vuelven a aparecer de manera significativa en la nueva estética. Luego van a resurgir con fuerza durante el siglo XX en autores y tendencias de la literatura y el arte en Hispanoamérica. La tan nombrada *Generación del 98*, término con que se denomina al grupo de más significativos autores de las letras españolas de inicios del siglo XX, no es más ni menos *Generación del 98* que la del grupo de escritores americanos de esa etapa. En ellos hay una comunidad de intelectuales ilustrados; son escritores modernistas, con búsquedas afines. La evolución de sus obras resulta similar. Al respecto, señala José Luis Martínez en su estudio *Krausismo, modernismo y ensayo*:

La generación del 98, cuyo impacto social en el mundo hispánico es indudable, desde un punto de vista literario no tiene razón de ser. Solo en el ámbito regional podemos atribuir a sus escritores características comunes. En lo universal, la preocupación de los noventayochistas por España, es semejante a la de Martí por Cuba, Manuel González Prada por Perú, o la de Rodó y Rubén Darío por el continente hispanoamericano (Martínez, 1987: 7).

Si evaluamos la crítica del XX encontraremos un afán desmedido, a veces alucinante, de fragmentación en movimientos similares para la evolución en espiral del arte modernista. En el caso de la literatura, la evidencia mayor de esta práctica fue la proclamación del postmodernismo como un movimiento que rebasaba al Modernismo.

Estoy de acuerdo en que al conceptualizarse el Modernismo a partir

de la obra de Rubén Darío, incluso a partir de los primeros libros del nicaragüense, su estética se reducía a unas novedades formales que pronto fueron preteridas por el mismo Darío y por sus epígonos. Se limitaba, la literatura modernista, a una nueva expresión superadora del romanticismo por sus búsquedas formales, policromía, plasticidad, refinamiento, exotismo, etc., encerrándola en un esteticismo condenado a fenecer pronto. A los nuevos creadores, como Gabriela Mistral y César Vallejo, evidentemente les quedó pequeño el fórceps delimitador. En sus obras la forma y el contenido ofrecían una armonización que en el grupo dariano no formó nunca un cuerpo sólido. Se habló entonces de postmodernismo, cuando sucedía realmente un regreso al primer Modernismo, al auténtico Modernismo que iba a continuar influyendo y perviviendo en las literaturas hispánicas.

Las vanguardias en Hispanoamérica, con excepción de Brasil en que tomaron un gran auge a destiempo y sus efectos han resultado *sui generis* en la evolución literaria del país, no suponen una negación del Modernismo ni tienen el carácter arrasador con que muchas veces se les presenta. Es una característica americana el asumir los nuevos movimientos sin un total desdén del anterior, de manera que las conquistas del pasado redundan en mejores obras del presente, una vez que las creaciones subsiguientes se suben a las frondas que les antecedieron, para agigantarse. El contexto mundial en que hacen su irrupción las vanguardias favorece su auge y hasta el olvido momentáneo de algunos artistas de que forman parte de una tradición. Sin embargo, las búsquedas de las vanguardias no resultan ajenas a las búsquedas modernistas, más bien se insertan en una trayectoria que ya había sido iniciada. De esta revolución dentro de la gran revolución modernista, quedaron obras significativas y sobre todo un sedimento del que se aprovecharía mejor la literatura del futuro.

Anderson Imbert escribió: “La pasión formalista los llevó al esteticismo y generalmente es este aspecto el que más han estudiado los críticos; pero, con la misma voluntad de formas nuevas, los modernistas hicieron también literatura naturalista, filosófica, política y americanista”.

Luego advertía: “Mucha literatura naturalista, criollista, indigenista, es modernista, y si no se le considera como tal es porque, por sus temas, se confunde con el realismo no-modernista. En otras palabras, el Modernismo fue una tónica literaria, no una temática” (Imbert, 1968: 1).

Una de las marcas claves de la nueva literatura modernista es la revolución tropológica que inicia y que continuará y ampliará la vanguardia. La más contemporánea metáfora, de carácter simbólico o superrealista, desarrolla, como la culterana, múltiples enlaces analógicos, pero ya no se interesa por la semejanza objetiva y solo podemos hallar en ella un sentido emocional que le da la objetividad que no pretendieron sus creadores. La metáfora aristotélica es llevada a cumbres por el Barroco, donde continúa el sentido traslaticio teniendo un gran peso de significación. En cambio, en la literatura moderna, fundamentalmente con las teorías superrealistas o surrealistas, queda modificada junto al sistema tropológico. La metáfora surrealista no busca la comprensión del significado, sino la emoción. Lo que no quiere decir que deje de significar, ya que el receptor puede establecer una cadena de asociaciones entre un símbolo y otro, hallando explicaciones infinitas.

Los escritores superrealistas desearon abolir los controles moral, estético y lógico en sus creaciones, en cambio, desde el subconsciente establecieron controles de la misma índole, de ahí que sus textos signifiquen, aunque no hayan sido concebidos con tal finalidad. Cuando el poeta escribe no es consciente de usar controles, sin embargo desde su subconsciente están funcionando en la construcción de cadenas de sentido simbólico, como una fuerza centrípeta que da significación y carácter comunicativo a sus metáforas y al texto en su conjunto, a pesar de las intenciones centrífugas del poeta surrealista. Esta metáfora es la más practicada en el siglo XX y no podremos hablar, sino figurativamente, de *tenor* y *vehículo* en un tropo indivisible como la moderna metáfora esgrimida por la vanguardia, aunque anunciada, anticipada, en la revolución de la literatura modernista.

Sigmund Freud creía que para que existiese un símbolo debía ha-

ber una relación entre el simbolizador y lo simbolizado y por eso habló de cadenas simbólicas en los casos en que no veía tales relaciones. En cambio, con la metáfora surrealista esta relación parece desaparecer, ya que no responde a la lógica sino a una cadena de asociaciones emotivas durante la cual se pierde el vínculo conceptual de los símbolos relacionados que establecen su empatía mediante un elemento invisible de la relación. Los símbolos en su asociación no son conscientes sino a nivel del conocimiento, que les busca una explicación de acuerdo con el contexto en que aparezcan. La lógica y la objetividad son refutadas por el superrealismo en que, primariamente, interesa la emoción. La realidad verdadera del poeta surrealista son las asociaciones creadas en el texto, contrapuestas a las leyes de la realidad. De ahí que la evolución de la poesía contemporánea tenga que ver con la interiorización de la realidad que aparece en este tipo de lenguaje tropológico, respuesta a la crisis de la razón físico-matemática, establecida desde el siglo XIV y criticada por el Romanticismo, en que el sujeto trata de hallar un sitio para el individuo en la sociedad.

Tal evolución presenta un hito en los finales del siglo XIX con el surgimiento en Francia de la poesía pura, innovadora de la metáfora que luego se practica en las letras castellanas a partir de la revolución modernista. Justamente, con el Modernismo se produce en Hispanoamérica una renovación de los recursos expresivos de la lengua en cuya base está la nueva metáfora. Cuanto vino después ha sido la continuación, con aciertos y desaciertos, de una senda ya iniciada. Llegados a este punto continúan empleándose, por supuesto, las diversas variantes de la metáfora, pero se generaliza el uso de la metáfora superrealista. El lector contemporáneo es más inteligente que nunca; la literatura ha ofrecido, con su renovación tropológica, un reto a su razón, también a su sinrazón, y la posibilidad inusitada de la reescritura personal de sus contenidos.

Es admitido que el iniciador de la modernidad literaria en el mundo occidental fue Charles Baudelaire, con su libro *Flores del mal* (1858), donde se hace coherente, por vez primera, una práctica lingüística con-

temporánea gracias a la nueva metáfora que empieza a desarrollar. Existen varios criterios para subdividir las épocas literarias, pero acaso sea la evolución del lenguaje tropológico el marcador más elocuente de los saltos en la carrera de las letras por alcanzar la contemporaneidad. Pueden plantearse tres revoluciones en la tropología literaria. En un ensayo al respecto, propuse la denominación de metáfora aristotélica, metáfora culterana o barroca y metáfora superrealista, atendiendo a los tres momentos en que se renovó el uso de la tropología. Surge la literatura moderna, a partir del Parnasianismo de Baudelaire y del simbolismo, enarbolado por sus discípulos Verlaine y Rimbaud, gracias a la modificación total que se produce en el sistema tropológico con el nacimiento de la metáfora superrealista, que no busca la comprensión del significado sino la emoción.

El uso de esta renovadora tropología pasa del francés al castellano con la revolución modernista. Cuando Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, usan en sus textos la metáfora superreal, les interesa transgredir la realidad hasta abolir el significado de la literatura. Martí emplea la misma metáfora pero para potenciar los significados, lo cual puede ser una explicación de los valores tropológicos múltiples de sus discursos que, sin embargo, no se enajenan de la realidad sino que pretenden estetizarla y mejorarla por medio del arte.

Con el Modernismo se produce en Hispanoamérica una renovación de los recursos expresivos de la lengua en cuya base está la nueva metáfora, posibilitando al lector una reescritura de los contenidos literarios, que puede dar lugar a interpretaciones diversas y divergentes. Pero no solo inicia en la lengua castellana un nuevo uso tropológico sino que rescata y explora, de forma inusitada, el ritmo en la prosa y en la lírica.

Durante demasiado tiempo, algunos críticos hispanoamericanos han planteado que si bien José Martí es el gran revolucionario de la lengua española en el siglo XIX y el iniciador del Modernismo, su continuador, Rubén Darío, fue quien llevó a cumbres la renovación en el terreno de la

poesía, por su talento para los juegos y variaciones melódicas. En cambio, si bien el nicaragüense pulió como nadie en nuestra lengua el verso, creo que debemos hacer justicia también a José Martí advirtiéndole que la supuesta menor perfección formal de su poesía no es tal, y que una vez más a Darío lo traicionó su amor por la literatura gala. Tal certeza se basa sobre la evidencia de que la exploración lírica en Darío avanza, principalmente, hacia el trabajo con la melodía y en José Martí a la experimentación con el ritmo.

Sucede que si bien el francés es un idioma eminentemente melódico, lo que obliga al desarrollo poético en tal sentido, el castellano es una lengua rítmica y es el ritmo el valor que se impone explorar con mayores aciertos para la composición de un verso más natural y polivalente, dentro del sistema de nuestra lengua. Como explica Tomás Navarro en su libro *Métrica Española*, en un idioma como el francés, el acento de intensidad disminuyó su relieve y atenuó sus efectos prosódicos, de ahí que desarrollara una versificación fundada, principalmente, en las circunstancias formales del metro. En cambio, el español, idioma en que se manifiesta un sistema de acentuación de líneas precisas, ha destacado los recursos del ritmo en la composición de los versos.

Esta diferenciación, que tiene que ver con las condiciones fonológicas de cada lengua, determina que el francés produjera una métrica que se distingue por su tecnicismo y melodía, en tanto que el español ha enriquecido especialmente las experiencias de su versificación mediante el cultivo del ritmo. Tomás Navarro plantea en su libro ya citado:

Es evidente la necesidad de considerar las circunstancias del verso dentro del campo particular del idioma respectivo. Aplicar al estudio de una métrica extranjera el criterio de los hábitos adquiridos en la lengua propia es situarse en un equivocado punto de vista. Ofrecen ejemplo reciente a este propósito las palabras de un profesor francés que advierte en la técnica del verso español cierta espontaneidad

descuidada, junto a las manifestaciones de un crítico hispanoamericano en cuya opinión la versificación francesa se caracteriza por la pobreza rítmica (Navarro, 1968: 8).

Como sugiere este autor, ambas apreciaciones pueden parecer exactas dentro de la comparación en que cada una se funda, pero olvidan que las modalidades métricas a que se refieren, no obstante proceder de la misma fuente, cifran su perfección en valores distintos, en concordancia con la evolución fonética de cada lengua. Por eso debemos aclarar que si bien José Martí no realiza considerables innovaciones dentro de la melodía, terreno en que lleva las palmas Rubén Darío, sí trabaja con precisión el ritmo, lo que hace de su versificación un producto genuino dentro de la tradición literaria del español. Martí, gracias a su conocimiento profundo de la literatura de los Siglos de Oro y de las literaturas francesas e inglesas, principalmente, es capaz de asentar su innovación modernista también en la lírica, volviendo la atención al ritmo, descuidado por los románticos hispanoamericanos quienes, también por influencia francesa, prefirieron ahondar en las limitadas posibilidades melódicas de la versificación española. La armonía de los vocablos, acentos, sonidos y rimas, están dentro de su propósito renovador, que enriquece el verso en lo formal al tiempo que suma temas, actualidad estética y ética. Es así que, por ejemplo, José Martí, en su libro *Ismaelillo* (1882), vuelve a emplear modalidades métricas de la tradición clásica española pero con un novedoso uso de la metáfora y un inusitado trabajo rítmico, que lejos de provocar un enrarecimiento o afectación de su poesía, la acerca al coloquio. Nunca antes un poeta expresó tan extraordinariamente su amor filial ni creó imágenes tan elocuentes de la añoranza por el hijo amado, quien, por demás, representa a las generaciones futuras llamadas a fundar una nueva vida acorde con ideales elevados.

El *Ismaelillo* es un poemario integrado por quince composiciones escritas en versos de arte menor, en el cual se sigue la huella de los antiguos cancioneros populares españoles, de poetas medievales como el Marqués de Santillana, de renacentistas como Juan Vicente y Juan de

la Encina, y de románticos como Gustavo Adolfo Bécquer. En cambio, este libro bien asentado en la tradición, es capaz de renovar la poesía en lengua española por el tratamiento temático y formal renovador.

En la fase final del romanticismo varios poetas dejan a un lado el respeto por la estrofa y la rima. El verso libre surge como aspiración a la limpidez poética, no mediada por trabas formales. El norteamericano Walt Whitman, es uno de los primeros escritores que desarrolla un verso libre, colindante incluso con la prosa, ya que elimina no solo la métrica y la rima sino también la preocupación por la melodía y los acentos. Es por eso que, en su caso, más acertadamente se habla de versolibrismo, modalidad impulsada también por los simbolistas franceses y que Martí emplea en algunos de sus textos, aboliendo prácticamente la melodía, sin embargo con un uso magistral del ritmo, indispensable para la poesía en castellano.

El verso blanco o verso libre, tal y como lo populariza el cubano en su libro, no solo cuida del ritmo acentual y silábico producido por la proporcionada regularidad de los tiempos marcados, sino, fundamentalmente, la armonía interior que evidencia la agudeza estética del poeta. Esta clase de ritmo exige de parte del autor una fina sensibilidad expresiva y un perfecto dominio del material lingüístico; además, no excluye la presencia de cualquier metro, de la rima o de la estrofa, como sucede en el cuaderno *Versos Libres*, de José Martí, formado por cuarenta y cuatro poemas endecasílabos sin rima.

Ahora bien, el poemario en que se plasma la madurez expresiva de Martí y de la nueva literatura modernista, en tanto renovación de formas y contenidos, en tanto nueva metáfora y acertado trabajo rítmico, autobiografía del Apóstol cubano y legado de valor poético y ético, es *Versos Sencillos*, como sus *Versos Libres* publicado póstumamente, ya que estas cuarenta y seis composiciones sin título, donde predomina la cuarteta y la redondilla, le dan cierto aire popular, con el propósito, explícito en su prólogo, “de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras”.

Los *Versos Sencillos* no solo representan la mejor manera de conciliar “el sentimiento” con las “formas llanas y sinceras”, sino la coronación de una revolución formal que otorga contemporaneidad a la literatura hispanoamericana. Esa contemporaneidad de lenguaje, recursos estilísticos y formales, logra trascender la etapa vanguardista y es continuada por los escritores de 1940 y 1950, que educados bajo presupuestos equívocos y viejos que relacionaban al Modernismo con el esteticismo vacuo, rechazaban los tópicos a que la crítica sometía a este movimiento pero que más tarde van a notar cómo sus obras son continuadoras de la gran revolución modernista.

La escritora cubana Fina García- Marruz, en su libro *La familia de Orígenes*, aventura una tesis que constituye una verdadera iluminación:

Sé que va a parecer por lo menos raro afiliar tan vasta experiencia poética como la de Lezama a un viejo movimiento, tanto más cuando debo admitir que jamás oí hablar a Lezama de Modernismo, mucho menos a Eliseo, Gastón, Gaztelu, Octavio, Piñera, en fin, a ningún origenista. Yo misma me refería en mis primeros *Temas martianos* al “ininteresante movimiento modernista”, que hoy me parece el tema de más candente interés que pueda mover nuestra reflexión (García-Marruz, 1997: 4).

Y es que el Grupo *Orígenes*, la concepción humanística de su publicación homónima y del trabajo llevado a cabo por sus integrantes desde poéticas diversas, modos de hacer variados dentro del gran abanico literario que converge en el punto de absoluta concentración que constituye su revista, y luego se abre hacia el infinito de las obras individuales que aumentan sus cauces en múltiples epígonos, es un hito en la evolución del Modernismo en Cuba y en Nuestra América. Sólo el empeño que pusieron en rescatar un lenguaje contemporáneo ligado a la tradición castellana de la lengua y la voluntad de purificación social mediante la cultura, lo identifican con el proyecto martiano como continuación de una misma senda hacia la luz.

La aspiración de Modernidad americana conquistó una cima gracias al fenómeno conocido como el *boom* literario de mediados del XX, un momento glorioso en que las obras de nuestros autores fueron capaces de incidir en el mundo cultural de Occidente como nunca antes. Hijo del Modernismo y de su esfuerzo renovador y asimilador de influjos, el *boom* hace palpable la universalidad de la cultura hispánica.

Gabriela Mistral, primera escritora latinoamericana a quien se concedió el importante premio Nobel de Literatura, es heredera directa de José Martí. Las obras de Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Basto, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, incluso de Jorge Luis Borges y Octavio Paz, son un producto del redimensionamiento artístico iniciado por el Modernismo hispanoamericano.

Otro cubano imprescindible, Roberto Fernández Retamar, ha revisado durante años los estudios acerca del Modernismo y ha trazado una línea de convergencia entre el Modernismo y la Modernidad que considero básica para entender la evolución de la literatura hispanoamericana en el siglo XX. Asumir la Modernidad en el arte sigue siendo hoy una aspiración consciente de jóvenes escritores que se saben parte continuadora de una tradición cultural. El ascua modernista los alienta. José Martí y Rubén Darío, colosos de la lengua, tienen mucho que enseñar a las generaciones presentes y futuras. El Modernismo no es un movimiento agotado sino una época literaria que no logramos superar aún y que de un modo u otro, desde una estética más convergente u otra más disidente, continuamos, en el proceso de evolución y desarrollo de la literatura hispanoamericana contemporánea.

*La Habana, 2007*

### REFERENCIAS

Imbert Anderson, Enrique (1968). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. La Habana: Ed. Revolucionaria.

- Black, Max (1966). *Modelos y metáforas*. Madrid: Ed. Técnos.
- Dimarsais (1800). *Traité des Tropes*. Madrid: Ed. Aznar.
- García-Marruz, Fina (1997). *La familia de Orígenes*. La Habana: Ed. Unión.
- Le Guern, Miguel (1976). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Martí, José (1953). *Obras Completas*. Tomo XXVIII. La Habana: Ed. Trópico.
- Martínez, José Luis (1987). "Krausismo, Modernismo y ensayo". En *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid: Ed. Tausus.
- Navarro, Tomás (1968). *Métrica Española*. La Habana: Edición Revolucionaria.
- Onís, Federico de (1955). Martí y el Modernismo. En *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.
- Schulman, Iván (1987). Modernismo-Modernidad: metamorfosis de un concepto. En *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid: Ed. Taurus.

## **MI TÍO, EL EMPLEADO: UNA TRANSGRESIÓN MODERNIZADORA**

**Rogelio Rodríguez Coronel**  
*Universidad de La Habana. Cuba*  
*coronel@fayl.uh.cu*

### **RESUMEN**

El estudio de la novela de Ramón Meza *Mi tío, el empleado* es, en la historiografía literaria cubana, un tema de extraordinaria riqueza por la situación particular que ella suele tener en el contexto de nuestra novela decimonónica. *Mi tío, el empleado* comparte con las novelas de su tiempo la vocación de análisis social y la mirada “realista”, pero sin lugar a dudas asume otras determinaciones estéticas que la distancian del canon dominante y la convierten en obra rara en su tiempo. La caricatura, el humor, lo grotesco, el sentido expresionista de la imagen, entre otras, fueron razones suficientes para no ser adecuadamente comprendida en su época. Fundamento así mi análisis en el concepto de trasgresión para el estudio de este texto singular de las letras cubanas y de nuestra modernidad literaria.

**Palabras claves:** Ramón Meza, novela decimonónica cubana, modernidad literaria.

### **ABSTRACT**

In the historiography of Cuban literature, the study of Ramon Meza's *Mi tío, el empleado* has proved an extraordinarily rich subject matter due to its unique place in the context of our 19<sup>th</sup> Century novelistic work. *Mi tío el empleado* shares a common ground with other novels of its time, namely its commitment to social analysis and a “realist” approach; however,

it also adopts other aesthetic features that undoubtedly set it apart from the prevailing canon and turned it into something of a rare work at the time. The presence of caricature, humour and the grotesque, the expressionism of its imagery, among other factors, were sufficient reasons for the lack of appreciation the novel experienced in its time. This notion will form the basis of my analysis of the concept of transgression in this singular text in the Cuban literary history.

**Keywords:** Ramón Meza, 19th Century Cuban novel, literary modernity.

## RÉSUMÉ

L'étude du roman de Ramón Meza *Mi tío, el empleado* c'est, dans l'historiographie littéraire cubaine, un sujet de richesse extraordinaire par la situation particulière qu'elle a dans le contexte de notre roman du XIXème siècle. *Mi tío, el empleado* partage avec les romans de son temps la vocation d'analyse sociale et le regard «réaliste», mais sans aucun doute assume d'autres déterminations esthétiques qui l'éloignent de la norme dominante et elles la transforment en oeuvre rare en son temps. La caricatura, l'humour, le grotesque, le sens expresionista de l'image, entre autres, ont été adéquatement postérieurement des raisons suffisantes pour ne pas être comprise à son époque. Fondement ainsi mon analyse dans le concept de trasgresión pour l'étude de ce texte singulier des lettres cubaines et de notre modernité littéraire.

**Mots Clé :** Ramón Meza, Roman du XIXème siècle cubain, modernité littéraire.

Durante el siglo XIX, la novela cubana, atenta a orientaciones literarias de la época, cumple una función analítico-social, y este aspecto ha sido valorado por los estudios histórico-literarios y críticos sin ahon-

dar en otras tensiones que se generan a partir del encuentro y yuxtaposición de tendencias disímiles provenientes de las metrópolis culturales —España, Francia o Inglaterra, con alguna mirada hacia los Estados Unidos— que convergen en una sociedad estructuralmente deforme pero intelectual y tecnológicamente en pugna por una ansiada modernidad.

En principio, la vocación social de la novela cubana resulta una verdad necesaria, pero en ningún caso suficiente para explicar las peculiaridades que asume el proceso narrativo. Su validación no puede fundamentarse únicamente desde esta óptica que, por otra parte, no marcaría diferencias sustanciales con respecto a la novelística de otros países y otras épocas. En todo caso, no se haría más que apelar a un rasgo presente en este tipo de discurso desde su génesis.

Las obras de Anselmo Suárez y Romero, Cirilo Villaverde y Ramón Meza profundizan sucesivamente en los estratos conformadores de la sociedad colonial. A la visión romántica de *Francisco* (1880), propia del abolicionismo reformista de las primeras décadas, sucede la reconstrucción —no exenta de imprecisiones, pero valiosa en su conjunto— del universo de relaciones del sistema colonial en *Cecilia Valdés* (1882). El esquema romántico vertebra, a veces débilmente, un sistema de valores que intenta la reproducción, el lienzo de época, el trazado de figuras y contradicciones del contexto. En este caso, la expresión costumbrista funciona a favor de la revelación identitaria. Pero no será hasta *Mi tío, el empleado* (1887), de Ramón Meza, cuando se manifieste, desde una perspectiva renovadora, el carácter profundamente deformador de las estructuras de la colonia.

Sin perder la vocación de análisis social, la mirada “realista” en la obra de Meza asume otras determinaciones. La caricatura, el humor, lo grotesco de los personajes, el sentido expresionista de la imagen, diferencian la novela de sus precedentes, lo cual no fue adecuadamente comprendido en su época ni posteriormente. De hecho, permanece silenciada, casi desconocida, hasta que en 1960 Lorenzo García Vega la exhuma en su *Antología de la novela cubana* y se reimprime por la

Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación con un prólogo del propio García Vega. Al año siguiente, en el centenario del nacimiento del autor, se produce su revalorización crítica en un homenaje propiciado por Mario Parajón<sup>39</sup>. A este homenaje se suma Alejo Carpentier desde las páginas de *El Mundo*, el 16 de noviembre de 1960, para distinguir la singularidad de la novela de Meza en el concierto de una narrativa que en la segunda mitad del XIX aún no prescindía de una anécdota central y del correspondiente idilio en su trama novelesca.

La mayor parte de la crítica coetánea a Meza, excepto la de José Martí, rechaza la obra. Manuel de la Cruz le censura su ironía y la llama de “epigrama sangriento” o “burla desdeñosa”; Leo Quesquel, en *La Nouvelle Revue*<sup>40</sup> sólo elogia en ella los cuadros de costumbres; mientras que tiene que haber sido lapidaria la crítica de Enrique José Varona:

El Sr. Meza carece aún —y esto no es de extrañar porque aún es muy joven— de verdadera penetración psicológica. Ve bien los objetos, y por lo tanto las personas, pero no penetra mucho más allá de la superficie ...

[*Mi tío el empleado*] parece hecha a retazos. Sus capítulos producen la impresión de croquis tomados rápidamente al paso, y retocados con elementos de pura fantasía. En el fondo hay algo real, algo que se ha visto, pero hay demasiados accesorios que resultan postizos. Por eso en vez de una sátira de costumbres, como ha querido su autor, ha resultado una serie de caricaturas. El autor ha imaginado más que observado; y lo malo es que la obra debiera ser de mera observación, para los fines que se ha propuesto el autor (Varona, 1887: 372-375).

Se hace notorio que detrás de todos estos juicios se debaten la

39 *V. Cuba en la UNESCO: Homenaje a Ramón Meza (1861-1961)*, compilación de Mario Parajón. Comisión Cubana de la UNESCO, La Habana, 1962.

40 Traducido y publicado en “*La Habana Literaria*”, año I, t. I de 1891.

perspectiva del autor y su consecuente método de facturación artística, las expectativas de época con respecto al género y las insatisfacciones o perturbaciones que provocaron las peculiaridades de la escritura de Meza. Parece un sortilegio la información que se tenía en la isla sobre las corrientes literarias dominantes en Europa, principalmente en Francia, Alemania, Inglaterra y en los Estados Unidos durante el siglo XIX pasado. En un afán por la independencia cultural de España —correlato de otra más definitiva—, los escritores y artistas cubanos de entonces se mantenían al tanto de las orientaciones de los centros hegemónicos foráneos. Un ejemplo significativo: en agosto de 1864, muy poco después de publicarse en París la *Historia de la literatura inglesa*, de Hipólito Taine, Enrique Piñeyro dio a conocer un extenso trabajo titulado “La literatura considerada como ciencia positiva”,<sup>41</sup> donde expuso los principios básicos del positivismo literario, con lo cual estableció el norte para la crítica y la creación.

Por otra parte, el costumbrismo había impuesto sus fueros durante todos los años anteriores del siglo y finalmente, en 1882—cinco años antes de la publicación de *Mi tío...*—, había aparecido su punto más alto: *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, a quien ya se consideraba como modelo narrativo de nuestro realismo. La repercusión que alcanzan las primeras novelas de Meza *El duelo de mi vecino* (1884), y *Flores y calabazas* (1885), pero sobre todo *Carmela* (1886), publicada poco antes que *Mi tío, el empleado*, indica claramente las demandas que se le hacían al escritor.

En carta desde Nueva York, del 5 de mayo de 1887, Villaverde felicita a Meza por la publicación de *Carmela*, y lo considera uno de los pocos “escogidos” entre los muchos “llamados novelistas” cubanos. Al finalizar, le dice que espera coincidir con los juicios que, en breve, emitirá Enrique José Varona en la *Revista Cubana*.

41 Enrique Piñeyro: “La literatura considerada como ciencia positiva”, en “*El Siglo*”, La Habana, números 10 y 11 de agosto de 1864. También apareció en *Memorias de la Real Sociedad Económica y Anales de fomento*. Serie 5ta., t. IX, La Habana, Imprenta del Tiempo, 1864, pp. 133-141.

*Carmela* fue considerada por Varona como “hermana menor” de *Cecilia Valdés*; sin embargo, el crítico positivista antes había catalogado al Meza de *Flores y calabazas* como “carente de naturalidad” por querer ser naturalista, lo cual mereció una comedida respuesta de Meza en *La Habana Elegante* del 13 de junio de 1886, que termina proclamando:

Una vez que se sabe que el arte ha entrado en una nueva faz, una vez que se conocen sus actuales tendencias, entendemos que es preferible seguir, aunque no servilmente, los preceptos que en la actualidad le informan, a romper de abierto modo con ellos; pues dentro de los preceptos generales de una escuela pueden producirse obras originales y nuevas.

Esta declaración más bien conservadora de Meza revela la coyuntura estética en que se encontraba: queriéndose someter a los postulados del realismo reproductor, del costumbrismo, de lo que se esperaba de su obra como plasmación de lo observado, está tentado por *lo original y nuevo*, categorías tan seductoras para las vanguardias.

Inmediatamente después de la romántica *Carmela* aparece *Mi tío, el empleado*, novela rara para entonces, transgresora, quizás únicamente comprendida por otro “raro”: José Martí, quien, luego de saludar el “sobrio ingenio, cuidado estilo y varonil amargura” de una novela que “parece una mueca hecha con los labios ensangrentados”, manifiesta:

El libro, sin ser más que un retrato, parece caricatura; pero precisamente está su mérito en que, aun en el riesgo de desviar la novela de su naturaleza, no quiso el autor invalidarla mejorando lo real en una obra realista, cuya esencia y método es la observación, sino que, hallando caricatura la verdad, la dejó como era ...

Hay algo de pantagruélico en aquellos banquetes, y de

rabelesiano en la risa del libro, no tanto por voluntad de este como por efecto del modelo monstruoso (Martí, 1963; 125-129).

Martí tiende hilos entre Rabelais y Meza, pero trasciende la mera conexión intertextual para fijar la esencia del vínculo: la carnavalesca realidad que impone sus determinaciones literarias. De ahí las máscaras sucesivas de Vicente Cuevas/Conde de Coveo, el picaresco submundo de la burocracia, la vida convertida en un retablo de títeres, como también observó Martí.

El asunto tratado por Meza no era nuevo. José Antonio Portuondo, en un artículo de 1974 que sirve de prólogo a la edición cubana de 1981, así lo refiere, y también nos recuerda que un año después de la aparición de la novela de Meza, Darío publica *El rey burgués*, con una temática similar. Sin embargo, la conformación de la sociedad americana desde sus orígenes propició ese baile de máscaras y Meza también responde a esta certeza. Con ella opera cuando había llegado al límite el grado de tensión existente entre una estructura de un poder colonial cada vez más paralizante y los intereses y potencialidades, apenas vislumbrados en la novela, de la sociedad criolla. Ese es el “modelo monstruoso” que le hace concebir su obra.

Se sabe que Meza, amigo de Julián del Casal<sup>42</sup>, leía a los simbolistas franceses, conocía de Gautier, Baudelaire, Verlaine, pero en su *Autobiografía* publicada en “Helios” el primero de enero de 1910, nos dice que, de sus contemporáneos, no comprende a Rubén Darío ni a Santos Chocano y que prefiere a Campoamor, Bécquer y Núñez de Arce y deja de lado a Salvador Rueda. En la narrativa, desdeña a Blasco Ibáñez y acoge a Pereda y a Juan Valera. Sin embargo, cuando se refiere a la pintura declara que su gusto está conformado para disfrutar las sombras de Rubens y de Rembrandt; la luz de Rafael y los colores de Goya y de

<sup>42</sup> Para comprender las coincidencias y discrepancias estéticas entre Meza y Casal, resulta iluminador el texto “Julián del Casal”, publicado por Meza en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*. La Habana, septiembre de 1910. Recogido en *Cuba en la UNESCO*, ed. cit., pp. 206-240.

Velázquez. Me resulta reveladora esta relación del autor de una novela que ha sido considerada no sin razón como *expresionista*, y se ha hecho énfasis en la crítica actual de la función del juego de luces y de sombras, y a ello podemos añadir del movimiento en la descripción de la vida citadina, lo cual introduce una óptica distinta —más dinámica, más cinematográfica— con respecto a aquella que preside el cuadro de costumbre tradicional. ¿Y no es goyesca, por ejemplo, la figura del mendigo don Benigno, y, de acuerdo con esta estirpe, el buñuelesco banquete de los misericordiosos en el Teatro Tacón, que nos lleva a una memorable escena de *Viridiana*, o aquella que se difumina lentamente al final de la boda del Conde de Coveo y Clotilde, digna de *El ángel exterminador*? ¿Y no es de Velázquez la parodia de una nobleza carcomida, de todo un mundo que ya no da más de sí?

Son varios los críticos que, en el referido homenaje a Meza (Parajón, 1962), han caracterizado pasajes de la novela, sobre todo los que remiten a los laberintos burocráticos, como “kafkianos”. Ciertamente, el calificativo sintetiza espléndidamente la atmósfera creada y la enajenación de los personajes, pero la imagen en Meza carece de la trascendencia alegórica que alcanza en el autor de *El proceso*. Sin embargo, este vínculo nos lleva a otro motivo de mayor significación: el de la metamorfosis, también apuntado por los estudiosos.

José Lezama Lima, en su ensayo “Ramón Meza: Tersitismo y claro enigma”, precisa:

Ahí está ya Ramón Meza, en sus transmutaciones. Los personajes de Meza no sufren metamorfosis, pues no cambian de forma sino de disfraz, mucho menos podemos hablar de metanoia, cambio de esencias. El emigrante inmediato, el calderero, el noble falso, el apasionado disfrazado, el buscador de himeneos ricos, el consejero equivocado, varían en sus disfraces, en su marco de presentación, pero persisten en su esencia descensional y fría, son siempre unos jayanes (1962: 20)

Lezama ratifica el carácter carnavalesco de la novela, sus andamiajes de representación y, por esa vía, su esencia picaresca. Hay un cambio de *leit-motiv* y de focalización narrativa entre la primera y segunda parte de la obra que merece atención. La Primera Parte está presidida por dos epígrafes, el primero, tomado de *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós, presenta a Cuba como una Jauja donde España “puede remediar los desastres de sus hijos”, mientras que el segundo critica las manquedades de la sociedad española por el crecimiento desmesurado de la burocracia y la orfandad que se observa en la producción agrícola a través de una cita de “Influjo de la Revolución Francesa en España”, de José Mor de Fuentes. La Segunda Parte se inicia también con dos epígrafes, uno de los cuales está tomado de *Los espadachines*, de Juan Martínez Villegas, y en él se denuncia a los falsos aristócratas emergentes; el otro es un fragmento de *La pródiga*, de Alarcón, que caracteriza a España como un “país de pillos”, o lo que es peor, de arribistas incompetentes. Ambos remiten a la metrópoli como el origen de los males sociales que se denuncian; Cuba es un reflejo paródico.<sup>43</sup>

La novela se inicia con una narración omnisciente que luego se personaliza en el sobrino de Vicente Cuevas, el protagonista; ambos son inmigrantes españoles llegados a la Isla, Tierra de Promisión. Durante veinticinco capítulos, Vicente Cuevas trata de instalarse en La Habana, de ser reconocido socialmente y de hacer fortuna por distintas vías, todas picarescas, en este “país de pillos”. Un afán impulsa sus actos y barre escrúpulos: “ser algo”. Pero, frustrado en sus propósitos y víctima de los cambios políticos, tiene que huir a México para desempeñarse allí como calderero. La Segunda Parte, compuesta por veinte capítulos y un Epílogo, es el reverso de la primera.

La narración se desarrolla en una voz omnisciente que guarda diferencia con la anterior: aunque sigue siendo la misma voz, el punto de vista de la enunciación ha variado. Hasta el penúltimo capítulo se nos ha narrado las peripecias del Conde de Coveo, personaje de poder, fortu-

---

43 Véase el agudo ensayo de Cintio Vitier: “Sor Juana, Meza, Martí”, en *Cuba en la UNESCO*, ed. cit., pp. 26-30.

na y socialmente triunfante con un dejo de ironía y reticencias que introduce la sospecha en el lector de que se trata del mismo Vicente Cuevas que había dejado en México. En ese capítulo XIX, el sobrino-narrador establece las identidades correspondientes y justifica su ausencia como personaje a partir de sus escrúpulos morales para escalar en aquella sociedad. Esa es la mirada que crea los intersticios de distanciamiento crítico que controlan la lectura.

En esta Segunda Parte aparecen los mismos motivos que en la primera, pero ahora Vicente Cuevas / Conde de Coveo ha triunfado, ya es “algo”, aunque ha dejado a su paso una estela de oprobios. Sin embargo, un nuevo *leit-motiv* se entroniza: “¡Me falta algo!”

Antón Arrufat, en su iluminador ensayo “Ramón Meza y la novela cubana del siglo XIX” (Parajón, 1962), afirma que *Mi tío, el empleado* resulta la novela de la insatisfacción, del desasosiego —muy presente en Casal—, y lo atribuye a “un estado general de evasión y al mismo tiempo, de revelación de los sentimientos humanos de los fines del siglo”, lo cual le permite concluir que la obra de Meza “no es tan sólo la novela de un inmigrante, es una indagación, dentro de sus posibilidades, de la condición humana” (p.203).

Tiene razón el ensayista en su sensible lectura, pero creo que la actuante modernidad del texto reside en el debate de una contradicción esencial propia de la sociedad occidental a partir del Renacimiento: la contradicción entre individuo y sociedad. Vicente Cuevas aprovecha cínicamente lo que la propia sociedad condiciona para ser, para una realización, pero eso conduce al personaje, cada vez más, a alejarse de sí mismo a través de máscaras sucesivas. “Ser algo” está planteado, en la Primera Parte, en términos de triunfo social; en la Segunda, “Me falta algo” denota una carencia más decisiva que atañe a la dimensión existencial del individuo. La sociedad no puede satisfacerla. Algunos estudiosos se han referido a la dimensión luciferina del Conde de Coveo; Cintio Vitier lo considera un *desalmado*, en el sentido primigenio de la palabra. Pero si observamos con cierta piedad, podemos concluir que

estamos también ante una víctima cuya ejecutoria no es sino el reflejo de un centro ausente. La antítesis del personaje es don Benigno, aquel empleado honesto que fue desplazado por Vicente Cuevas y que termina en la miseria. Su sombra lo perseguirá durante toda la Segunda Parte y es soporte principal de los resortes condenatorios al Conde de Coveo. Aparece por vez primera al final del banquete paródico de los sirvientes en el Teatro Tacón, recoge las sobras y se marcha “persignándose con un pedazo de pan y sin pronunciar palabra”. Y ello le hace concluir a Cintio Vitier: “Es éste un gran momento simbólico de la expresión cubana” (Parajón, 1962:28). Su muerte sirve de epílogo a la novela.

Numerosos son los signos que conforman una instancia simbólica, pero, además de don Benigno, otros dos resultan relevantes por formar parte del paisaje moral de la obra: la cúpula de la iglesia de las Ursulinas y, sobre todo, la estatua de Neptuno a la entrada de la bahía de La Habana. Son testigos silenciosos pero elocuentes de la trayectoria del Conde de Coveo. ¿Simbolizan elementos de una ciudad que resiste la depredación del foráneo? ¿Acaso remiten a religión y cultura como valladares frente a una sociedad donde el afán de lucro deshumaniza al hombre?

Me resulta significativo que *Mi tío, el empleado* haya sido exhumada en 1960. Sabemos que el cambio social trajo como consecuencia inmediata el reconocimiento y rescate del patrimonio cultural del siglo XIX, una de las maneras de restaurar una identidad maltrecha en la década del cincuenta.

Precisamente cuando nuestra sociedad procuraba autenticidad y creación, la novela de Meza debió haber funcionado como un alerta frente a los escaladores de nueva hechura con otras máscaras, o a aquellos otros que querían convertirnos en una parodia de centros más distantes. Pero, sobre todo, como una andanada contra los que estimaban que el poder y sus privilegios podían satisfacer las apetencias más esenciales del ser humano. Yo creo que todavía podemos leerla así.

*La Habana, 2007*

## REFERENCIAS

- Arrufat, Antón (1962). Ramón Meza y la novela cubana del siglo XIX. En Parajón, Mario (comp.) *Cuba en la UNESCO. Homenaje a Ramón Meza (1861-1961)*. La Habana: Comisión Cubana de la UNESCO.
- García Vega, Lorenzo (1960). *Antología de la novela cubana*. La Habana: Ministerio de Educación.
- Lezama Lima, José (1962). Ramón Meza: "Tersitismo y claro enigma". En Parajón, Mario (comp.) *Cuba en la UNESCO. Homenaje a Ramón Meza (1861-1961)*. La Habana: Comisión Cubana de la UNESCO.
- Martí, José (1963). *Mi tío, el empleado*, novela de Ramón Meza, En *Obras completas*, La Habana: Editorial Nacional de Cuba. T. 5, pp. 125-129.
- Meza, Ramón (1974). *Mi tío el empleado*, La Habana: Arte y literatura.
- \_\_\_\_\_. (1886, Junio 13) Nuestra opinión. *La Habana Elegante*. La Habana.
- Parajón, Mario (comp.) (1962). *Cuba en la UNESCO. Homenaje a Ramón Meza (1861-1961)*. La Habana: Comisión Cubana de la UNESCO.
- Piñeyro, Enrique (1864). La literatura considerada como ciencia positiva. En *Memorias de la Real Sociedad Económica y Anales de fomento*. La Habana: Imprenta del Tiempo. Serie 5ta., T. IX, pp. 133-141.
- Portuindo, José Antonio (2001). Sobre la novela y su autor [prólogo a *Mi tío el empleado*]. La Habana: Letras Cubanas, pp. 5-12.
- Varona, Enrique (1887, enero-junio). Mi tío, el empleado. *Revista Cubana*, V, 372-375.
- Vitier, Cintio (1962). Sor Juana, Meza, Martí. En Parajón, Mario (comp.) *Cuba en la UNESCO. Homenaje a Ramón Meza (1861-1961)*. La Habana: Comisión Cubana de la UNESCO, pp.26-30.