

## 〈論文〉

## 周縁の詩的言語におけるモダニティ

## ——イスパノアメリカ・モデルニスモの軽薄をめぐる考察——

棚 瀬 あずさ

『瀆神の聖歌』のいくつかの詩から生まれたルベン・ダリーオ主義は、精製を極めた言葉の気品、沸きたつ抒情の泡、紅をさした唇の軽薄なほほえみ、無遠慮に光を放つ薄っぺらさが、何か異国風で凝りすぎの、気取った不誠実なものと一緒にできている。(Blanco-Fombona 1929: 32–33)<sup>1)</sup>

ルフィーノ・ブランコ＝フォンボーナ (Rufino Blanco-Fombona)

## 序論

19世紀末のイスパノアメリカに発祥した、スペイン語文学の主題や語法を同時代のヨーロッパ文芸をモデルに拡大し〈モダン〉なものとすることを目指す運動であるモデルニスモの評価には、「軽薄 (frívolo)」という常套句がつかまとう。現在では、モデルニスモの文学史的意義そのものに疑義が呈されることはない。しかし、これまでに多様な観点から行なわれてきたモデルニスモの意義づけにもかかわらず、一部の代表的な作品にはいまだに読者にある種の軽薄さを感じさせうる要素があることもまた確かだろう。具体的に筆者の念頭にあるのは、かつてペドロ・サリーナス (Pedro Salinas) がルベン・ダリーオ (Rubén Darío、ニカラグア、1867–1916) の詩について「文化の風景 (paisajes de cultura)」(Salinas 2005: 96) と呼んだもの、すなわち、さまざまな出典に由来する文学、芸術、神話等へのアリュージョンを含んだ

詩的言語が作る人工的展望のことである<sup>2)</sup>。ダリーオの『瀆神の聖歌』*Prosas profanas* (1896) に収められた「彷徨」“Divagación”のような文化のごたませが強烈な印象とともに与える違和感についての議論は、今日まで十分になされてこなかった<sup>3)</sup>。この詩的言語は、改めて、どのように意味づけられるか。当時のイSPANアメリカでモダンな文学のひとつのかたちだと信じられたそれは、なぜ読者に奇妙な感覚をもたらすのか。本稿では、文学のモダニティの追求におけるイSPANアメリカの周縁性に着目することにより、これらの問いへの回答を試みる。

議論の焦点は、モデルニスモの是非が最も熱心に論争された1890年代のブエノスアイレス、なかでもルベン・ダリーオとリカルド・ハイメス＝フレイレ (Ricardo Jaimes Freyre, ボリビア, 1868–1933) の作品と活動に当てる。第一章では当時のブエノスアイレスの文壇の状況を概観し、モデルニスタたちがいかなる文学的議論のなかで執筆したのかを具体的な文脈に即して明らかにする。第二章では、当時の作家が〈モダン〉な文学を目指すさいに直面した課題について、より理論的に検討する。第三章では前二章の議論をもとに、詩の分析から「文化の風景」の特質を見出し、続く最終章ではそこに含まれる撞着を指摘して、それが読者に違和感を引き起こす仕組みを考察する。

## I 1890年代のブエノスアイレス——文芸協会設立と国民芸術論争

ブエノスアイレスでは1892年、作家ラファエル・オブリガード (Rafael Obligado) の自邸で1870年代以来催されていた文芸サロンを発展させるかたちで文芸協会 (Ateneo) が設立された。文芸協会は翌1893年には独自の建物を構え、美術展開催などのプロジェクトを進めていくとともに、同地の知識人にとって重要な意見交換の場となった<sup>4)</sup>。1893年8月、ダリーオがコロンビア総領事として同地に赴任すると、『青』*Azul...* (1888) が好評を得てすでに一目置かれていた彼のもとには、オブリガードをはじめとするアルゼンチンの作家や知識人がつぎつぎに訪ねてきたという (Darío 1950: 108)。文芸協会や新聞編集部における交流を介してブエノスアイレスの知的エリー

トの間に人脈を広げたダリーオは、まもなく同地の若い作家サークルのリーダーとみなされるようになった。なかでも彼は、1894年にボリビアの外交職を得てブエノスアイレスに来たハイメス＝フレイレと意気投合し、同年8月には『アメリカ評論』 *Revista de América* という隔週刊の文芸誌を共同で創刊する<sup>5)</sup>。ダリーオ『瀆神の聖歌』、ハイメス＝フレイレ『蛮族のカスタリア』 *Castalia bárbara* (1899)、レオポルド・ルゴネス『黄金の山々』 *Las montañas de oro* (1897) など、モデルニスモの主要な詩集が1890年代後半にブエノスアイレスで相次いで発表されるための礎は、このように築かれた。

当時はイスマノアメリカにおける作家と文学の地位の変遷期にあたる。1880年代ごろまで、文筆は、野蛮を表象して文明に組み入れる手段、または知識を分けあたえる道具として、公職に就いた知識人が行なうのが常であり (Ramos 2009: 65–115)、さほどの政治的意味を帯びない場合なら「有閑作家 (*gentleman-escritores*)」 (Viñas 2005: 245–246) の慰みであった。一方、ダリーオやハイメス＝フレイレらは、文筆こそを生業とし、ジャーナリズムの原稿料で暮らしを立てた最初の世代に属する<sup>6)</sup>。彼らは制度化された場である文芸協会のサロンに通って地元の伝統的知識人との交流を保つと同時に、新聞や雑誌の編集部に集まったりカフェやビアホールに繰り出したりしながら、スペイン語圏内外の新しい文学について議論や情報交換をした。このような若者たちはイスマノアメリカ各地の都市部にいて、1890年代以降モデルニスタと呼ばれるようになっていった。

文芸協会にはそうして異なる立場の知識人が共存したが、設立時の規約が目的を「アルゼンチン共和国における知的生活の発展に寄与すること」 (Bibbó 2012: 192) と定めていることから察せられるとおり、その文化への関与のしかたはナショナリズムへの傾向を有する。そしてその傾向は、モデルニスタたちへの批判を生むこととなった。1894年に交わされた「国民芸術 (*el arte nacional*)」をめぐる議論は、文学のあるべきかたちにまつわる当時の争点を照らし出すための格好の例である。6月28日に文芸協会で読みあげられたオブリガードの講演「国民芸術について」 “*Sobre el arte nacio-*

nal” が提示したこの論題には、7月16日に画家エドゥアルド・シアフィーノ（Eduardo Schiaffino）が、7月29日にはカリスト・オジュエーラ（Calixto Oyuela）が、同じく文芸協会を舞台に講演して応じた。以下にそれぞれの見解を記そう。

オブリガードの提案は、主に表象の対象に関わるものである。「芸術がわれわれのものだと称され、いくらかの影響力を持ち、国民性の形成における効果的な力となるためには、独自の道を探る必要があります」（Obligado 1976: 43）と述べるオブリガードは、ダリーオの名に敬意をこめて言及しつつ、彼が促すパリの美学の模倣には批判を向ける（42-43）。オブリガードが提唱するのは一種のリアリズムである。いわく、「新しい自然、めずらしい習慣、伝説的な英雄、空間の広がりとは帰結においてほかの言語のものよりも偉大な叙事詩——数多くの勝利を収め、それと同じだけ多くの国を生み出したのですから——のある場所で生まれる芸術は、それじたいのなかにそうした要素を含むべきなのです」（43）。つまりオブリガードは、土地に固有の事物や歴史を描いた芸術だけが国民的たりえると主張した。

オジュエーラはこれに異論を唱えた。芸術を規定する要素として重要なのは、オブリガードが強調する「国家」よりも、地域、気候、歴史、文化を共有する「人種（la raza）」だという（Oyuela 1915: 145-149）。ただしオジュエーラの見解は、外来芸術に対する若い芸術家たちの態度を改めさせようとする点ではオブリガードの主張と重なる。オジュエーラによると、「国民芸術は、公式や目的からではなく、芸術家に要求すべきただひとつのもの、すなわち誠実さから生まれるのです。[...] ですから、気づかぬうちに誠実さをすっかり失わせるたいそう馬鹿げた模倣に対しては警告の声をあげるのが好都合かつ健全だというものです」（161-163）<sup>7)</sup>。彼はアルゼンチンが固有の人種の形成段階にあるとしたうえで（151-152）、不安定な移行期を凌ぐ方策として、「誠実さ」の裏づけをスペイン語文学の「伝統」に置く（163）。

一方、ただひとりモデルニスモに好意的であったシアフィーノは、外来芸術の摂取を肯定する態度を示した<sup>8)</sup>。自然発生的な「個人の表出（mani-

festación individual)」(Schiaffino 1933: 354) こそが各時代の国家や人種を映すのだと考える彼は、オブリガードに反論して、「環境 (medio) [...] の影響を深く自身の精神的本質 (su ser moral) において経験した最初の芸術家が、どのような主題を素材として扱うのであれ、自然に向き合ったアルゼンチン人の魂を代表する表現を私たちにもたらずでしょう」(355) と述べる。シアフィーノにとっては、外来思潮を取り入れることも国民芸術成立の妨げにはならない。なぜなら彼の見立てでは、外部に由来する要素が介在しようとも、それが個人に対する環境や時代の影響を無にすることはないからである (357)。

外来思潮の導入に肯定的であるか否かに着目すれば、以上の議論は「〈クリオージョ主義-ナショナリズム〉対〈モデルニスモ-コスモポリタニズム〉の諸論争」(Browitt 2010: 242) などと二項対立化して呼ばれるものを一応は体現している。同様の構図はほかにも例えば、1896年にダリーオとフランス系アルゼンチン人作家ポール・グルーサック (Paul Groussac) の間に持たれた論争における、オリジナリティあるイスマノアメリカ文学を生み出すうえでの外来文学の模倣の是非に関する議論にも見られる<sup>9)</sup>。とはいえ、ここでの対立軸を読み取るのは見かけほど容易ではない。〈クリオージョ主義者-ナショナリスト〉と見える立場は一枚岩ではなく、また、オジュエーラの発言から分かるように、必ずしも外部の芸術や思想の価値を否定し去っていたわけではなかった。そして、〈モデルニスタ-コスモポリタニスト〉たちのほうも、先述の『アメリカ評論』誌の表題からも読み取れるとおり、共通の大陸と言語に基づく彼らなりのナショナリズムを掲げていたし<sup>10)</sup>、新しい美学と引き替えの徹底的な伝統破壊を求めていたわけでもなかった。

『アメリカ評論』第一号の「われわれの目的」“Nuestros propósitos” という巻頭言を見ると、八つの「目的」のなかには「革新の思想と同時に伝統と師匠たちの等級とに敬意を払い続けること」(ダリーオ 2017: 130) が挙げられている。各号の内容に目を向ければ、たしかに新しさと異国性ばかりが追求されているわけではない。のちに『蛮族のカスタリア』に収められたハイメ

ス＝フレイレの詩や、「フランスの若き詩人たち」“Los poetas jóvenes de Francia”と題されたエンリケ・ゴメス＝カリージョ（Enrique Gómez Carri-  
llo）によるパリの現況紹介のかたわらには、ハイメス＝フレイレの父フリ  
オ・ルカス・ハイメス（Julio Lucas Jaimes）によるブエノスアイレスの風俗  
描写的随筆や、同じ首都を舞台にしたフリアン・マルテル（Julián Martel）  
の小説の抜粋がある。さらに、バルトロメ・ミトレ（Bartolomé Mitre）の翻  
訳によるダンテ『神曲』の書評、コロンビアの政治家ラファエル・ヌニェス  
（Rafael Núñez）の詩など、雑多な素材が入り交じるさまは、「文化の風景」  
さながらである。ホセ・イスマエル・グティエレス（José Ismael Gutiérrez）  
はこれを評して、『アメリカ評論』では新しい人々と古い人々という伝統的  
対立が無効化され、新旧のもの、アメリカのものと外来のものがひとつの  
「ショーケース（escaparate）」に不和なく共存している、と述べている  
（Gutiérrez 1996: 380–381）。

すると、〈クリオージョ主義–ナショナリズム〉的なものから〈モデルニス  
モ–コスモポリタン主義〉をわかっ境界はどこにあるのか。じつはこの問題  
は、グティエレスの言う対立を無効化する「ショーケース」を成立させるも  
のは何か、という問題に重なる。このことを考えるうえで重要な前提となる  
のが、次章に論じる文学のモダニティとオリジナリティの背反関係である。

## II モダニティ、オリジナリティ、主観

芸術においてオリジナリティはとくにロマン主義以来の要請だが、19世  
紀末のイスマノアメリカの作家が、作品がオリジナルであることとモダンで  
あることを同時に達成しようとする矛盾に直面した。オリジナリティには  
独創性という訳語があるが、本稿においては、己れに起源があること、と言  
い換えておこう。リカルド・ピグリア（Ricardo Piglia）が19世紀アルゼン  
チン文学の状況を評して言った「非同期状態（una situación de asincronía）」  
（Piglia 2016: 14）という語はその矛盾を端的に表している。つまり、当時の  
イスマノアメリカ文学において優勢であった課題はヨーロッパではすでに過

去のものとされていたため、イスマノアメリカの作家は自分たちがすなわち過去であるような、よりモダンな他者の存在を認めざるをえなかった<sup>11)</sup>。このような問題系は、中心と周縁を伴うモダニティの構造に着目して、その展開や伝播の様相を周縁の側から問うという、ベアトリス・サルロ (Beatriz Sarlo) (Sarlo 2003) やホセ・ホアキン・ブルネール (José Joaquín Brunner) (Brunner 2001) が「周縁的モダニティ (la modernidad periférica)」と名指した議論に連なる。

独立からモデルニスモ期までの作家たちは、オリジナリティの概念をナショナリズムと結び合わせ、その根拠を土着性、つまり土地における直接体験や、出自によって繋がれた現在と過去の物事に見出してきた。その結果がダリーオの言う「フニンを称える果てしない歌、熱帯地方の農業に捧げる終わりのない頌詩」(Darío 1950: 206)<sup>12)</sup>である。しかし、そうしているかぎり、作品が他者のモダンと同等にモダンになることはない。なぜなら、自分たちのいまの文学が他者にとって過去のものであるならば、土着性に依拠しつづけることは、他者にとっての過去を延々となぞることなのだから。過去の足枷を振り切ってモダンとなり、かつオリジナルとなるためには、他者のモダニティでさえ已れに起源があると言い切れるようなロジックが必要なのだ。

彼らにおいてそのことを可能にしたのは、フェデリコ・デ・オニス (Federico de Onís) (Onís 2012: XIV) が1934年にモデルニスモの精神として指摘し、のちにアンヘル・ラマ (Ángel Rama) (Rama 1985: 12-13) やノエ・ジトリク (Noé Jitrik) (Jitrik 1978: 5-7) もモデルニスモの詩的言語を成立させる原理として挙げた「主観」である<sup>13)</sup>。オリジナリティの問題に主観の原理が連繋するさまは、以下のように、オクタビオ・パスが評論『泥の子供たち』(1974)で文学のモダニティと結びつけて論じた「批判 (crítica)」の概念を経由することで鮮明になる。モダニティは「批判的情熱」(パス 1994: 18)だと述べるパスの論旨は、批判の生み出す肯定と否定のイロニーが、アナロジーとともに近代詩の本質を成しているというものだ。新しいものも昔のものも、「伝統の否定として登場し、別の伝統を提起しさえすれば」(19-

20)、モダンなものとなりうる。そして、「近代の伝統は、昔のものと同世代のもの、遠くのものと同世代のものとの対立を消し去る。これらの対立をことごとく溶解させる酸は、批判である」(20)。

このような、モダニティの本質に批判性があり、それが時間と空間の隔たりの程度に拘わらずものを取り込む肯定としても機能するのだという議論は、かつてオスカー・ワイルドが近代芸術を論じた『芸術家としての批評家』*The Critic as Artist* (1891) で提示したのもでもあった。ワイルドは批評家 (critic) という存在について、「彼はいつも藝術作品を、我々が生きてゐる時代と何か新しい関係に立つものとして示してくれる」(1951: 75) と述べる。本稿の議論にとって重要なのは、ワイルドがこう主張できるのが、主観こそを批評の基盤だと考えるためだということである。彼によると、「批評の完璧な形式はその本質からして純粋に主観的なものであり、他人ではなくて自分の秘密を語ることを目的としてゐる」(55)。ゆえに、「或る美しいものにその幾つもの意味を與へて、[...] それに我々が生きてゐる時代と何か新しい関係を持たせて、その爲にそれが我々の生活の重要な一部と [...] なるやうにするのは、それを作つた人間よりも、それを眺める人間なのだ」(58)。先に引いたパスの議論に主観について触れた箇所はないが、両者の主張の重なりを目を留めれば、発想の根拠は共通だと考えられるだろう。つまり、近代に特有の主観的な批判意識は、その対象が属する時代、土地を問わず、己れのうちで意味を与えることを可能にする、というわけである。シアフィーノが「国民芸術」を論じるさいに芸術家の人格の深部における経験を重視していた理由、そして『アメリカ評論』において雑多な対象を包含する「ショーケース」を可能にしていたものは、このような批判意識なのである<sup>14)</sup>。

自己の主観を批判の根幹とする者は何者とでも新たな関係を結ぶことができる。第一章に触れた〈モデルニスモ-コスモポリタン主義〉を画する特徴についても考察を進めることができる。〈クリオージョ主義-ナショナルリズム〉と見えるものが外界の事物や過去を基点に自己を規定する他律的態度なら、〈モデルニスモ-コスモポリタニズム〉は自己を基点に外界の事物



や過去を規定する自律的態度である。したがって、伝統との関係で言うと、前者は自己の文学を伝統のなかに置いて解釈するが、後者は伝統を自己の文学のなかで解釈する。また同様に、他者のモダニティさえも自己のなかで解釈する〈モデルニスタ-コスモポリタン主義者〉のロジックは、相剋しているはずのモダニティとオリジナリティを和解させることができるということに、少なくとも論理上はなろう。このような原理は、思想として自覚的に著されはしなかったが、次章で見るように、モデルニスタたちの詩的言語、とくに「文化の風景」に構造化されている。

### Ⅲ 「文化の風景」

ダリーオ「彷徨」(Darío 1953: 768-773)の「僕」は第一行で、「来るかい? (¿Vienes?)」と「ここ (aquí)」という二つのダイクシス、すなわち言葉の主の視点に意味が依存する語を用いて話しはじめる。

来るかい? きみがためいきをつくから、ここ、僕のところへは  
ギリシア、ローマ、フランスで  
いくつもの豎琴の狂乱がつくった  
魔法の香りを含んだ風が届いているよ。(1-4行)

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras,  
un soplo de las mágicas fragancias  
que hicieron los delirios de las liras  
en las Grecias, las Romas y las Francias.

「きみ」がためいきをつくので、各地の風が「ここ」の「僕」へと届く、というこの第一連は、「彷徨」における「僕」とすべてのものの関係を簡潔に表している。「僕」は決して「ここ」から動かない。「きみ」もギリシアもローマもフランスも、すべては「僕」のいる場所と瞬間へ向こうからやって

くるものなのだ<sup>15)</sup>。ここに、あらゆる対象を主観的に見つめる主体である「僕」を見出すことができる。

「きみ」のためいきに誘われるかたちで、まず「僕」はギリシア・ローマ神話に由来するイメージから構成される風景を言葉で作り出していく。バックスの巫女、ニンフ、テルミヌス——ただし、これらのイメージは古典的に正統なものではない。なぜなら「僕」はつぎのように、それが自身のフランス文学体験を経由したものであることを認めるからである。

僕が愛するのはギリシア人のギリシアよりも  
フランスのギリシアさ。なぜってフランスでは  
〈笑い〉と〈戯れ〉のこだまに  
ウェヌスがその一番甘いいりキュールを注ぐから。(41-44行)

Amo más que la Grecia de los griegos  
la Grecia de la Francia, porque en Francia,  
al eco de las Risas y los Juegos,  
su más dulce licor Venus escancia.

少しあとでは、「ヴェルレーヌはソクラテス以上。アルセーヌ／ウーセイは老アナクレオンを越えている (Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio / Hous-saye supera al viejo Anacreonte)」(49-50行)と、19世紀フランス文学を至上のものとする「僕」の価値判断も明らかにされる。

呼び出されるイメージを「僕」と結び、その価値判断を正当化するのは、その対象に向ける「愛」という主観的で本能的な感情である。「愛 (amor)」や「愛する (amar)」という語は呪文のように繰り返され、そのなかで、芸術への愛は「きみ」と「僕」という男女間の愛と混ざりあって性的な欲望を帯びていく。イメージの織りなす情景は、デカメロンのイタリア、ファウストやローエングリンのドイツなどを経て、中国、日本や中東に及ぶが、注目

すべきは、最初のほうでは「きみ」とは切り離された背景であった「僕」の主観的イメージが、詩の進行につれてしだいに「きみ」と近づいていくことである。それらはまず、「シナ語で僕を愛してくれよ、あの響きよい／李太白のシナ語でね。運命を占う／博学の詩人たちにも並んでみせるさ、／きみの唇のそばでマドリガルを歌ってあげよう (Ámame en chino, en el sonoro chino / de Li-Tai-Pe. Yo igualaré a los sabios / poetas que interpretan el destino; / madrigalizaré junto a tus labios)」(97–100行) というように、「きみ」の発する「愛」の言葉となり、そのあとには「愛してくれよ、日本娘、／西洋の国をまだ知らぬ／昔の日本娘さん (Ámame japonesa, japonesa / antigua, que no sepa de naciones / occidentales: [...])」(105–108行)と、「きみ」と一体化する。さらに、最後から二番目の連では、彼女はつぎのような「僕」の呼びかけによって、物質的束縛を越えてあらゆるものの化身であるような存在となる<sup>16)</sup>。

そうやって僕を愛して、宿命のコスモポリタンよ、  
 普遍で、巨大で、比べるものがない、ひとりで  
 すべての女である人。ミステリアスで博学な人。  
 海と雲よ、泡と波よ、僕を愛して。(129–132行)

Ámame así, fatal cosmopolita,  
 universal, inmensa, única, sola  
 y todas; misteriosa y erudita:  
 ámame mar y nube, espuma y ola.

最終連では、そのように一にして全となった「きみ」と「僕」のセックスが仄めかされる。このことが示すのは、自身の好むあらゆる芸術と思うままに結びつき、支配し、そこから子、つまりおのれの作品さえ生みたいという詩人の欲望である。

僕のシバの女王となれ、大事な人よ。  
 人里離れた僕の宮殿で休むといい。  
 眠れ。香炉には僕が火を入れよう。  
 僕のユニコーンの黄金の角のとなりで  
 きみのヒトコブラクダたちは薔薇と蜜を帯びるだろう。(133-137行)

Sé mi reina de Saba, mi tesoro;  
 descansa en mis palacios solitarios.  
 Duerme. Yo encenderé los incensarios.  
 Y junto a mi unicornio cuerno de oro,  
 tendrán rosas y miel tus dromedarios.

「彷徨」の「文化の風景」が表すのは、主体が伝統的な制約を打ち破り、「愛」のみによって何者とも関係を結べることの狂おしい喜びである。モデルニスタのなかに、主観的批判意識を通じた周縁のモダニティの矛盾の超克をここまでの狂乱とともに表現した詩人は、ダリーオのほかにはいなかったと言っているだろう。

ここまでは、「文化の風景」の詩的言語において、モダニティとオリジナリティの相剋を仲裁する主観の原理が諸イメージを結ぶさまを確認した。つづいて見ていくのは、そうして詩に組み込まれたイメージに特有の機能についてである。アンヘル・ラマが『瀆神の聖歌』について行なったつぎの評価を手がかりに考察を進めよう。

ダリーオは一連の素材を、[...] [イスパノ] アメリカ人が作ったコードによって決められた意味を持つ記号体系として認識する。ウェヌス、イヴ、ヘレネ [...] はある記号体系を形成している。当初そのいくつかはヨーロッパの象徴主義（とりわけマラルメ）によって用いられたさいに帯びていた象徴としてのエネルギーさえ、簡明で容易にコード化可能な

意味へと道を譲るためである。[...] このことは、世紀末ブエノスアイレスを満たしていたヨーロッパのがらくたという莫大な戦利品——その品々のあいだではクロードイオンすら天才でありえた——に由来する物事を彼が記号体系に導入するときに見てとることができる。(Rama 1983: 100)<sup>17)</sup>

一見理解しにくい記述だが、ラマはおそらく消費社会におけるモノの記号性をめぐるボードリヤールの議論を念頭に置いている。ボードリヤールは、人々がモノを消費するのは、その本質的機能を享受するためよりも、個人の地位を周囲に示す社会的に意味づけられた記号としてであるとした(2015: 79-80)。ラマが主張するのはすなわち、ダリーオの用いる諸イメージが、舶来品が誇示されるがごとく、周縁社会においてみずからの威信を高めるモダニティの記号となっているということである。「ギリシア人のギリシアよりもフランスのギリシア」を愛するという「彷徨」の主体が呼び出すイメージは、東方世界を扱っているときにも、パリを中心にヨーロッパの視点を含んでいると見てよいだろう<sup>18)</sup>。たしかにこのとき、イメージはヨーロッパ由来であることじたいの価値において働き、他者のモダニティを自己の主観的世界に取り込み見せつけたいという主体の、ひいてはダリーオ自身の、願望を映す。

同様の構造が、ダリーオの作品だけでなく、ハイメス＝フレイレ『蛮族のカスタリア』にも観察される。同詩集には「夜明け」“El alba”のように、さまざまな土地の文化的符号を用いるという点で「彷徨」に似た詩も含まれるが<sup>19)</sup>、本稿では象徴主義の典型表現により近い、北欧神話からイメージを取った連作のひとつ「ヴァルハラ」“El Walhalla”の全体を引用しよう。

赤い讃歌が響きわたる。剣と槍がかちあって  
長く不吉な轟きをあげる。  
血だらけの傷の開いた口から溢れだす

紫の川々。

口づけと笑い声がある。

そして蜜酒で

満たされた鬨骨がひとつ、

死せる戦士らは熱に灼かれ、そこで渴きを癒やす。

Vibra el himno rojo. Chocan los escudos y las lanzas

Con largo fragor siniestro.

De las heridas sangrientas por la abierta boca brotan

Ríos purpúreos.

Hay besos y risas.

Y un cráneo lleno

De hidromiel, en donde apagan,

Abrasados por la fiebre, su sed los guerreros muertos. (Jaimes Freyre 1899: 43)

神話を素材としたり、共感覚的な表現を用いたりして、詩人の夢想からなる主観的世界を表すのは象徴主義によく見られる方法である。戦場の情景を示す切り詰められた言葉のなかに、音（轟き、口づけ、笑い声）、色彩（赤、紫）、身体感覚（熱、渴き）のイメージが散りばめられ、それらの官能が呼応しあうようにして、神々の世界をめぐる幻視を現じさせる。そこでは、口づけや笑い声が連想させる生の活力と、戦士たちを迎える死の秩序とが、ひとつに溶けあう。

一般に、象徴詩における神話を素材とする夢想は、物質的・実利的価値を重んじる 19 世紀の趨勢に対するアンチテーゼだと理解されている (Grigorian 2009: 22)。『蛮族のカスタリア』を論じるキャシー・L・ジュレイド (Cathy L. Jrade) も、ハイメス＝フレイレに着想を与えたのは『ニーベルングの指環』の作者ワーグナーだとしたうえで、ワーグナー作品の北欧神話が 19 世紀ドイツ社会へのアンチテーゼであったのと同じように、ハイメス＝フレイ

レもまた、近代化するイスパノアメリカ社会に広がる物質主義や実利主義に抵抗し、存在の本源を救済する精神の避難場として、神話の原初の世界を提示したのだと解釈する (Jrade 1998: 104–106)。ジュレイドの見解は誤りではないと思われるが、ハイメス＝フレイレの作品に独特の文化的ずれ、つまり、北欧神話が「イスパノアメリカ詩」の素材とされていることを考慮に入れてはいない。ワーグナーの求める原初の世界はあくまで自身の属する共同体の伝統のなかに受け継がれてきたものだが、ハイメス＝フレイレにとってはそうではないのだ<sup>20)</sup>。血統や土地を越え、詩人の主観が対象と意のままに関係を結ぶ「文化の風景」の仕掛けはここにも働いている。

ハイメス＝フレイレのヴァルハラについて、ジュレイドがおそらく潜在的に意識しながらも述べなかったのは、諸イメージが全体としてワーグナーその人をも指し示しているということである。読者となるイスパノアメリカの知識層は、それらからただちにワーグナーを連想し、彼が芸術家たちを熱狂させた地である近代ヨーロッパへ思いを向けるだろう。そのことが、この詩的言語には織り込み済みなのである。北欧神話の世界は、即物的な現実に対する象徴的抵抗であると同時に、ワーグナーの威信を借りて、まるでショーケースに並ぶ舶来品のように<sup>21)</sup>、モダニティを誇示する簡明な記号としても機能する。

以上のように、モデルニスモの「文化の風景」の諸イメージは、詩人の主観を通じて詩的言語のうちに統合されることで、イスパノアメリカという近代の周縁では背反関係にあるモダニティとオリジナリティを和解させるとともに、モダニティという概念を直截に指し示す記号ともなる。その記号には、周縁社会で作品がモダンという属性を纏うための徽章の役目が与えられている。

#### IV 違和感をめぐって

前章に見た詩的言語が読者に与える奇妙な感覚を腑分けすることを試みよう。まず、主観を通じた周縁的ジレンマの超克に関連して、読者を惑わせう

る点がふたつある。第一に、血統や土地、歴史を分かちあう共同体への帰属に存在の拠りどころを求めることは、人間の一般的な発想として絶えない。モデルニスタたち自身さえそこから自由ではなく、先にも触れたように、イスパノアメリカという共同体の連帯にもこだわった。ダリーオがグルーサックとの論争で「われわれの土地生まれのウォルト・ホイットマン (nuestro Walt Whitman indígena)」(Darío 1938: 123)と表現した、共同体を代表する文学を求める集合意識こそが、彼らの運動を突き動かしたのも事実なのである。したがって、帰属によっては結ばれない他者のモダニティの起源が己れにあるということが、詩の自律性のなかでは主観の原理を通じて達成されたとしても、その企ては奇術的な様相を呈することを避けられない。

第二に、血統、土地、歴史といったあらゆる繋がりに切り離されているとすれば、詩的主体はいかなる時と場所に存しうるのか。「彷徨」の最終連で「人里離れた僕の宮殿」として名指されているその時間-空間は、パスがモデルニスモをめぐってこう問いかけたように、現実世界には実体を持ちえない。「その〈コスモポリス〉は何という名だろうか。いくつもの都市でできた都市である。ニネヴェ、パリ、ニューヨーク、ブエノスアイレス——それは最も透明で欺瞞的な実在 (actualidad) のかたちである。名を持たず、空間のうちに場所を占めることもないのだから」(Paz 1980: 21)。「文化の風景」は、詩の自律性のそとでは存立不可能な主体による言葉なのである。

詩の自律性に関連した上の二点は、イメージがモダニティを指し示す記号として機能するとき、記号に与えられた社会的意味というテキストの外部を必然的に読者に参照させるために、とりわけ混乱を呼ぶ。

イメージの記号化に関しても、二つの撞着を指摘したい。まず、ラマが消費社会におけるモノの記号性と関連づけたこの顕示的身振りは、つまるところ、ヨーロッパ風の生活ぶりをひけらかすブルジョアの成り上がり志向を連想させる<sup>22)</sup>。反ブルジョアを標榜するはずのモデルニスモが、ここでは周縁のブルジョアに典型的なスノビズムを露わにする。

さらに、イメージの記号化が、ラマも触れていたように、象徴主義の深大



な影響を受けた詩において起こったことも注目に値する<sup>23)</sup>。クロード・アバスタド (Claude Abastado) が象徴主義をめぐる当時の詩人たちの理論の多様さにも注意ぶかく言及しながらソシュールの記号論を引用して論じたとおり、記号にはシニフィアンとシニフィエに一对一の単純な対応関係があるのに対して、象徴詩の象徴は、理想的なかたちにおいては、ひとつのシニフィアンが物質と観念の両レベルにまたがる複数のシニフィエに結びつき、それらが照応しあって、思考の過程じたいを包含するような奥行きある意味を成すものである (Abastado 1982: 94-96)。それゆえ、記号化したイメージは、もしも作品が正統派の象徴詩として読まれるのであれば異質であり、あるべき意味の深みを乏しくすると非難を免れないだろう。

## 結論

本稿では、サリーナスが「文化の風景」と呼んだモデルニスモに独特の詩的言語が、作者たちの希求した文学のモダニティとの関わりにおいて持つ意味を検討し、以下の結果を得た。1890年代のブエノスアイレスの文壇でナショナリズムとの関連で俎上に載せられた外来芸術の摂取の是非という問題は、モダニティとオリジナリティの相剋という、近代世界における周縁の作家に特有の課題に接続する。「文化の風景」においては、モダニティとオリジナリティの和解を理論上可能にする主観を原理として、諸イメージが血統、土地、歴史といった現実の繋がりを持たない主体のもとに結ばれ、一貫した展望を作る。さらに、そうして言葉に組み込まれたイメージは、周縁社会で作品がモダンという属性を纏うための記号として機能する。ただし、その結果として詩的言語は、読者に違和感を抱かせうるつぎのような撞着を含むことになる。まず、主観の原理を通じたモダニティとオリジナリティの和解の成立、そしてその担い手である詩人の存立は、イメージが記号として働くときに読者に必然的に参照させる詩の自律性の外部においては欺瞞となってしまう。また、記号化したイメージは、その顕示性によってモデルニスモが抵抗しているはずのブルジョア的スノビズムを露呈するとともに、作品を

正統派の象徴詩として読む場合、ほんらいあるべき意味の奥行きに乏しい異質な要素と映る。

周縁の詩的言語においてモダニティを追求するという試みじたいが含む葛藤から生じるこのような撞着を、軽薄だと形容することもたしかに可能かもしれない。ただし、そのことと作品が文学として優れているか否かとは、別の問題であろう。客観的な指標を示すのが難しい後者については議論を一般化することを避けつつ、最後にモデルニスタたちの自己弁護のしかたを紹介し、また評価のひとつの可能性を示して、稿を閉じたい。

オジュエーラはモデルニスタたちに非難を向けるさいに「誠実さ (sinceridad)」の欠如を指摘していた。オブリガードもまた、本稿に引いた講演で、オリジナリティとは芸術家の「誠実さ」の産物なのだと述べた (Obligado 1976: 44)。奇しくもこの誠実という語を、モデルニスタたちは自身の美学を擁護するときによく用いた。ハイメス＝フレイレは『蛮族のカスタリア』に因んだエッセイで「属するのが現実世界であれ、想像の世界であれ、誠実さと美しさがそこにあるかぎり、想念や感情、感覚を呼び覚ますものはすべて詩の主題となりうる」(Jaimes Freyre 2016: 86) と書く。ダリーオの『生命と希望の歌』*Cantos de vida y esperanza* (1905) 冒頭の自伝的詩にも、誠実の語は二箇所に見つかる。「もし誠実な魂があるのなら、それは僕の魂だ (si hay un alma sincera, ésa es la mía)」(48行)、「だから誠実であることは力だ。／赤裸であるから、星は輝く (Por eso ser sincero es ser potente: / de desnuda que está, brilla la estrella)」(93行) (Darío 1953: 863–864)。誠実さとは彼らにとって、作品を構成するイメージの主観的切実を意味していただろう。

例えば、ラマが『瀆神の聖歌』におけるイメージの記号化を指摘したときに与えた評価は、同作の諸篇はその切実を表現することに成功しているというものだ。いわく、「体系の譲渡が、ほぼつねに信じることのエネルギー、つまり諸素材を主観化するための喜びに満ちためくるめく方法によって救済されていなかったとしたら、それによって〈キッチュ〉の可能性が固定化されたことは明らかである」(Rama 1983: 100)<sup>24)</sup>、すなわち、地域の周縁性を

反映して記号化したイメージは、主観による統合を表す優れた構成によってキッチュ化を免れ、象徴詩とは異なる体系において力強い表現を生んでいる。

もしもこのラマの評価を受け入れて、先に記した撞着を含む作品に、それ独特の文学的豊かさを認められる場合があるのだとすれば、そこからは以下のようにも推論しうるだろう。アンナ・バラキアン (Anna Balakian) の指摘するところでは、象徴主義はつねに象徴の記号化の危険、つまり、詩人たちのあいだにおけるイメージの反復的な使用が、その意味をしまい込んでしまう危険を孕んでいた (Balakian 1967: 163-164)<sup>25)</sup>。象徴の記号化を、バラキアンは象徴主義運動の後期に広がった表現の陳腐化とみなす。ところが、モデルニスモの詩における象徴の記号化には、詩的言語が変質のためにむしろ豊かにされた、象徴主義の世界展開の興味深い周縁的帰結があるのかもしれない。このことは、稿を改めて論じることとする。

\* 本稿は日本ラテンアメリカ学会第 38 回定期大会 (2017 年 6 月、於東京大学) で行なった報告を書き改めたものである。これまでに示唆に富むご意見を下さった方々、そして非常に有益なご指摘を下さった二名の査読者に、深く感謝申し上げます。研究内容の一部は JSPS 科研費 JP19J00923 の助成を受けた。

## 註

- 1) 本稿における外国語文献の引用の日本語訳は筆者による。引用中の〔 〕内は筆者註である。
- 2) サリーナスは「文化の風景」を「自然の風景 (paisajes naturales)」の対概念とする。
- 3) この問題と関わりを持つアンヘル・ラマの議論は第三章で取り上げる。
- 4) 文芸協会の創設経緯や活動は Suárez Wilson (1968) や Malosetti Costa (2001) に詳しい。
- 5) 『アメリカ評論』は購読者が少なく、三号で廃刊となった。
- 6) 二人の外交職は、実質的な職務というより大都市ブエノスアイレスに来るための方便だった。ダリーオの場合何も仕事がなかったそうで (Darío 1950: 108)、1894 年に職を解かれてからは原稿料のみで生計を立てた。なお、彼ら

と同じ年代にも、例えば文芸協会創設の推進者で、ラ・リオハ州知事などの公職を歴任しながら歴史や法律について執筆したホアキン・ビクトル・ゴンサーレス (Joaquín Víctor González, 1863–1923) のように、19 世紀末以前の典型的な作家のあり方を受け継ぐ者もいた。

- 7) ダリーオは講演の内容を事前に聞きつけ、ウルグアイの『理性』*La Razón* 紙 1894 年 7 月 8 日号に寄せた記事で「アメリカの若い作家たちは新しい形式を模索し、芸術を育むことにじつに賞賛すべきかたちで身を捧げている」(Darío 1970: 38) と反論した。
- 8) シアフィーノがダリーオ『異色の人々』*Los Raros* (1896) の表紙絵を描いたことは、彼らの親交の証しである。
- 9) ダリーオ–グルーサック論争の詳細は拙稿 (2012) 参照。
- 10) ここで「アメリカ」は米国ではなくアメリカ大陸を指している。
- 11) ピグリアは、ドミンゴ・ファウステイーノ・サルミエント (Domingo Faustino Sarmiento) とギュスターヴ・フローベールが同時期に掲げた文学観の違いを例にこのことを論じる。1850 年代、フローベールは文学に社会的効用を求める立場に反発し、あらゆる有用性から解放された自律の文学を提唱したのに対し、サルミエントは独裁的政権の打倒における文学の有用性を弁じた (Piglia 2016: 15–16)。
- 12) ペルー独立戦争において独立派が勝利した戦鬪を題材にしたホセ・ホアキン・オルメド (José Joaquín Olmedo) 「フニンの戦いの勝利」“La victoria de Junín” (1825) や、新大陸の自然と農業を称えるアンドレス・ベジヨ (Andrés Bello) 「熱帯地方の農業に捧ぐ」“A la agricultura de la zona tórrida” (1826) に倣った詩の創作が 19 世紀末まで続けられたことへの言及。
- 13) オニスは「主観主義 (subjektivismo)」、ラマとジトリクは「主観化 (subjektivación)」という語を用いる。
- 14) モデルニスタたちの文芸批評の様式は、ジュール・ルメートルやアナトール・フランスの「印象批評」の系統に連なる (Barisone 2012: 106; Browitt 2010: 244–245)。印象批評とは、フェルディナン・ブリュンティエールらが目指した客観的科学としての批評と対照をなす、自己の主観を根幹とする批評のことである。
- 15) したがって、本稿の解釈は「彷徨」を主体の移動を前提とした「旅 (viaje)」(Zamora Vicente 1982: 170) と捉える先行研究の解釈からは距離を取る。
- 16) サリーナスはこの箇所を自然が芸術の人工性を打ち負かす瞬間と見ているが (Salinas 2005: 114)、本稿ではその解釈を採らない。
- 17) 複雑な言葉遣いであるため、原文も以下に記す。“Reconoce ese conjunto de

materiales [...] como un sistema de signos con significaciones establecidas por el código que para ellos compusieran los americanos. Venus, Eva, Helena, [...], componen un sistema de signos, porque incluso la original energía simbólica con que algunos de ellos fueron manejados por el simbolismo europeo (en particular por Mallarmé) da paso a significados precisos y fácilmente codificables. [...] Puede observárselo cuando introduce en el sistema de signos los datos procedentes del inmenso botín de la paotilla europea que llenaba la Buenos Aires finisecular, en medio del cual Clodion bien podía ser un genio.”

- 18) 東方のイメージの典故として、ジュディット・ゴーチエ、ピエール・ロチ、テオフィル・ゴーチエ、ルコント・ド・リール、ダンテ・ガブリエル・ロセッティらの作品が指摘されている (Marasso 1973: 50–51)。
- 19) 「夜明け」に関しては、Souza Crespo (2003: 61–69) が諸イメージを結ぶ「主観 (subjectividad)」に着目した分析を行なっている。
- 20) ドイツのシュテファン・ゲオルゲもワーグナーの影響下で北欧神話を詩の題材とした (Grigorian 2009: 154–155)。この場合にもハイメス＝フレイレにおけるような文化的ずれは生じない。
- 21) グティエレスが「ショーケース」という表現を使った理由は彼自身の論に明らかではないが、ラマと同様にモデルニスモの作品の顕示的性質を感じ取ったためかもしれない。
- 22) 19世紀末イスマノアメリカの新興ブルジョアジーは、植民地期から続く生活様式を嫌い、ヨーロッパ風の住居、室内装飾、服飾品などを揃えることで、伝統的な支配階級と張り合う社会的地位を示そうとした (Romero 1976: 284–288)。
- 23) 1890年代のモデルニスモは象徴主義の影響を強く受けているが、両者を等しいものと捉えることはできない。モデルニスモは高踏派、ラファエル前派、アールヌーヴォー、象徴主義といった多様な様式の混淆に特徴があると考えられており、その先駆的動向はフランスにおける象徴主義運動以前の1880年代前半から見られる (Olivio Jiménez 1992: 11, 27–33)。
- 24) “Que de este modo quedaba fijada la eventualidad de un *kitsch* es evidente, si no fuera que la alienación del sistema resulta casi siempre rescatada por la energía de la creencia, la gozosa, deslumbrada manera de subjetivar los materiales.”
- 25) ただし、バラキアンの用いた語は記号ではなく「アレゴリー」 (Balakian 1967: 164) である。

## 引用文献

- 棚瀬あずさ. 2012. 「反逆と探求の詩学——ルベン・ダリオ『俗なる詠唱』序文の解釈を通じて」(『イスパニカ』56号), pp. 113–135.
- ダリーオ, ルベン. 2017. 「われわれの目的」(柳原孝敦訳, 『れにくさ』7号), p. 130.
- パス, オクタビオ. 1994. 『泥の子供たち——ロマン主義からアヴァンギャルドへ』竹村文彦訳, 水声社.
- ボードリヤール, ジャン. 2015. 『消費社会の神話と構造』今村仁司・塚原史訳, 紀伊國屋書店.
- ワイルド, オスカー. 1951. 『藝術論——藝術家としての批評家』吉田健一訳, 要書房.
- Abastado, Claude. 1982. “The Language of Symbolism,” in Anna Balakian (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages* (Budapest: Akadémiai Kiadó), pp. 85–99.
- Barisone, José Alberto. 2012. “Rubén Darío: lector y crítico de la literatura hispanoamericana,” en *Repertorio dariano 2011–2012* (Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua), pp. 104–134.
- Bibbó, Federico. 2012. “El Ateneo (1892–1902). Sincronías y afinidades,” *Prismas*, 16, pp. 191–194.
- Blanco-Fombona, Rufino. 1929. *El modernismo y los poetas modernistas* (Madrid: Mundo Latino).
- Browitt, Jeffrey. 2010. “Rubén Darío ante la crítica literaria en la época del modernismo,” en *Rubén Darío: cosmopolita arraigado* (Managua: IHNCA-UCA), pp. 238–267.
- Brunner, José Joaquín. 2001. “Modernidad: centro y periferia,” *Estudios Públicos*, 83, pp. 241–263.
- Carter, Boyd G. 1967. *La “Revista de América” de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*, edición facsimilar (Managua: Imprenta Nacional).
- Darío, Rubén. 1938. *Escritos inéditos de Rubén Darío* (New York: Instituto de las Españas).
- . 1950. *Obras completas*, tomo I (Madrid: Afrodisio Aguado).
- . 1953. *Obras completas*, tomo V (Madrid: Afrodisio Aguado).
- . 1970. *Páginas desconocidas de Rubén Darío* (Montevideo: Biblioteca de Marcha).
- Grigorian, Natasha. 2009. *European Symbolism. In Search of Myth (1860–1910)* (Bern: Peter Lang).
- Gutiérrez, José Ismael. 1996. “La crítica literaria en *La Revista de América* de Rubén

- Darío y Ricardo Jaimes Freyre o el eclecticismo modernista en las publicaciones literarias hispanoamericanas del fin de siglo,” *Revista Iberoamericana*, 62 (175), pp. 367–383.
- Jaimes Freyre, Ricardo. 1899. *Castalia bárbara. País de sueños. País de sombras* (Buenos Aires: Imprenta de Juan Schürer-Stolle).
- . 2016. *La prosa de Ricardo Jaimes Freyre*, tomo I (La Paz: Carrera de Literatura; Instituto de Investigaciones Literarias; Instituto de Estudios Bolivianos-UMSA).
- Jitrik, Noé. 1978. *Las contradicciones del modernismo* (México: Colegio de México).
- Jrade, Cathy L. 1998. *Modernismo. Modernity and the Development of Spanish American Literature* (Austin: University of Texas Press).
- Malosetti Costa, Laura. 2001. *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Marasso, Arturo. 1973. *Rubén Darío y su creación poética* (Buenos Aires: Kapelusz).
- Obligado, Rafael. 1976. *Prosas* (Buenos Aires: Academia Argentina de Letras).
- Olivio Jiménez, José. 1992. “Introducción,” en *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, 3ª ed. (Madrid: Hiperión), pp. 9–51.
- Onís, Federico de. 2012. “Introducción,” en *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932)* (Sevilla: Renacimiento), pp. XIII–XXIV.
- Oyuela, Calixto. 1915. *Estudios literarios* (Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos).
- Paz, Octavio. 1980. “El caracol y la sirena,” en *Cuadrivio*, 5ª ed. (México: Joaquín Mortiz), pp. 9–65.
- Piglia, Ricardo. 2016. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh* (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- Rama, Ángel. 1983. “El poeta frente a la modernidad,” en *Literatura y clase social* (México: Folios), pp. 78–143.
- . 1985. *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas: Alfadil).
- Ramos, Julio. 2009. *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (Caracas: El Perro y la Rana).
- Romero, José Luis. 1976. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (México: Siglo Veintiuno Editores).
- Salinas, Pedro. 2005. *La poesía de Rubén Darío* (Barcelona: Península).
- Sarlo, Beatriz. 2003. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920–1930* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- Schiaffino, Eduardo. 1933. “El Ateneo en 1894,” en *La pintura y la escultura en Argentina (1783–1894)* (Buenos Aires: Edición del Autor), pp. 352–360.

- Souza Crespo, Mauricio. 2003. *Lugares comunes del modernismo. Aproximaciones a Ricardo Jaimes Freyre* (La Paz: Plural).
- Suárez Wilson, Reyna. 1968. “El ‘Ateneo,’” en Raúl Castagnino (coord.), *Sociedades literarias argentinas (1864–1900)* (La Plata: Universidad Nacional de la Plata), pp. 125–202.
- Viñas, David. 2006. *Literatura argentina y la política* (Buenos Aires: Santiago Arcos).
- Zamora Vicente, Alonso. 1982. “‘Divagación’ : Aclaración sobre el modernismo,” en Emilio Alarcos Llorach et al., *El comentario de textos* (Madrid: Castalia), pp. 167–193.



〈Resumen〉

## **La modernidad en el lenguaje poético de la periferia: Una aproximación a la frivolidad del modernismo hispanoamericano**

**Azusa TANASE**

El presente artículo aborda una renovada definición de lo que Pedro Salinas llamó los “paisajes de cultura” de la poesía modernista, es decir, el panorama poético compuesto por alusiones a la literatura, el arte y la mitología derivados de varias fuentes. El lenguaje de los “paisajes de cultura” contiene algunas singularidades que su lector podría asociar con el cliché de lo *frívolo* en la crítica del modernismo. Este artículo examina el mecanismo que produce tales singularidades, prestando atención a su vínculo con el concepto de la modernidad que compartieron los modernistas, mediante un repaso de la situación del círculo literario de Buenos Aires durante la década de 1890, así como el análisis de dos poemas publicados dentro de esa circunstancia: “Divagación” (*Prosas profanas*, 1896) de Rubén Darío y “El Walhalla” (*Castalia bárbara*, 1899) de Ricardo Jaimes Freyre.

El primer capítulo trata el transcurso de la fundación del Ateneo de Buenos Aires en 1892, las formas de actividades de los modernistas dentro del mismo, y el sumario de los debates sobre la polémica en torno al “arte nacional” ocurridos en 1894, con el fin de indicar los puntos de divergencia entre los intelectuales bonaerenses del fin de siglo respecto a lo que debía

ser el arte. Se ve que la divergencia no se reduce a la disyuntiva entre el «criollismo-nacionalismo» versus el «modernismo-cosmopolitismo».

Para destacar la subyacente peculiaridad de la visión de los modernistas al respecto, el segundo capítulo se centra en una indagación teórica de la paradoja entre la modernidad y la originalidad a la que se enfrentaron al querer ser *modernos* en Hispanoamérica, una periferia dentro de la estructura concéntrica de la difusión cultural mundial. Se demuestra, apoyado en los juicios de Octavio Paz y Oscar Wilde acerca de la modernidad, que fue el subjetivismo lo que les sirvió como una lógica con la que pudieran conciliar la paradoja. Tal procedimiento se observa evidente en el lenguaje de los “paisajes de cultura”, de lo cual trata el capítulo siguiente.

Mediante la lectura de “Divagación” en el tercer capítulo, se demuestra que las imágenes culturales que puedan resultar discordantes se unifican coherentemente a través de la subjetividad del sujeto poético, y así la pieza expresa el júbilo de poder relacionarse con cualquier objeto artístico, anulando la paradoja de la modernidad y la originalidad. Asimismo, el análisis de “El Walhalla” en donde queda patente la influencia del simbolismo deja en evidencia, con el apoyo de la teoría de Ángel Rama, que las imágenes en los “paisajes de cultura” funcionan como signos sociales que directamente designan el concepto de la modernidad —no como símbolos simbolistas que encierran ambigüedades—, como si fueran los artículos importados de Europa que los burgueses de la época adquirieron para ostentar su superioridad social en la periferia.

El último capítulo discurre sobre las singularidades que connota tal lenguaje poético, originarias de las contradicciones de la periferia. La conciliación de la modernidad y la originalidad a través del subjetivismo y la existencia del sujeto poético como su agente se convierten en un engaño en el exterior de la autonomía del poema al que el lector se ve obligado a remitir

cuando las imágenes funcionan como signos socialmente definidos. Además, las imágenes convertidas en signos de la modernidad revelan un esnobismo burgués al que el modernismo se resiste, y si la obra se lee como un poema simbolista, salen a relucir elementos extraños que carecen de la profundidad significativa que deberían tener.

La valoración del presente artículo sobre tal lenguaje poético no es necesariamente negativa. En la conclusión, se sugieren posibles interpretaciones que reconocen su riqueza literaria, propia de la periferia de la modernidad.