



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

**Los *topoi* de la poesía moderna francesa en “Poemas
primeros” de Kyn Taniya**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA
KORYZANDA DE LA TORRE CRUZ

ASESOR:
DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO

FEBRERO 2018

Agradecimientos

Agradezco profundamente al Consejo de Ciencia y Tecnología (CONACyT) así como a la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP por su patrocinio y permitirme culminar con un proceso de formación académica importante que puede concretarse con este proyecto de tesis.

A la par, agradezco a mi asesor el Dr. Alejandro Palma Castro que sin él, simplemente esta investigación no hubiera sido posible.

A mi madre

Índice

Introducción	5
Capítulo I Luis Quintanilla del Valle (1900-1980): vida y obra	11
Capítulo II Tema, motivo y <i>topoi</i>.....	24
2.1 Tema	24
2.2 Motivo.....	27
2.3 <i>Topoi</i>	32
Capítulo III Los <i>topoi</i> de la poesía moderna francesa en “Poemas Primeros”	36
3.1 “La Siesta del Fauno”: desgaste del motivo parnasianista.....	37
3.2 De la Revolución francesa a la Revolución Mexicana un tema para la vanguardia.....	47
3.3 El <i>flanêur</i> como <i>topoi</i> de la modernidad y decadencia del sujeto	51
3.3.1 Otros <i>topoi</i> de la modernidad decadente: El delincuente / el asesino / el suicida / la <i>garçonnière</i>	57
3.3.2 La reformulación del tema de la creación poética desde el noctámbulo	64
3.4 Un <i>topoi</i> femenino trastocado por la modernidad: de la <i>donna angelicata</i> a la <i>femme fatale</i>	67
3.4.1 La parodia a lo clásico: el motivo de la Princesa y el marfil.....	72
3.5. Sinestesia	78
3.5.1 <i>L’Azur</i>	79
Conclusiones	84
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	88

Introducción

La obra poética de Luis Quintanilla del Valle, Kyn Taniya, (1900-1980) es peculiar fundamentalmente por la crítica sucinta en torno a su estética, por la casi inexistente traducción del francés al español de sus primeros versos, por sus escasas y no tan bien logradas ediciones y, por las circunstancias que englobaron la vida del poeta y diplomático parisino, pero naturalizado mexicano. Hijo de María del Valle y Lerdo de Tejada (sobrina nieta de Sebastián Lerdo de Tejada) y del también diplomático Luis Quintanilla Fortuño, convivió desde muy temprana edad con amigos muy próximos a su familia. En Francia con Auguste Rodin y Guillaume Apollinaire; en México con José Juan Tablada, Luis G. Urbina y Enrique González Martínez, aunque se sabe más cercano de Maples Arce, Torres Bodet y List Arzubide. De ahí que desatinadamente su legado poético sea clasificado como estridentista. Al respecto, el mismo poeta advierte ya cierto artificio vanguardista al momento de firmar bajo su seudónimo “Kyn Taniya” (juego fonográfico de su primer apellido), que sin embargo tampoco puede precisar su estridencia. Ni de la misma forma los títulos tan sugestivos de sus primeros poemarios: *Avión. 1917-Poemas-1923* precedido por *Radio (Poema inalámbrico en trece mensajes)*. Ambos publicados por la editorial “CVLTVRA”, el primero en 1923 y el segundo, al año siguiente.

A pesar de que el mismo Germán List Arzubide afirmó que Kyn Taniya o K.T. (también conocido por estas iniciales) nunca perteneció al movimiento estridentista, paradójicamente Luis Mario Schneider reedita el poemario *Radio* tanto en su antología que lleva por título *El estridentismo: Antología* (1983), así como en *El estridentismo: México 1921-1927* (1985). Es

hasta 1986 que Lourdes Quintanilla Obregón –sobrina directa de K.T.– diera a conocer dos libros inéditos: *Ward line* y *Estación KT*, más “Poemas primeros”¹ (escritos en francés) y otros poemas.

Además de suponer, el poemario, un reto lingüístico-interpretativo en cuanto al contenido, también lo es a nivel ecdótico, bibliográfico y biográfico. Lamentablemente la poca atención en la obra de Kyn Taniya, ha originado que existan pocas reediciones, además de que la obra compilatoria a cargo de Lourdes Quintanilla presenta varios errores de edición. Inclusive existe la referencia de Alfonso Reyes de haber leído el poemario *Plongeon* del cual hasta ahora no se tiene más información. No se incluye en la edición de Lourdes Quintanilla o al menos no bajo dicho título. Respecto a algunas erratas que son evidentes en “Poemas primeros” escritos en francés se señala la corrección entre corchetes, puesto que esto genera una serie de vacíos que obliga a otro tipo de estudios críticos que no se abordan en esta investigación por falta de tiempo y espacio.

El presente estado de la cuestión sobre los estudios de la poética de Kyn Taniya hace imperativo que se corrija la serie de errores de carácter filológico e interpretativo que llevan a un sesgo en el estudio de su obra. Por ello es que esta tesis se plantea comenzar con un estudio del primer poemario y su relación fundamental con el proceso de modernidad literaria que se lleva a cabo en Francia expresado desde una postura decadentista. Con todo esto se pretende también desvincular la figura totalizadora de Kyn Taniya, ya que no se trata de un poeta totalmente vanguardista y mucho menos estridentista. La nueva perspectiva que compete a esta investigación es precisamente escindirla en poemarios gestores de personalidades distintas, que van del poeta moderno decadente hasta el vanguardista europeo apegado al modernismo latinoamericano.

¹ Dado que no existe evidencia de su publicación como libro bajo y que más bien su sobrina, Lourdes Quintanilla Obregón, lo recopiló junto con sus demás publicaciones, considero este trabajo como manuscrito y no libro, razón por la cual lo entrecorillo a lo largo de esta tesis en lugar de usar las cursivas.

Debido a que la crítica de esos años hasta la actualidad no se ha interesado a fondo y particularmente en lo que corresponde a la parte francesa de la obra de Kyn Taniya, esta investigación tendrá como objetivo general reseñar su relación temática con la poesía moderna francesa² a través de varios tópicos algunos de los cuales serán retomados en sus siguientes libros de corte vanguardista. Al respecto de la sonada polémica sobre la pertenencia o no de los poemarios de Kyn Taniya al estridentismo, se considera fundamental abreviar en “Poemas primeros” desde una descripción de distintos tópicos para sugerir la idea de que esta poética se gesta en el contexto de la modernidad francesa y la tradición de la poesía moderna para distenderse hacia México como una forma de vanguardia particular la cual, si bien comparte las preocupaciones generales de la vanguardia estridentista como de casi todas las vanguardias históricas en Hispanoamérica de la época, hace del poema una nueva manera de expresión de la realidad cambiante; así como la ciudad moderna transforma a su habitante obligándolo a nuevas maneras de vivir, el poema produce otro tipo de experiencias inventando una nueva manera de vivir el mundo. Esta propuesta permite a la vez sugerir que el caso de Kyn Taniya es similar a otros poetas hispanoamericanos como José Juan Tablada o César Vallejo para quienes la relación entre modernismo y vanguardia no implica una ruptura pero una continuidad desde donde la obra primera ensaya y determina lo que será la contundencia de formas y expresión vanguardistas plenamente valoradas por su crítica. Debido al tiempo y espacio dispuestos para esta investigación, se ha tenido que privilegiar una crítica de corte impresionista³ sobre alguna

² Aunque el término “poesía moderna francesa” puede resultar amplio y relativo, en esta tesis se considerará como eje principal la obra de Charles Baudelaire y su entorno e influencia en otros poetas de la época (Théophile Gautier, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, etc.), siguiendo la línea crítica que propone Marcel Raymond su obra *De Baudelaire al Surrealismo*.

³ Siguiendo la tesis de Jules Lemaitre y Anatole France en sus colecciones de ensayos críticos sobre impresiones personales de una obra literaria, más tarde retomada por Gustave Lanson como una metodología literaria a partir de *La Méthode de l'histoire littéraire* (1910), la crítica impresionista se establece como un procedimiento constructivo que parte de la impresión particular del receptor a partir de su experiencia con la obra literaria. Para el caso de esta investigación me he dado a la labor de discernir

metodología para realizar un análisis e interpretaciones especializadas, primero porque se han aportado nuevos datos sobre la vida y obra de Quintanilla del Valle a partir de la investigación en diversas fuentes documentales, lo cual ha consumido tiempo y espacio de la investigación; y segundo, porque se prefirió abarcar cierto número de tópicos, reseñándolos aunque fuera de manera breve, para integrar un catálogo temático amplio que diera sustento al objetivo central de la investigación, dejando para otro momento el análisis profundo de cada uno de ellos y su repercusión en toda la obra poética de Kyn Taniya. También a un lado de esta investigación, se ha dejado otra tarea urgente. Se trata de un necesario trabajo de crítica textual cotejando diversas versiones de poemas (algunos incluso en versión en francés y español) para establecer textos base desde dónde partir a un análisis textual más certero y confiable. Hasta la fecha, para varios poemas, se cuenta únicamente con la versión que Lourdes Quintanilla compiló bajo el título general de *Obra Poética*, en 1986, con la editorial Domés. No se ha podido tener acceso a los manuscritos o archivo que pudiera existir sobre esta obra; también en una investigación en revistas y periódicos de la época, apenas se ha podido recopilar un puñado de estos poemas. Es bajo estas circunstancias que se decidió presentar un resultado inicial del trabajo de investigación con la obra de Kyn Taniya, una reseña temática de sus “Poemas primeros”, para legar solo un paso, pero fundamental, que guíe las lecturas y consideraciones críticas futuras sobre un poeta poco atendido por la crítica.

Es así como la organización de este trabajo de tesis comienza con un capítulo que pueda establecer, fechas, nombres y datos que permitan instituir un contexto más completo del escritor para comprender la tradición literaria desde la cual parte. Si la obra kyntaniyana se muestra incompleta, su biografía es inexistente. Los datos biográficos que se pudieron rescatar se

y analizar desde mi conocimiento de la literatura francesa, el descubrimiento de una temalogía común experiencia que he buscado complementar con la consulta y consignación de crítica especializada la cual refiero y desarrollo a lo largo de esta tesis en el cuerpo de la misma o en notas a pie.

encuentran desperdigados en fuentes diversas (libros, diccionarios, periódicos, revistas, sitios web, etc.), entendido lo cual tampoco existe una biografía uniforme con la que se pueda contar siquiera como básico referente. Por ello no debe entenderse el primer capítulo –consagrado a la vida y obra del poeta francomexicano– como parte introductoria sino como una aportación real donde se fija una biografía más detallada del escritor desde otras fuentes que no habían sido utilizadas. Esto servirá para los siguientes estudios y consultas sobre Kyn Taniya.

En el segundo capítulo se explica la procedencia de los conceptos tema, motivo y *topoi* desde la teoría comparativa de la literatura. Esta distinción ha permitido que se pueda distinguir entre temáticas y motivos de manera más puntual para la reseña que se realiza en el tercer y último capítulo de esta tesis. Sin ánimo de realizar un análisis comparado entre la poesía moderna francesa y “Primero poemas” de Kyn Taniya, debido a las circunstancias previamente mencionadas, se sugiere la identificación de temas, motivos y *topoi* entre ambas literaturas para, en otro momento, continuar su puntual análisis.

El tercer capítulo se organiza de acuerdo al tema, motivo o *topoi* de la modernidad francesa en la literatura a lo largo de “Poemas primeros”. Cabe recordar que en esta corriente existieron ramificaciones disidentes entre sí, por evocar algunas posturas o escuelas como: parnasianismo, simbolismo, romanismo, decadentismo. Tras el análisis y comparación de algunos de los principales *topoi*, temas y motivos de dichos periodos, concluyo que Kyn Taniya resulta ser un poeta decadente en lo que compete a su producción inicial.

Es indispensable advertir que durante el trayecto de esta tesis se nombra al poeta Luis Quintanilla del Valle o bien, con sus seudónimos Kyn Taniya, K. T. o como Quintanilla. Rara vez se nombra como “Cuele” o Cenizas como solía llamarse así mismo. Entre otras cosas, es verdad que Quintanilla del Valle renuncia a su nacionalidad francesa más no a su lengua materna ni tampoco al español como lengua familiar. En este sentido uno de sus proyectos que inicia y no

culmina el poeta es la versión española de “Poemas primeros”. Al final de la recopilación de Lourdes Quintanilla se consignan algunas de estas traducciones sin especificar si son obra exclusiva del autor o de alguien más. Se decidió entonces no realizar una traducción comentada ya que su naturaleza corresponde a otro tipo de estudios, procedimientos y formulaciones teóricas y literarias. Por lo tanto se citan los poemas en su lengua original, el francés, y cuando es el caso se ofrece una traducción.

Capítulo I

Luis Quintanilla del Valle (1900-1980): vida y obra

Luis Quintanilla del Valle nace en París el 22 de noviembre (1900), en el seno de una familia de abolengo político y muere el 16 de marzo en la ciudad de México en 1980. Hijo del diplomático Luis Gonzaga Ignacio Maximiliano Quintanilla Fortuño y de María del Valle y Lerdo de Tejada, —quien fuera sobrina nieta del presidente de la República Mexicana durante el período (1872-1876), es decir, Sebastián Lerdo de Tejada —; ambos procrearon nueve hijos: Teresa, Ana, Luis, Antonio, Ana María, José, Jorge, Pedro y Mytil, todos, de apellidos Quintanilla del Valle. El hecho de que Luis haya nacido en Francia, se debe más que a la condición diplomática de su padre, y/o a su descendencia francesa, pues su bisabuela Caroline Detroyat al llegar a México, se casaría con el jalapeño Ramón del Valle y Cubas quienes dieron vida a Teodoro, José y Pedro del Valle y Detroyat (abuelo materno de Luis) que también naciera en *l'île de France, Paris*.

Es probable que el nombramiento de Quintanilla Fortuño como Ministro Plenipotenciario de México en Francia (1918), se le haya otorgado gracias a relaciones directas de su esposa. Título que le permitió incorporarse a círculos sociales e intelectuales relevantes. Mediante un *Epistolario inédito de Amado Nervo* (1951) se sabe de su estrecha relación con este poeta, ya lo menciona el prologuista de las cuarenta y tres cartas que lo conforman: Ermilo Abreu Gómez. Menciona que el discurso desprovisto de posturas retóricas, revelan la proximidad íntima de la relación, pues Nervo relataba sencillas aventuras y reencuentros casi siempre con actrices o mujeres del ámbito teatral más otros sucesos que fechan entre 1900 y 1915, como se puede apreciar:

Hubo una comida, el 6 de julio de 1900, en la cual “comimos juntos Carrillo, él [Moréas], Darío, yo, un poeta modernista que escribe la mitad en inglés y la mitad

en francés⁴, otro poeta que no sé cómo escribe, el vizconde de Cross⁵: un poeta *aussi* pobre y, para acabarlo de arruinar, vizconde..” (carta a Luis Quintanilla, 7 de julio de 1900, Nervo, 1955-1956: 2/1136-1137). Hubo otra comida, a la cual Moréas invitó a Gómez Carrillo, a Darío y a Nervo, en el Calisaya (“una cantina americana del *boulevard des Italiens*”), “y después fuimos a recorrer las endiabladas calles de Montmartre hasta muy avanzada la hora”. Lamentablemente, al día siguiente se dio un malentendido que terminó con las relaciones amistosas entre Moréas y Nervo (ibíd.: 1/1470-1471). De todos modos, para el año 1900 disponemos de los testimonios del poeta mexicano que se refieren a la amistad de Darío con Moréas. (Schmigalle 574)

Lo más importante a rescatar es la mención de las visitas recurrentes de Amado al legendario bar “Calisaya”, situado en el Faubourg Montmartre.

Rubén Darío es enviado a París como corresponsal para el periódico *La Nación* de Buenos Aires con el fin de cubrir el evento “Exposición Universal”. El escritor guatemalteco Enrique Gómez Carillo le daría hospedaje en su departamento ubicado precisamente en el número 29 de la calle del Faubourg Montmartre. A Rubén, de todas las obras expuestas, le interesó particularmente el trabajo de Augusto Rodin; se dio a la tarea de realizar una de sus mejores críticas de arte, lo cual sugiere el probable y cercano encuentro con el escultor. Una vez que Gómez Carillo decide abandonar su morada, entonces Darío invitaría a su recién llegado amigo Amado Nervo a compartir hospedaje ya que éste sería corresponsal de la misma exposición para el periódico mexicano *El Imparcial*.

Así, tanto en el “Calisaya” como en el Café Napolitain, Rubén incluiría a su nuevo acompañante en un privilegiado círculo de pléyades, donde se encontraban Judith Gauthier, hija de Théophile Gautier y esposa del poeta parnasiano Catulle Mendès cuya cercana relación con el

⁴ Stuart Merrill.

⁵ Austin de Croze.

pintor Renoir legaría el cuadro titulado *Les Filles de Catulle* en honor a tres de sus hijas, pero del segundo matrimonio. Acuden también el pintor y litógrafo simbolista Henri de Groux, el mejor amigo de Émile Zola a quien defendió asiduamente durante el caso Dreyfus. Principalmente, Nervo conocería a Ernest Lajeunesse, un caricaturista y crítico literario no muy reconocido y sí muy menospreciado pero rescatado por una figura importante para Luis Quintanilla (hijo), Guillaume Apollinaire a quien recordaría con mucho afecto en uno de sus poemas:

Guillermo Apollinaire ha muerto
Guillermo Apollinaire ha muerto
bien muerto está
mi gran poeta asesinado//
Pequeña línea sobre la última página de un diario
¿No escucháis los gritos de los jóvenes
que hacen temblar los templos?
¡Ha muerto Apollinaire
Guillermo! (Quintanilla 172)

En resumen, Darío conocería a Nervo quien a su vez sería íntimo amigo de Luis Quintanilla Fortuño (padre). Así Nervo terminaría siendo el padrino de bautizo de Luis Quintanilla del Valle y Darío junto con los pintores Germán Gedovius y Alfredo Ramos Martínez, del resto de los hermanos de Luis. En particular, a Nervo se le consideró en México como el “Padre de Arte Moderno” y apodado por Darío mismo como “El pintor de las melancolías”. Para la crítica del arte, Ramos Martínez sería el verdadero impulsor de la pintura mexicana contemporánea y no Diego Rivera, por cierto figura cercana y conocida por Quintanilla Fortuño.

En 1918 Luis Quintanilla del Valle llega a México y cuatro años más tarde incursionaría, al igual que su padre, en el servicio diplomático. Paralelamente a este menester, donde se

mantiene activo hasta finales de los años cincuenta, dedica tiempo a su labor poética. Se sabe por su sobrina directa, Lourdes Quintanilla Obregón, que sus primeros versos fueron escritos en francés y posteriormente traducidos por él mismo aunque no haya completado dicha empresa. En 1923 publica en México, con la carátula a cargo del Dr. Alt (Gerardo Murillo Cornado), su segundo poemario titulado *Avión* por la editorial “CVLTVRA”⁶. Al año siguiente aparece en la misma editorial *Radio: poema inalámbrico en trece mensajes*, póstumo a la muerte de su padre e ilustrado por Roberto Montenegro (hijo de María Nervo, tía de Amado).

Luis Quintanilla del Valle firmaba bajo su pseudónimo K.T., abreviación de la descomposición gráfica de su nombre que logra conservar el sonido, esto es, ‘Kyn Taniya’. Al respecto existen varias hipótesis en relación a esta tendencia. Por una parte, uno de los contados críticos de K.T., Rubén Gallo, menciona que la descomposición del nombre se deba a una tendencia orientalista:

La portada de *Radio poema inalámbrico en trece mensajes* muestra un cielo nocturno lleno de ondas radiales y en el frontispicio encontramos lo que aparenta ser un ideograma en caligrafía japonesa o china. En realidad se trata de las iniciales del autor: Quintanilla adoptó el pseudónimo orientalista de “Kyn Taniya” y aquí encontramos la “K” de “Kyn” colocada horizontalmente sobre la “T” de “Taniya”. Esta extraña construcción alfabética es también una antena de radio: el autor transformó su propio nombre en un aparato receptor. (Rubén Gallo 831)

Alejandro Palma Castro considera que se trata del desdoblamiento de una personalidad: la del diplomático y la del escritor, que guardan una congruencia tanto vanguardista como de cierta

⁶ La revista *Cvltvra* (Selección de buenos autores, antiguos y modernos) fue editada por la Editorial *Cvltvra*, sus directores fueron Agustín Loera y Chávez y Julio Torri. El principal objetivo de *Cvltvra* era publicar autores nacionales y del continente americano, así como mundiales para difundir y rescatar la cultura literaria mexicana en un periodo tan problemático como la Revolución. Para lograr difundir la cultura en tiempos de guerra, el rol del Ateneo de la Juventud y/o la esfera intelectual del país fue clave, ya que gran parte de los colaboradores de la revista (directores, prologuistas y autores) pertenecían a él y probablemente algunos de sus lectores también.

consagración al ejercicio diplomático (8). Entonces no sería tan extraño sugerir esa doble personalidad en dos nombres poco conocidos y no muy utilizados: existen dos referencias de José María González de Mendoza, donde asegura que Quintanilla también utilizó los seudónimos “CUELE” y “Cenizas” (Ruiz 668). Al respecto, Noé Jitrik⁷ alude a una chinería narcisista, porque este juego de espejos o del doble donde *Taniya* le dedica poemas a *Quintanilla*, culmina el apellido por entronizarse como un epígrafe que devela la vanidad del poeta. Aunque, más allá de un *microcosmos narcisista*, recordemos que el humor es un rasgo característico de su estética. El hecho de dedicarse poemas a sí mismo denota una singularidad amable cuyo fin es provocar risa.

Sin embargo, recordemos que el diplomático porta un apellido de origen mexicano dentro de un contexto francés. Entonces son altas las probabilidades de que sólo se trate de la representación de una dificultad del habla, los franceses no lograr discriminar del todo el sonido de la “ll”. De hecho, la mayoría lo pronuncia como ‘ia’, de ahí ‘Taniya’. La referencia de Gallo sobre el sentido orientalista, es del todo acertada, al interpretar la firma “Kyn Taniya” como una caligrafía japonesa. Es cierto que el poeta y también diplomático Paul Claudel —en tanto que embajador— viaja a Japón en 1921 y, regresando introduce la caligrafía japonesa como novedad literaria en Francia⁸; si rememoramos, en primera instancia, al pionero del gusto por lo exótico oriental: Gérard de Nerval. Sin embargo, sería José Juan Tablada el primero en llegar al mismo territorio en calidad de agregado cultural, hecho que revelaría para México, la magia del *hai-kai* y el gusto por la *chinoiserie*. En el contexto de esta fascinación por Japón y su poesía tal vez la firma Kyn Taniya sea de un guiño lúdico en relación al haikú, pero el nombre tendría que separarse de este modo para lograr una representación fiel: KYN-TA-NI-YA.

⁷ Esto lo desarrolla en su ensayo “El Estridentismo y la obra de Maples Arce”.

⁸ Publica en 1927 *Cent phrases pour éventails*.

Por otra parte, “Kyn Taniya” tampoco se podría tratar de un pseudónimo caligramático, muy al estilo Apollinaire. Catherine E. Wall coincide con esta idea “Kyn Taniy a used his monogram more as an emblem, logogram, colophon, or ideogram, all of wich are characterized, as is a calligram or other visual poem, by an essential verbal-visual relationship” (138).

En México, K.T. se relaciona de manera directa con Enrique González Martínez, quien fuera el editorialista de *El Imparcial* (1912) donde publicaba Nervo. Más tarde, este periódico sería sustituido por *El entreacto*, principal sustento de la *Revista Azul*. Dentro del círculo del Ateneo de la Juventud, Kyn Taniya se vincula con Enrique G. Urbina y Carlos González Peña – traductor de *La virgen Úrsula* dedicada a Gabriel D’annuzio y publicada por la revista *CVLTVRA*, también colaborador escenógrafo de la adaptación en México del teatro “*Chauve-Souris*”–; Torres Bodet y otros. Con Enrique Urbina llevaría una relación epistolaria, de la cual quedan algunos testimonios como el siguiente que conserva y reproduce Lourdes Quintanilla:

En el canto de usted [de Kyn Taniya], se notan las influencias recientes. Es natural. Anda usted buscando la forma nueva, la emoción original, la música de mañana. Su juventud hallará la senda...No me asustan sus audacias, ni sus extravagancias, no las desdeño. Al contrario, las miro con profundo interés y caliente simpatía. Son tanteos de renovación estética. En el fondo de sus extravagancias y juveniles ensueños, brilla, como luces de locura, un espíritu sustancialmente estético. No está usted vacío. No es de esos muchachos que carentes de cultura, de imaginación y de sensibilidad, ocultan su miseria mental y sentimental en una maraña de desatinos. (VII)

Luis obtuvo el bachillerato y la licenciatura en letras por la Sorbona, posteriormente realizó un diplomado en filosofía que le permitió ingresar y culminar el doctorado en Filosofía y Ciencias Políticas en la Universidad John Hopkins de Baltimore, Estados Unidos. Fruto de esta formación publicaría, más tarde, *Bergsonismo y política* (1953), prologado por su amigo Samuel Ramos: “es

el primer estudio de un mexicano sobre Bergson que, a pesar de la boga que tuvo en México, no ha sido hasta ahora objeto de ningún trabajo especial” (XIII). En torno al tema, impartiría varias cátedras y clases formales en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, así como en varias universidades estadounidenses; actividad que compaginaría con su trayectoria diplomática culminada y que daría inicio a la escritura de varios ensayos, de los cuales se conocen “The other side of the mexican Church question” y “Panamericanism and democracy”.

De 1926 a 1929 Quintanilla fungiría como secretario de la Embajada mexicana, en Guatemala y Río de Janeiro. Hacia 1930, ya en París, aceptaría el cargo de ministro consejero y de negocios en Washington que desempeñaría por nueve años. De 1942 a 1945 tuvo el cargo como embajador de la Unión Soviética y posteriormente de Colombia.

El gobierno francés condecoró a Quintanilla con la Legión de Honor : “Artículo único. Se concede permiso al C. Luis Quintanilla para que, sin que pierda su ciudadanía mexicana, acepte y use la condecoración de la Legión de Honor, que en el grado de Comendador le ha otorgado el Gobierno de la República Francesa” (“Periódico general permanente” 8). También el Estado Mexicano le rendiría un Mérito Militar al igual que el gobierno chino lo reconocería con un *Golden Sheaf*. Perteneció a la organización P.E.N. Club (*Poets, Essayists and Novelists*). En 1923 Quintanilla contrae matrimonio con Ruth Stallsmith (1903-), actriz estadounidense originaria de Bettisburg, Filadelfia. De esta relación nacen Jane y Luis, ambos, Quintanilla Stallsmith. Del hijo, al menos se sabe que fue curador de arte, en 1995 presentó en México su obra titulada *Quintanilla y las mujeres*. Su hija Vanessa Quintanilla Cobo, recientemente ganó la “Diosa de plata” por su cortometraje animado *La última Cena* (2015). De Jane, se conoce su existencia gracias a una carta de 1924 en la cual Lawrence la menciona:

Dear Quintanilla

We got here all right Sunday night: a very amusing journey: by the ferrocarril Mexicano to Esperanza, then a wild Little railway (2 hrs) to Tehuacan: slept the night there in a very nice Hotel Mexico: came on Sunday [...]
Many Greetings to you both, and to JANE, from us all.

(162)

De su segundo matrimonio con la traductora Sara Cordero de Quintanilla, no se sabe mucho, al menos se encontró esta referencia:

En oficio 5573 de fecha 16 de agosto de 1950, la Secretaría de Gobernación transcribe el que a su vez le dirigió la de Relaciones Exteriores, solicitando se conceda permiso a la señora **Sara Cordero de Quintanilla** para que pueda aceptar y usar la condecoración de la Cruz de Dama de la Orden del Mérito Carlos Manuel de Céspedes, que le concedió el Gobierno de Cuba. (Comisión Permanente 1950 83)

Junto con su primera esposa, de ojos aceitunados y a quien conocería a la tierna edad de los 16 años y llevaría tomada de la mano para ir juntos a sus clases de inglés, Quintanilla compartiría con ella uno de sus proyectos más importantes, la adaptación teatral del *Chauve-Souris* en México:

Luis Quintanilla, autor de *Avión*, no piensa en otra cosa más que en su próximo “Chauve-Souris” en el que colabora con innegable talento y entusiasmo el pintor González... (Puck 28-29)

Luis Quintanilla que tiene su corazón, su espíritu y su vida al servicio del teatro sintético mexicano, en el que trabaja con la fe de un iluminado... (25)

El teatro cabaret del murciélago nace de una impresión: la que Luis Quintanilla tuvo en Nueva York ante las presentaciones del *Chauve-souris* (murciélago), de nombre y tradición francesa, pero de espíritu ruso:

Un día en Nueva York conocí el Teatro Ruso “de la Chauve-Souri” y éste me hizo recordar que México tiene más color que Rusia. Desde aquel día, la idea de crear un espectáculo semejante en mi país con elementos exclusivamente nacionales y desarrollando temas de la vida mexicana, se fijó en mí como una obsesión...El Teatro del Murciélago se llama pues así, porque fue éste el nombre con que lo bautizó Nikita Balieff su genial fundador. (Quintanilla 1924 1)

Este tipo de teatro destaca por su brevedad, sintetiza una obra en un acto; presentado en París y otras capitales europeas, posteriormente, escenificado en Nueva York, el murciélago de Balieff coincide con esa parte de la vanguardia rusa que se nutrió de una ideología revolucionaria que destaca su colorida tradición popular campesina. El teatro de cabaret fusionaba en un sólo crisol diversas artes: danza, mímica, espectáculo circense y guiñol mezclado con el ambiente propio del sitio, es decir, el bar. En suma, sintetiza el arte, ya lo menciona Kyn Taniya:

El ‘MURCIÉLAGO’ no es nombre de un drama o de una comedia, ni de una determinada pieza teatral, sino que, tanto como las palabras ‘ópera’, ‘comedia’ o ‘vodevil’, sólo indica un género especial y nuevo del arte teatral. (2)

El escritor argentino radicado en México, Luis Mario Schneider (1931-99), considera que tal vez se trate del mejor y más bello catálogo de la historia de la dramaturgia mexicana. Ruth participó y colaboró en el Teatro del Murciélago:

Luis Quintanilla y Ruth Stallsmith preparaban un versión mexicana de *The Bat*. “el teatro del murciélago”. Tina (Modotti) sería la actriz principal, vestida de Chauve-Souris. Arqueles vela, Germán List Arzubide, Maples Arce, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Salvador Gallardo, eran los creadores del movimiento estridentista y afirmaban: “sólo nosotros existimos todos los demás son sombras pegajosas”. Para la revista *Actual* y más tarde para *Irradiador*, Luis Quintanilla el dibujante y viajero era Kin-Taniya (sic), conocedor del dadaísmo y de Tristán Tzara, Apollinaire y Max Jacob. En la revista hablaban de la descarada

risa de los pianos... y ofrecían por medio de carteles a la “preciosa mujer de mañana”, o a la “suntuosa mujer para soirée”. (Poniatowska 160)

La primera función del Teatro del Murciélago se lleva a cabo en el Teatro Olimpia el 17 de septiembre de 1924 por la noche. El repertorio era amplio, iba desde la caracterización de la “Danza de los viejitos”, la “Danza de los Moros” pasando por una representación de “Ofrenda”, seguido de “Piñatas”, “Noche Mexicana” y diversos cuadros que revelaran el folclor mexicano en una expresión peculiar como lo era el teatro sintético. Lo que sorprende es un poema titulado “Noches mexicanas” que contiene un léxico variopinto: “lago de Chapala”, “cohetes chisperos/luces de bengala”, “pulquería”, “voz de guacamaya”.

En *pajarita de papel*, a juicio de Lourdes Quintanilla, aparecen algunos poemas en prosa relativos al tema del murciélago:

Quando regreses de México, te llevarás nieve de piña y de limón. Además,
dile a Nikita que ya sabes hablar tarasco y español.

Cosita negra, cuando te conocí, tenías aún copos de nieve sobre las alas. Y
los guardabas amorosamente porque era nieve de Rusia.

Diego Rivera hubiese querido vestirlo de cachucha y overol. Un poeta, de
organdí rosa y seda azul.

En Veracruz me lo quisieron sindicalizar y al pasar por Maltrata ya me iba a
dejar por una cumbre verde, oscura, negra.

Por imitarte, Carlos González se quedó calvo como un ratón. Y Júbilo,
taciturno y desvelado, pasa las noches girando en torno de los postes de luz.

(Quintanilla 2)

De nuevo, el humor es perceptible en cada verso, imprime un estilo personal de K. T. Si bien no se trata de poemas en prosa, el estilo más bien es una fusión intermedia entre esta herencia modernista y la copla mexicana, ya que hay cierto ritmo en la intención.

En 1986, Lourdes Quintanilla dio a conocer dos poemarios inéditos: *Ward line* y *Estación KT*, más sus poemas iniciales. Por otra parte, sabemos por Alfonso Reyes de la existencia de otros dos poemarios: *Plongeon* y *Estación LO*:

Quintanilla, amigo recordado:

Me alegro de saberlo sometido a las disciplinas filosóficas. Lo felicito. Llegué hasta el fin de su *Plongeon*. Lo espero en la orilla, con la ropa tendida a secar como en Bécquer. Espero la *Estación LO* ¡delicia de antemano!..

Alfonso Reyes. (Quintanilla IX)

A saber por la crítica general, esos poemarios y el libro *La evolución del pensamiento democrático* aún se encuentran inéditos.

Diversas son las aristas para relacionar a Kyn Taniya con el Estridentismo mexicano, a pesar de que Jaime Torres Bodet, un Contemporáneo, apreciaba “su talento, su avidez cultural, la modernidad de sus gustos y su incansable curiosidad en materia de filosofía, de política y de literatura” (Barberán 99). Este elogio tendía también a fijar una idea literaria contrapuesta a la vanguardia estridentista para ponderar un cosmopolitismo moderno. El mismo Torres Bodet reprochaba a Maples Arce “caer en regresiones románticas cuando su intención es evitar ‘los moldes formales del modernismo’” (Corte 45). A través de estos dos testimonios se afirma una separación entre lo moderno y la vanguardia, aparentemente dos entes opuestos. Este criterio ha operado para asumir una estética vanguardista en la obra más conocida de Kyn Taniya sin valorar el *continuum* que viene desde sus “Primeros poemas” de corte modernista.

La estridencia mexicana sostenía como eje la ruptura con el Modernismo que confirma el verso de Enrique González Martínez: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso

plumaje...” de su poemario los *Senderos ocultos* (1911). A pesar de que Germán List Arzubide aseguró que Quintanilla no formaba parte de la esfera estridente:

Eso del Teatro del Murciélago era una cosa bastante aristocrática. (Luis Quintanilla) trabajaba en el ministerio de Relaciones Exteriores y consigue ayuda para presentar esas cosas que era para señoritos y quiso hacerse aparecer como si hubiera pertenecido al movimiento estridentista. (Barberán 101)

Al utilizar el término “señoritos”, List es peyorativo en un doble sentido. Por un lado denota una posición burguesa, por el otro, alude a la preferencia homosexual de algunos contemporáneos. Es decir, el mismo prócer del movimiento estridentista desmarca a Kyn Taniya ubicándolo en la situación donde colocaban de manera peyorativa a los Contemporáneos. Es un hecho que K.T. no provenía de las fuerzas laboral y burócrata menor como sus colegas vanguardistas, más bien pertenecía a la élite social, así lo comenta su nieta Grace Quintanilla:

mi abuelo paterno, Luis Quintanilla del Valle, que fue un destacado diplomático y escritor... Lo percibí siempre como un retrato viviente, se vestía y comportaba como tal. En el velero vestía de marinero, en el campo, llevaba sombrero y botas, etc. Posaba y jugaba su rol de monarca (en esa época los diplomáticos no eran de carrera administrativa) con plena conciencia de su imagen. (Quintanilla 1)

Esta asociación viene en parte cuando Luis Mario Schneider reedita el poemario *Radio* tanto en la antología que lleva por título *El estridentismo: Antología* (1983), así como en *El estridentismo: México 1921-1927* (1985). Consideremos además, que Kyn Taniya no firma ningún manifiesto y nunca publica en *Horizonte*, órgano oficial estridentista. Aparece en

asociado a la editorial Cvltvra, aunque su revista no era de corte estridente sino revolucionario.

Como se ha ido revelando paulatinamente (Schneider, Corte), lo estridente tiene correlación más directa con un dogma y no tanto con la estética en sí. De esta manera, el supuesto ‘escándalo’, ‘ruido’ o ‘estridencia’ tendía a circunscribirse en lo social, por este motivo *El café de nadie* como sitio tanto como obra, es importante. Desde el inicio remite ya a un acto social que versará en eso mismo, como la Revolución mexicana. En este sentido, la vanguardia europea también va muy relacionada, surge de la carencia de sentido emanado de la Primera Guerra Mundial, pues la humanidad prácticamente se pierde al momento de no considerar su razón de ser. Por tanto, el discurso literario de naturaleza antropocéntrica no fue el mismo a partir de la posguerra y se polariza la estética hacia el objetivismo que se traduce en el *arte por el arte*.

Muchas nuevas formas de vanguardia centradas en la sintaxis desvarían el sentido de la obra dejando por tanto, en un margen, el contenido social. Es por ello que el estridentismo al asumirse como parte medular del proyecto cultural mexicano de la posrevolución, se distancia de los formalismos experimentales europeos y se compagina más con proyectos artísticos integrales como el futurismo ruso. Como aparato ideológico el estridentismo se aleja de las vanguardias europeas y se convierte en un movimiento literario único en su factura el cual obedece al contexto político y social que se vive en el México que surge a partir del fin de la revolución.

Capítulo II

Tema, motivo y *topoi*

A pesar de los pertinentes y abundantes estudios sobre la poesía modernista, aún hoy se añora una investigación que defina cuáles son los tópicos que se fraguaron en la estética de este primer período de la modernidad y así poder rescatar textos olvidados o nunca antes estudiados como en el caso de “Poemas primeros” de Quintanilla del Valle. Por ello es importante considerar y revisar los conceptos tema, motivo y *topoi* ya que estas tres categorías son útiles en su relación con la teoría literaria. Como no existe una precisión crítica para su uso en los estudios literarios, en este capítulo se realizará un breve recorrido por cada concepto tratando de fijarlo como categoría válida para el análisis de “Poemas primeros” con el fin de establecer una lectura comparativa y crítica desde las fuentes del modernismo francés.

2.1 Tema

Aristóteles en su *Poética* define la “trama” (*mythos*), argumento o mito como la síntesis de actos o acontecimientos, que es equivalente a la unidad de composición para el dramaturgo (escritor). Sería con los formalistas rusos que el término “trama” y “narración” cobraran al fin importancia. Los formalistas afirmaban que la trama era formalmente literaria (la idea inspiradora) mientras que la narración, su disposición artística. Así digamos que dentro de la trama pueden existir uno o múltiples temas o acontecimientos ya que es la síntesis de todos ellos, según lo afirma Aristóteles.

Cesare Segre en *Principios del análisis del texto literario* menciona que un tema es una propuesta a desarrollar, lo cual denomina como “materia elaborable” o “elaborada” en

un discurso, es decir, el asunto a tratar. Durante la Edad Media la ‘materia’ remite a un nombre colectivo: una serie de textos escritos en torno a un tema a elaborar o tratar. Por ejemplo, “la materia de Bretaña” aborda temas sobre las tradiciones celtas y las historias legendarias de Bretaña y las Islas Británicas, con especial atención se centran en la figura del Rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda, aunque también ahí se incluyen otras historias menos legendarias como las de Bruto de Troya, el Rey Lear, etcétera.

Es curioso notar, que para la *Motivegeschichte* [tematología] alemana, “tema” corresponda a *Stoff* ‘materia’, o sea, el asunto o idea inspiradora. Sin embargo los retóricos son los primeros en notar la antinomia entre *Stoff* y *Gehalt* (tema y fondo). Entendido así, entonces la materia es proporcionada por el mundo que, en este caso, rodea al poeta; el tema surge desde las entrañas del interior (alma) y el fondo se considera relativo al sentido o al ‘contenido’. Weisstein afirma que el “fondo” es una categoría psicológica proveniente de las vivencias del lector que le imposibilita emitir cualquier juicio a excepción del estético, digamos que lo emite sobre la forma⁹.

Milton definiría el argumento de su poesía como principio de contenido: el significado que mantiene la unidad del poema en una estructura simultánea.

Así la crítica alemana en literatura comparada, Elizabeth Frenzel, recategoriza el *stoff* dentro del principio aristotélico:

El *stoff* es un **argumento** ‘unido a nombres y acontecimientos fijos’ que deja sólo ciertos puntos en blanco en el abigarrado curso de la trama, aquellos enigmas o lagunas en materiales susceptibles de desarrollo que constantemente atraen a nuevos autores para intentar soluciones. (Frenzel VII) [el énfasis es mío]

⁹ Véase en U. Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*.

Por argumento no debe entenderse lo argumental en general, como polo opuesto a la estructura formal de la obra, es decir, no todo lo que la naturaleza ofrece a la literatura como materia prima, sino una como fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una “trama” que llega al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria. Sus contornos fijos diferencian el *argumento* tanto del problema o *tema* más abstracto y en cierto modo vacío de argumento: la fidelidad, el amor, la amistad, la muerte, como de la unidad argumental menor del *motivo*: “El hombre entre dos mujeres”, “Los hermanos enemigos”, “El doble”, que si bien tiene en común con el argumento lo intuitivo de sus imágenes y lo situacional, no hace más que pulsar un acorde, allí donde el argumento ofrece la melodía completa. El concepto de motivo, extraordinariamente importante para el análisis del argumento, designa al componente elemental de un argumento capaz de germinar y ser combinado; una cadena o un complejo de motivos forman un argumento. (VII)

Volviendo al punto del sentido, para el estudioso y crítico del modernismo y de la literatura comparada, Harry Levin, la tematología se centraba en la dicotomía tradicional de forma/contenido. Según él, ésta explicaría por qué la novela epistolar o incluso el poema presentan una diferencia formal, mientras que a la novela gótica le correspondería un tema distinto (93). No obstante, dicho ejemplo como sabemos no es funcional ni se cumple para la literatura postmoderna donde existe ya una clara hibridación tanto de formas como de contenidos, con esto podemos identificar un rasgo importante del *tema*: unidad de significación comprendida en el ‘contenido’. Cesare Segre denomina a esa unidad como *motivo*.

2.2 Motivo

Etimológicamente motivo deriva del *motivus* latino que es un término “relativo al movimiento” (Joan Corominas y José Antonio Pascual 170). Y de acuerdo con Vázquez Recio, motivo:

Es la relación significativa que se establece entre movimiento y repetición la que parece explicar la aparición del término en Italia, como un concepto vinculado en sus orígenes a la práctica musical y que se documenta a partir del siglo XVII con el significado “frase musical que se reproduce con modificaciones en un fragmento y le da su carácter. (22)

O lo que se entendería mejor como un fragmento de materia musical autónomo y completo, que sin embargo está sujeto a su variación, elaboración o desarrollo. Pronto surgiría para la música la idea más breve propuesta por Cesare Segre y W. Von Warburg: “mínima unidad musicalmente significativa” (347-348).

Más tarde el motivo sería adoptado por teóricos y estudiosos de otras áreas como E. Panofsky quien tipificaría dicho término como planteamiento metodológico para el estudio de la iconografía. Lo utiliza también como unidad elemental que actúa en dos niveles de significación: el temático natural o primario, es decir, los motivos artísticos son las formas puras como los objetos naturales, animales, seres humanos, etc. En el nivel secundario o convencional corresponde a una combinación de imágenes, son lo que antiguamente se denominaba como alegoría.

Sin que hubiera un planteamiento teórico preciso de motivo, a partir del siglo XIX, muchos folkloristas y etnógrafos lo aplican para los estudios literarios. El formalista ruso Alexander N. Veselovski expone una de las primeras propuestas teóricas serias sobre el motivo con el fin de analizar el cuento popular ruso. El teórico argumenta:

Por motivo entiendo la unidad narrativa más simple que responde figurativamente a las exigencias del individuo primitivo o de la observación cotidiana. A causa de la semejanza, o de la identidad de las condiciones de la vida cotidianas y psicológicas en los primeros estudios del desarrollo humano, tales motivos podrían originarse automáticamente y al mismo tiempo, presentar rasgos de semejanza. Pueden servir de ejemplo: 1) las susodichas *Légendes des origines*, la representación del sol como un ojo, del sol y la luna como hermano y hermana, como marido y mujer; los mitos sobre las salidas y puestas de sol, etc: 2) las situaciones de vida: el rapto de la doncella-esposa (episodio de las bodas populares), la partida (en los cuentos), etc. (en Rinaldi 419)

Veselovski muestra la función del motivo de manera generalizada lo cual nos impide identificar a qué tipo de unidad significativa se refiere. A pesar de que nos da algunos ejemplos, (representación del sol como un ojo) o (rapto y partida), éstos se accionan dentro de un entramado narrativo lo cual fija una relación poco clara entre tema y motivo. De igual manera lo hace Tomachevski pero no así Propp. Para aquél el motivo es la unidad más simple e irreductible de la narración, en tanto que el tema se constituye por una serie de motivos. Observa Boris Tomachevski:

Los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática de la obra. En esta perspectiva la trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en sucesión cronológica y en sus relaciones de causa y efecto. (185-186)

Vladimir Propp argumenta que se puede concebir la unicidad de motivo no como naturaleza morfológica sino de acuerdo a su función, muy a pesar de que contradictoriamente Propp haya titulado su estudio tal como *Morfología del cuento* (1928). Entiéndase entonces función como la acción de un personaje dentro del marco de actuación

de la intriga. El motivo no actúa de manera aislada ni tampoco es una unidad independiente, resulta ser un elemento temático que puede figurar como idea inicial (germinal) o como un componente más de la acción. R. Trousson (1965) lo concibe como un “telón de fondo”:

Qu'est-ce qu'un motif? Choisissons d'appeler ainsi une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude –par exemple la récolte– soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés [...]. Nous avons affaire à des attitudes déjà définies, à des types même –par exemple la révolte ou le séducteur– mais qui restent à l'état de notions générales, de concepts. (12-14)

Para W. Kayser tanto en el discurso poético como en el narrativo, el motivo es una situación típica repetitiva. Por ello los arquetipos son considerados en parte como motivos, como la aplicación que hace del motivo “de la noche” en cuatro poemas líricos de autores distintos. Por lo tanto los motivos son las unidades que forman también un poema. Por otro lado, un estudio de la lírica francesa realizado por P. Bec, “L'accès au lieu érotique: motifs et exorde dans la lyrique popularisante du moyen âge à nos jours” se da a la tarea de realizar un uso empírico de motivo sin recurrir a planteamientos teóricos propios. De la misma manera como lo hace Hebert Sidler en su *Allgemeine Silistik* donde analiza la palabra como un doble movimiento: interiorización de la realidad e impulso creador del poeta.

Claudio Guillén afirma que los límites entre las distintas unidades de contenido de un texto, aunque no parezcan muy claros, son recurrentes y se puede tomar esto como una característica que define a los motivos; al respecto él nos dice: el *Motiv* así llega a ser un *Leitmotiv*, apoyado en el dinamismo de la reiteración. [...] Los términos materiales en

cuestión son sumamente variados: ¿tema, motivo, mito, situación, tipo (o personaje, o actante), escena, espacio, lugar común, *topos*, imagen? Si bien Guillén identifica más elementos que pueden tipificarse como motivos, no se deslinda del eje de su función proppiana para organizarlos mejor.

De manera que tenemos modelos generadores que llevan a cabo un análisis del relato a nivel sintáctico y transformacional como el de Todorov (1973), el modelo actancial de Greimas (1976), el mejoramiento y degradación de Bémont (1981), a la par que función, acción y narración de Barthes (1981). Con todos ellos se disuelve el motivo como unidad narratológica en general y sólo sobrevive partiendo del análisis del relato. Esto a excepción de Tomashevski que utiliza el motivo para descomponer el relato.

A partir de esta sucinta relación que hacemos del término motivo, coincidimos con C. Segre quien intenta construir una síntesis teórica integradora con efecto de conciliar motivo, tema y función:

Tema y motivo son, por tanto, unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes. [...] Temas y motivos cumplen, por tanto, una labor de formalización –menos rigurosa y delimitable que la relativa a las acciones, porque es más profunda y estratificada la realidad que significan– en segmentos de diversa medida y a diferentes niveles [...] llamaremos temas aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. [...] Los temas, que pueden identificarse con el asunto o construir amplias partes de él, mantienen el contenido semántico de la fábula, contenido que el modelo narrativo sustituye por una sintagmática de funciones. Se podría proponer que: motivo: función = tema: modelo narrativo. (Segre 357-359)

De la misma opinión pero para el discurso poético medieval Paul Zumthor argumenta que el motivo a nivel de contenido es:

ces segments à leur tour pourraient être classés, selon leur nature et leur dimension, en argument (le “sujet”, l’anecdote sous son aspect le plus général), thèmes (ensembles complexes mais homogènes, axés sur une certaine variété d’action) et motifs (unité minimales). (109)

Así tenemos el motivo del *ubi sunt* en la poesía medieval, el famoso *carpe diem* horaciano o el *locus amoenus*, el cual puede distinguirse en la poética de Kyn Taniya. Se denomina tópica o tipología al compendio recabado de una serie de motivos o *topoi*. En varias ocasiones la tematología sugiere que la distinción de tópico y motivo debe basarse en la amplitud, por ejemplo, dentro del motivo genérico *seruitium amoris* está incluido el tópico de los *vincula amoris*. O bien, diríamos que en “Poemas primeros” dentro del *topoi* de la “torre de marfil” se aloja el motivo de la ‘Princesa’. Esta visión del topo-motivo proveniente de la filológica clásica, deriva en la conceptualización que hace Francis Cairns en su *Generic Composition*: “As well as containing the primary elements of its genre every generic example contains some secondary elements (topoi). These topoi are the smallest divisions of the material of any genre useful for analytic purposes” (6).

Susana Gil-Albarellos propone la indivisibilidad como rasgo del motivo: “Del verbo latino *movere*, los motivos son unidades temáticas menores que son indivisibles, que desvinculados de los personajes, inciden [...] en la esfera de los actos que realizan...el motivo es la unidad mínima que mediante la agrupación con otros configura el tema” (en Pérez-Pedrero 213). Por su parte Ulrich Weisstein afirma que los motivos no son sino tópicos ampliados: “al comparatista que también se preocupe de la historia de los temas le interesaría sobre todo saber cómo se llevó a cabo la conversión de un tópico en motivo

(*locus amoenus*) o en tema (el mundo como escenario) y si además de los motivos y temas, que en última instancia no son sino *topoi* ampliados, hay otros que no han pasado a serlo” (294).

2.3 Topoi

De nueva cuenta, Aristóteles en sus *Tratados de Lógica (Órganon)*¹⁰ propone el método retórico de la *tópica* más que el deductivo y el empleo de la lógica formal. En la Atenas clásica, la *tópica* era la parte de la retórica (conjunto de ideas o argumentos) con los cuales el orador¹¹ organizaba su pensamiento con el fin de ordenar toda una argumentación para poder convencer a su interlocutor o al auditorio; o bien vencer a su adversario (dialéctica).

El *topoi o loci* primeramente refiere a un lugar vacío y esquemático donde se alojan las proposiciones, es decir, los entimemas (silogismos carentes de alguna premisa). Aristóteles no aporta alguna definición del término, simplemente lo refiere como ese lugar vacío y esquemático donde se aloja una proposición o un esquema proposicional; en ese carácter de vacuidad es donde radica el aspecto lógico-formal de la dialéctica.

En los libros II a VII de la obra arriba citada, queda centrado el estudio de los lugares comunes nombrados de acuerdo al tipo de predicación: accidental, genérica, propia y definitoria. Estas rúbricas con las cuales se podían identificar los argumentos ya elaborados, se utilizaban de manera general en cualquier rama del saber, o bien en cualquier encuentro, debate o acto político. Digamos entonces que el *topos* es un tecnicismo

¹⁰ Para este trabajo me he basado en la siguiente edición de Aristóteles: *Tratados de lógica (Órganon) I: Categorías, tópicos, sobre las refutaciones sofísticas*, introducción, traducción y notas de Miguel Candel Sanmartín, Gredos: España, 1982.

¹¹ “El contexto real en que la doctrina de los Tópicos-Refutaciones se inserta es la existencia, en la Atenas clásica, de un hábito social consistente en la celebración de debates públicos, bajo la presumible vigilancia de un árbitro, en que dos “discutidores” (*dialektikoi*), profesionales o aficionados, con fines instructivos o de mero entretenimiento, proceden a asumir, respectivamente, los papeles de sostenedor e impugnador de un juicio previamente establecido” (82).

dialéctico introducido por Aristóteles que se pudo importar también en la retórica¹² a pesar de ser ésta su contrapartida.

La retórica, como lo sabemos, está conformada por cinco procedimientos en donde tres de ellos corresponden a la estructura del discurso: *inventio* (hallazgo), *dispositio* (ordenación) y *elocutio* (expresión); más dos de ellas que se vinculan al acto oratorio: memoria y *actio* (declamación). El tópico está ligado con estas categorías puesto que el orador dispone de “lugares” (*inventio*, hallazgo) de los que usará –mediante el recurso de la memoria– a fin de construir sus argumentos (*dispositio*) derivados de palabras seleccionadas y combinadas (*elocutio*).

La tónica por su funcionalidad y utilidad evoluciona hasta poder impulsar “Tratados” para facilitar su compendio y clasificación; nace entonces “La tónica de Cicerón” específica para la argumentación jurídica, ya que, en Roma, con la caída de la República y el advenimiento de Augusto al poder, la retórica dejó de tener auge en los escenarios públicos, pero la mayor injerencia se dio en los ejercicios escolares de casos judiciales. Es con Ovidio que la tónica recobrará su terreno poético, hecho que permitió que los tónicos “...adquirieran una nueva función, que se convirtieran en clichés literarios aplicables a todos los casos y se extendieran por todos los ámbitos de la vida literariamente concebida y formada” (Curtius 109).

Entrado el siglo XVIII la tónica deja de ser el entramado inescindible entre la dialéctica y la retórica. Debido al auge del espíritu ilustrado, ésta última ya no fungió como

¹² Boecio distingue tres diferencias considerables entre la dialéctica y la retórica. La primera funciona a través del método mayéutico (preguntas y respuestas); la retórica se ayuda del discurso ininterrumpido; la dialéctica recurre al silogismo completo mientras que para la retórica le basta un simple entimema; la dialéctica busca convencer y la retórica conmover al auditor, sea aquél un adversario, sea éste un juez. Para un desarrollo detenido de estas ideas revisar a James J. Murphy en *La retórica en la Edad Media. Historia de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, p. 82.

una disciplina asociada a los ideales filosóficos y estéticos. Así el enciclopedismo, el racionalismo cartesiano y el empirismo inglés, desvinculan la retórica de su eje filosófico concentrándola en el plano pedagógico, pues la lógica formal es reemplazada por la demostración lógica del imperante método científicista. Así pues, las primeras colecciones enciclopédicas llamadas *polyantheae* [muchas flores], se inspiraron de las primeras fuentes tópicas grecoromanas. Se trata de agrupaciones de tópicos literarios, bestiarios, iconografías, fábulas así como repertorios mitológicos, topográficos, etimológicos, etcétera que se elaboraron con la intención de acudir a las necesidades de los catorce ejercicios de composición retórica (*progymnasmata*).

Esta fue la base organizacional que de modo similar adoptó el crítico y teórico Curtius, quien agrupó los tópicos de literatura medieval en torno a temas universales, repetitivos o conocidos: la muerte, aceptación del destino relativo al espacio y tiempo; del exordio; el mundo al revés, etc. De este modo Curtius logra empatar tema con tópico, que para él se trata de lo mismo. Por su parte Wolfgang Kayser en su *Interpretación y análisis de la obra literaria* señala un diferenciador entre tópico y *leitmotiv*, esto es, la cohesión. Al parecer un *leitmotiv* es tan dominante que funge como pieza central que logra cohesionar en totalidad toda una obra, poemario o poema.

Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov precisan que “cuando el motivo se reitera a lo largo de una [misma] obra y asume en ella un papel preciso se hablará [...] de *leitmotiv* [...] Si varios motivos forman una configuración estable que reaparece con frecuencia en la literatura [...] se le da el nombre de tópicos” (257). Para Ortega y Gasset el *topoi* es un punto forzoso de convergencia ante la incomunicabilidad meramente humana, pues al no poder coincidir respecto de sentidos, significados y formas, se logra fundir una noción común que es el tópico. Reitera Gasset: “el tópico es un lugar común, el sitio en que los

hombres coinciden tanto que se identifican y se confunden, cosa que no puede acontecer sino en la medida en que los hombres se mineralizan, se deshumanizan” (41). Jean Ascombe también asume que los tópicos “son creencias presentadas como comunes a cierta colectividad; no se considera como una aportación, sino como un soporte del discurso argumentativo”, más aún “se presenta como general, en el sentido de que vale para una multitud de situaciones diferentes de la situación particular en la que el discurso lo utiliza” (1994) y además su carácter es gradual ya que abarca una segunda idea.

Para dejar ya esta larga explicación en relación a motivos y temas, esta investigación considera preciso reproducir la siguiente cita que expone de manera muy clara la posición que Rinaldi Pollero mantiene al respecto:

‘tema’ es el esquema narrativo, y ‘motivo’ o ‘unidad motívica’, un segmento, una pequeña unidad, un incidente elemental o un componente de dicho esquema. Tanto ‘tema’ como ‘motivo’ son materiales –materia prima– de carácter abstracto (con diferentes grados de abstracción) y de naturaleza pre-textual a los que una y otra vez recurren los escritos para reelaborarlos de manera literaria. Es precisamente la recursividad lo que permite distinguir ‘temas’ y ‘motivos’; no hay tales sin recursividad. Ahora bien, la relación entre ‘tema’ y ‘motivo’ es una relación de oposición entre lo complejo y lo simple ya que el ‘tema’ se compone de una serie de ‘motivos’, corresponde o equivale, al ‘mito literario’ compuesto de una serie de mitema. (2006 73)

Este detenido desarrollo de las tres unidades, tema, motivo y *topoi*, permite justificar el uso de esta terminología como un punto de comparación entre el modernismo francés y los “Poemas primeros” de Quintanilla. De tal manera que pueda sostener mi argumento crítico sobre el estilo que permea en la obra poética de este autor incluso en sus obra más conocida.

Capítulo III

Los *topoi* de la poesía moderna francesa en “Poemas Primeros”

Por principio partimos del hecho que atañe a la naturaleza de la poesía desde una perspectiva histórica: su transformación discursiva eminentemente lírica, de una “poesía tradicional” a una crítica que constituye la piedra de toque del arte moderno. Este término ha sido utilizado por críticos como César Fernández Moreno para poder diferenciar a la lírica de la poesía de vanguardia, de naturaleza crítica y moderna. Al respecto Jean Cohen opina que “sin duda, en la época contemporánea la poesía ha cambiado. Se nos asegura que desde Rimbaud, ya no es lírica, sino «crítica» [...] este desbordamiento de la poesía más allá de sus fronteras [tradicionales] es altamente significativo” (13).

Fernández Moreno señala que en forma convencional se puede denominar “poesía tradicional” a la que “se dio en los albores de la civilización occidental (siglo X antes de Cristo) hasta fines del siglo XIX” (15-50). Si bien esta separación admite enmiendas cronológicas, lo que nos interesa es el hecho de la separación de la poesía debido a sus cualidades, lo cual nos conduce a mencionar que existe en la poesía moderna “una colosal rebelión que se ejerce contra los valores alzados por el racionalismo con la esperanza de la eternidad” (13). En esta definición se entrevé la aspiración de absoluto que persigue la poesía romántica.

Por su parte, Rafael Argullol defiende la idea de que los rasgos del pensamiento moderno ya estaban presentes en el hombre renacentista: “Desde este punto de vista puede decirse que el *espíritu moderno* nace en el momento mismo en que el hombre renacentista percibe el verdadero significado de su fuga sin fin, maravillándose de su poder y

estremeciéndose ante su impotencia” (16). Max Henríquez Ureña arguye que “en el movimiento modernista cabían todas las tendencias: parnasianismo, simbolismo, realismo, naturalismo, impresionismo y, para completar el cuadro, también el romanticismo” (Henríquez 1954 12). En efecto, *Marta, historia de una joven* (1876) de Joris Karl Huysmans –quien fuera alumno directo del naturalista Émile Zola– cumplía con los lineamientos naturalistas y realistas y sin embargo se consideró como el bosquejo modernista de lo que culminaría siendo la primera novela decadente, *À Rebours* (1884).

Más allá de disidencias o confluencias es claro que algunos elementos del pensamiento moderno ya aparecían en otros estadios históricos de la mente y el arte. Sea a través de la visión trágica del mundo (Argullol), sea en la preeminencia del discurso crítico de la poesía (Moreno, Cohen), o ya en la consciencia autocrítica del artista o en la visión del poeta como un rebelde o revolucionario (Valéry, Paz). De ahí que se inauguren en su comienzo dos visiones del modernismo: parnasiana y simbolista. En el caso de Kyn Taniya en “Poemas primeros” se encuentran ambos estilos además del vanguardista europeo como evolución del simbolismo. A partir de ahora empezamos con el análisis de los motivos parnasianos existentes en “Poemas primeros” pero que en sentido y en estilo marcan su pauta decadente.

3.1 “La Siesta del Fauno”: desgaste del motivo parnasianista

Marcel Raymond menciona en su obra *De Baudelaire al Surrealismo* que el espíritu humano está dotado de un poder de creación autónomo durante el proceso de ensoñación, sueño o vigilia. Es ahí donde se crean las fábulas, figuras e imágenes que logran proyectar la profunda afectividad del “yo”. Se trata de un simbolismo espontáneo cuya irrealidad de lo imaginativo cobra veracidad dentro del plano psíquico mismo que los engendra.

Entonces surge la noción de “correspondencia” que el poeta aplica confiando en las imágenes la misión de expresar. De manera que el emblema, la alegoría, la mitología y el folklor se vuelven ese recurso expresivo para el poeta moderno: “Ciertamente las imágenes de los faunos, sirenas, cisnes y damas del sueño se llegan hasta tal punto de significación humana y estética que se prestan maravillosamente a los juegos de la imaginación” (Raymond 46). Así entendemos la importancia del valor significativo que pueden incubar esas figuras. Por ejemplo, el fauno de Maurice Du Plessys precursor de la Escuela Romana (antecesora de la parnasiana), nos revela un sentimiento nostálgico en oposición a su naturaleza esencialmente erótica: “‘Tel, gardien du noir fleuve, un pâtre ami des lunes / Rêve, la flûte aux dents, sous les feux de la nuit’” (en Raymond 52). Veamos los casos siguientes:

L'Après-midi d'un faune compuesta por ciento diez versos alejandrinos pareados, y dividida en tres fragmentos escénicos: “Monólogo de un fauno, “Diálogo de las ninfas” y “El despertar del fauno”, es la égloga más representativa de Stéphane Mallarmé y también de la estética parnasiana. Rica producción lírica publicada en 1876 logró inspirar, en primer término, a Édouard Manet ilustrador de la segunda edición¹³, a Claude Debussy para su composición orquestal *Preludio a la siesta de un fauno*, a Vaslav Nijinsky para crear uno de los ballets más innovadores para la época¹⁴, a Kyn Taniya y otros tantos creadores

¹³ La primera edición se publicó en la revista *Troisième Parnasse Contemporain* pero le fue devuelta a su autor para su corrección, pues Théodore de Banville y al actor Coquelin (sus revisores) la consideraron insuficiente. Así se dio paso a la segunda y definitiva versión editada por Alphonse Derenne. Véase Silva-Santisteban, en Mallarmé, 1994: I: 184.

¹⁴ Se considera comúnmente la coreografía del bailarín ruso Nijinsky para esta pieza de Debussy presentada por primera vez en 1912 como un parte aguas con el ballet clásico, pues no solamente había un erotismo explícito pero los movimientos y desplazamientos de los bailarines así como la escenografía y vestuario, desataron una gran polémica. Hanna Järvinen en su libro, *Dancing Genius. The Stardom of Vaslav Nijinsky*, concluye de la siguiente manera este momento: “More importantly, already with *Faune*, Western critics started to discuss both movement qualities and choreographic composition in a manner that proves their above-cited Russian detractors were somewhat mistaken. Even if favourable reviews still distanced these works into some kind of

artísticos que logran convertir este poema en un tema universal. Kyn Taniya recrea la égloga en su fase modernista *decante*¹⁵, de ahí que cada motivo de la poesía bucólica griega evocado en el *Fauno* de Mallarmé se desgaste hasta su desvinculación en los versos de nuestro poeta quien también lo titula “L’Après-midi d’un faune”.

En el *Fauno* mallarmeano se evidencia la estética parnasiana a través de los *topoi* de la poesía bucólica: náyades, ninfas virginales, bosques, cánticos pastoriles¹⁶, viñedos, flores, el sueño –de ahí la “Siesta”– reparador bajo la fronda de los árboles¹⁷, el sonido de la flauta¹⁸ que embelesa, la costa de Sicilia como paisaje mítico (alusivo a la poesía helénica), etc. Esta armonía que emana de la Naturaleza, en “l’Après-midi d’un faune”

racially-defined Otherness and negative reviews attacked them as signs of dangerous degeneration, it is clear these critics could analyse dance. Moreover, Nijinsky’s works, particularly those set to Debussy’s music, received unprecedented amounts of attention even in papers that had never before written on the Ballets Russes (for example, *La Plume* 1 July 1912; *The World* 17 May 1913). This extensive interest reveals Nijinsky’s celebrity status, also evident in how many reviews quoted his interviews, taking recourse to authorial intention (for example, Rameau in *Le Monde artiste* 24 May 1913 compare with 14 June 1913)” (244).

¹⁵ El término ‘decadente’ se entiende desde los tiempos bucólicos que corresponde a la etapa helenística anterior a la romana, pues es Teócrito nacido en Siracusa (Sicilia) quien revela el carácter pastoril en su lírica los *Idilios* que da a conocer, en Alejandría, a poetas como Calímaco y Apolonio de Rodas. Así es como Virgilio –inspirado por ese halo pastoril de la lírica alejandrina del siglo III A. C.– termina sus famosas *Bucólicas*. Dicho principio grecolatino continúa en la literatura francesa como una tradición, en los siglos XI, XII y XIII, con los trovadores y Charles d’Orléans; en el XVI con Ronsard, la escuela de la *Pléyade* y la Lionesa; XVII (donde surge por primera vez la querrela de Antiguos y Modernos) con Racine y Lafontaine. “En los siglos XIV, XV, como en el XVIII, el principio grecolatino dejó de ser una fuente viva de inspiración y sólo se manifiesta la voz de algunos excelentes poetas como, Guillaume de Machaut, Villon y André Chénier” (Raymond, 2002 48). Hasta la segunda mitad del siglo XIX se continuaría en la Escuela Roma de Moréas, La Taihède, Du Plessys y Raynaud, seguida por los poetas del parnaso: Catulle Mendès, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Verlaine, Louis Ménard, etc., casi culminado con Apollinaire y su célebre poema “Zone” que clarifica mayormente la cuestión decadente, pues es aquél poeta que utiliza los motivos grecolatinos para exponerlos a su desgaste recursivo y por ende a su desvinculación.

¹⁶ Es un tópico de la poesía pastoril griega que parte del concepto clásico de la Arcadia (región central del Peloponeso) de cuya actividad principal era la ganadería. De ahí se desprende el tema del Pastor y sus rebaños, más exactamente con la figura mítica del semidiós Pan que gustaba dormir la siesta a eso del mediodía, justo cuando los rebaños pastan. Al parecer no se le podía despertar de ese transe del sueño sin evitar la cólera de los dioses. Ver *Bucólicos griegos*. Trad. e Intro. Manuel García Tejeiro y Ma. Teresa Molinos Tejeda. Madrid: Gredos, p. 54.

¹⁷ Véase la Bucólica I de Virgilio donde Melibeo aborda a Tírito: “Tendido al pie de tu haya de ancha sombra” en *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. Ed. Aurelio Espinosa Pólit. México: Jus, 1961.

¹⁸ Se trata de la siringa, instrumento musical del semidiós Pan.

Recuérdese que el Simbolismo trataba de “obtener del lenguaje casi los mismos efectos que producían las causas puramente sonoras sobre nuestros entes nerviosos” (Valéry 14). Entonces, tanto en la égloga como en el poema existe –en palabras de Paul Valéry– una audición coloreada. En Mallarmé, los dorados se degradan en tonos verdes y grisáceos como se ilustra en la anfibología “en la hora en que el bosque se tiñe de oro y ceniza” (Mallarmé, 2012 17) y en el verso “El oro glauco de una vegetación lejana” (21); en el poema de Quintanilla el dorado aparece fijo y tintineante (no cromático) en las estrellas como “puces d’or sur le dos de la nuit”²⁰ (Quintanilla 1986 23).

La figura central, el fauno, en Quintanilla se suple por la del paseante (*flâneur*) que recorre esos escaparates no tanto para comprar sino para refugiarse del frío invernal. Si bien es cierto que el fauno kyntaniyano carece de cuernos, cola, pezuñas y orejas de cabra, sí conserva su carga erótica. “Los Faunos, Sátiros y Silvanos... encarnan la sexualidad y los instintos primitivos del hombre; forman parte del cortejo de Baco” (Ovidio 86). En Mallarmé el proceso de ensoñación es importante porque a través del sueño –dentro del estado de la vigilia– el fauno logra cohabitar con las ninfas (ya proclives al acoso sexual). Aunque de regreso a la realidad no haya culminado tal hecho: “¿He amado yo, pues un sueño?... / Ahora sé / que sólo yo, ¡qué desdicha!, entendí como un triunfo / la traición ideal de las rosas” (Mallarmé 2012 16).

Las rosas como elemento del parnaso se asociaban en la antigua Roma con la Diosa Venus (símbolo de la fertilidad, el amor y la belleza). En Mallarmé estas flores aluden al

²⁰ “pulgas de oro en la espalda de la noche” (la traducción de los versos en francés de Kyn Taniya será mía salvo que especifique lo contrario). En el poemario *Íntimos*, Quintanilla retoma la figura de la pulga en un poema con el mismo título. Ahí la pulga representa a una *femme fatale* (perverso fatalismo) haciendo contraste con la *femme candide* (diletantismo virginal) preferida por los parnasianos más que por los decadentes. En la forma caligramática se pueden visualizar los saltos de la mujer-pulga quien es advertida por su amante con ser apachurrada en caso de una traición amorosa (picadura al corazón).

estado virginal de las ninfas moradoras de lugares cercanos a las fuentes, manantiales y corrientes fluviales en general; el agua fecunda la tierra, por esta razón ahí residían las doncellas del cortejo de Artemisa. De este modo los faunos son atraídos hacia ellas puesto que lo acuoso connota al mismo tiempo lubricidad. De tal forma sucede con el *flâneur* que transita en plena calle, quien se detiene y trae a la mente la imagen de los rosales de su jardín bañados por la lluvia: un instante onanista²¹ (pensamiento que se acompaña de una imagen erótico-fantástica) que surge en un simple cerrar y abrir de ojos: “Et lorsque je ferme les yeux / je vois encore / la pluie / sur les rosiers / de mon jardin” (Quintanilla 1986 23).

Así bien no la ninfa, sino la mujer o el ente femenino sólo se muestra sugerente, como el recuerdo de la cópula. Al fin el placer bucólico supedita a la sensación placentera que produce el acto de comprar, un *fetiché* en sí mismo, una fantasmagoría en palabras de Walter Benjamin que el paseante kyntaniyano no lleva acabo. A pesar de que sí se logra efectuar ese instante exquisito (el recuerdo de la cópula), luego el *flâneur* es devuelto a su realidad con el golpe de una intervención dialógica, de otra voz enunciativa, tal vez sea la del poeta ya que la introducción de diálogos son frecuentes en los poemas kyntaniyanos.

Al parecer Quintanilla no es el único que utiliza los *topoi* grecolatinos para anunciar el fin del esteticismo parnasiano haciendo la transición del campo a la ciudad como nuevo

²¹ Alfonso Reyes en su obra *El deslinde*, explica el proceso mental a partir de una noéma (partícula detonadora del proceso mental); de lo noemático, es decir, el tema pensado; lo noético como el curso de pensar y la noésis (rumbo mental del curso del pensar). Además téngase en cuenta que tanto la modernidad francesa tanto como el modernismo y de acuerdo con Lily Litvak “recurrió a las flores no solo por su belleza sino porque a través de ellas podían espiritualizar la materia. Las convirtió en símbolos en los que intervenían no solo los significados tradicionales sino nuevos valores aportados por la nueva sensibilidad. Las corrientes estéticas de fin de siglo: exotismo, prerrafaelismo, parnasianismo, simbolismo, decadentismo, influyeron en la valorización de ciertas flores, entre ellas el crisantemo, la orquídea, la rosa, el loto, el lirio, como puede verse en la literatura y el arte del modernismo hispanoamericano” (10). Revisar también “Las flores en el modernismo hispanoamericano” en *Creneida*, 2013.

tópico de la vida moderna, un gesto de la vanguardia; Guillaume Apollinaire – contemporáneo de Quintanilla– también fusiona lo antiguo con lo nuevo. En el poema “Zone” la torre *Eiffel* como alegoría de la pastora bucólica, vigila sus rebaños (los automóviles que balan con sus claxons en los puentes citadinos): “Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin... / troupeaux d’autobus mugissants” (Apollinaire 162), pero que al mismo tiempo está harta de vivir en el mundo grecoromano antiguo. “Tu en as assez de vivre dans l’antiquité grecque et romaine” (163). Lozana campesina; juventud que va relacionada a su edificación hacia 1889, antes de ser considerada, ya una mujer madura que vira del campo a la ciudad para entronizarse como una Dama emblemática de la Modernidad que porta su femenino pañuelo tricolor (símbolo de la bandera nacional), así como la recuerda Kyn Taniya: “la Tour Eiffel est restée seule... / avec son muchoir tricolore” (Quintanilla 1986 12).

Quintanilla no alude al parnasianismo, es claro que su versión del fauno modernista es decadente aunque no del todo como sí lo es el *flâneur* de Apollinaire, que según Neumeyer (247-256) resulta ser un agente de la simultaneidad (se trata de un procedimiento moderno que el Impresionismo pictórico hereda de la vanguardia literaria; recurso del futurismo). Es decir que el *flâneur* percibe su realidad de manera fragmentada: a través de la primera persona del singular y de un “tú” autoreflexivo que rememoran el espacio y tiempo simultáneamente:

Esta mañana he visto una calle preciosa cuyo nombre no recuerdo
Una calle nueva limpia era el clarín del sol
Los directores los obreros y las hermosas taquimecanógrafas
... Las agujas del reloj del barrio judío van en sentido contrario
Como tú que retrocedes lentamente en tu vida
Subiendo al Hradschin escuchando de noche
Cantar en las tabernas canciones checas. (Apollinaire 1995 11-17)

El *flâneur* de K.T. percibe su vida –mejor– su instante vital, a través de las impresiones producidas por el paisaje citadino que observa. Dentro del impresionismo francés, como género literario, si se recuerdan las figuras en el teatro de Chejov o los personajes en novelas y cuentos de Octave Mirbeau, vemos que ellos son revelados fragmentariamente como la trama que se nos presenta, es una especie de *mise en abîme* o de subtramas como lo señala Anthony Stanton: “el cubismo literario de Cocteau o Apollinaire, se adaptan técnicas y procedimientos pictóricos al texto verbal: multiperspectivismo, fragmentación y ensamblaje de planos, simultaneísmo” (Stanton 38). O como lo destaca Friedrich Jameson relativo a la tipificación del arte moderno donde destaca los siguientes puntos:

a) el arte moderno es resultado de la Ilustración, es pues un arte crítico b) Se afina en el conocimiento científico-mecanicista c) La crítica a la moral es uno de sus más importantes objetivos d) Utiliza la ironía para cuestionar la verdad y cuestionarse a sí mismo e) Cuestiona el arte anterior f) Se opone a proyectos totalizadores puesto que impera el fragmento, el punto de vista subjetivo g) Se erige contra las masas h) Es utópico i) Afincado en una idea diacrónica del tiempo, es circular y progresivo j) Búsqueda de identidad, centro, e instante permanente k) Abunda el impresionismo y el subjetivismo l) se considera el conocimiento como herramienta de destrucción m) Utiliza el mito y el símbolo como formas de expresión y explicación del mundo y el hombre. (Jameson 101-130)

Entonces, no es vana dicha comparación poética ya que la influencia de Apollinaire²² en la vida y obra de Quintanilla estuvo presente hasta su muerte (véase Capítulo I). En el poemario *Íntimos*, le dedica un poema póstumo titulado “Guillermo Apollinaire ha muerto” seguido de un caligrama de cuya disposición tipográfica representa

²² Cyril Connolly lo describirá de la siguiente manera: “Este Movimiento Moderno. Flaubert murió en 1880, el año en que nació Apollinaire, uno o dos años antes de que Pound, Picasso y E. M. Forster vieran la luz y seis años después que Somerset Maugham. Me parece que este año fue el decisivo para que el Movimiento Moderno pueda tenerse como un suceso todavía moderno para nosotros” (8). En *Cien libros clave del movimiento moderno 1880-1950*. México: FCE, 1993.

como tema: lágrimas y lluvia. Si bien comprendemos que algunos poemarios²³ de K.T. se han adscrito al estridentismo como vanguardia, en sus “Poemas Primeros” reboza el modernismo del cual partirán las vanguardias históricas como el cubismo de Apollinaire y la misma expresión de Kin Taniya. En Hispanoamérica no suele ser entendida la modernidad independiente de la vanguardia, incluso Ángel Rama ha considerado esta última como una “segunda irrupción de la modernidad”²⁴.

Entonces se vuelve importante reafirmar que no toda la obra de Kyn Taniya pertenece a una vanguardia específica como pudiera ser el estridentismo. Su influencia proviene del *continuum* modernista que se gestó a finales del siglo XIX en Francia y dio paso a las primera vanguardias artísticas durante las primeras dos décadas del siglo XX. Clemencia Corte ya ha negado la factura estridentista en los poemarios más conocidos de Kyn Taniya:

Aunque la mayoría de los investigadores ubican a Luis Quintanilla dentro del grupo estridentista, tal vez por la coincidencia cronológica, o bien por el afán de llamar estridentista a toda aquella manifestación de arte que rompía con la tradición, me parece que tal opinión es apresurada porque la poética de Kyn Taniya dista mucho de ser estridentista. Si bien este poeta simpatizaba con el movimiento, nunca participó directamente en él, si acaso colaboró esporádicamente en algún escrito. (1986 156)

Mientras que para Rafael Lozano-Hemmer el grupo de los estridentistas se identifica como un movimiento estético radical inspirado en las vanguardias europeas –es decir, independiente a ella– tales como el cubismo, el futurismo italiano y, por supuesto, el dadaísmo:

²³ *Radio, Estación K.T., Íntimos, Avión y Estaciones.*

²⁴ Ver en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* pp. 129-136.

Avant tout littéraire, le stridentisme est un mouvement esthétique fondé en 1921 par le poète Manuel Maples Arce. Son nom fait référence à la stridence que son fondateur prétendait provoquer, mais aussi au bruit citadin et à la volonté de se faire entendre. Certaines peintres, photographes et graphistes ont été séduits par ses propositions, inspirées des avant-gardes européennes comme le cubisme, le futurisme italien ou le mouvement Dada. Des stridentistes émane, à la fin des années 1920, le groupe ¡30-30!²⁵, qui tient son nom de la carabine utilisée pendant la Révolution mexicaine de 1910 et adopte une position encore plus radicale... (20)

A propósito de la cita, tanto Kyn Taniya como Lorenzo-Hemmer no hacen referencia al grupo revolucionario de pintores, sino de los carabineros en combate que también adoptaron el mismo apelativo pero en relación al fusil modelo Winchester .30-30, muy utilizado durante la Revolución Mexicana; véase en la obra kyntaniyana el “Corrido mexicano sobre la muerte de Obregón” del poemario *Íntimos*: “Se petató ya el jefe / Nos fregaron a Obregón / Quedaron huérfanos los Juanes, / los agraristas / los viejos y todos los pelados / que hicieron la Revolución. / Se acabaron los trancazos / Ya callaron los 30-30” (Quintanilla 1986 65).

Por su parte, Rose Corral afirma lo dicho por Lozano-Hemmer pero agrega el rasgo definitorio del estridentismo, su intención revolucionaria:

En Europa los movimientos de vanguardia obedecían al mismo fenómeno espiritual e intelectual de insatisfacción, inquietud y fineza perceptiva [...] pero el movimiento mexicano tiene además una mayor hondura vital y una intención revolucionaria que no se queda únicamente en el aspecto esteticista que caracteriza a otras corrientes. La idea de revolución está presente en él con una insistencia que delata su valor humano. (109)

²⁵ Hay que notar que en primera instancia fue el grupo de pintores de San Carlos quienes se hicieron llamar ¡30-30! (Stanton 41).

Es relevante notar que Quintanilla posiciona en su estética el sentimiento revolucionario desde el ideal francés y el ruso (véase “Oración a Rusia” del poemario *Inéditos*): “Rusia / Cuna de invasores / Maravillosa Hermana Roja / de la humanidad” (Quintanilla 1986 50), para ya no impulsar sino darle continuidad (como discurso) a nuestra propia Revolución mexicana. Con estos ejemplos se puede descartar su afinidad o inclusión con el grupo de los estridentistas, ya que éstos propugnaban por un discurso revolucionario no meramente nacional, pues a pesar de que el poema *Urbe*, Maples Arce, lo dedique a los obreros de México, curiosamente se subtitula *Super-poema bolchevique en cinco cantos*.

3.2 De la Revolución Francesa a la Revolución Mexicana un tema para la vanguardia

La Revolución Francesa (1789) inaugura la era moderna, al menos, en Francia. No es fortuito que uno de los poemas más emblemáticos de Kyn Taniya del poemario *Bélicos* se titule “La Marsellesa”, ni tampoco un desatino que el primer verso del poema “La victoire” de “Poemas primeros” cite literalmente, a su vez, algunos versos del himno nacional francés: “Allons enfants de la patrie, // un sang impur abreuvait nos sillons, // le jour de gloire est arrivé”, // Marchons! Marchons!” (Quintanilla 1986 10-11). Nos enfrentamos ante un poema heroico.

La situación estamentaria ligada a la tradición y por tanto a la institucionalización – herencia de la Edad Media– se vio obligada en la época moderna a su reestructura más no a su desaparición. A pesar de que el Estado francés se constituyó como una República

Democrática, el rey, el clero, el noble y el burgués mantuvieron su condición de élite pero perdieron privilegios para efectos legales²⁶:

El Código civil se inspira en las diferentes corrientes de pensamiento que habían precedido a la Revolución y que le habían servido de inspiración. Pero, como cualquier otro texto de compromiso, el Código civil se encontraba atacado por los extremos: por los partidarios del antiguo Régimen y por los revolucionarios convencidos (Halperin 78).

De ahí el eufemismo en el verso kintaniyano “Des bourgeois applaudissent” (Quintanilla 1986 11) que sugiere, en común acuerdo, la disolución de sus privilegios, un contrato social en palabras de Rousseau: “Cada uno de nosotros pone en común su persona y todo su poder bajo la suprema dirección de la voluntad general, recibiendo a cada miembro como parte indivisible del todo” (en Rousseau 56). De ahí surge la igualdad política –de donde emanaron las primeras ideas revolucionarias– que se describe como la influencia efectiva de todos los ciudadanos en la toma de las decisiones colectivas, y para ser efectuada se requiere que la condición económica entre los ciudadanos sea equitativa. O al menos que no existan grandes diferencias económicas entre ellos, lo que confirma seguidamente el verso “La foule est frileuse de Victoire!” (Quintanilla 1986 11). ‘La foule’ es un grupo homogéneo de gente de la cual no puede distinguirse condición social, como el sinónimo de ‘multitud’. Ahora burgués, noble, rey, soldado, mendigo, rico, pordiosero, prostituta son al unísono, cantan su victoria, su igualdad. Así como lo afirma Cuvardic, Benjamin y Maples Arce:

²⁶ El Código Civil Napoleónico propuso terminar con la estructura jurídica del Antiguo Régimen, pudiendo eliminar las leyes especiales para los aristócratas y los gremios de manera que se gestara una única ley universal, es decir, que rigiera sobre el individuo que ya no gozara de su situación estamentaria.

La *multitud* pasa a simbolizar, a mediados del siglo XIX, el enigma de una sociedad disgregada, fragmentada, sujeta a los vaivenes de intereses impredecibles, todos ellos efímeros. Es así como desde la primera mitad del siglo XIX pasa a convertirse en una amenaza para el orden social burgués. (Cuvardic 40)

La multitud de la gran ciudad despertaba miedo, repugnancia, terror, en los primeros que la miraron de frente. (Benjamin 1972 146)

La muchedumbre sonora / hoy rebasa las plazas comunales / y los hurras triunfales / del obregonismo /reverberan al sol de las fachadas. (Maples Arce, 1924: II)

Sin embargo el cambio de la Monarquía a la Democracia y de su jurisprudencia no se da de manera inmediata ni absoluta²⁷, fue un continuo evolucionar hasta que se logró su cometido: generar la noción de Estado para promulgar una legislatura nacional clasificada en Códigos diversos y administrada por distintos órganos y figuras legales como los jueces, ya que el rey era “juez y parte”, la emanación pura de la ley. Entonces surge la *soberanía* como poder dado a la Nación, como única fuente de derecho: la implicación de ser un ciudadano. Condición que se ganó con las armas, recordando “*Aux armes citoyens!*” (Bourdon 50), escena que ilustra Kyn Taniya en “La victoire”:

Après l'hémorragie des combats
les petits soldats s'amuse
Les morts sont restés là-bas
On les a cachés dans la boue des tranchées.
Aussi fallut-il que 15 millions d'hommes
fussent assassinés,

²⁷ Con relación a la Primera, Segunda y Tercera República Francesas.

pour que le reste put défilier! (Quintanilla 1986 11-12).

De una manera expresiva, la voz enunciativa sugiere ese tono bélico para un contexto mexicano, pues en el poema “La Marsellesa” a través del epígrafe “Visión guerra” (Quintanilla 1986 143) se insinúa ya un sentimiento belicoso presente en la metáfora “estruendo de las cataratas de las selvas mexicanas” (143) precedido nuevamente por “Allons enfants de la patrie” (143). Ese estruendo bien remite a los cañones o al ruido de los fusiles de la Revolución Mexicana, pero que sólo se logra escuchar como un eco (con relación a 1789), como un estallido de dos culturas ávidas de libertad y rebeldía ya que el poema data de 1919, justo el año en que muere un héroe cultural (Amado Nervo) y un caudillo social (Emiliano Zapata); presagio del fin moderno mexicano que da paso a lo postrevolucionario y por consiguiente a la vanguardia en América. Ya lo señala Rodolfo Mata (en Stanton 61) quien considera el periodo moderno de la poesía mexicana desde los albores de la Colonia iniciando con Francisco de Terrazas hasta el surgimiento de los Contemporáneos.

A pesar de la distancia con nuestra Revolución como hecho, Kyn Taniya alberga cierto nacionalismo, pues al momento de llegar a México hacia 1918, renuncia a su nacionalidad francesa; paradójicamente las fuentes de su canto revolucionario se sostienen desde la revolución de 1789. Al momento de empatar, en el poema “Dimanche”, el eslogan “Liberté. Égalité. Fraternité” (Quintanilla 1986 29) del original francés con la versión al español por “Mexicanos al grito de guerra” (170), nos remite al deseo de modernidad mexicana que se busca luego del proceso revolucionario. Nótese que Francia en esos momentos vivía su plena vanguardia a partir de un hecho traumático para la humanidad: la

Primera Guerra Mundial, no así para un contexto mexicano. De la misma forma lo plantea Elissa J. Rashkin:

En la sección titulada “Bélicos”, Kyn Taniya medita sobre la primera Guerra Mundial, la catástrofe que precipitó su salida de Francia en 1918. El poema “Pellizco”, escrito en París, parece reflejar una noción futurista de la guerra como una catarsis en la que el viejo régimen es depuesto violentamente para abrir paso al nuevo. Los tres que siguen, no obstante, son más reflexivos, pues el poeta observa la agitación desde la distancia y no desde su epicentro. (73)

3.3 El *flanêur* como topoi de la modernidad y decadencia del sujeto

Con la noción de ‘Nación’ surge un nuevo concepto: ‘ciudadano’, que dio lugar a la firma de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (1789), más tarde integrada como parte del cuerpo del Código Napoleónico (1804). Gracias a este primer Código Civil para los franceses, se plantea por vez primera la libertad individual que le otorga a la persona un valor constitutivo sobre de su cuerpo²⁸ y las cuestiones esenciales de su vida como resultado de su propia acción. Esto simplemente no era posible en un régimen feudal, donde el Rey disponía sobre de la vida y condición del ser. Por ello la fuerza discursiva de “Liberté, Liberté Chérie” (Bourdon 50), pues la libertad además de ser un principio constitutivo del Estado, hace que el Sujeto cobre por primera vez personalidad jurídica dentro del marco republicano. De ahí emana que Hegel establezca que la subjetividad sea el principio rector de la época Moderna: “la subjetividad es una relación exclusiva del sujeto consigo mismo, caracterizada como una tendencia ineluctable hacia la libertad, que se consigue por obra del ejercicio de la reflexión” (Robles 171).

²⁸ Por ello actos como la violación sexual pudieron considerarse un delito.

Entonces, el arte moderno se reordena en torno al principio de la autorreflexión expresiva. Ya sea en la conciencia histórica y autocrítica del artista o la visión del poeta como un revolucionario o rebelde (Valéry, Paz), ya en la superioridad del discurso crítico de la poesía (Lyotard, Moreno, Cohen). En el momento en que se entroniza la subjetividad —entendida como enunciación poética— los Universales platónicos son sustituidos por el ideal poético o en palabras de Jürgen Habermas “como la capacidad de hacer valer pretensiones individuales” (29); el individualismo se convierte en uno de los “aspectos distintivos de la subjetividad” (Robles 171). Más adelante justamente con Rimbaud y Baudelaire se lee una poesía (monológica y abstracta) centrada en el sujeto hasta descentrarse, “despersonalizar” en palabras de Hugo Friedrich, a él mismo para dar paso a una “poesía pura”. “Con Charles Baudelaire empieza la despersonalización de la lírica moderna, por lo menos en el sentido de que la palabra lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona empírica, como lo habían pretendido los románticos²⁹, en contraste con la lírica de muchos siglos anteriores” (Friedrich 49). La despersonalización tiene en primera instancia un efecto expresivo así como lo apunta Herder (el fundador del individualismo expresivo moderno):

Herder y otros crearon un concepto distinto del hombre, cuya imagen dominante era, antes bien, la de un objeto expresivo. Se consideró que la vida humana tenía una unidad un tanto analógica a la de una obra de arte, cada una de cuyas partes o aspectos sólo encontraban su significado propio en relación con todas las demás...la imagen de la expresión era central...la vida humana alcanzaba su más plena realización en la actividad expresiva. Fue en este periodo cuando el arte, por primera vez, fue considerado como la

²⁹ Ese “furor divino de la poesía” como lo concibe el teórico Gustavo Guerrero, no proviene del sujeto, ni de su pensamiento ni de su ser. Contrariamente con los románticos, el *Sehnsucht* pudiera identificarse como la fuente de inspiración poética que surge de las entrañas sensitivas del hombre.

más alta actividad y realización humana, concepto que ha tenido una parte importante en la formación de la civilización contemporánea. (Taylor 14-15)

El segundo aspecto de la despersonalización evoluciona hasta su decadencia la cual surge como exacerbamiento y desproporción del ciudadano aunado a la idea de progreso, pues en un principio democrático el ciudadano se instaura como la novedad e instancia última. Hacia la Revolución Industrial éste vuelve a su estado de alienación, “alienar significa dar o vender. Ahora bien, un hombre que se convierte en esclavo de otro no se da, se vende, al menos a cambio de su subsistencia” (Rousseau 49). Ahora son las clases sociales las que supeditan y clasifican a los humanos entre ellos mismos dependiendo de su categoría circunscrita por el capital regido por la oferta y la demanda.

Así hacia 1800 surge un novedoso género de estudios como la fisiología³⁰ semejante al proyecto de la *Condición humana* de Balzac. Se pretendía clasificar e identificar los tipos de ciudadanos, las criaturas de la ciudad: el elegante *foyer* de ópera, el tendero, el *dandy*, el asesino, el ratero, la prostituta o la mujer condenada (*femme fatale*), el *flâneur*, el noctámbulo, –este último resultado de una nueva forma de vida a partir de la iluminación a gas de las calles parisinas de Napoleón III. Justamente así lo describe Benjamin:

Estos pasajes, una nueva invención de lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de esta galería, que reciben la luz desde arriba, se alienan las tiendas más elegantes, de modo que semejante pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño. Los pasajes son el escenario de la primera iluminación de gas. (2005 38)

³⁰ Véase la *Fisiología del flâneur* (1841) de Louis Hart; *Poetik des Nichtstuns* (2008) de Leonhard Fuest; *Schilderungen aus Paris* (1822) de Ludwig Börne; *The Sketchbook of Geoffrey Caryon* (1820) de Irving Washington; *Ein Flâneur in Berlin* (1984) de Franz Hessel.

Gracias a la iluminación, los comercios y almacenes (Mall's o galerías) de la ciudad pudieron cerrar hasta altas horas de la noche, Kyn Taniya los evoca como un tópico moderno: “Comme ils me disent tous que l’hiver est bien proche / j’ai parcouru les plus grands magasins de la ville” (Quintanilla 1986 23). Hacia 1808 la calle londinense Paul Mall es la primera en ser iluminada por la bombilla de gas pero más tarde también por la luz eléctrica³¹. Así bien en el poema “Pendant la nuit” no queda del todo claro si lo que enciende la voz enunciativa es una vela o la luz eléctrica cuando despavorida baja a la cocina para ver qué sucede después de haber escuchado en la calle dos tiros de revolver:

je descend comme un autre bandit et j’allume

Rien ne coule à la cuisine

ni nulle part

Imbécile

regarde le ciel qui n’a plus que deux étoiles

Un indien court gaiment

dans la rue baignee de lumière électrique

en lutte avec le bleu indécis

de la nuit qui finit (Quintana 1986 7)

Los supuestos ladrones huyen en una carroza, no se precisa aún la existencia de algún automóvil a pesar de que, afuera, la calle es bañada por una luz eléctrica.

³¹ El teatro del Odeón de París y el palacio de Luxemburgo vieron la luz por primera vez hasta 1820 debido a la temprana muerte de Philippe Lebon (1767-1804) quien no pudo continuar con los estudios de William Murdoch (1754-1839) quien sí culminó el proceso industrial para el alumbrado público de Gran Bretaña. Leáse el trabajo de Janet Thomson en *El escocés que iluminaba el mundo, la historia de William Murdoch: inventor de Gas Iluminación*. Oxford: UP, 2003.

Por otra parte, el paseante mientras deambula experimenta un episodio casi heideggeriano de su vivencia determinada por el tiempo y el espacio en relación al objeto que mira: un proceso fático fenomenológico, la dulce *flânerie* de acuerdo con Benjamin. La multitud es el dominio de quien vaga; la metrópoli es su preferencia aunque asiste también a los sitios y lugares privados (los parques, las terrazas de los cafés, etc.), “espacios donde el torrente humano se remansa, donde se deambula y no suele pasarse de largo, permitiendo al observador mirar y remirar” (López Castellón 71). En el caso de la poesía kyntaniyana esta experiencia se plasma en el poema “Romantice” a través de un *flâneur* quien pasea en un parque abandonado incluso en sus sueños desprendidos del recuerdo de un objeto: una pequeña banca donde olvidó su corazón.

Un parque sin follaje pero con piedras cubiertas por los musgos que opacados por un par de espinos y espinas (alusión a los rosales) no reverdecidos por el sol, resultan en una topografía de quiebre donde lo que permea no es precisamente el amor correspondido, o peor aún, la ausencia amorosa que nos revela un chorro de agua que se calla. A propósito de este *topoi* medieval, recordemos la figura alegórica³² del vergel amoroso de Guillaume de Lorris de cuya fuente rodeada por pájaros cantores incita a entrar en el jardín –para la poesía trovadoresca– espacio de los amorosos, o lo que para la tradición clásica correspondería a un *locus amoenus*: escenario que evoca árboles y prados (en K.T. existe al menos un arbusto); agua en fuentes y arroyos, frutos, plantas sin olvidar el canto alegre de los pájaros más la presencia de animales domésticos o salvajes:

Les sentiers se sont éffacés

³² Resulta que en Jean de Meun el vergel del amor se convierte en una alegoría espiritualizada en donde existen ovejas en lugar de ‘pájaros’ y pastoreadas por el hijo de la Virgen. Consúltese a Fernando Carmona Fernández en *Pervivencias medievales: Chrétien de Toyes, Boccaccio y Cervantes*. España: Universidad de Murcia, 2006, p. 249.

tellement de feuilles et de branches mortes
y sont tombées
Les rosiers tous se sont brisés
Partout des ronces et des épines
Les gais oiseaux se sont enfuis
et puis les nids tous sont tombés. (Quintanilla 1986 37)

Como se puede apreciar, la mayoría de estos elementos están presentes en dicho poema que nos enfrenta a la dificultad amorosa del periodo moderno. De nuevo, el estilo kyntaniyano de brillante agilidad logra amoldar estos rasgos parnasianos en su formato simbolista donde la voz amorosa femenina se muestra ausente, un imposible para la tradición clásica o para la *fin amour*. Por el contrario, el varón acude presencialmente al lugar en donde el amor que pudo haber sido concretado en un inicio, se simboliza con el resguardo de una llave oxidada y rota que abre la chirriante reja del jardín: oh me chère clef rouillée, cassée, / qui puis encore.

El jardín de los amorosos, *topoi* clásico-medieval el cual se encuentra en Homero como un espacio ideal para las ninfas, en Teófilo y Virgilio –como ya vimos– resulta ser la comarca poblada de pastores y, en Ovidio, tal lugar se ubica cerca de la divinidad además de ser un espacio también pertinente para el amor trágico; esas “espinas” y “espinos” encontrados en K.T. remontan a los zarzales (ya de por sí espinosos) de la poesía amorosa. Cuando los pájaros callan y no hay agua en las fuentes o mejor, cuando se apagan (de hecho se duermen) como en *la Belle au Bois dormant (La bella durmiente)*³³, o como en K.T. que se callan.

³³ La Fée... Elle toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce Château (hors le Roi et la Reine), Gouvernantes, Filles d'Honneur, Femmes de Chambre, Gentilshommes, Officiers, Maîtres d'Hôtel,

En el poema “Nuit tropicale” se puede focalizar otro paseante solitario en una escena diferente: camina tranquilamente en la orilla del tibio mar, arena ocupada por medusas fosforescentes que son acariciadas por el aire denso de la noche. En esa playa situada en las costas del Pacífico se haya la voz enunciativa que llora al transcurrir la marcha de sus pasos que fueron a buscar en el mar refugio y consolación:

Tout était jardin
Quelqu’un secoua l’arbre
Et des fruits se détachèrent
et les étoiles
et les larmes
et puis mon coeur (Quintanilla 1986 19)

3.3.1 Otros *topoi* de la modernidad decadente: El delincuente / el asesino / el suicida / la *garçonnière*

La calle guarda una correspondencia con el peligro como el *flâneur* lo hace con el delincuente. Dice López Castellón (71) que la marea humana (la multitud) obliga al paseante a descentrar su objetivo singular placentero, pues el tránsito constante de mucha gente le impide acudir fácilmente a los portales, terrazas de cafés y parques puesto que la conglomeración lo desvía por caminos fangosos de difícil tránsito y hacia los coches de caballos que van en todas direcciones: “Este constante descentramiento irá transformando al artista que deambula en lunático, marginado o delincuente, en mero superviviente dentro de una sociedad que acaba no tolerándolo o incluso rechazándolo con violencia” (73).

Cuisiniers, Marmitons, Galopins, Gardes, Suisses, Pages, Valets de pied ; elle toucha aussi tous les chevaux qui étaient dans les Écuries, avec les Palefreniers, les gros mâtins de basse-cour et la petite Pouffe, petite chienne de la Princesse, qui était auprès d’elle sur son lit. Dès qu’elle les eut touchés, ils s’endormirent tous, pour ne se réveiller qu’en même temps que leur Maîtresse, afin d’être tout prêts à la servir quand elle en aurait besoin ; les broches mêmes qui étaient au feu toutes pleines de perdrix et de faisans s’endormirent, et le feu aussi. Tout cela se fit en un moment ; les Fées n’étaient pas longues à leur besogne. En “La Belle au Bois Dormant”. Web. 18 jun. 2017. <www.atramenta.net>.

El hecho de que el sujeto *flâneur* se subjetive hasta transformarse en una variante (delincuente) de lo mismo, se debe a dos acontecimientos importantes que definieron la época moderna: la objetivación del mundo y la subjetivación del hombre. Sin embargo de acuerdo con Heidegger son a la vista dos aspectos contradictorios, paradójicamente a mayor objetividad se tiene una mayor subjetivación del *subjetum* así como también de la visión del mundo. Es así que el concepto de ciudad-Estado se objetiva hasta entrado el naciente capitalismo que da lugar, por antonomasia, a la ciudad de los años 20 como New York en los EEUU.

Al parecer, Kyn Taniya titula uno de sus tantos poemas precisamente “New York”, para mostrarnos a la reina de ciudades futuras con sus “ruelles hantées de Wall Street / qui brunissent sous la chaleur des rayons électriques / Brodway au rythme excentrique de fox-trots // et tabac de gomme arabique” (Quintanilla 1986 20-21). La poética kyntaniyana deja visualizar el proceso de objetivación del ser, pues el mundo como imagen también es palpable en el discurso poético: provocar que el “yo lírico” y el “yo creador” se fundan o bien, que la representación del mundo no sea eso sino su más pura revelación como lo es en este caso. Es necesario tener en cuenta que la objetivación será el rasgo más definitorio de la vanguardia europea, que se debe en mucho a la deshumanización como resultado de la Primera Guerra Mundial, es decir, que el sujeto como material estético, pasa a segundo plano para dar paso a los objetos modernos; tal es el caso de “New York” donde se describe cómo la nueva ciudad diluye al individuo con su protagonismo moderno.

El poeta Quintanilla da cuenta de tal fenómeno que va del *flâneur* al *dandy* hasta culminar con el hombre del naciente siglo XX que amenaza, violenta los espacios, a las personas, sitios y lugares que un día pertenecieron al paseante. En este sentido el mundo se objetiviza entronizando ya no la ciudad-Estado de la modernidad sino la ciudad actual –la

urbe vanguardista– que ahora todos conocemos de cuyo surgimiento nos recuerda New York:

El humanismo es aquella concepción filosófica del hombre que explica y valora al ente en su totalidad desde el hombre y para el hombre. Aquí, el hombre coloca su vida como subjetividad en el centro de los entes; el ente vale como ente sólo y en tanto refiera a una vida, es decir, como incitación del vivir y como vivencia. Así, ‘mundo como imagen, ‘concepción del mundo, ‘ideologías’, son una exclusividad del subjetivismo moderno”. (Constante 130)

Es útil notar que el inicio de “Poemas primeros” se concibe desde la figura de un posible ratero y asesino, en “Pendant la nuit” un delincuente huye –curiosamente coincidiendo con lo dicho por Castellón– en una carroza muy probablemente tirada por caballos. Sin embargo dos tiros de revolver sugieren el motivo del robo pero también de un posible asesinato, lo cual preocupa al sujeto enunciativo: “Les deux coups de revolver m’ont réveillé / mais je ne veux pas croire à un malheur” (Quintanilla 1986 7). En otro verso subsecuente del mismo poema se refiere al intruso con un sinónimo un poco más gentil: “bandit” (bandido).

Más adelante volcando las páginas del poemario nos encontramos con otro ratero pero situado en diferente contexto: el naciente siglo XX donde ya existen autos, maniqués, trenes y sus estaciones, edificios con ventanales; ya desde 1920 las grandes edificaciones no se volvieron ajenas al conocimiento humano. Los primeros grandes rascacielos de cuyas paredes-ventanas eran y son capaces de reflejar la silueta humana como pasa en el poema “Départ”, ahí un sujeto a bordo de un taxi se encuentra como pasajero a un joven muerto (posible asesinato) así como también a una “bola de bandidos llevándose el botín”³⁴ (Quintanilla 155). Desde el título de otro poema “Le jeune homme assassiné” se anuncia el

³⁴ “tas de bandits emportant leur butin”.

hecho criminal: “C’est bien lui qui m’a tu[é] / petit vieillard [à] barbe noire.../ au bout de ton poignard / Au secours / je n’entends plus ma voix” (Quintanilla 9). A la par en el poema “*Dimanche*” visualizamos un estrangulamiento: “*Un professeur est mort. / étran­gé par son col*”. (29)

Para Georg Simmel la modernidad amplificó el conflicto entre el individuo (sujeto urbano) y la colectividad. Los sujetos al momento de hacinarse en las ciudades se vieron rodeados de personas con las que no compartían lazos ni familiares ni gremiales. El fenómeno resultó traumatizante porque también la vida en la urbe provocó un sentimiento de indiferencia que convirtió el espacio urbano mismo en un lugar hostil, carente de afección y apego. Por eso no sorprende que en el poemario *Radio* existan escenas tan claras en alusión al asesinato como rasgo también de la cotidianidad citadina: “París / el inglés acaba de matar a su amante/ en el cuarto 723 // Kentucky / 3 negros fueron linchados / y murieron en el llanto azul” (Quintanilla 1986 232). Como se puede visualizar, la violencia aumenta conforme avanza el siglo, el sentimiento trágico (componente romántico que hereda la modernidad) se concebía como un pensamiento trascendente antes que una realidad demostrable en el mundo, según Karl Jaspers:

La visión trágica constituye una modalidad en la que la necesidad humana se muestra anclada, en sentido metafísico. Sin un fundamento metafísico, implica mera miseria humana, lamentación, desdicha, fracaso y frustración; lo trágico solamente se muestra en el saber trascendente. (Jaspers 82)

El hombre reclama del saber trágico y del vacío filosófico una liberación más profunda. Y ésta es lo que le promete la religión de la revelación. (29)

Visto así tal como lo señala Jaspers, se trata de un saber trágico o un espíritu trágico que aspira a la unidad romántica: fusión de la naturaleza con el hombre y el cosmos. Vemos

que no es el mismo sentido entrado el nuevo siglo, la tragedia se presta como una realidad demostrable en donde el suicidio deja de ser una voluntad heroica que cede a sus pasiones; simplemente se renuncia (deseo de suprimirse). Tal malestar de los tiempos se revela en el poema “Fernández Concha se suicidó”, Fernández se da muerte ahorcándose con un cable telefónico en la intimidad de su *garçonnière*. El sujeto enunciativo logra una mayor proximidad, y por ende mayor dramatismo de la situación, al colocar el epígrafe “A. F. Concha, fraternellement” (Quintanilla 1986 39) donde se da paso a una intimidad del sujeto que describe la situación.

La vida bohemia como rasgo de la modernidad se percibe en la atmósfera de ese departamento para soltero (*garçonnière*), de cuyo mobiliario sobresale el clásico cojín decorativo, la vitrola y los tragos que ya no son de ajeno sino de un falso gin a falta de vinos y destilados auténticos. Las secuelas producidas por la ausencia en otro poema “La douleur est un cheval emball[é]” son placenteras y afrodisíacas: “Tes doigts crochus exprimeront mon cerveau satur[é] d’absinthe” (Quintanilla 25) como también lo es en el poema “Berta Singerman” “Ojos en éxtasis, turbios y embriagantes como ajeno, / el ajeno volátil de su verde túnica de humo” (88). En tanto que para Fernández Concha el alcohol y la vitrola que pudieran ser fuente de alegría, emiten un sonido melancólico que destilan un sabor sombrío. En cambio, en la “La *garçonnière*” de Rubén Darío decorada con tapices rojos y pieles exóticas de pantera, las “fiestas soberbias y amores triunfales” (Mejía Sánchez 198) son actividades gozosas del sátiro que la habita o del centauro que la visita.

Es importante destacar que en el poema de Darío “*Garçonnière*” y en “Radio” de Kyn Taniya exista la misma referencia al escritor italiano Gabriele d’Annunzio, pues los tres poetas son un puente tendido entre las postrimerías del siglo XIX y el comienzo del XX que es acompañado por el estallido de la modernidad. Sin embargo la diferencia es que

únicamente Darío conservó el parnasianismo como estilo, mientras que la tendencia clara de d'Annunzio y Kyn Taniya era el decadentismo. En este sentido Assumpta Camps concuerda que:

el Decadentismo italiano, y principalmente D'Annunzio, tuvieron una relevancia muy notable en la literatura catalana entre 1884 y la Gran Guerra, vinculándose principalmente a la evolución del Modernismo, catalán y al servicio de los objetivos que esta corriente perseguía. Con la liquidación del Modernismo, que coincide en líneas generales con la Gran Guerra, si bien esta influencia no desaparece completamente (pues de hecho se hallan epígonos de la misma hasta la Guerra Civil e incluso en autores de la segunda mitad del siglo XX), podemos considerar que ésta decae de un modo definitivo, cerrando el periplo de la recepción catalana del Decadentismo italiano y de D'Annunzio como su máximo exponente. (355)

En la poesía, Mallarmé fue uno de los pioneros en priorizar los espacios vacíos o silencios, para él los espacios que separan a las palabras y los versos son tan importantes que son la materia prima del poeta, este nuevo tipo de tratamiento espacial se encuentra impecable en la poética de Kyn Taniya; es plausible recordar que dicho recurso fue el preámbulo del caligrama, también la importancia de utilizar diferentes fuentes tipográficas no sólo se centra en el campo estético sino en el enunciativo, la tipografía indica una voz enunciativa diferente. De esta manera Mallarmé hizo con sus poemas lo que la modernidad a la ciudad y sus espacios: reestructurarlos y darles un nuevo sentido. Entrada la Vanguardia el espacio se entendió como lugar creativo, de ahí surgen nuevas formas

pictóricas y literarias como el *collage*, los *frottages*, *rayogrammes*, *décalcomanies*, *incraves*, *fugames* y hasta *cadavres exquis*³⁵.

Entonces el mar como espacio significativo de la modernidad, se considera exótico puesto que remite voluntariamente al reposo, la calidez, la quietud, pero también a la tempestad, la voragine y como lo es para los poetas malditos *un gouffre* que va en el sentido que argumenta Bachelard:

Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir. El agua también es una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales. (Bachelard 90)

Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el alma sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia. (141)

El mar como espacio fatal, en el poema “Nuit tropicale” se anuncia con el suicidio de los peces “*s’en étaient venus dormir / sur la fraîche sable*” (Quintanilla 1986 18), imagen que da paso al tema del ahogado, es curioso notar que este suicida en el poema “Le dernier nocture” porta en su mano izquierda un zafiro y en la derecha un rubí, se puede asumir que se trata de anillos en donde están incrustadas dichas piedras preciosas ya que resultaría improcedente que el muerto las sostenga en ambas manos. Es notable la exaltación de esos últimos elementos como recurso del parnasianismo. Quintanilla los desvincula contextualizándolos dentro de una atmósfera lúgubre (la noche, el oscuro mar, la muerte), pero que sin embargo se resguarda cierto equilibrio estético gracias a la impresión de la quietud del mar que escenifica la voz enunciativa, puesto que para los parnasianos el

³⁵ Véase Barragán García, María Elisa. “Luis Mario Schneider: la mirada poética en el espejo de la plástica mexicana”. *La Colmena*, abril-junio 2000: 10-14.

equilibrio de la belleza natural de la piedras preciosas debía corresponder con la armonía del verso rimando, la imagen u otro tipo de ornamentación literaria.

En este poema se suma la figura de un elefantito blanco (*tel un jeune éléphant blanc*) que simula ser un transatlántico guiado por la luminosidad de la luna reflejada en el mar. En relación a este animal, es importante recordar que, por sus cuernos de marfil, se le consideró un *topoi* moderno (véase el apartado 3.4.1 La Princesa y el Marfil).

3.3.2 La reformulación del tema de la creación poética desde el noctámbulo

Como consecuencia de la pernoctabilidad propia de las calles que posibilitan cualquier actividad gracias a la luz eléctrica, aparecen las criaturas de la ciudad y de la noche: el ratero, el asesino y el noctámbulo. A propósito de este *topoi*, en México Rubén M. Campos publica hacia 1901 en la *Revista Moderna* precisamente dos cuentos reveladores: “Noctámbulos” y “Suicidios”³⁶.

En el poema “Pendant la nuit” de K.T. además de encontrarse sitiado en su habitación, postrado en cama y ya dormido, el sujeto lírico, es despertado abruptamente por la detonación de dos tiros de revolver a manos de un bandido: un noctámbulo que ejerce su actividad entrada la alborada, casi al esclarecer el día. Justo cuando esa voz enunciativa vuelve a recostarse, lucha entre la vigilia provocada por los ruidos casi diurnos que le impiden volver al sueño que no completa. En este sentido surge una inversión temporal, pues lo ruidos que más bien debieran pertenecer al día surgen por la noche: detonación de revolver, ladrar de los perros, goteras, el estruendo galopante de los caballos —enunciados implícitamente— y de las ruedas de la carroza que girando golpetean las baldosas de la calle, a estos sonidos debieran corresponderles el aletear del búho, el maullar de los gatos o

³⁶ Se puede encontrar en Rubén M. Campos, *Cuentos completos 1895-1915*, pp. 96-102.

como justamente nos revela ese aullido en el poema “Taisez vous donc chiens”³⁷ (Quintanilla 1986 7).

Ambos, sujeto lírico y bandido, se verán imbuidos en el círculo destructor que va del insomnio nocturno a la huraña diurna, pues bien entrada la alborada, el poeta apenas se va a recostar y a envolverse en sus “enfriadas sábanas”³⁸. Resultado obsesivo y lacerante que los sujeta a la circularidad y a la estéril repetición, una continuidad de los días como la continuidad de la gotera que cae, cae, cae siempre. En efecto, nadie duerme en la noche moderna de insomnes y sonámbulos.

Desde los románticos, de almas hiperestésicas, y más tarde los surrealistas,³⁹ el sueño esencialmente se concebía como una oportunidad metafísica que daba paso a la despersonalización, trátase de una fuga existencial directa, de un dejar estar en el tiempo de finitud y poder aproximarse a ese absoluto (la totalidad que comprende a la naturaleza, al hombre y a lo sagrado). En coincidencia con Albert Bégin “el ser se despersonaliza y desorienta por esa causa el dato sensible, para entrar en comunión con la gran unidad armoniosa que abarca esas dos vertientes de nuestro conocimiento que llamamos material y espiritual” (406).

Para Ludwing Heinrich von Jakob el sueño no es más que poesía involuntaria, al momento de soñar se gesta una actividad interna, la imaginación. De modo que el romántico encuentra más inspiración en el sentido onírico que lo que pueda producirle el exterior (la naturaleza, el paisaje, la vida). Así, la comparación entre sueño y creación poética será uno de los temas centrales del romanticismo. Por ello se intentó extender el

³⁷ ¡Cállense perros!

³⁸ “draps refroidis” (Quintanilla 4).

³⁹ Con su recurrencia a la inconsciencia del sueño (pues veían la posibilidad de experimentar el mundo onírico como vía para encontrar motivos artísticos).

influjo nocturno para habitar en él, renunciar a la vigilia, aunque imposible repetidamente, se vuelve hábito para el alma. Entonces se recurre a la nictalopatía, el sonambulismo, los estados alterados de la consciencia, la locura o hasta la metempsicosis (recordando a Víctor Hugo). El retorno a la vigilia implicaba desde luego una renovación que permitiera llegar al sueño en busca no de un descanso sino de un renacimiento.

Sin embargo para los simbolistas “el sueño” como evasión o creación poética poco a poco languidece. El poeta (sujeto enunciativo) del poema kyntaniyano no aspira al sueño, a la imaginación y consecuentemente a la creación poética. Su inspiración proviene de la vigilia, del producto del ahora y de lo que lo rodea. De esta manera, en la modernidad, la noche más que ser una inspiración, se vuelve un impedimento. Perdida la posibilidad de inspiración nocturna, encerrado, tal vez en la clásica buhardilla, por eso tiene que descender al primer piso (J e d e s c e n d s.../ Rien ne coule à la cuisine) (Quintanilla 1986 7) y furibundo “Taisez vous donc chiens” (7); no accede a una actitud heroica, es decir, aprovechar su insomnio para reconquistar la noche sea para admirarla o para volver a su quehacer poético, por ello se vitupera así mismo: “Imbecile /Regarde le ciel qui n’a plus que deux étoiles” (7).

En el poema “Sueño” la voz que pretende dormirse “Comme il est doux mon lit / ce soir” (14), no logra completar dicha actividad, la divagación y el recuerdo voluptuoso de una bailarina hindú lo invade mientras el humo azulado del cigarro se propaga en su habitación. La somnolencia desaparece en el instante en que la cadencia de la mujer al ritmo del darbuka y el sonido trémulo del boumbek lo obnubilan. Al grado en que la imagen de los robustos senos perturba el cerebro reducido, vacío y pesado del noctámbulo.

El noctívago evoluciona hasta entrado el siglo XX, hasta la consumación de la Gran Ciudad –de la cual también tiene por título el poema “New York”– y del verde dólar como

símbolo del Capital. Un corazón sonámbulo se pasea en los suburbios iluminados por la noche, de cuyos escaparates emergen muñecas de cera que también salen a pavonearse, como si las maniqués cobraran vida por un instante para ventilarse con la brisa cosmopolita. En las aceras de Broadway aparecen también mujeres de la noche, mujeres públicas, prostitutas cuyos pechos escotados se iluminan bajo el calor de los rayos eléctricos (los iluminadores) y no de la bombilla eléctrica, como en un tiempo las prostitutas de la poética baudeleriana. Ya no se trata de la típica mujer que ofrece sus carnes más por necesidad que por placer y libertad, “es vendedora y mercancía en uno” (Benjamin 1972 46), tampoco se ve a la prostituta de las pestilentes calles parisinas, una vagabunda más que una paseante. La mujer de bohemia se desvanece para dar paso a la mujer exótica de aroma a piña y bailadora del *fox-trots*, perseguidora de los hombres que mascan tabaco y goma arábica, es decir, *chewing gum*; mujeres curiosas en busca de aventuras más que de un encuentro concupiscente, es decir, las nacientes *femmes fatales*.

3.4 Un *topoi* femenino trastocado por la modernidad: de la *donna angelicata* a la *femme fatale*.

Durante la segunda mitad del siglo XIX la *donna angelicata* como tópico poético se deforma bajo la pluma de los románticos, esteticistas, simbolistas y decadentistas que, en oposición, crean a la *femme fatale*. En principio, la mujer angelical surge del *Dolce stil novo*; Guido Guinizelli y Dante Alighieri son los primeros en exaltar mediante la idealización, los rasgos femeninos de tendencia divina casi angelical: cabello rubio, piel marmórea, ojos claros (verdes o azules), mejillas levemente sonrosadas, labios de tono coral (gruesos pero armónicos con el resto de la simetría facial); hombros y cintura estrechos, curvas pronunciadas, finas manos y senos bien proporcionados que deben aparecer semidesnudos o cubiertos por telas blancas. Dicha belleza exterior se enfatizaba

con la interior, es decir, la candidez (interioridad o carácter) que debía tener la mujer como símbolo de perfección moral y ética aunada a la estética.

La candidez o estado espiritual fue un concepto surgido en la Edad Media, nos remite a la mujer inmaculada, una condición virginal que se alegoriza mediante la imagen de la honestidad y la castidad que hacen de ella la mujer virtuosa. Cuando Denis Diderot publica *Jacques le Fataliste et son maître* (1796) inaugura el adjetivo ‘fatalista’ derivado del determinismo como doctrina filosófica. El destino en tanto que acción consecutiva de una causa-consecuencia daba un grado de predictibilidad en donde el estado actual, en algún sentido determinaba el futuro; equivalente a lo que los jansenistas llamaban *grâce efficace* (no daba lugar al libre albedrío).

El no poder transgredir el destino inaugura el adjetivo de mujer ‘condenada’, maldita, pues la *femme fatale* más que ser malévola más bien se convierte en víctima de su propio destino, sin embargo dicha fatalidad se le ha asociado al mal, pues en parte la tragedia no puede eximir su costado violento y fúnebre, de ahí que se le asocie como una mujer perversa o maldita, tal es el caso de *l’horrible hôtelière* que encierra al supuesto “Delfin” en la torre de marfil para ser asesinado por un intruso malintencionado; horrible complicidad.

La *femme fatale* es la antípoda de la *donna angelicata*, entonces es fácil deducir el juego de opuestos, si ésta es virtuosa y casta, la otra enarbolará su erotismo y sexualidad; el pronunciamiento de su belleza tendrá un halo místico más que divino y así consecutivamente. Erika Bornay⁴⁰ enlista la serie de atributos:

⁴⁰ Existen también otros estudios monográficos dedicados al tema como el ya clásico de Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (Caracas: Monte Ávila Eds., 1969), y otros destacados como el de Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Madrid / Barcelona: Debate / Círculos de Lectores, 1994). En lo que toca al

Sobre la apariencia física de esta mujer...hay en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como el color verde. [...] En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal (114-115).

En la poesía de Kyn Taniya la mujer se encuentra muy presente como evocación y muy pocas como voz enunciativa. En torno a este tópico se puede apreciar mejor la postura particular del poeta en relación a la mujer vista desde el modernismo, puesto que muy pocas veces se muestra como la *donna angelicata* y otras tantas en calidad de *femme fatale*. En principio Kyn Taniya, en el poema “Esp[er]gles”, desmitifica y desritualiza la figura de la Virgen María – por antonomasia– modelo de la *donna angelicata*; primero humanizándola al momento de asignarle un rol mundano como el ser alumna en un salón de clase y enseguida haciéndola bailar junto con Don Quijote al ritmo del *shimmy*⁴¹: “Et don Quichotte danse *shimmy* / avec la vierge Marie” (Quintanilla 1986 31).

Más aún, bajo el contexto “salón de clases” Kyn Taniya ridiculiza a prominentes figuras: escenifica a un profesor que abandona su clase por un instante y, aprovechando la ocasión, los alumnos juegan y se distraen con otras cosas a falta de bolitas de papel⁴² y

mujer angelical, resultan interesantes los estudios de Ariane Thomalla, en *Die “femme fragile”. Ein literarischer Frauentypus dear Jahrhundertwende* (Düsseldorf: 1972); Hans Hinterhäuser opta por la “mujer prerrafaelita” en *Fin de siglo. Figuras y mitos* (Madrid: Taurus, 1998) y la “mujer espiritual” de Lily Litvak en *Jardines lejanos* de Juan Ramón Jiménez.

⁴¹ Fue un baile de salón que estuvo de moda en los salones de los años 20’s en Estados Unidos. Los movimientos corporales son graciosos.

⁴² Nótese que en la versión en español, en lugar de “boules de papiers” como se muestra en el original, se opta por el vocablo “chicle” en Quintanilla p. 263.

tintero qué aventar. Jesús, que en lugar de ser hijo toma la posición de estudiante y compañero de la que debería ser su propia madre, jugando toma el globo terráqueo (alusión a la Tierra como elemento moderno) y se lo avienta a Wilson⁴³ situado en la esquina opuesta del salón mientras que Nietzsche lo retoma y se lo lanza finalmente a Lenin; Goethe aislado escribe poemas dada y “tata” y a Beethoven se le oye chiflar al ritmo de *jazz*. En sumo paródico este poema iría perfilando a Quintanilla hacia la vanguardia como expresión poética, ya que el humor es una de las características principales de dicha corriente literaria, y que sin embargo es un recurso muy poco utilizado en la poesía mexicana de esos años. Incluso aparece una palabra identitaria de la vanguardia, esto es, “dada”.

La sensualidad propia de la *femme fatale* algunas veces se muestra exótica, sea en la belleza de la mujer de color: “[É]tats-Unis / Noire / comme le regard amoureux de tes femmes” (Quintanilla 16), sea con la cadencia y movimientos trémulos de la bailarina hindú que con su danza al ritmo del *darbuka* logra capturar la atención del sujeto lírico quien sigue con la mirada la cadencia y la curvatura de los senos firmes y marmóreos.

Dolores Romero López menciona que la mujer fatal, para el modernismo, presenta otras formas como la de la niña perversa en la poesía juaramoniana o la virgen entregada de Francisco Villaespesa. Así mientras que reinas, princesas y damiselas encarnan el galanteo del Antiguo Régimen en los poemas de Manuel Machado, las bacantes de Juan Ramón ostentan pechos orondos y eróticos muslos, como las hetairas de Machado⁴⁴. Esto no es la excepción para Kyn Taniya.

⁴³ Muy probablemente se refiera al Presidente de los Estados Unidos, Thomas Woodrow Wilson.

⁴⁴ Véase en Dolores Romero López, “Los *topoi* de la poesía modernista” en *Hispanófila*.

Los senos, en “Poemas primeros”, son frecuentemente evocados ya sea a través de la metáfora “Les vagues s’élevaient chaudes comme des grands seins bleus” (Quintanilla 18-19); de la imagen “...et avec l’[é]ponge de mon intelligence / tu te rafraichiras la bouche / ton ventre / et puis les seins” (25); del tópico amoroso, “Mais elle d[é]courût ses seins ardents / au ruisseau frileux de l’aube / Ses jeunes seins malades” (26); nuevamente de la imagen “La fille aux seins rouges / vous montrera gentiment ses jambes / de soie noire” (29); de un contexto revolucionario “Les femmes se sont toutes fardées / pour vous offrir leur tendresse / la Décoration de leurs Seins Macérés.../ comme deux Médailles Militaires”; del oxímoron “Tes seins jaunes sont deux citrons amers” (10). Incluso en el poema “Bohemia” existe esta alusión constante: “como una rosa roja se enciende cerca de mi cama / Tus dos senos temblarán en mis manos / como dos pájaros tiritando de frío” (Quintanilla 1986 177).

Se puede focalizar, en voz enunciativa, cierta imagen excesivamente erótica a través de las metáforas: “les tranchées saignantes s’entreouvraient / comme des sexes impurs de putains libidineuses” (10) y “les femmes / n’ont qu’a montrer leurs cuises de soie pour triompher” (20). Aunque dichas imágenes pudieran ser desagradables, el erotismo se va matizando nuevamente con un toque de la *donna angelicata*: la mujer con semblante de muñeca “Les vitrines des coiffeurs se sont brisées / et toutes les poupées de cire s’en son aller promener / dans les rues de New York” (21). Sin embargo se termina con una impresión no erótica sino pornográfica: “les femmes étendues offrent aux passants leurs chairs / complètement nues” (24) y “d’entre les cuisses écartées des femmes / qui se sont ouvertes à la nuit” (36).

Volviendo al sentido trágico, la figura femenina más próxima al sentido fatídico es la proscrita, la que participa y a su vez es víctima de todo lo que la circunda durante el

proceso revolucionario francés. Por un lado, podemos visualizar a la madres sufrientes que ven derramar la sangre tibia de sus hijos en combate, jóvenes soldados prestos a morir por el ideal republicano. Aunque la naturaleza materna sea de compasión y ternura angelical, no las exime de su trágico destino y esto las hace ser “condenadas” a su circunstancia patriótica. Existen tanto las mujeres que son violentadas sexualmente “des mères éplorées et des femmes violées” (10) tanto como las que ofrecen sus caricias y su sexo a los sobrevivientes que les toca reclamar su libertad y gritar su victoria: “les femmes se sont toutes fardées / pour vous offrir leur tendresse; / ces femmes adultères” (10).

Además de hacer clara la tendencia decadentista del poeta en torno a este *topoi* femenino, retomamos a la mujer como símbolo de inocencia y pureza e ideal de amor espiritual y místico, así la ‘Princesa’ es un tópico de herencia nobiliaria, recuérdese que la tradición clásica francesa preservaba el tratamiento canónico del periodo estético grecolatino.

3.4.1 La parodia a lo clásico: el motivo de la Princesa y el marfil

Charles d’Orléans considerado como el primer poeta para el mundo literario francés, tras vengar la muerte de su padre (hermano del rey Carlos VI, el Loco), cae preso en la tan recursiva Torre de Marfil⁴⁵. La referencia al tono marfil en la poesía moderna proviene del color de la piedra con la que están construidos los castillos del norte de Francia y del sur de Inglaterra, se pueden diferenciar de la piedra rosada de los castillos sureños franceses y de los de piedra grisácea ubicados más hacia al centro de la Galia. Ahí Carlos, preso, durante 11 años, canta su tormento melancólico utilizando y perfeccionando

⁴⁵ Dada la calidad aristocrática del preso, le era imposible ser encerrado en el calabozo, la mazmorra o el sitio determinado para el encarcelamiento de estratos bajos que correspondían a su vez a las partes bajas o subterráneas de los castillos.

la Alegoría como figura retórica además de ser la personificación del Amor Cortés. Sus poemas expresan el sentimiento melancólico aparentemente causado por el amor mal correspondido, pero en calidad de prisionero político y exiliado. Carlos emplea el recurso alegórico mediante la voz enunciativa para desahogar el malestar producido por el encierro.

Kyn Taniya en el poema “Le jeune homme assassiné” nos regala una bella imagen que, de manera simbólica, alude al encierro del Delfín:

Il n’était pas si loin
le palais de marbre blanc
avec son escalier tapissé de velours noir
mais l’horrible hôtelière m’enferma
dans la chambre plus obscur (Quintanilla 9)

Entonces tenemos que “el palacio”, “el tapiz” y “el ama de llaves” se toman como rasgos aristocráticos, el símbolo “la habitación más oscura” remite a la cárcel que tiene correspondencia con lo negro (melancolía). En K.T. el *topoi* de la torre de marfil no es alegórico sino simbólico; la voz enunciativa reconstruye su propia muerte después de haber sido asesinada, es un muerto el que habla y que sólo así se aproximó a comprender lo que pudo haber sufrido “su galgo blanco”⁴⁶ –color marfil que se repite– mientras moría.

La torre actúa como un lugar premonitorio, un sepulcro que funge como cárcel que condena al encierro y por ende a la muerte. Pero a pesar de que el sujeto es apuñalado por un hombre viejo, de baja estatura y barba negra, es el ama de llaves quien lo encierra permitiendo así un asesinato; tenemos aquí entonces la malignidad de una *femme fatale*.

⁴⁶ “mon lévrier blanc”.

En tanto que motivo recurrente, la torre de marfil de Rubén Darío, en oposición a la de K.T. y Charles d'Orléans que de manera figurada nos remiten al inmueble, la torre de "Cantos de vida y esperanza" refiere al encierro de sí mismo, a una prisión espiritual:

La torre de marfil tentó mi anhelo;
quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo. (Darío 249)

Por el contrario, el poeta portugués modernista José Aldama Negreiros (1893) recurre a este *leitmotiv* pero en su poema titulado "La torre de marfil no es de cristal", la torre simboliza la fragilidad de la vida y de la creación poética. Negreiros no pierde el matiz aristócrata propio del feudalismo, en contados versos encontramos que

La conciencia de fragilidad
se llama torre de marfil
¡No es de marfil ni torre
es la salud de los frágiles
es la fuerza de los frágiles completos
y el dominio del poeta
dominio de un solo vasallo
dominio de un solo señor. (Negreiros 1)

La evocación de "vasallaje" y "señorío" nos vuelve a la más pura vertiente de lo moderno, incluso en una antigua querrela que Rimbaud supo reivindicar bien: François Villon, poeta protegido por la Corte borgoñesa y rival del príncipe Charles, citaba constantemente los versos de éste con el fin de hacer notar su inferioridad frente a –según Villon– su inmejorada estética. Situación que llevó al Delfín a dominar el recurso del

hermetismo⁴⁷ para diferenciarse de lo vulgar de Villon, ya que éste no perteneció a la aristocracia. Dicho recurso consiste en utilizar los *topoi* grecolatinos exhaustivamente de modo que arroje un estilo que logre categorizar al poeta dentro de una élite casi impenetrable: la de pocos eruditos en la materia y de quienes podían acceder fácilmente a los libros antiguos, es decir, los aristócratas.

En 1980 Arthur Rimbaud inventaría una carta literaria⁴⁸ cuyo objetivo principal fuera la reconciliación entre ambos poetas. Así, la tradición del “poeta maldito” no refiere a la figura de Villon sino a la de Carlos de Orleans quien encontró en la poesía reconfort y olvido (rasgo profundamente baudelairiano). Pero además esta alianza nos revela la intención de disolver la tendencia aristocrática en el arte, de ahí Rimbaud y los simbolistas forjan una estética desenfadada de estratos e incipientes clases sociales.

Concerniente a la tradición nobiliaria, la Princesa de Kyn Taniya en el poema “Sur la plage” no se encuentra encerrada en la torre como sí lo está la princesa de la “Sonatina” de Rubén Darío:

Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real,
el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,
un lebrél que o duerme y un dragón colosal (Darío 189)

K.T. emplea un humor ácido para desdibujar la condición femenina de la princesa al momento de ser tratada con poca delicadeza por parte del supuesto amante; ambos se pasean por la orilla de la playa, el pretendido escoje piedras precisas en apariencia

⁴⁷ Posible herencia del abstraccionismo estridentista.

⁴⁸ *Charles d'Orléans à Louis XI.*

regadas en la arena: Safiros, Esmeraldas y Rubíes que ofrece a la Princesa llorosa. Sin embargo la siguiente escena rompe con la pretendida armonía parnasiana que se espera:

Pon en tu boquita

estos bombones de agua salada

Después

escúpelos

con tu risa

sobre la arena llena de sol (Quintanilla, 1986 194)

La expresión decadente busca disolver la estética clásica grecolatina, esto, empleando verbos poco decorosos como “poner” y “escupir” pero que logran otra intención: hacer reír mediante la parodia de un motivo clásico.

A pesar de que encontramos una voz enunciativa un tanto personal próxima a la voz propia del poeta, el estilo lacerante no cambia. Existe un poema titulado “4681” dedicado a Ruth. Podemos inferir que se trata de la esposa de Quintanilla del Valle, es decir, Ruth Stallsmith con quien contrajo matrimonio en primeras nupcias. La cifra como título corresponde al número de un reo de color (raza negra) que huye de andén en andén de un *subway* situado en la ciudad de Filadelfia, pues es él quien irrumpe con su actitud una escena romántica entre los amorosos; se utilizan recursos primaverales como la brisa, los pétalos el perfume emanado de ellos, la noche, etcétera para expresar la atmósfera amorosa que se apaga con el abandono del amante, y en represalia, la mujer sollozante dirige su furia al pobre reo errante:

¡Vámonos!

gritó al negro inflexible

Y el número 4681 se lanzó en la noche

y te dejé sollozante en el andén

y tu también maldecías al 4681 (Quintanilla 161)

De una manera similar es extraña la comparación en el poema “Como dos hojas de oro” donde “Las hojas caen impercetibles como... / mujeres en la cama” (115). Si en este poema Ruth surge como el sujeto enunciado y de hecho su contenido amoroso se dirige a ella, por lo tanto los pájaros, el bosque, el viento, los ríos y la primavera son a la vez cómplices y testigos de ese “tú” y “yo” que terminan por confesar un idilio apasionado no tan tierno y bien aventurado. Así basados en tal situación, se desvanece nuevamente el halo del arquetipo cándido propio de la novicia, pastora, moza o, en este caso, de una esposa, una *Donna*:

hasta que caigan al fin nuestros
dos cuerpos, magros,
exhaustos,
desnudos,
dorados,
calcinados de pasión. (Quintanilla 115)

En este sentido el poeta modernista Francisco Villaespasa recurre al mármol pagano de la Venus de Milo, mientras que Manuel Machado en “El jardín negro” recrea la figura de una estatua que besa una luna blanca (símbolo femenino y de belleza); su hermano Antonio Machado vuelve al *topoi* del mármol de la fuente borbollante. Pero Kyn Taniya vulgariza al sujeto enunciado con una serie de comparaciones cotidianas para poder yacer calcinado de pasión a su lado. El punto de partida el motivo de la princesa, parodiado para lograr una cercanía carnal con el objeto deseado.

3.5. Sinestesia

Uno de los procedimientos más recursivos de la literatura modernista es la sinestesia, se trata de una mera asimilación conjunta de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos (vista, olfato, oído, tacto) en un mismo acto perceptivo. *Émaux et Camées* (1852) de Théophile Gautier es uno de los primeros textos poéticos en utilizar dicho recurso. Ahí el poeta utiliza como artefacto las joyas, esmaltes y piedras preciosas para sugerir un lenguaje brillante y luminoso, similar al que pretendían los impresionistas en la pintura. Recordemos los rubíes, esmeraldas y zafiros tragados y escupidos por la Princesa kytaniyana, de igual manera que los anillos con piedras de rubíes y zafiros del ahogado contenidos en el poema “Dernier nocturne”. Se trata de evocaciones diletantes del decadentismo, ya que la voz enunciativa fija la mirada no en las piedras sino en su contexto, haciendo perder su función estética y simbólica; produciendo así en ambos casos el humor como efecto.

El soneto en alejandrinos “Voyelles” (1883) de Arthur Rimbaud logra adaptar una sensación a una vocal, su primer verso lo ilustra: “*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles*” (Mouquet 723), con este embate sinestésico de relacionar una vocal con un color, K.T. continúa hasta en la forma poética la inventiva Rimbaudiana, sólo que liga toda una idea a un color:

Noire
Comme le regard amoureux de tes femmes
rouge
comme le coeur des hommes
et de l'autre côté du Pacifique
[É]tats-Unis [É]tats-Unis
gris sous la neige

vous êtes l'autre aile de l'oiseau monde... (Quintanilla 16)

Menciona Dolores Romero López en su ensayo “Los *topoi* de la poesía modernista” que el blanco, tonalidades rosadas y el azul son los colores más significativos del modernismo, apareciendo posteriormente en los índices de frecuencias el negro y el verde. El blanco matiza símbolos como la nieve (presente en la poética *kyntaniya*), la luna, el cisne, el jazmín y las acacias, elementos que se aproximan al campo semántico de la pureza; la llana planicie rusa o bien remite a su esencia moderna o a un sentimiento que el poeta refleja –a través de la voz enunciativa– de sus experiencias viajeras como funcionario diplomático: “En Russie / la neige neige neige...russie neige la neige fumée bleu bleu bleu” (15); “[É]tats-Unis [É]tats-Unis / gris sous la neige” (16).

3.5.1 L'Azur

A lo largo de “Poemas primeros”, los colores y las flores además de tener una erotología propia, simbolizan también lo etéreo y celestial como en el caso del color azul, por antonomasia identidad de los poetas románticos. A Novalis se le ha señalado como uno de los primeros referentes para el color azul, pues inspirado en la obra pictórica de Friedrich Schwedenstein, el novelista lo immortaliza en su obra *Heinrich von Otfendigen* (1802). Más tarde, la tradición francesa retoma el color que también es la tonalidad de la flor de lis: símbolo de la realeza e identidad francesas. No es peculiar que K. T. desmitifique el azul como un recurso descriptivo pero en una fuente de inspiración poética a pesar de que lo evoca con un tono, en algunos casos, bastante poético como lo es el siguiente:

La fumée bleue de ma cigarette

Volupteusement s'étire dans ma chambre

et ma cervelle (1896 15).

Sin embargo y recordando los diferentes matices y tonalidades del discurso poético Quintaniano, nos encontramos en otro poema con una imagen un tanto paródica pero bella en sí; el primer verso utiliza la palabra 'Imbécil' que para la lengua francesa no es peyorativa, es una llamada de atención ligera, pero no deja de causar un sentido hilarante y de vinculación decadente:

Imbécile

Regard le ciel qui n'a plus que deux étoiles (7)

Otra escena aún más chistosa y que incluso no continúa con un seguimiento lógico del poema, es la aparición de un Indio o Indiano en medio de la noche fría, oscura y, por lo visto no tan solitaria:

Un indien court gaiment

dans la rue baignée de lumière électrique

en lutte avec le bleu indécis

de la nuit qui finit (7)

Esta disonancia no debe sorprender tanto ya que, de acuerdo con Gonzalo Rojas, lo moderno naturalmente es muchas cosas: sorpresa, hermeticidad, absurdidad, disonancia, videncia (201). De este modo se sucita la cotinuación del azul como tópico de la modernidad. Podemos pensar que la revista *Azul* del Modernismo que se inspiró posiblemente de la revista francesa *Revue Bleue*, y que tal vez de ahí se desprenda el seudónimo de uno de sus creadores y editores, el Duque de Job (Manuel Gutiérrez Nájera) quien se hacía llamar "Petit Bleu".

En “Poemas primeros” la exaltación del color azul es visible en la espesura de la pampa argentina o del iris de los ojos de los campesinos de frente fruncida por la marca que deja el sol:

A c h e v a l
sauvage au regard bleu...
il n'est pas vrai que tu sois
a r g e n t i n e (Quintanilla 1986 8)

Les laboureurs des champs avaient ridé son front

Ses yeux bleus étaient de grands océans ensoleillés (30)

o en la sangre helada de los soldados caídos:

le beau sang tiède des soldats (12)

En la bandera francesa: una fina tela que ondea como saludando, como anunciando la llegada de la libertad a la vida de los hombres esclavizados, vituperados, hambrientos y abandonados por un condicionamiento estamentario casi eterno:

Vive la France!

Bleu.

Blanc.

Rouge. (12)

O bien, regresando con los paisajes y espesuras de la Rusia tan amada por K.T., fuente de inspiración para el Teatro del Murciélago; o del cielo despejado de la estepa africana:

En Rusie

la neige, neige, neige

Et ce soleil africain

bleu bleu bleu...

russie neige la neige la neige fumée serpent bleu bleu bleu

(16-17)

Resuena el color en “les sanglots de la houle” (17) o “en la plage bleue” (18) incluso en el símil atrevido de la comparación de las olas como si fuesen dos grandes senos por ser enormes y tibios:

Les vagues s'élevaient chaudes

comme des grands seins bleus

Les vagues toutes (18-19)

Entrado el siglo XX las noches “continuent d'exhaler leur parfum bleu” (24). Así como el cielo que porta son “joli costume bleu” (29).

Como *leitmotiv* el azul nos recuerda a *l'azur* de Paul Éluard que a pesar de ser un poeta simbolista, se reconocería más como un poeta de la vanguardia surrealista. En su poema “Pour vivre ici” Éluard introduce elementos simbólicos del principio natural: fuego, bosques, flores, pájaros, cielo, zarzas, campos de trigo, viñas, etc. En donde el “azur” lo abandona completamente, dejándolo sólo en la noche invernal desposeyéndolo de ese halo divino que sólo el azul le puede aportar; un azul de los románicos, único elemento que lo puede animar, es decir, que lo nutre espiritualmente.

L'Azur para poetas como Jean-Michel Maulpoix es una ventana que divide la frontera de la intimidad con el mundo; un sitio de reflexión y evocación pero también de separación. Es un acceso al mundo, al Azur; una vía a la introspección o a la evasión. Con esto recordamos la imagen del hombre baudelairiano aburrido que sostiene el mentón con la mano, de mirada lánguida así como de hondo suspiro; de un mohín que dibuja el hastío

de su existencia que se refleja al reverberar de la ventana. De manera similar, nos llegará a la memoria la escultura *El pensador* de Rodin. Entonces, mirar a través de la ventana cobra un dejo de contemplación y melancolía, transformándose en un *leitmotiv* literario. Recuérdese que K.T. fue profundo admirador de Rodin, por lo que este motivo se suma y culmina con el largo trayecto que hemos señalado al transcurrir esta investigación. Para K.T. el azur actúa tanto como un sitio de inspiración, reflexión y separación pero sobre todo como un símbolo o material presto al desgaste y a su deformación. El azur simbólico y entrañable es descontextualizado en una frontera muy próxima a lo que se entendería por vanguardia, en donde se concibe mejor como un recurso estético y no de contenido significativo. Así culminaría una etapa poética de la estética kyntaniyana que permitiría el paso a la cultura del manifiesto.

Conclusiones

Mientras que en México la Modernidad, para la poesía, es entendida a partir de la conferencia “La poesía de los jóvenes de México” (1924) de Xavier Villaurrutia, en donde Enrique González Martínez es señalado como el *apanage* del “Grupo sin grupo”, su fuente de inspiración y, más que eso, su punto de partida; en Francia *Les fleurs du mal* (1857) no inaugura la era moderna sino que gesta el nacimiento de una poesía crítica del yo-poeta que hereda los ideales revolucionarios franceses, sobre todo en relación a la libertad, es decir, aniquilar la tradición literaria canónica impuesta por una sucesión nobiliaria que tuvo su punto de quiebre con el estallido de la Revolución francesa, y esto, en Francia, era pronunciarse ‘decadente’.

En México frente a la Revolución mexicana, los decadentistas mexicanos se apegaron a la estética revolucionaria de Jean Lorrain, Joris Karl Huysmans, Charles Baudelaire entre otros, de los cuales la figura imprescindible de Kyn Taniya colaboró con esa transición al momento de introducir a modo de aportación uno de sus poemarios que debiera ser el más emblemático de su estética, y que sin embargo no lo es por no ser reconocido o siquiera considerado. Entonces se puede señalar que “Poemas primeros” es un puente entre siglos, del XIX al XX, entre la poesía francesa y la mexicana. A pesar de que nuestro poeta estudiado nació en 1900, su formación propia es la de un hombre del XIX que hereda los últimos ecos del romanticismo, nutrido de un lenguaje simbolista que logra concebir un estilo único mediante el recurso de la ironía, la parodia y el humor. Sin embargo su trayectoria diplomática que le dejan aprendizajes de madurez y vivencias intelectuales, evidencian –en el resto de sus poemarios– una pertenencia correspondiente al siglo XX; tanto que K. T. reconoce cierta hermandad con el italiano vanguardista

D'annunzio, estereotipo de esa época convulsa que al igual que él sufrieron la metamorfosis del espíritu precisamente decadente: si pudiéramos sesgar el término, es el *impasse* reflexivo del calambur al caligrama.

D'Annunzio junto con Proust y James Joyce influyeron para dar paso a la lectura de manifiestos, la postura radical, la innovación sintáctica y tipográfica y todo lo que se reconoce como *l'avant-garde*. Los decadentes mexicanos que inauguraron la *Revista Moderna*, Amado Nervo, Alberto Leduc, Efrén Rebolledo, Rubén M. Campos –entre otros para no alargar la lista–, en sí todos aquellos cuyos escritos de juventud fueron ilustrados por Julio Ruelas, se enfrentaron al Porfiriato hegemónico como los franceses en su momento tuvieron que hacerlo contra el despotismo ilustrado; paradójicamente el Porfiriato viraba hacia la cultura francesa, el positivismo, la decoración, el estilo, la arquitectura y hasta los arquetipos franceses de la época. Ser decadente mexicano implicó entonces adaptar estos recursos en pos de un discurso igualmente revolucionario; más que de una moda se trató de un pronunciamiento voluntario incluso hasta algunas veces individual del naciente mexicano, modernista y rebelde. Mientras que el *spleen* en Europa traducía un pesimismo excéntrico y excesivo frente a sus circunstancias, el hombre rebelde (revolucionario) hacía una toma de conciencia surgida de un movimiento convulso generado por la absurdidad de los juicios, valores y sobre todo de la precaria conducción política mexicana de esos años.

Curiosamente los Contemporáneos advirtieron en su primer manifiesto de lo que se trataba el estridentismo explicando que no se consideraban vanguardistas sino modernos, cayendo en cuenta que el “estridentismo” se posicionaba como un mero “actualismo” de su circunstancia: una postura disidente sobre la toma de decisiones sociales y consecuencias políticas erróneas, que daban un parámetro a lo que posiblemente, a través de la vía cultural

y de la expresión literaria, se pudiera cambiar como parte del programa de la Revolución mexicana. En este punto Kyn Taniya se manifiesta –algunas veces– desde la expresión mexicana a pesar de escribir en francés. Algo usual en la literatura francófonona como por ejemplo: ésta aborda las realidades de las colonias francesas independizadas a pesar de utilizar el francés como lengua identitaria. Así K. T. al momento de citar versos del himno nacional francés, connota el entendimiento de una dictadura (porfiriana) semejante a las implicaciones de una monarquía. El poeta impulsa al mexicano a pronunciarse ante dicha situación; en “Poemas primeros” 1910 equivale a 1789.

Siempre se ha cuestionado la adscripción estridentista de Kyn Taniya, incluso por algunos miembros del grupo, por su nacimiento fuera de México así como su educación en Francia y el entorno aristócrata familiar integrado por políticos de gran influencia en los procesos históricos en el México de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Tampoco combatió directamente en la Revolución mexicana aunque encabezó importantes misiones diplomáticas para asentar una nueva política. Gracias a las redes y afinidades con escritores mexicanos desde Amado Nervo hasta Carlos González Peña, rápidamente se insertó el grupo que gestó la editorial Cvltvra y pudo auspiciar proyectos culturales a través de la Embajada mexicana en Francia y la Embajada francesa en México para varios escritores, entre ellos, los estridentistas. Kyn Taniya es un caso de estudio peculiar para la crítica literaria en general; francés de nacimiento, educado en Francia y los E.E.U.U.; naturalizado mexicano hasta 1918; un vanguardista no reconocido por los estridentistas u otro grupo vanguardista de México o Francia; poeta poco reconocido como figura conciliadora entre la modernidad artística de finales del siglo, el decadentismo y las vanguardias históricas; además un diplomático pionero en considerarse como un cargo administrativo y no un título plenipotenciario como el que sí tuvo su padre. Por ello es importante reconsiderar la

poética kyntaniyana, ya que los escasos estudios que existen (Schneider, Gallo, Wall, Palma Castro) se han dedicado sobre todo a *Avión y Radio* siguiendo una línea crítica enfocada en la vanguardia y el estridentismo. No obstante, su modernismo rebasa, de manera similar a la obra de José Juan Tablada, en la búsqueda de una nueva expresión nacional de manera formal y temática siguiendo la experiencia que dio vigor a la modernidad francesa a partir de su revolución de 1789 o la propagación del futurismo bajo la revolución rusa. Por ello es que en su libro *Íntimos* y los poemas en prosa del programa de teatro Chauve-Souris se percibe una realidad mexicana desde la parodia a formas clásicas occidentales.

Habrá que reconsiderar si *Avión y Radio* pertenecen a la vanguardia europea o en todo caso a la vanguardia de expresión mexicana y en todo caso su relación con el estridentismo. Volviendo al bilingüismo y biculturalidad de Quintanilla, no olvidemos que en calidad de diplomático y poeta, la figura se distiende en múltiples expresiones que abarcan varios territorios de América, de China, Rusia y de más estancias de las cuales existe evidencia a lo largo de su obra incompleta; hay que recordar sus poemarios extraviados. Entonces sumando todos estos antecedentes, se concluye que K.T. es un hombre común del siglo XX, quien viaja y entra en contacto con diversidad de pensamientos, culturas, modos de vida y distintas lenguas que arrojan estéticas diferentes pero novedosas. Poeta, padre de familia, diplomático, *dandy*, francomexicano encerrado en un siglo (XIX) no perteneciente a él, no adaptado a su circunstancia particular de ser a la vez decadente, rebelde, un ser a la vanguardia que escribe, vive y se pronuncia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Apollinaire, Guillaume. *Alcoholes*. Trad. Juan Abeleira. Madrid: Poesía Hiperión, 1995. Impreso.
- Apollinaire, Guillaume. *Alcools, Le Bestiaire, Bital impendere amoris*. París: Gallimard, 1975. Impreso.
- Argullo, Rafael. *El héroe y el único*. Madrid: Taurus, 1982. Impreso.
- Ascombe, Jean-Claude y Ducrot, Oswald. *La argumentación en la lengua*. Trad. Julia Sevilla y Marta Tordesillas. Col. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1994. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. Trad. Ida Vatale. México: FCE, 1978. Impreso.
- Banville, Théodore de. *Oeuvres poétiques complètes*, París: Champion, 1999. Impreso.
- Barberán Soler, Tania. “El Teatro Mexicano del Murciélago: un espectáculo de vanguardia”. Tesis. UNAM, 1997.
- Béguin, Albert. *Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México: FCE, 1954. Impreso.
- Benjamin, Walter. *El libro de los Pasajes*. Ed. Rolf Tiedeman. Trad. Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*. Trad. y prolog. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972. Impreso.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990. PDF.
- Boulton, James T. y Lindeth Vasey (ed.). *The letters of D.H. Lawrence*. Vol. V March 1924-March 1927. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Impreso.
- Bourdon, Jean-Marie. *Étudier la Révolution en 4e à l'aide du fil La Marseillaise de Jean Renoir*. Tesis. Universidad de Dijon, 2008. PDF.
- Cairns, Francis. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgo: University Press, 1972. PDF.

- Camps, Assumpta. *El Decadentismo italiano en la literatura catalana*. Berna: Peter Lang / Intenational Academic Publishers, 2010. PDF.
- Cohen, Jean. *El lenguaje de la poesía*. Madrid: Gredos, 1982. Impreso.
- Comisión Permanente del Primer Año de Ejercicio. “XLI Legislatura”. *Diario de los debates n° 83*, 9 de agosto 1950, México. Web. 6 may. 2015.
<www.cronica.diputados.gob.mx>.
- Constante López, Alberto Isauro. *Martin Heidegger en el camino del pensar*. Tesis. UNAM, 1998. PDF.
- Corominas, Joan y José Antonio Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1982. Impreso.
- Corte Velazco, Clemencia. *La poética el estridentismo ante la crítica*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Dirección General de Fomento Editorial, 2003. Impreso.
- Curtius, Ernest Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. 2 vols. México: FEC, 1975. Impreso.
- Cuvardic García, Dorde. *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Paris: Publibook, 2012. PDF.
- Darío, Rubén. *Rubén Darío: Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Estudio. Enrique Anderson Imbert. México: FCE , 2012. PDF.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni. 24ª reimpr. México: Siglo XXI, 2009.
- E. Wall, Catherine. *The Poetics of Word and Image in the Hispanic Avant-Garde*. Delaware: Juan de la Cuesta, 2010. Impreso.
- Fernández Moreno, César. *Introducción a la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962. Impreso.
- Frenzel, Elisabeth. “Prólogo”. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Editorial Gredos, 1976. Impreso.

- Friedrich, Hugo. *Estructura de la Lírica Moderna*. Trad. Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1959. PDF.
- Gallo, Rubén. “Poesía sin hilos: Radio y Vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, octubre diciembre 2007: 827-842. Impreso.
- Gauthier, Théophile. *Émaux et camées: édition définitive*. Paris: Charpentier, 1872. Impreso.
- González Martínez, Enrique. *Material de lectura: Enrique González Martínez*. Introd. Andrea Polidori, México: UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, 2010. PDF.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Trad. Manuel Jiménez Redondo Madrid: Taurus, 1985. PDF.
- Halperin, Jean Louis. *Le Code civil*. 2ªed. París: Dalloz. 2003. Impreso.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del Modernismo*. México: FCE, 1954. Impreso.
- Jameson, Friedrich. *Teoría de la postmodernidad*. Trad. Celia Montolio Nicholson. Madrid: Trotta, 2001. PDF.
- Jaspers, Karl. *Esencia y forma de lo trágico*. Trad. N. Silvetti Paz. Buenos Aires: Sur, 1960.
- López Castellón, Enrique. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, España: Akal, 1999. Impreso.
- Lozano-Hemmer, Rafael. “Airborne: Stridentisme, installation”. *Mexique 1900- 1950: Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente, Orozco et les avant- gardes*, octubre 2016-enero 2017: 25. PDF.
- Mallarmé, Stéphane. *La siesta de un fauno*. Francisco Bores y Javier Arnaldo (Eds.) Trad. Antonio y Amelia Gamoneda. Madrid: Círculo de Bellas Artes/ Gobierno de España / Acción Cultural Española, 2012. Impreso.
- Maples Arce, Manuel. *Urbe: Súper-poema bolchevique en 5 cantos*. México: Andrés Botas e hijo, 1924. PDF.
- Mejía Sánchez, Ernesto, ed. *Rubén Darío: Poesía*. México: FCE, 2012. Impreso.

- Mouquet, Jules y Renéville de Rolland. *Arthur Rimbaud: Œuvres complètes*. París: Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 1963. PDF.
- Negreiros, José de Aldama, “Momento de la poesía”. Trad. de Mijail Lamas. *Círculo de Poesía: Revista electrónica*, dic 07 2014. Web. 3 enero 2017.
- Ortega y Gasset, José. “Prólogo”. *Obras completas*, Tomo VII. Madrid: Alianza / Revista de Occidente, 1997. Impreso.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Trad. Ely Leonetti Jungl. España: Biblioteca Austral, 2003. Impreso.
- Palma Castro, Alejandro. *Kyn Taniya: Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*. Col. Archivo Negro de la poesía mexicana. México: CONACULTA/FONCA. 2014. Impreso.
- Pérez-Pedrer Albarellos, Susana. *Literatura comparada y Tematología*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006. Impreso.
- Poniatowska, Elena. *Tínisima*. México: Era, 1992. Impreso.
- Puck, Caballero el, “Lo que opinan de las ‘pelonas’”, *El Universal Ilustrado*. 13 agosto.1924: 25. Impreso.
- Quintanilla, Grace. “Identidades en fuga”. *Grace Quintanilla: narrativas digitales, cultura digital, video arte, pensamiento visual*. Video y multimedia: 1. Web. 18 Nov. 2015.
<www.gracequintanilla.net/#!identidades-fuga/c1mu7>.
- Quintanilla, Luis. “El murciélago mexicano”. *La Pajarita de papel*. México: PEN Club, 1924. Impreso.
- Quintanilla, Luis. *Obra Poética*. México: Editorial Domés, 1986. Impreso.
- Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista: Historia cultural de una vanguardia*. Trad. Víctor Alamirano y Daniel Castillo. México: FCE / Universidad Veracruzana / Universidad Autónoma Metropolitana, 2015. PDF.

- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al Surrealismo*. Trad. Juan José Domenchina. México: FEC, 2000. Impreso.
- Rinaldi Pollero, Dumar Daniel. “Fedriana: El mito de Fedra e Hipólito de Eurípides a D’Annunzio”, Tesis. UNAM, 2006.
- Robles, Fernando. *Epistemología de la Modernidad: entre el etnocentrismo, el racionalismo universalista y las alternativas latinoamericanas*. Cinta de Moebio diciembre 2012: 169-203. PDF.
- Rojas, Gonzalo. “Darío y más Darío”. *Atenea*, núm 500 2009: 193-205. PDF.
- Rousseau, Jean-Jacques. *El Contrato Social*. Ed. María José Villaverde, España: Istmo. 2004. Impreso.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen y Acevedo Márquez, Sergio. *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: UNAM /Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000. Impreso.
- Schmigalle, Günther. “Rubén Darío y algunos poetas franceses de su tiempo: Verlaine, Moréas, Villiers de L’isle-Adam”. *Anuario de Estudios Atlánticos*. 57, 2011: 563-599. PDF.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. de María Pardo de Santyana. Barcelona: Crítica, 1985. Impreso.
- Stanton, Anthony, ed. *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. México: Colmex / Centro Katz de Estudios Mexicanos, 2014. Impreso.
- Taylor, Charles. *Hegel y la sociedad moderna*. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE, 2014. PDF.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Trad. Marcial Suárez. Madrid: Akal, 1982. PDF.
- Trousseau, Raymond. *Un problème de Littérature Comparée: les études des thèmes*. Paris: Lettres Modernes, 1975. Impreso.

Válery, Paul. *Teoría poética y estética*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Machado, 2009. Impreso.

Vázquez Recio, Nieves. *Una "Yerva enconada": sobre el concepto de motivo en el Romancero tradicional*. España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz Universidad de Cádiz /Fundación Machado, 2000. PDF.

Wagner, Geoffrey. "L'abatros". *Selected Poems of Charles Baudelaire*. Web. 17 Mar. 2016.
<www.fleursdumal.org>

Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions de Seuil, 1972. Impreso.