

Imagen y ornamento en la poesía modernista latinoamericana

Ana Porrúa¹

290

“Pasamos Julián del Casal –el poeta celebrado por Verlaine y alentado por Huysmans y Gustave Moreau–, Raoul Cay y yo a un saloncito contiguo, a ver chinerías y japerías. Primero las distinciones enviadas al señor Cay por el gobierno del gran imperio; los parasoles, los trajes de seda bordados de dragones de oro, los ricos abanicos, las lacas, los *kakemonos* y *suorimonos* en las paredes, los pequeños *netskes* del Japón, las armas, los variados marfiles. Julián del Casal, el pobre y exquisito artista que ya duerme en la tumba, gozaba con toda aquella instalación de preciosidades orientales, se envolvía con los mantos de seda, se hacía con las raras telas turbantes inverosímiles [...]”.

Rubén Darío, *La Nación*, (1895)²

I.

La cita de Rubén Darío me interesa por varias razones. Creo, en principio, que abre posiciones ante las rarezas, el exotismo de fin de siglo XIX: Darío enumera, ordena en un conjunto sucesivo los objetos coleccionables, “chinerías y japerías”. El “muy joven todavía”, como lo presenta Julián

¹ Universidad Nacional de Mar del Plata/ CELEHIS/ INHUS/ CONICET.

² Rubén Darío, “El General Lachambre. Recuerdo de La Habana”. Apareció en *La Nación* de Buenos Aires, el 7 de marzo de 1895. Se reprodujo en *Ramillete de reflexiones* (1917).

del Casal en 1891, en *La Habana Literaria*,³ es el que contempla con cierta curiosidad pero también con algo de distancia, aquello que Del Casal convierte en objeto suntuoso deseado, en lo que embriaga los sentidos pero además, aquello que usa para vestirse/ revestirse, performar el exotismo. El continuo del inicio de la cita se presenta regido por un modo de la mirada de fines del XIX, soberana pero a distancia (ANDERMANN y GONZÁLEZ-STEPHAN, 2006, p. 9), aquel que se despliega en las Exposiciones Universales, en la sucesión de pabellones de los distintos países que exhiben lo heteróclito, que arman la secuencia del cosmopolitismo; también, en parte en el interior burgués del que tanto habló Benjamin, preparado para asilar y aislar al sujeto (1972, p. 183). Se trata, en uno y otro caso, de cierta acumulación cultural instalada en el gusto de época, que reúne “huellas del estilo de todos los siglos” (p. 237); y también de una posible zona de contacto entre los objetos de colección e incluso los decorativos, la figura del artista y la escritura misma.

291

En este último sentido, más que la mirada, en el epígrafe, Casal pone en juego su cuerpo para borrar la distancia entre esos índices de otras culturas y su propia vida, fabricando “turbantes inverosímiles”. Lo que abre su figura en esta remembranza anecdótica de Darío es lo que Molloy llama política de la pose en el final de siglo XIX, asociada a una “proyección teatral”, con “connotaciones plásticas” (MOLLOY, 1994, p. 130) y que podría ser inscripta en una estética ornamental. En la vida y en la literatura, o tal vez por esa indistinción, cabe hacer un pasaje a uno de los poemas de *Nieve* (1892) de Julián del Casal, “La agonía de Petronio”, en donde el “bardo decadente” yace “Tendido en la bañera de alabastro/ [...] / [...] / mostrando coronada la ancha frente/ de rosas, terebintos y azucenas” (2007, p. 102). La escena es efectivamente pictórica, como la de “Salomé” que se escribe sobre el cuadro del mismo nombre de Gustav Moreau: “con veste de brocado/ estrellada de ardiente pedrería, / [...] muestra siempre [...] un loto

³ Julián del Casal, “Rubén Darío” (*La Habana Literaria*, 15 de noviembre de 1891): “Entre los grandes escritores hispanoamericanos de la última generación, hay uno notabilísimo, Rubén Darío, que, por su fantasía, por su estilo y por sus lucubraciones, más que un escritor nicaragüense, parece un artista parisiense, desertor del grupo de los parnasianos o neorrománticos. Es muy joven todavía”. (CASAL, 2007, p. 385)

blanco de pistilos de oro” (CASAL, 2007, p. 107). Lo orgánico, lo inorgánico, el ornamento, cubren, revisten la figura y la enmarcan.

En esta línea plástica, los mancebos de “El reino interior” (*Prosas profanas*, 1896) de Darío aparecen ya bajo cierta radicalización del artificio: no sólo “ciñen las cabezas triunfantes/ oro y rosas”, sino que llevan puñales “de piedras preciosas revestidos” y jubones púrpuras. Es más, el artificio pautado en este caso por las series del lujo, enmarca en una parentética su presentación de los “los satanes verlenianos de Ecbatana”: “siete mancebos –oro, seda, escarlata,/ armas ricas de Oriente–” (1985, p. 226). En el mismo sentido podría pensarse en “La Aparición” de Julián del Casal, cuando Salomé huye, luego de decapitar a Herodes: “Despójase del traje de brocado/ y, quedando vestida en un momento,/ de oro y perlas, zafiros y rubíes” (2007, p. 108). Es claro, en estos dos últimos versos que el despojo es imposible porque debajo del brocado –ya en su mención imaginamos seda, hilos de oro y plata, porque pertenece, además, a la serie de sonetos dedicados a cuadros de Gustav Moreau– el cuerpo de Salomé parece quedar vestido “de oro y perlas, zafiros y rubíes”.

292

Me interesa este gesto, el de revestir/ desvestir o despojar como un modo de abrir la escena del ornamento que no cesa de labrarse,⁴ de configurarse a partir de joyas, telas, flores, o elementos de decoración. Estos últimos entran tempranamente a la poesía de Darío, con “De invierno”, uno de los poemas de *Azul* (1888) más visitados por la crítica:⁵

En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelotonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de marta cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.

⁴ Christine Buci-Glucksmann abre el primer capítulo de su libro, *Philosophie de l'ornement* con definiciones del término “ornamento” que siguen esta línea: “Ornarum, ornare: ataviar, ornamentar, decorar, como sea necesario para el buen orden, pero también es eso que confiere la gracia a un objeto. El *ornamentum* latino nos reenvía al término griego *kosmos*; lo que se opone al caos, y se dirige al orden, a la belleza”. (2008, p. 17) [Las traducciones de Buci-Glucksmann son nuestras]

⁵ Escribe Julio Ramos: “El soneto ‘De invierno’ del *Azul* de Darío es un buen ejemplo del ‘interior’ emblemático proyectado por la poesía en su proceso de autonomización y privatización.” Agrega que Martí, en cambio, hace ingresar “materiales desublimados”, “borrados por el interior dariano” (2009, p. 164). Ángel Rama, por su parte, analiza la escena bajo el sesgo de la despersonalización y en correlación con un espacio al que accede la burguesía en tanto funciona como “el puente entre la base realista y la superestructura refinada, sabedor de que una permitía la existencia de la otra en la medida en que estuvieran distanciadas.” Es, dirá, su “reino interior”. (1985a, p. XXXVII)

El fino angora blanco junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Aleçón,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.
(DARÍO, 1985, p. 176)

Darío, con este poema, ingresa al cosmopolitismo como quien convierte la intimidad en cuadro de una exposición. Podría decirse que esta escena marca un modo de adentrarse en una cultura o en la cultura, a partir de la serie del lujo. Se trata de un ojo que enumera y singulariza, va de un objeto a otro, arma la yuxtaposición de materias y materiales como lo hace el cronista en el recorrido por la “instalación de preciosidades” junto a Casal. Lo que se nombra son objetos y las atribuciones son precisas (enmarcan cada vez una disposición de la cultura). El jarrón es de porcelana; la porcelana es china; el biombo es de seda, la seda es de Japón. La sola mención del lugar de procedencia no convierte a los objetos en sede del ornamento sino, en este caso, su reunión. El ornamento, escribe Golsenne, está, más que en los objetos, formas o motivos recuperados, en la relación que se establece entre los mismos (2012, p. 2); hay una especie de devenir ornamental que surge casi por contacto entre las materias y los materiales del salón: el ornamento decorativo ante nuestros ojos:

Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño:
entro, sin hacer ruido: dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño

como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos; mírame con su mirar risueño,
y en tanto cae la nieve del cielo de París.
(DARÍO, 1985, p. 176)

En el primer verso del poema aparece el imperativo, “mirad”. Hay alguien, el poeta podríamos decir, que está afuera de la escena (una posición del ojo común en la poesía dariana). Este uso, este llamado de atención permite un pasaje: el que escribe/ mira la escena, pasa de ser quien se reconoce en el cosmopolitismo para ser el que da a ver lo que habría que ver. Se trata, bien leído, de un mandato de visibilidad, de ingreso a un mundo, el de lo actual, la novedad; se trata de presentarle al lector los objetos decorativos de procedencias diversas: el mobiliario, los tapizados, las prendas de vestir,

estetizados. Porque todo contrasta con el único signo que determina esa otra mirada en el poema, la del personaje que entra “sin hacer ruido”, desde las calles nevadas de París y se despoja de su abrigo gris. El interior es equiparable al que describe Benjamin en la época de Luis Felipe; funciona como un estuche para el sujeto –de hecho Carolina se confunde con el mobiliario, está “apelotonada” y cubierta por un abrigo de marta sibelina, en el sillón, junto a un gato de angora que roza “con su hocico la falda de Aleçón”– y enfunda todos los objetos. El interior muestra los tesoros fuera del circuito de cambio –es el espacio del coleccionista–; las mercancías están en el mundo exterior (BENJAMIN, 1972, p. 182). Y la sustracción está habilitada, en parte, por la distancia.

Hay otro abrigo, uno de época ya que es un ulster, que protagoniza un texto de Darío de ese período; “Historia de un sobretodo” se publica en *La Habana Literaria* en 1892. Con el valor de cambio como rasgo saliente (‘Y sobre todo, caballero, ¡le cuesta a usted muy barato!’ ‘Es mía’, contesto con dignidad y placer. ‘¿Cuánto vale?’ ‘Ochenta y cinco pesos.’ ¡Jesucristo!... cerca de la mitad de mi sueldo,’: DARÍO, 2013, p. 39) este sobretodo es el que debe abandonarse para entrar al interior cosmopolita. En su crónica, Darío hace pasar esa prenda por sus experiencias en Valparaíso y otras ciudades; encuentros con escritores, paseos en fondas en las que escucha cueca, presentaciones de presidentes, “revoluciones”, la peste y más. El abrigo conecta de manera directa con este mundo externo, de la política, de las relaciones sociales, de la cultura popular. Irónicamente Darío escribe que le servirá para humillar “a más de un modesto burgués, y que se atraerá la atención de más de una sonrosada porteña” (p. 39), aunque luego se reivindicó con la noticia de que le ha llegado a Verlaine. También podría leerse aquí otra división, la de las crónicas y la poesía porque Benjamin dice que el ornamento, en algunos casos, es una forma de la firma (1972, p. 183) y en este sentido, ya en “De invierno” pero sobre todo en la sucesión con la crónica citada (el viaje a Valparaíso es de 1887 y *Azul* se publica en 1888), podría pensarse en una doble firma del artista de fines de siglo, la del periodista que recorre el mundo y toma notas sobre las culturas y la del poeta que resguarda el ornamento artístico y hace de la poesía un modo del interior, un “reino interior”, ese que Francisco Morán describe

como “camerino del estilo” (2006, p. 482). Y la división, además, suele habilitar el pasaje de un orden al otro, como cuando el que ingresa al cuarto de Carolina atraviesa un límite o cuando, de manera más inquietante para Darío, Casal toca y usa los elementos de la colección. Sin embargo, la del coleccionista, es una de las escenas diletas de las crónicas de Julián del Casal, tal como puede leerse en “Los pintores” (1888; *La Habana Elegante*), cuando describe la casa de Collazo:

Al lado de la panoplia, suntuosas colgaduras rosadas, artísticamente prendidas, ocultan la desnudez de las paredes. Jarrones chinescos, ornados de figuras y animales fantásticos; porcelanas antiguas, de diversos tamaños y variados colores; grupos escultóricos, ya en mármol, ya en barro, inspirados en asuntos mitológicos; lámparas maravillosas, primorosamente labradas, suspendidas del techo; muebles antiguos, forrados de viejas telas riquísimas; alfombras pérsicas, con flores grandes y diversidad de matices; todo lo más precioso que el gusto cosmopolita ha producido se encuentra diseminado, como por manos de hada, en los rincones. (CASAL, 2007, p. 278)

295

Sólo un año después, Julián del Casal publica “Crónica” en *El Fígaro* y la descripción vuelve a darse como enumeración de objetos:

En otro extremo, una planta tropical, en un vaso japonés, abría el abanico de sus hojas verdes. Un piano abierto despojado de la simana de seda roja, bordada de oro, mostraba la blancura de sus teclas. Espejos venecianos, con marcos bronceos, donde revoloteaban ligeros amorcillos; jarrones de porcelana china ornados de dragones y quimeras; mesas de laca, incrustadas de nácar, cubiertas de un pueblo de estatuillas; todo lo que la mente sueña, el arte encanta y la riqueza proporciona se hallaba colocado, como por manos de rubí, en aquel lugar. (2007, p. 284)

En este último caso, además, alerta sobre la humildad de la casa de la mujer que retorna a Cuba y Casal decide no identificar: “Establecióse luego, en modesta casa, fuera de la población. Al poco tiempo, la había transformado en el nido más delicioso que se puede soñar” (p. 284). Hay dos cosas que me interesan en estas citas de Casal: una es la repetición del modo de la mirada que enumera y describe. La otra es el gesto de extracción de la escena del contexto de la moda decorativa de la aristocracia o de la alta

burguesía latinoamericana a fines del XIX: lo que está diseminado “como por manos de hada”, o se hallaba colocado “como por manos de rubí”.

La composición parece provenir de un mundo ensoñado o de la fantasía, ese que diseña, tal como venimos viendo, posiciones frente a ciertos objetos de una colección: Casal entra y sale de ese orden, busca apropiarse de las jponerías y chinerías inventando turbantes (“inverosímiles”, dice Darío) pero también mantiene la mirada que se deleita en la distancia. Es que este tipo de colección finisecular, que se replica en ciertos interiores, espacializa el ornamento –podríamos decir, el exceso decorativo– asociado a la imagen. No me refiero a los espacios sino al espacio que generará en el poema el gesto ornamental, como lo ha destacado tempranamente Focillon en *La vida de las formas*; el ornamento plástico, dirá, se inscribe en el espacio pero a la vez crea su espacio, lo transforma, abre la deriva de la metamorfosis. Y agrega: “Como forma que es, no sólo existe por sí mismo, sino que configura su medio, le da forma.” (2010, p. 38).⁶ En el orden ornamental, escribe Buci-Glucksmann, “espacio y forma se engendran recíprocamente” y a la vez, en su variabilidad y sus posibilidades combinatorias, el ornamento, dirá, es un laboratorio de invención de formas (2008, p. 18). Este tipo de espacialización podría pensarse como lo que permite el ingreso de elementos decorativos a la literatura pero también como la duplicación de esa mirada que vuelve los gestos y los objetos hacia el arte, como cuando Darío recuerda a Julián del Casal en 1893 y escribe: “Pudiste ser un santo hasta el martirio, o hasta la visión claustral, pero tu «animula», «blandula», «vagula» fue conducida por enigmáticos genios, hacia un sabido palacio, seda y oro, en Ecbatana, en donde cien satanes adolescentes te repitieron las lecciones del *pauvre* Lelian y otros peligrosos pastores de poesía.”⁷ El gesto es notable porque Casal se vuelve una de las figuras del poema “El reino interior” de Darío, y a su vez de los poemas de Verlaine. Desde esta crónica, publicada tres años antes que la del epígrafe, se vuelve a desplegar la doble vertiente del ornamento:

⁶ Focillon discute las divisiones tradicionales de forma y contenido, o de materia y forma. La discusión, muy temprana por cierto, parte de la primacía de una forma, visible cuando afirma, en relación con la materia, “Podemos considerar que la materia impone su propia forma a la forma”. (2010, p. 64)

⁷ Rubén Darío. “Films habaneros. El poeta Julián del Casal”, publicado en *La Habana Elegante*, 18 de junio de 1893. (Cf. DARÍO, 2012, p. 5)

el esfuerzo por convertir todo lo que toca en artístico y también (simultáneamente) la posibilidad de irrumpir en el orden estético de la colección para hacer del objeto artístico un objeto de uso. Y en este sentido, por qué no, Darío plantea una ética del ornamento o la decoración por fuera del arte. En ambos casos, el que escribe vuelve a inscribir la distancia entre dos órdenes que no estaban tan divididos. Como explica Tinajero, los productos orientales llegaban a América Latina para armar las colecciones de los aristócratas pero también eran accesibles a otros consumidores. La lista de objetos y productos importados que reproduce es muy amplia, pero aún segmentada parece provenir de una novela o un poema finisecular:

[...] algodón de China y de la India, cajitas de laca, papel blanco y de colores, [...]; tápalos de seda, lisos y bordados; pañuelos de lino, [...], tela blanca y azul de lino, ropa hecha, tinta china negra, linternas de ébano y de papel, abanicos de laca, sándalo, papel y bambú, toda clase de juegos como damas, ajedrez, dominós, rosarios, repisas, quitasoles, canastas, jarrones, tibores, tápalos de la India . . . en fin, un mundo de objetos que no eran exclusivos para la aristocracia finisecular. (2004, p. 13)

297

Entre la escena portuaria de la importación y las colecciones o los interiores finiseculares hay un despliegue de un ADN cultural, ese que Alina Payne, en la línea de Gottfried Semper, lee en los objetos decorativos (2010, p. 79-80); hay, además, una continuidad del circuito económico asociado al arte, a la moda y a la vida cotidiana; pero también podría leerse el movimiento de una línea divisoria entre las artes decorativas y el arte con mayúsculas, entre un campo artístico que se autonomiza y el mercado. La advertencia se repite en la poesía: “La protesta de la Musa” (1890), de José Asunción Silva ensancha la separación de dos mundos plegada en dos modos de la escritura, el satírico y el poético. Las funciones de uno y otro están en disputa en el tono de la ironía y sin embargo, me interesa la espacialización propuesta por la musa:

En vez de las pedrerías brillantes, de los zafiros y de los ópalos, de los esmaltes policromos y de los camafeos delicados, de las filigranas áureas, en vez de los encajes que parecen tejidos por las hadas, y de los collares de perlas pálidas que llenan los cofres de los poetas, has removido cieno y fango, donde hay reptiles, reptiles de los que yo odio” (SILVA, 1990, p. 356)

Se trata de la serie del lujo que otra vez cae bajo el procedimiento de la enumeración con atributos: la división es tajante. Del otro lado el cieno, el fango y los reptiles. En 1888, sin embargo, en “El Rey Burgués”, uno de los cuentos de *Azul* de Rubén Darío, el tesoro de la poesía cambia de manos y la advertencia funciona como puntuación económica del arte. Porque si bien el rey burgués acumula posesiones sin sentido (“¡Japonerías! ¡Chinerías!, por lujo nomás”) y no puede distinguir entre el arte y la mala literatura o la gramática, es el poseedor de todo aquello que está y estará en la poesía de Darío, de José Asunción Silva o de Julián del Casal:

lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; artesanas de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembrada de garzas rojas y de verdes matas de arroz, y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas. (DARÍO, 1888, p. 3-4)

298

La poesía parece ser la que reconoce el buen o mal gusto, porque no todas las combinaciones son posibles. Si en “De invierno” de Darío, o en “Protesta de la Musa” de José Asunción Silva, está delimitado el espacio del arte, en “El Rey Burgués” hay una pelea por definir, disponer ese espacio: hay un interior que se volvió exterior a la poesía, como si el salón de la amada, Carolina, se desdoblase casi idéntico, aunque expandido por el capital de las nuevas clases sociales, sobre una exterioridad. De la dársena portuaria, entonces, a la casa del burgués, a la colección artística y también al poema o a la literatura la escena de los objetos exóticos vuelve a dibujarse, a marcar contornos nítidos que están amenazados; se trata, en palabras de Montaldo, de una sensibilidad amenazada (1994, p. 79).

Además del gusto, de su variabilidad aún en la apropiación de una parte de la esfera estética, en este recorrido también se juega el valor simbólico o alegórico de ciertas figuras y objetos (el cisne o el lirio serían en este sentido paradigmáticos). Así como la línea divisoria entre el arte y el

mundo exterior se afianza porque está perforada, en la literatura de fin de siglo, los objetos resisten en sus cualidades materiales. Hay un proceso claro de ingreso masivo de los objetos, a la poesía simbolista o parnasiana para la que la función de representación del objeto es un gesto suficiente (IMPERIALI, p. 127), a la novela decadentista pero también a la realista. Y más allá del valor agregado del exotismo o el cosmopolitismo nos interesará el funcionamiento de una escena que asociamos al ornamento, al decorado en su doble sentido, como escenografía del poema y como torsión del lenguaje poético.

II.

La últimas décadas del siglo XIX marcan uno de los momentos fuertes de discusión sobre el ornamento y también de su difusión en torno al *art nouveau* y las artes decorativas. En los edificios, como guarda o suplemento (adorno), en la gráfica como marco de las imágenes o como mero separador, con una imposición de la línea curva y el motivo orgánico sobre todo, aunque también el geométrico abstracto. Este es el caso, en el siglo XIX, de la revista dirigida por Gutiérrez Nájera, *Azul* (1894), de la también mexicana *Renacimiento* (1869); la cubana *La Habana Elegante* (1883), o las venezolanas *El Zulia Ilustrado* (1888), y *El Cojo Ilustrado* (1892). En América Latina, el *art nouveau* se extiende de manera notable hasta las primeras décadas del siglo XX, como puede constatarse en la revista argentina *Caras y caretas*, fundada en 1898 pero activa hasta la década del '30, en la que la impronta *art nouveau* llega a la publicidad. Por supuesto el ornamento barroco estaba en las ciudades coloniales latinoamericanas, y se activa como *revival* a fines del XIX incluyendo referencias a las formas precolombinas como parte del pasaje del neoclasicismo al historicismo europeo y “sobre todo en esa derivación de los *revivals*; el *art nouveau*, y diversas formas de ‘modernismo’, que en realidad dieron a las ciudades una fisonomía cercana a la caoticidad” (VARGAS SALGUERO y LÓPEZ RANGEL, 1983, p. 196). El *art nouveau*, que luego, dice Roberto Segre, se convertirá en el estilo que unificaría a la clase media (1983, p. 279) encuentra sus puntos altos en la arquitectura del Gran Hotel de la ciudad de México, inaugurado por Porfirio Díaz en 1889, o el Palacio de Bellas Artes

de la misma ciudad, que comenzó a construirse en 1904; también en la Casa de los lirios (1903) y más tarde la Confitería El Molino (1911), ambos de Buenos Aires. Se trata de un momento de pasaje, dirá Brayer, hacia la decoración, en el que el ornamento se hace extensivo a la pintura, la escultura y la arquitectura, básicamente como “apoteosis del ornamento vegetal” (BRAYER, 2019, p. 11)[nuestra traducción].

En este sentido, me parece relevante reponer el contexto europeo de discusión sobre el ornamento, que se da en la segunda mitad del siglo XIX, cuando a partir de los procesos de industrialización vuelven a plantearse los límites del arte, su autonomía, sus funciones, y en esta constelación de problemas el ornamento. Mencionamos, en principio, la publicación de algunos libros que arman un triángulo geográfico –Inglaterra, Francia y Viena– y una progresión cronológica: *Gramática del ornamento* (1856) de Owen Jones, o *Teoría del ornamento* (1873) de Jules Bourgoïn y la más tardía *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* (1893), de Alois Riegl. Como dice Thibault, el propósito de estos textos es la documentación, la acumulación de imágenes ornamentales y la búsqueda de relaciones entre los distintos períodos y regiones; en fin, el planteo de una gramática del ornamento (2015, p. 1). Bourgoïn, por ejemplo, defiende la figura del artesano que no debe confundirse, para él, con la del obrero. De corte clasicista, dice Thibault, Bourgoïn se opone a la idea de utilidad del ornamento y destaca la figura del artesano como aquel que es capaz de convertir “un objeto prosaico” en un gesto artístico (2015, p. 8). A la vez, separa el artesanado tanto de la influencia de las Bellas Artes como de la ciencia industrial que trae a primer plano la figura del ingeniero (THIBAUT, 2015, p. 6). Algo similar plantea Riegl, ya que rechaza, con el mismo énfasis, el utilitarismo industrialista y el idealismo artístico: el ornamento, para Riegl, da cuenta de la autonomía del arte a la vez que se asocia fuertemente a la cultura de una época; esta oscilación es la que le permite a Anne Sauvagnargues caracterizar el pensamiento de Riegl en los términos paradójales de un determinismo histórico y un relativismo estético (2010, s/p).

El contexto en el que escribe Bourgoïn es el del movimiento pedagógico francés que proponía estas divisiones, es decir una ética del

ornamento (utilidad o no utilidad) asociada a una estética (delimitación del campo del arte, las Bellas Artes), cuando los programas de las escuelas se planteaban suturar esa división entre arte/ artesanado y diseño o decoración. (THIBAUT, 2015, p. 1). Golsenne, por su parte, extiende este análisis recuperando una ética clásica del decoro como punto de pasaje a una moral del ornamento y una ética de los materiales (ya que, aclara, el siglo XIX será el momento en que las apariencias materiales se democratizan) y asocia las gramáticas del ornamento con su racionalización y su industrialización. (2012, p. 12). Entonces, revisa la noción de “ornamento discreto” que puede rastrearse en el Renacimiento, en León Bautista Alberdi y su tratado y en Giorgio Vasari; también la relación entre ornamento y falsedad (que envía a Platón) y la regulación aristotélica que permite situar la ética del ornamento en la tensión de un espacio intermedio, entre esencia y apariencia, pensamiento y expresión, forma y materia (GOLSENNE, 2012, p. 9). Por su parte Buci-Glucksmann revisa esta inscripción clásica del ornamento, asociada a la idea de armonía, de funcionamiento en un todo, aunque reflexiona sobre la posibilidad cierta de que el ornamento ponga en valor una estructura completa (2008, p. 19).

La discusión sobre el ornamento no es sólo una diatriba sobre el estilo, ya que a fines del siglo XIX conviven distintos estilos que hacen de lo ornamental un punto de partida y de llegada, e incluso la forma de un proceso. Lo ornamental, tal como lo define Buci-Glucksmann es un principio de composición que abre, siempre, un trabajo antinaturalista sobre la superficie (2008, p. 30). Se trata de una discusión sobre la forma, como dice Valentín Díaz, que está en la arquitectura, la pintura, las Exposiciones Universales, la escultura, la literatura.⁸ Porque el pasaje de soportes y registros es una de las cualidades del ornamento (BRAYER, p. 9). Recorrer

⁸ En su tesis doctoral Valentín Díaz hace un recorrido por la centralidad de la idea de Forma asociada al ornamento, tanto en Wölfflin, como en Riegl, bajo la tesis de continuidad de una historia del barroco (como una historia de la modernidad que incluye los modernismos europeos y el latinoamericano). Escribe, “Así, 1908 inaugura un modo de lectura que, en el espacio de la Historia del arte, supone no sólo una reformulación de los modelos de historización estética, sino también una nueva idea de la Forma (como voluntad), su ornamentalización. En ese marco, la recuperación del ornamento (su valor en la historia del arte) es un modo de hablar, a través del Barroco, del debate más estrictamente contemporáneo, integrado a un ciclo que va del Barroco histórico a la nueva arquitectura y arte ornamentales fin de siglo.” (2015, p. 126). Pero también “las formas del modernismo estético europeo (*Art nouveau, Sezession, Jugendstil*)” (2015, p. 172).

algunos clivajes de este debate nos permite pensar también la imagen poética en ciertos textos del modernismo latinoamericano desde su materialidad, es decir, también desde su forma a partir del primado, de la expansión del ornamento.

En este sentido, destacamos lo que en el gesto de bricolage, como dice Rama, le permite a Darío “proponer una pócima dosificada ‘con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo’ y recoger en una sola brazada los orígenes de esta vasta mutación que se encuentran en el liviano y melancólico rococó de la Regencia y su actualización última en el subjetivismo ornamental del ‘art nouveau’ de fines del XIX” (1985a, p. XIII). A la vez, anotamos que en el “Prólogo” a la edición de Ayacucho de la obra de Julián del Casal, Ángel Augier destaca algunos rasgos decadentistas de su poesía, entre los que nombra el “regodeo sensual en la descripción de la belleza femenina, pero también cuando describe interiores de mansiones lujosas, joyas y piedras preciosas, y en general las cosas raras y exquisitas” (2007, p. XLV), en tanto atribuye sus poemas inspirados en Gustav Moreau, los de la sección “Museo ideal” de *Nieve*, a la tradición parnasiana. Asociado a estas tradiciones estéticas casi contemporáneas, el ornamento modernista es una respuesta desde el presente, incluso bajo el sesgo historicista (la relectura de los clásicos, la aparición del siglo XVIII en las fiestas galantes, como en “Era un aire suave”, de Rubén Darío). En cada caso, el ornamento señala una resistencia a las formas clásicas, una anomalía (SAUVAGNARGUES, 2010, s/p) y abre un pequeño campo de batalla (CHASTEL, 2000, p. 60).

Leer el ornamento desde su primacía artística permite pensar, entonces, en el trabajo de la imagen modernista a partir del contacto entre literatura y cultura para revisar, por ejemplo, su relación con el decorado, ese que aparecía en “De invierno” de Darío y en todo caso la distinción o indistinción entre decoración y gesto ornamental. También trae a colación el debate sobre el carácter suplementario del ornamento, de aquello que ingresa a la imagen y a la vez de su modulación repujada en la misma. Entonces, se instala en un primer plano la espacialización del ornamento que arma una superficie sin vacíos, sin espacios en blanco. El ornamento como principio compositivo es también exhibición de una materialidad (más allá del valor simbólico o alegórico de algunos de los signos que entran al

poema). La imagen modernista, la de algunos textos de Casal y Darío, pesa y se espesa verso a verso. A partir de las citas, la imagen arma una contemporaneidad agujereada, anacrónica (una princesa medieval en “Sonatina” de Darío, pero también una princesa de oriente en “Divagación”, o la “princesa tan gentil” de su época, María, la cubana-japonesa a la que dedicó “Para una cubana” y “Para la misma”).⁹ Pero su efecto de superficie y los tratamientos de las materias y materiales, como después veremos, permiten volver sobre la temporalidad como rasgo saliente.

El tema es el presente, el presente de los objetos culturales y decorativos, de ciertos estilos, del orientalismo. Ese presente que se acelera a la vez que se exhibe. Se exhibe en las Exposiciones Universales pero luego también en los escaparates, en las ilustraciones de las revistas,¹⁰ en la arquitectura y es también mercancía que se consume, visible tanto en las casas aristocráticas de la burguesía latinoamericana como en los objetos artesanales y también industriales pasados por los diferentes estilos. El tema es entonces la temporalidad y la cuestión a indagar, en este caso, el de abordaje de la imagen ornamental, es la batalla del movimiento mundano de los objetos artísticos y decorativos como mercancías y su reunión en la imagen poética que afecta esa cualidad del presente.

303

III.

La profusión del ornamento en ciertos poemas modernistas, asociados al decadentismo francés, al simbolismo o al arte por el arte puede pensarse desde un enlazamiento entre la economía que propicia el capitalismo en tanto circulación de las mercancías y una economía del texto. Es cierto, como dice Julio Ramos, que “el lujo –la estética del derroche– en la

⁹ Valentín Díaz lee “Sonatina” de Rubén Darío como el “monumento” de una “estética ornamental” y destaca tanto el anacronismo temporal como el trabajo sobre la forma: “Pero lo que la lógica del ornamento hace visible es el modo en el que para vaciar (en este caso, el poema), para llegar a un grado cero de la significación, es necesario un trabajo de cálculo, el puro rigor formal. A su vez, lo que en este punto debería no perderse de vista es que lo ornamental no es solo un recurso; es también un tema (para comenzar, un objeto de estudio de la historia del arte) que habla al mismo tiempo del presente (y del pasado) del arte”. (2018, s/p)

¹⁰ Silva Beaugard postula las revistas ilustradas como espacios de exhibición, “vitrinas” del progreso (en tanto privilegian la colección y la clasificación de objetos, personas, paisajes, obras de arte, etc). Las compara, en este sentido, con las exposiciones universales (2006, p. 374)

economía de la literatura finisecular, podría leerse como subversión del utilitarismo de los otros discursos, propiamente orgánicos del capitalismo (incluida la información)” (1989, p. 219). Pero nos gustaría acentuar la idea de que allí donde Ramos habla de una “poética del lujo” o de “una estética del derroche”, Bucí-Glucksmann consignaría “una estética del ornamento” (2008, p. 36). En ambos casos, se caracteriza una economía de la escritura o el arte.

Alrededor de esta relación entre economías, es interesante la postura de Jitrik en su libro *Contradicciones del modernismo*. El texto es de 1978 y parte de una idea de sistema, de producción y de escritura, en la línea de Derrida. Allí Jitrik establece una especie de paralelismo entre la fábrica como espacio posterior a la última revolución industrial y la escritura de Darío: se trata de dos máquinas, la de producción de productos y la de producción de escritura; esta última, claramente semiótica, se asocia a la idea de “marca” (y agrega, marca de singularidad, novedad, originalidad), a la producción en serie (de poemas) pero también a la multiplicación de las series y de la significación, siempre abierta (1978, p. 7); y también a la acumulación de materias y a la tecnología, en tanto el poeta modernista se aleja de la figura del artesano y acerca la poesía a una forma de trabajo y al poeta a un tipo de trabajador. En este sentido, se fabrican poemas pero la serie se aleja de la mera copia y sobre la idea de creación aparece, para Jitrik, la de invención: el poema como un invento (1978, p. 83). La unificación y el punto saliente de la máquina semiótica dariana es, para Jitrik, la fuerza y la variabilidad acentual y lo que pone en marcha la semiosis es la tematización del proceso de escritura, incluso en relación con la imagen (JITRIK, 1978, p. 18-19).¹¹ La invención está asociada al tiempo presente (aunque no sea estrictamente contemporánea). Consideramos que,

¹¹ Escribe Jitrik: “Como al final, fuera de o más allá de la sonoridad, una tensión permanente en la producción de imágenes insólitas, nuevas, dotadas de una riqueza correlativa de la riqueza de los otros elementos del sistema. No deberíamos, en consecuencia, calificarlas (‘exóticas’, o ‘lujosas’, o ‘inútiles’) ni examinarlas desde el punto de vista de una técnica como lo que estaría implícito en el socorrido tema de las ‘transcripciones’ de arte, sino que deberíamos considerarlas como espacio de unificación, al final del proceso productivo; si esto es así, deberíamos verificar en ellas [...] si lo que las forma es el proceso que les dio lugar o, dicho de otro modo, si tematizan dicho proceso.” (1978, p. 16-17)

en todo caso, la invención se produce a partir de ciertos materiales y así se separa de la idea de creación inspirada o de creación ex-nihilo y pone en juego el pasado como uno de esos materiales que el poema acentúa y transforma. La semiosis del poema repite, de algún modo, la velocidad de la semiosis económica industrial.

La temporalidad es otra de las perspectivas, de hecho, desde la que se puede pensar el ingreso de lo decorativo, de los objetos, al poema. Me interesa, en este sentido, revisar la tensión entre circulación económica y artística de los objetos a partir de un tipo de imagen que se repite en la poesía de Darío y Casal, a la que denomino –tal vez tentativamente– imagen-camafeo (asociada también al esmalte, los medallones o los cromos): en la tradición literaria cara al fin de siglo latinoamericano podemos destacar *Émaux et Camées* de Théophile Gautier, publicado en 1852; pero me interesa sobre todo recuperar lo que estos objetos, ligados al arte y a la decoración desde la antigüedad, abren como posibilidad en relación a la imagen y al tiempo.

305

Se trata de medallas, pequeñas joyas talladas, en principio sobre piedras preciosas y luego sobre lapas de nácar o simplemente sobre roca. La producción de camafeos se denomina, de hecho, glíptica (del griego *glypho*, grabar) y supone la talla, el trabajo de incisión sobre una materia que asumirá distintas representaciones mitológicas, paisajísticas o de retratos. Fernández, el protagonista de la novela *De sobremesa*, de José Asunción Silva, colecciona, entre muchas otras cosas, sellos y camafeos. Sin embargo, hay un camafeo que se separa del conjunto, el que encuentra en el piso del comedor en el que vio por primera y única vez a Helena:

Unos minutos después, al levantarme de la mesa, el brillo de un objeto caído al pie del asiento donde se había sentado, me hizo acercarme y recogerlo. Era un camafeo sobre cuyo fondo gris lo blanco del relieve forjaba una rama con tres hojas, y revoloteando sobre ellas, una mariposa con las alas abiertas. La piedra estaba montada en oro mate, en forma de broche y la joya, de una perfección insuperable de trabajo, se le había caído, seguramente, al quitarse el abrigo. (SILVA, 1990, p. 273)

A diferencia de los otros camafeos, o de los objetos de las colecciones –ya que *De sobremesa* es la novela de los interiores de fin de siglo y de la hiperestesia– este será metonimia de la figura amada, de ese amor inalcanzable y como tal no sólo ingresará a un altar casero, sino que también, en ciertos momentos de la narración, sus elementos, las ramas, la mariposa aparecerán como su eco o su reflejo en la naturaleza. Es, ciertamente, un objeto que suplanta una figura fantasmática (como el retrato) y resiste materialmente en la novela; este camafeo único no es lo que desaparece bajo la acción de la trama, una de las características que Imperiali le otorga a los objetos en la literatura romántica, a los que denomina como “transparentes” (2014, p. 125), sino por el contrario, un objeto cuya materialidad resiste y suplanta la ausencia de un personaje cuya historia es muy breve. Pero además, estructura la novela porque se repite en sellos, en la vigilia y en el sueño: cada mención permite el retorno del impulso unitario de la novela (que parece sobrepuesto al de la biografía del artista enfermo, pautado por la tensión entre el exceso y el ascetismo, por el desorden y el orden). Es un objeto-tiempo, un objeto de memoria, como los define Caraion en la literatura de finales del siglo XIX, a la vez reliquia y fetiche (2007, p. 15); de hecho, no circula entre los objetos que dan cuenta de la psicología del artista finisecular que es Fernández. Como reliquia y fetiche el camafeo de Helena, no trae el relato de una historia sino sólo de una visión, de una presencia; como objeto temporal envía a ese momento y a la vez, detiene el tiempo de la narración, detiene las acciones.

Pero el camafeo también es un género, una forma plástica en la poesía de Rubén Darío o Julián del Casal. Podríamos pensar, en esta línea, los retratos de la sección de *Nieve* titulada “Mi museo ideal” que es una colección de figuras de la mitología griega o del decadentismo plástico: de Hércules a Prometeo y de allí a Salomé (que es, además la Salomé de Gustav Moreau) y también al retrato del mismo Moreau. Así como dijimos al principio que las coronas enmarcaban el retrato y eran, a su vez, figuras claramente ornamentales, la imagen-camafeo supone una instancia de concentración de lo que Rama llama “paisajes culturales” (1985a, p. XXVII), y Montaldo define como “patchwork cultural” de fin de siglo

(1994, p. 31). En esta articulación formal también podría situarse “De invierno” de Darío.

El poema “Medallón”¹² de Julián del Casal es, en sí mismo, una pieza de decoración; dedicado a Alicia Sierra y Peñarredonda es uno de esos casos –como “Blasón” de Rubén Darío– en que los materiales se confunden con el objeto. Por otro lado es un retrato que también hace pie en la sustitución de las materias orgánicas por las inorgánicas. La mujer del medallón tiene, de hecho, un “rostro de antiguo camafeo”, y habría que agregar que también es de alabastro, como se lee en el segundo verso. El cuello es de jaspe rosado; “finas, como caléndulas, sus manos,/ y, sumergidas en dulce somnolencia,/ ostenta la opalina transparencia/ de los frágiles vasos venecianos”, “en su redondo seno de escultura,/ como en jarrón de pálida blancura,/ agonizan fragantes ramilletes”; rubies en uno de los lóbulos y cubierta, alternativamente de “nevada muselina” o “seda espejeante de la China” (2007, p. 169-170). Puro repujamiento, puro artificio: más que en un sistema analógico habría que pensar en el gesto ornamental que no puede detenerse: un retrato revestido de piedras preciosas, telas y objetos de decoración. Se puede leer también, en este caso, la cobertura de un espacio, el modo de espacialización del ornamento. En el mismo sentido, pero a partir de cierta síntesis, “Divagación” (*Prosas profanas*, 1896) de Rubén Darío pareciera una sucesión de medallones o pequeños esmaltes hechos a partir de rasgos dominantes (estereotipados) de las distintas culturas:¹³ entre otras, la italiana centrada en Florencia imanta

307

¹² Transcribo el poema completo: “Cual bruma de oro alrededor de un astro,/ en torno de su rostro de alabastro/ flota en dorados rizos el cabello,/ bajando luego hasta besar su falda/ por la curva graciosa de su espalda,/ por el jaspe rosado de su cuello.// Ya la envuelva nevada muselina,/ ya la seda espejeante de la China,/ ciñen sus brazos regios brazaletes,/ y en su redondo seno de escultura,/ como en jarrón de pálida blancura,/ agonizan fragantes ramilletes.// Ya el vals la mezcla en círculos de fuego,/ ya alce en el templo fervoroso ruego,/ presenta al mundo, lánguida y morosa,/ en su rostro de antiguo camafeo/ con la nostalgia amarga del deseo/ la tristeza infinita de una diosa.// Como las claras gotas de rocío/ de fresca anémona en el cáliz frío/ chispean al crepúsculo dorado,/ del gas a los destellos deslumbrantes/ irisanse purísimos diamantes/ de su oído en el lóbulo rosado.// Verdes, como las ondas, son sus ojos;/ como ardiente rubí sus labios, rojos;/ finas, como caléndulas, sus manos,/ y, sumergidas en dulce somnolencia,/ ostenta la opalina transparencia/ de los frágiles vasos venecianos”. (CASAL, 2007, p. 169-170)

¹³ La lectura de Graciela Montaldo de este poema plantea la relación entre culturas (una cultura mayor, la griega, procesada por otra cultura mayor, la francesa) y también las operaciones de desterritorialización que proponen a cada cultura como “un sistema de citas”: “Un *ars amandi*, que postula traducirse al erotismo de las diversas culturas y pasear por las geografías y mitologías desterritorializadas, es cifra de las operaciones culturales de

los signos del bandolín, los pajes, el vino rojo y “los decamerones” (1985, p. 185); la japonesa la mención de Kioto, un camarín de plata “ornado al par de crisantemo y plata”, y la civilización de Yamagata. La hindú, por su parte, los bramados, los ritos, elefantes, bayaderas y “rajahs constelados de brillantes” (p. 186). Algunas culturas/geografías se extienden más en los índices, como la alemana o la griega cruzada con la francesa. De todas maneras, estos detalles arman más un diagrama que una imagen completa. En todos los casos, los objetos, las citas están tensadas hacia el pasado.

Seda de la China, alabastro, camarín de plata, crisantemos: la repetición es evidente; hay una continuidad entre la escena portuaria y los escenarios o los conjuntos de los poemas vistos. Sin embargo, los poemas siempre están escritos en pasado (lo nuevo, en tiempo pasado, en tensión con un episodio o una escena fantástica o mitológica) y el camafeo circunscribe los objetos, propone un orden que es siempre artificial y, además, ornamental. En este sentido, pienso la imagen-camafeo como un archivo de los materiales culturales y artísticos de fin de siglo, y a la vez, como un momento de suspensión temporal. El camafeo recorta una escena, le da marco y en ese gesto de marcar/ puntuar, también aísla los elementos. Como dice Graciela Montaldo, lo que importa en el gesto de la cita cultural no es la fuente (1994, p. 61): no se trata de una lectura de la cultura griega o latina, de la cultura francesa o de las culturas orientales en su diversidad; se trata, más bien, de ciertos signos que arman “un eclecticismo abigarrado” (RAMA, 1985b, p. 85) y que en el poema tienen todos un tratamiento ornamental legible en las atribuciones, en la descripción del detalle (focalización) pero también a partir del tratamiento del fraseo y de la imagen, en lo que podríamos llamar una mimesis de los materiales, laca, seda, mármol o jarrones japoneses.

Si uno piensa en el uso decorativo de los camafeos, populares en el siglo XVIII y XIX e incluso a principios del siglo XX, podría situarlos en los circuitos económicos de un incipiente capitalismo. Recuperados, sin embargo, como un modo de la imagen, el camafeo trae el peso del ornamento (aquello que Adolf Loos desea desterrar; tal vez un gesto de

Darío” (1994, p. 56). Hemos trabajado este poema en términos similares en *Caligrafía tonal* (2011, p. 338).

limpieza que es propio de las vanguardias que podrían ser reobservadas a partir de cierto carácter higienista). Este peso, los anudamientos de signos de otras culturas, irían a contramano (puro lastre) de la circulación de las mercancías. La presencia de los objetos en la poesía finisecular envía siempre a la cultura o las culturas, y a lo nuevo, aún cuando se cruce con motivos de la antigüedad romana o griega. Sin embargo, hace una incorporación rápida de cierta selección (no todos los objetos nuevos ingresan al poema) y arma la escena artificial, ornada, decorada del interior o el retrato. Esos objetos o materiales estarán descontextualizados y en algunos casos perdiendo su significado simbólico. Ese es otro de los debates que exhibe la imagen ornamental en la poesía: entre lo alto y lo bajo, entre cierta aristocracia artística y la democratización de los objetos; entre la mercancía y el arte; entre el utilitarismo y el ideal o la trascendencia. Pero ese debate no es tan claro, hay instancias en las que el arte-artificio, el camafeo, se rompe, y deja de funcionar como límite, como línea divisoria entre ese arte que se está industrializando y la función del ornamento en esa deriva, y otro que opone toda su resistencia a los nuevos modos de circulación de los objetos y el lenguaje. La imagen-camafeo detiene el tiempo; en los poemas que leímos se ve el proceso (tal vez el final de un proceso) de pasaje de lo orgánico a lo inorgánico; se ve lo orgánico detenido, la escena anestesiada y sinestésica del fin de siglo que puja por resguardar aquello que la economía pone a circular de manera enloquecida.

REFERENCIAS

BRAYER, Marie-Ange. “De merveilleux «Mondes miniatures» : brève épistémologie de l’ornement”, Orléans : *HYX* ; Saint-Etienne : Musée d’art moderne et contemporain de Saint-Etienne, 2019, p. 9-21.

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.

BOURGOIN, Jules. *Théorie de l’ornement*. Paris: A. Lévy, 1873.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Philosophie de l’ornement. De Orient en Occident*. Paris: Galilée, 2008.

_____. “Travesías de la abstracción y el ornamento”. In: _____. *¿Ornamento = delito?* (catálogo). Valencia: BombasGens. Centre d’Art, 2017, p. 15-27.

CARAION, Marta. “Objets en littérature au XIXe siècle”, *Images Re-vues*, 4, | 2007. Disponible en: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/116>. Acceso en: 01-08-2021.

CASAL, Julián. *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Compilación y prólogo de Ángel Augier. Caracas: Ayacucho, 2007.

CHASTEL, André. *El grottesco*. Madrid: Akal, 2000.

DARÍO, Rubén. *Azul*. Valparaíso: Imprenta y Litografía Excelsior, 1888.

_____. “Films habaneros. El poeta Julián del Casal”. In: MORÁN, Francisco. *Julián del Casal. In memoriam*. USA: Stockcero, 2012, p. 5. Disponible en: http://www.stockcero.com/pdfs/978-1-934768-53-2_SAMP.pdf?fbclid=IwAR3ZC3kPuMfZoJHWLRwgCICo0Qf6pc5cse51prt7vwrtiSA1cSTpw1Ghu5I. Acceso en: 01-08-2021.

_____. *Poesía*. Caracas: Ayacucho, 1985.

_____. “El General Lachambre. Recuerdo de La Habana”. *La Nación*, Buenos Aires, 7 de marzo de 1895. Disponible en: <http://www.habanaelegante.com/Spring2005/Hojas.html?fbclid=IwAR35WfodV65br1HCTDeHic1r2uHuDtD99bZSkCIdT3cM0qSqy5UAKyTtkY>. Acceso en: 05 jun.2021.

_____. “Historia de un sobretodo”. In: CARESANI, Rodrigo. *Rubén Darío: crónicas viajeras : derroteros de una poética*. Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2013. p. 38-43.

DÍAZ, Valentín. *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX* (tesis doctoral), 2015. Disponible en: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4666/uba_ffyl_t_2015_69748.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acceso en: 01-08-2021.

_____. “Darío, el ornamento”. In: ACTAS. *Congreso Internacional Rubén Darío “La sutura de los mundos”*. Buenos Aires: UNTREF, 2018. Disponible en:

http://untref.edu.ar/uploads/ARD%20La%20sutura%20de%20los%20mundos%20digital_interactivo.pdf. Acceso en: 01-08-2021.

FOCILLON, Henri. *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*, México: UNAM, 2010.

GOLSENNE, Thomas. “L’ornement aujourd’hui”, *Images Re-vues*, 10. Disponible en: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2416>. Acceso en: 01-08-2021.

_____. “Politiques de l’ornement”, *Motifs*, 2017. Disponible en: <https://motifs.hypotheses.org/531>. Acceso en: 01-08-2021.

GOLSENNE, Thomas ; DÜRFELD, Michael; ROQUE, Georges ; SCOTT, Katie y CARSTEN-PETER, Warncke, “L’ornement : esthétique de la différence”, *Perspective*, 1, 2010.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz; ANDERMANN, Jens. “Introducción”. In: _____.(eds). *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006; p. 7-25.

IMPERIALI, Christophe. “L’absent de tout anthologie. L’objet dans le poésie du XIX siècle”. In: CARAION, Marta. *Usages de l’objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIXe-XXe siècles*. Paris: Champ Vallon, 2014, p. 123-136.

JITRIK, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. México: Colegio de México, 1978.

JONES, Owen. *Grammar of Ornament*. London: Published by Day and Son, Litographers to the Queen, 1856.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

MONTALDO, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.

MOLLOY, Silvia. “La política de la pose”, en *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012, p. 41-53.

MORÁN, Francisco. “‘Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo’. El reino interior o los peligrosos itinerarios del deseo en Rubén Darío?”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, Núms. 215-216, Abril-Septiembre 2006, p. 481-495.

PAYNE, Alina. “L’ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l’aube du XXe siècle”, *Perspective*, 1, 2010. Disponible en: <http://journals.openedition.org/perspective/1220>. Acceso en: 01-08-2021.

PORRÚA, Ana. *Caligrafía tonal*. Buenos Aires: Entropía, 2011.

_____. “El movimiento de lo visible: imagen y caligrafías poéticas”, *Estudios curatoriales*, Año 3, Nro. 4 (Especial), Buenos Aires, UNTREF, primavera 2015. Disponible en: http://untref.edu.ar/rec/num4_dossier_4.php. Acceso en: 01-08-2021.

_____. “Rubén Darío: el doblez de la sensibilidad moderna”, *Revista CELEHIS*, Nro. 33, 2017.

RAMA, Ángel. “Prólogo”. In: DARÍO, Rubén. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985a. IX-LII.

_____. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985b.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana, 2009.

RIEGL, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

SAUVAGNARGUES, Anne. “L'éthique de l'ornement au tournant des XIX^e et XX^e siècles : Riegl et Worringer”, *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 6, no. 2, 2010, p. 165-176. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-165.htm>. Acceso en: 01-08-2021.

SEGRE, Roberto. “Comunicación y participación social”. In: _____ (Relator). *América Latina en su arquitectura*. México: Siglo XXI, 1983, p. 269-300.

SILVA BEAUREGARD, Paulette. “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como una galería del progreso”. In: GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz; ANDERMANN, Jens (eds). *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, p. 376-406.

312

SILVA, José Asunción. *Obra completa*. Edición crítica de Héctor H. Orjuela. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colección Archivos, 1990.

THIBAUT, Estelle. “Quelle théorie pour l'ornement ? Vers les fondements d'une 'science architectonique'”. En: Maryse BIDEAULT; Estelle THIBAUT; Mercedes VOLAIT. *De l'Orient à la mathématique de l'ornement. Jules Bourgoïn (1838-1908)*, p.209-230, 2015. Disponible en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01635855>. Acceso en: 01-08-2021.

TINAJERO, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana: Purdue University Press, 2003.

VARGAS SALGUERO, Ramón y LÓPEZ RAGEL, Rafael. “La crisis actual de la arquitectura latinoamericana”. In: SEGRE, Roberto (Relator). *América Latina en su arquitectura*, México: Siglo XXI; p. 186-203.

Resumen: Nos proponemos leer la imagen literaria del fin de siglo latinoamericano en la constelación de las discusiones sobre el ornamento que ordenan pedagogías y redistribuciones del arte en la segunda mitad del XIX en Europa. La imagen abordada desde el gesto ornamental permitiría pensar las divisiones entre el orden estético y el económico; entre el arte y la industria o la decoración, entre el valor de uso y el valor de cambio. Abordaremos así algunos poemas de José Asunción Silva y Rubén Darío a partir de la imagen-camafeo y el debate entre presente y pasado.

Palabras claves: ornamento; imagen; materialidad; objeto; temporalidad.

Abstract: Our purpose is to read the literary image of the end of the 19th century in Latin America in the constellation of discussions about ornament that ordered pedagogies and redistributions of art in the second half of the 19th century in Europe. The image approached from the ornamental gesture would allow us to think about the divisions between the aesthetic and the economic order; between art and industry or decoration, between use value and exchange value. We will thus approach some poems by José Asunción Silva and Rubén Darío based on the *camafeo* image and the debate between present and past.

Key words: ornament; image; materiality; object; temporality.

Recibido em: 28/10/2020

Aceito em: 20/12/2020