

Infancia, romanticismo y modernidad Childhood, Romanticism and Modernity

Claudio Guerrero Valenzuela
P. Universidad Católica de Chile
cmguerre@uc.cl

Resumen

El presente trabajo indaga sobre las relaciones existentes entre infancia y romanticismo, específicamente cómo fue tema de representación para algunos autores alemanes, ingleses y franceses. Asimismo, se relaciona con su vertiente tardía en Hispanoamérica, el modernismo, en especial en la obra de Rubén Darío. Finalmente, se establece que la infancia es uno de los temas explorados por la modernidad en el marco de la cultura occidental, la cual se expresa en forma compleja y reveladora, y sin la cual no es posible entender toda la producción poética posterior.

Palabras claves: Infancia, Romanticismo, Simbolismo, Modernismo, Modernidad.

Abstract

The present work examines the existing relationships between childhood and romanticism, specifically the way in which this was a subject of representation for some German, English and French authors. Likewise, it is related to Modernism, its late aspect in Hispanic America, especially in Rubén Darío's work. Finally, this work establishes that childhood is one of the subjects explored by Modernity within the frame of the Western culture, which is expressed in a complex and revealing way, without which it is not possible to understand all of the later poetic production.

Key words: Childhood, Romanticism, Symbolism, Modernism, Modernity.

I. Infancia y romanticismo

La historia de la infancia tiene uno de sus momentos importantes en la época moderna a partir de la preocupación de los ilustrados franceses del s. XVIII, quienes instauraron el debate sobre la situación de despreocupación y abandono del infante y la necesidad de su educación moral. Esta preocupación manifiesta no se da tanto por el niño en sí, sino por la

teorización reinante en torno al progreso del ser humano y la sociedad, y tuvo sus primeros atisbos en el Renacimiento, época en la que se escriben tratados acerca de la educación de los niños de cualquier condición social. Juan Luis Vives, por ejemplo, escribe en 1523 una obra en donde expone las condiciones para la educación de la mujer, *De institutione feminae christianae*, señalando la importancia de su especial formación literaria. Pero va a ser con la Ilustración cuando se retome con más fuerza el tema. Autores como Rousseau en su libro *Emilio o de la educación* (1762) señalan que no es posible que el niño ande por ahí como un animalito o siendo objeto de juego por parte de los adultos. Comienza una cruzada, entonces, en donde el niño debe ser encauzado dentro de un orden y una moral. Como señala Delgado en su *Historia de la infancia* (1998), en esta época el niño no gozó de una mayor atención que antes, sino que los temas atinentes a su educación y desarrollo se situaban en relación con las problemáticas asociadas a la organización y fortalecimiento de las cada vez más desarrolladas naciones occidentales (140). Por otra parte, el pensamiento recaía principalmente en la educación de las clases acomodadas, manteniendo a las clases bajas en una educación mínima como estrategia de conservación del orden político.

Sin duda, en las ideas de Rousseau descansa gran parte de los conceptos actuales respecto a la pedagogía del niño. En efecto, nada más moderno que la escuela normalizadora y la formación de un pensamiento adulto sobre las necesidades de los niños en una sociedad de acelerado comercio y desarrollo. La escuela termina imponiéndose en la educación de los infantes y se convierte en una herramienta social de higienización, moralización y civilización. Es el resultado de una cultura que necesita intervenir sobre la naturaleza y que va a tener como consecuencia un creciente desarrollo de los mecanismos de control y coerción, de confinamiento y de encerramiento, cuya mejor expresión es la creación, poco tiempo después, de los primeros internados. Estas instituciones escolares marcarían a generaciones de niños y jóvenes, muchos de los cuales posteriormente escribirían, no sin nostalgia, sobre esa etapa que supone, por la violencia de la lejanía obligada de la familia, un deterioro de la infancia. Escritores como Edmundo D'Amicis en *Corazón* (1886), Alain Fournier en *El gran Meaulnes* (1913), José María Arguedas en *Los ríos profundos* (1958) y Thomas Bernhard en *El frío. Un aislamiento* (1981), por nombrar cuatro casos distantes en el tiempo y en el espacio, recrean en sus obras el desgarramiento del aislamiento y las sensaciones profundamente marcadoras de las vivencias, alegres y penosas, del encerramiento en contextos, por lo general, rurales. De este largo periodo de maquinaria educativa robustecida por los aportes de la incipiente disciplina psicológica, en especial la escuela

conductista, provienen los abundantes relatos de abusos de profesores hacia sus estudiantes con castigos severos que incluyen golpizas, encerramientos y humillaciones públicas para que el castigo no se olvide nunca y permita generar un cambio de conducta. Conductas, por cierto, muy arraigadas aún en pleno s. XX.

Pero la preocupación moralizadora de la infancia en el contexto de la Ilustración posibilitó un gran desarrollo de la literatura infantil, manifestación de una preocupación moderna hacia el niño, cuya virtud está en la obediencia y el deber, en tomar conciencia de sus actos y de sus posibles consecuencias ante la evidencia de un castigo ejemplificador; tal es la intención moralizante de las primeras fábulas modernas, como las de Félix Samaniego y Charles Perrault. Estas representaciones literarias, como las de Perrault, el “transcriptor” del antiguo relato oral *Caperucita roja* (1697) que, a su vez, fuera reescrito por los hermanos Grimm en 1812, en su versión más conocida, son una construcción para un público eminentemente de carácter infantil. En este sentido, esta etapa también tiene que ver con el surgimiento de la infancia como un público objetivo receptor de obras literarias.

Esta etapa comienza a cerrarse con los primeros escritores románticos, quienes escriben sobre la infancia e idealizan ese periodo, sacralizándola, volviéndola eterna y mágica, no tanto como una respuesta al creciente pensamiento racionalista y objetivista de la Ilustración, como señalan Gonzalo Portales y Breno Onetto en su libro *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán* (2005), sino que más bien “como una cierta consecuencia o *herencia* admitida del proceso de emancipación ilustrada” (14). En efecto, la actitud romántica se condice con un deber ser y un imperativo político que se refleja, por ejemplo, en la consideración de la poesía como un lugar especial que tiene una responsabilidad con el desarrollo y ennoblecimiento de la felicidad individual y social en tanto objeto cultural contextualizado, cuya dignidad “yace en la auténtica idiosincrasia del pueblo” (Portales y Onetto, 19). De ahí, según estos autores, la relación estrecha entre romanticismo y nacionalismo que se expresa, por ejemplo, en la búsqueda de lo local folclórico particular. En este sentido, el romanticismo, especialmente el alemán, cumplió una misión estética en un marco programático mayor, de tintes trascendentes, de búsqueda de lo infinito y absoluto, pero con plena realización terrenal. Como señala Menene Gras en su libro *El romanticismo. Como espíritu de la modernidad* (1983), las primeras expresiones románticas, diferentes en cada nación europea donde tuvo especial explosión (Alemania, Francia e Inglaterra principalmente), marcan el inicio de un cambio de

época: el tiempo de la modernidad, en tanto respuesta a los valores estéticos neoclásicos, legitimando la libertad de la forma artística, en cuanto “nueva manera de sentir”. En efecto, como señala Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* (1939), el romanticismo exaltó una literatura de la magia, el inconciente, el sueño y la noche, como también el pensamiento cósmico, proveniente de la filosofía de la naturaleza, que señala que no podemos conocer sino aquello cuya analogía llevamos en nosotros mismos (Béguin 102). Es por esto, señala Béguin, que el ser humano se vuelca hacia su interior, hacia sus imágenes del inconciente, en busca de múltiples vestigios que recuerden su origen, pero no solo eso, porque también se vuelca hacia la naturaleza en busca de aquello secreto, oscuro u oculto de su propia alma en virtud de una semejanza sagrada. En este marco de exploración de los aspectos nocturnos de la existencia, la infancia se consideraba un lugar de tránsito entre una vida anterior y el presente, permitiendo una conexión secreta con los antepasados. Así lo señala Kart Philipp Moritz, un romántico alemán de Weimar, quien en un ensayo póstumo de fines del s. XVIII señalaba:

Las ideas de la infancia son como un hilo delgado que nos ata en la cadena de los seres, de manera que seamos, en lo posible, seres aislados que existen por sí mismos. Nuestra infancia vendría a ser, así, el río Leteo en que hemos bebido para no disolvernó en el Todo anterior y por venir, para tener una personalidad individual convenientemente delimitada. Estamos puestos en una especie de *laberinto*. No encontramos el hilo que nos permita salir, y seguramente no es necesario que lo encontremos. Por esa razón anudamos el hilo de la historia en el sitio donde se rompe el hilo de nuestros recuerdos [personales], y, cuando nuestra propia existencia se nos escapa, vivimos en la de nuestros antepasados (Béguin 68).

Ahora bien, los poetas románticos descubrieron en el viaje hacia el interior del yo (la infancia, los sueños, las regiones profundas) una forma de poetizar el mundo y de encontrarle un sentido especial a ese mundo. Así lo señala Albert Béguin en su citado libro *El alma romántica y el sueño* (1939):

Si hay algo que distingue al romántico de todos sus predecesores y hace de él el verdadero iniciador de la estética moderna, es precisamente la alta *consciencia* que siempre tiene de su raigambre en las tinieblas interiores. Poeta romántico es el que, *sabiendo* que no es el único autor de su obra, habiendo aprendido que toda poesía es ante todo el canto brotado de los abismos, trata *deliberadamente* y *con toda*

lucidez de provocar la subida de las voces misteriosas. Ni sus fuentes ni sus medios difieren mucho de los que se han prescrito, desde toda la eternidad, para el acto de la creación poética; la única diferencia real está en la actitud respecto a esas leyes de la fecundidad espiritual. Menos instintivo, poseedor de un conocimiento relativamente claro de sus propios gestos, el romántico asiste al nacimiento del poema, al advenimiento de la imagen, y contempla con su mirada cómo suben los materiales desde la sombra hasta la plena luz de la manifestación de la forma (Béguin 198-199).

Es por esto que la infancia fue tan querida a los escritores románticos. En ese espacio del pasado estaba una de las fuentes para la realización de un *sentido del infinito* revitalizador del alma humana. Así señala el romántico alemán Jean Paul en sus escritos personales hacia 1790:

Si los recuerdos de la infancia son tan seductores, no es por lo que tienen de recuerdos —puesto que los tenemos de todas las épocas de nuestra vida—: su encanto debe provenir de que la mágica oscuridad y la memoria de esos momentos de la niñez en que esperábamos un gozo infinito (ilusión de nuestras fuerzas en su joven plenitud, e ilusión de nuestra inexperiencia) halagan más nuestro sentido del infinito (Citado por Béguin 227).

También lo señalaba Novalis en sus textos teóricos sobre poesía hacia el año 1800, poco antes de su muerte. Para este escritor alemán la poesía es manifestación de lo real absoluto y, por tanto, de lo verdadero. El poeta extrae, *ve*, aquello que ronda misterioso en el viaje hacia el interior del yo. Por eso, una obra bien lograda va a tener algo de secreto, mágico, místico:

La poesía es representación del alma, del mundo interior en su totalidad.

El sentido poético tiene muchos puntos en común con el sentido místico. Representa lo irrepresentable. Ve lo invisible, siente lo insensible, etc. El poeta es literalmente insensato; en cambio todo ocurre *dentro de él*. Es, al pie de la letra, sujeto y objeto a la vez, alma y universo. De ahí el carácter infinito, eterno, de un buen poema.

El sentido poético está estrechamente vinculado con el sentido profético y religioso, con todas las formas de *videncia*. El poeta ordena, reúne, elige, inventa; pero no comprende por qué lo hace de esa manera y no de otra. (Citado por Béguin 259).

Si bien la figura del poeta vidente fue explotada años más tarde por

los escritores simbolistas, no deja de asombrar que ya estaba prefigurada en los románticos, imbuidos de un estado de conciencia especial para la producción poética.

En definitiva, la infancia se constituyó para los románticos como uno de esos espacios de videncia. Allí se revela, puro, el primer aspecto de las cosas. Allí el alma vivió una Edad de Oro a la cual es necesario retornar para renovar el sentido de la existencia poética, Edad de Oro inconciente del mundo exterior real y del mundo interior imaginario. Porque lo que intentaron hacer los poetas románticos alemanes y franceses, y después los simbolistas era, precisamente, hacer conciente esa inconciencia. En otras palabras, mediante un mecanismo de producción estética, fundir la poesía con la vida y, más especialmente, con los aspectos desconocidos y ocultos de la vida. En palabras de Nerval, en *Aurelia* (1853), “forzar las puertas místicas... que nos separan del mundo invisible”. Baudelaire también expresaría en su famoso ensayo sobre la obra de Edgar Allan Poe la idea de “apoderarse de un paraíso revelado”. El hacerse parte de esa cosa del pasado constituiría una aproximación a la tierra prometida que permitiría progresar estética y vitalmente en la existencia creadora. Por lo dificultoso del trayecto, ese retorno a los orígenes de la experiencia no siempre resulta armonioso. En la opinión de Béguin, es lo que sucede en las obras de Jean Paul, Víctor Hugo y Nerval. En ellos, “el sentimiento de los orígenes se asocia a la vez al de la infancia perdida y a la angustiada visión de un caos en que todo se encuentra en estado de nacimiento, de fusión continua, de incesante confusión” (Béguin 441). Por ello, el retorno a la infancia en románticos y simbolistas siempre supone una problemática de no fácil resolución.

Dentro de esta dinámica, el gran aporte que hicieron los románticos y sus herederos más directos, los simbolistas (los primeros de manera intuitiva; los segundos de manera programática), fue el de haber generado un mito moderno para la poesía, en donde la infancia juega un rol, como hemos visto, especial. Este mito considera la poesía

como una serie de gestos mágicos realizados por el poeta sin conocer claramente su significación, pero con la firme creencia de que esos ritos son los elementos de una hechicería soberana. El poeta es un vidente, un visionario; llega a lo desconocido, encuentra lo nuevo. La poesía es lo real absoluto; su verdad es superior a la verdad histórica (Béguin 483).

Mediante su acto mágico, el poeta se aproxima a lo Absoluto y resiste la angustia elemental del ser humano prisionero en la existencia temporal, reor-

denando los agrupamientos imprevistos de los objetos en torno a un orden nuevo que restituye, en parte, el de la unidad esencial, el de la Edad de Oro.

El análisis del periodo romántico en su relación crítica con la modernidad es realizado por Octavio Paz, desde la vereda opuesta, desde su posición de poeta hispanoamericano, en su libro *Los hijos del limo* (1972). Paz coincide con la idea de que la poesía moderna comienza con el romanticismo. Desde entonces, los movimientos poéticos se han desenvuelto contradictoriamente en relación a la modernidad, generando una cada vez mayor discordia entre poesía y sociedad. Es más, el romanticismo —ya lo decía Bégúin— nace como reacción a la modernidad instauradora de la Ilustración. Desde entonces, la poesía moderna occidental (que, a decir de Paz, es una sola), ha generado siempre el mismo movimiento reactivo hasta convertirse en una tradición de la ruptura: cada movimiento es una reacción frente al anterior y cada movimiento, presentado durante el s. XX de forma cada vez más acelerada, sabe de la finitud de su propio proyecto, generando una crítica de la tradición que se da, justamente, por la conciencia artística de pertenecer a una tradición, por el hecho de insertarse dentro de una línea histórica de creaciones canonizadas que merecen ser desanonizadas en función del “arte nuevo”. Lo que resulta verdaderamente moderno, entonces, es la introducción de la noción de crítica dentro de la creación poética. La literatura moderna, a partir del romanticismo, es una literatura crítica.

Como también señalaba Bégúin, Paz reafirma la idea de que lo que ha caracterizado a la poesía moderna instaurada por los románticos es la visión de la poesía como una religión: una forma espiritual de vivir, en donde la palabra poética es la palabra de la fundación. Desde entonces, la poesía moderna va a estar signada por esta concepción. Sin embargo, en ese marco, realiza un aporte distinto: señala que esta visión de la creación poética en términos vitales está inscrita por la presencia de dos elementos movilizantes: la analogía y la ironía.

La analogía equivale “a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo” (Paz 6). Si bien esta idea es anterior al cristianismo y atraviesa toda la historia de las ideas hasta el s. XIX¹, fue tomada por los románticos de manera progra-

¹ Dice Paz: “La idea de la correspondencia universal es probablemente tan antigua como la sociedad humana. Es explicable: la analogía vuelve habitable al mundo. A la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y la excepción, la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible:

mática, haciendo del objeto poético una profesión de fe y un acto mediante el cual el poema se vuelve experiencia vital y la vida adquiere la intensidad de la poesía. Según esta concepción, el universo es un poema, un texto o tejido de signos, y en él todo se corresponde porque todo ritma y rima. Esto genera una doble consecuencia: en primer lugar, que el poeta se vuelve un descifrador o transcriptor del universo y sus ritmos, que se le revela a través de una suerte de espejo mágico, tal como fue trabajado especialmente por los poetas alemanes e ingleses. En segundo lugar, que el poeta, al convertirse en un vidente, lo que en verdad provoca es la muerte del autor, ya que no es él quien escribe, sino que es el universo quien lo hace a través de él. De esta manera, el poeta se vuelve un médium y el verdadero autor del poema es, en realidad, el lenguaje. Esta idea fue trabajada principalmente por los simbolistas franceses, en especial por Baudelaire², aunque recién el s. XX esta paradoja se volvería un método poético³.

La ironía, para Paz, muestra dos caras en su desarrollo. Una es aquella entendida como “la primera y más osada de las revoluciones poéticas, la primera que explora los dominios subterráneos del sueño, el pensamiento inconciente y el erotismo; la primera, asimismo, que hace de la nostalgia del pasado una estética y una política” (Paz 49) y fue trabajada, primero por los románticos alemanes y luego por los románticos ingleses. Ese otro tiempo es el tiempo de la poesía, el tiempo sin fechas, el tiempo original, que reaparece en la mirada del niño. Bajo esta forma, entonces, aparece el tema de la infancia, especialmente trabajado por el romántico inglés William Wordsworth, quien transparenta el tiempo de la niñez como bloque de tiempo vivo, como visión del “otro tiempo”, como tiempo de la imaginación donde se manifiesta “el alma de la naturaleza”, para significar que es un poder transhumano. Gracias a este otro tiempo, es posible señalar que “la imaginación no está en el hombre, sino que es el espíritu del lugar y del momento; no es sólo la potencia por la que vemos la realidad visible y la oculta: también es el medio por el que la naturaleza, a través de la mirada del poeta, se mira” (Paz 51).

lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. Es un teatro hecho de acordes y reuniones en el que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble y su correspondencia. La analogía es el reino de la palabra como, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones” (Paz 74).

² Paz considera que el mal llamado, a su juicio, simbolismo francés, constituye el verdadero romanticismo francés y no el de Musset o Lamartine. Es una prolongación natural del romanticismo alemán e inglés y es su metáfora: “Es una traducción en la que el romanticismo se vuelve sobre sí mismo, se contempla y se traspasa, se interroga y se trasciende” (Paz 73).

³ Por ejemplo, en la poesía de Jorge Teillier.

La otra forma de la ironía es entendida como la estética de lo grotesco, lo bizarro y lo único y fue trabajada, principalmente, por Baudelaire primero y por Mallarmé después. Este rostro de la ironía roe a la aparente armonía analógica y muestra la conciencia de la modernidad y su crítica al cristianismo y a las otras religiones. Así, ironía y analogía son irreconciliables. Mientras la analogía se inserta en el tiempo del mito, la ironía es consecuencia de la historia: “La analogía convierte a la ironía en una variación más del abanico de las semejanzas, pero la ironía desgarrar el abanico. La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto” (Paz 81).

El romanticismo hispanoamericano, en tanto, fue para Paz un reflejo del español que, a su vez, fue un pobre reflejo del francés: es tardío y de escasas luces reveladoras. En cambio, lo que constituye el verdadero “romanticismo” hispanoamericano es el modernismo. Instaurado en 1880 por su principal exponente, Rubén Darío, el modernismo es al romanticismo europeo lo que el simbolismo francés es al romanticismo alemán e inglés: no una repetición, sino una metáfora, otro romanticismo. Este grupo de escritores se caracterizó por su cosmopolitismo, su narcisismo, su gusto por el lujo y lo clásico, su afrancesamiento, el gusto por la tradición ocultista, pero también por su antiimperialismo norteamericano, no tanto por una marcada ideología política y económica sino más bien porque la lengua y cultura inglesas representaba una visión distinta de la civilización occidental en contraposición a la cultura prehispánica e hispánica. Sin embargo, el poder de su gran influencia se debe a su renovación métrica y verbal que hizo posible que por primera vez la modernidad tuviera su correlato en español cuando antes solo se había escrito, pensado y criticado en inglés, francés y alemán (Paz 176).

II. Infancia y modernismo hispanoamericano

¿Qué visión de la infancia es posible extraer de los poetas modernistas hispanoamericanos? Como señala Marta Bedia en su texto “La infancia en la poesía de José Hierro: ecos simbolistas y modernistas” (2004), el modernismo hispanoamericano es heredero directo del simbolismo francés, que entiende la infancia como un lugar sagrado, expresión de lo bello, misterioso y puro. Así se revela en la obra de José Hierro como en la de Julián del Casal y en Julio Herrera y Reissig. Pero es evidente que la poesía de Rubén Darío, como fundador, resulta vital para entender esta visión. Su obra marcó a los escritores de su generación y la poesía chilena no puede entenderse sin dar cuenta de su importancia. En efecto, en los poemas y cuentos de Rubén

Darío existe una representación de la infancia sostenida bajo el signo de la magia del mundo de las hadas y la recurrencia a mundos de princesas casi adolescentes, en espacios lejanos, sin nombre.

Un ejemplo representativo lo constituye el poema “A Margarita”, en donde el hablante cuenta en verso un cuento: la historia de una princesa, también llamada Margarita, quien, maravillada por la luz de una estrella siente el deseo de cogerla para decorar un prendedor. La niña vuela hacia ella, la coge y de vuelta donde su padre, recibe el reto de este, quien la ha estado buscando. El rey le recuerda haberle dicho que “el azul no hay que tocar” y que “el Señor se va a enojar”, por lo que le pide devolver la estrella, para luego recibir un castigo. Es entonces cuando intercede “sonriendo el buen Jesús” y le dice al rey: “En mis campiñas / esa rosa le ofrecí: / son mis flores de las niñas / que al soñar piensan en mí”. Con esto, el rey se retracta y deja a su hija con la estrella luminosa en el pecho, luciendo bella como una verdadera princesita. Así, finaliza la historia, pidiéndole el hablante a Margarita, la niña oyente, que guarde “un gentil pensamiento / al que un día te quiso contar / un cuento”.

Otro ejemplo es “Sonatina”, que también es un poema de carácter narrativo y con una princesa de protagonista, quien está triste persiguiendo “por el cielo de Oriente / la libélula vaga de una vaga ilusión”. Ya no quiere estar más en palacio encerrada, “presa en sus oros”, sino que quiere vivir la vida y conocer el amor. Será un fiel ser mágico quien calma sus ansias y pasiones florecientes, diciéndole a la joven doncella: “—¡Calla, calla, princesa —dice el hada madrina—, / en caballo con alas, hacia acá se encamina, / en el cinto la espada y en la mano el azor, / el feliz caballero que te adora sin verte, / y que llega de lejos, vencedor de la Muerte, / a encenderte los labios con su beso de amor!”.

En el cuento “El palacio del sol”, la protagonista también es una niña-joven llamada Berta. Tiene quince años y es “la niña de los ojos color de aceituna, fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul”. Berta recibe la visita de un hada madrina, porque ha estado pálida y enferma, sufre de melancolía y las recetas médicas no han sido efectivas. El hada le dice: “Yo soy la buena hada de los sueños de las niñas adolescentes: yo soy la que cura a las cloróticas, con solo llevarlas en mi carro de oro al palacio del Sol, adonde vas tú”. Allí, en el palacio, la joven retoma su color y llena sus pulmones y venas de fuego. A la par, ve cómo otras tantas anémicas como ella llegaban hasta allí “y luego se arrojaban en brazos de jóvenes vigorosos y esbeltos”. Berta retoma, fi-

nalmente, su original color y ya está lista para ser amada. El cuento finaliza con una alocución hacia las madres de las jóvenes como Berta: “es preciso, en provecho de las lindas mejillas virginales, abrir la puerta de su jaula a vuestrasavecitas encantadoras, sobre todo en primavera, cuando hay ardor en las venas y las savias, y mil átomos de sol abejean en los jardines como un enjambre de oro sobre las rosas entreabiertas”.

Vemos que esta recurrencia a un tercero no es real, sino que marca presencia en el contexto de las creencias religiosas o mágicas, y es lo que facilita la resolución feliz de estas historias, en el trueque de un estado de pena, dolor o aflicción (asociado principalmente a una virginal infancia) a un estado de felicidad y florecimiento propio de la juventud. Hay aquí, por tanto, en especial en los dos últimos casos, historias de una infancia que pide finalizar para dar paso a una etapa juvenil llena de promesas.

De otra forma, el tema de la infancia también aparece presente en la obra poética de Darío, pero esta vez como reflexión ante la pérdida de la inocencia y el fin de la juventud, ya sin recurrir a la fantasía de los cuentos de hadas ni a la religiosidad. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el poema “Canción de otoño en primavera”, en donde el hablante compara la juventud con un divino tesoro que se va para no volver y con una dulce niña en un “mundo de duelo y aflicción”. Pero también fue la juventud la que acabó con la infancia: “En sus brazos tomó mi ensueño / y lo arrulló como a un bebé... / Y le mató, triste y pequeño, / falto de luz, falto de fe...”. Luego, vendría las ansias de un amor verdadero, pero “en vano busqué a la princesa / que estaba triste de esperar. / La vida es dura, amarga y pesa. / ¡Ya no hay princesa que cantar!”. El mismo amargo pesar se ve reflejado en el poema “[¡Oh, miseria de toda lucha...]”, donde la constatación de lo finito y percedero, como la infancia y la juventud, es una dolorosa reflexión que lleva a la miseria del alma “que ha olvidado la admiración”, que en la vida de adulto se vuelve “manca” y “tullida”.

Aún más terrible es el cuento “Enriqueta (página oscura)”, donde se relata la muerte de una niña de doce años “que acaba de recibir el primer halago de la pubertad; alma de doce años que acaba de sentir dos cosas divinamente incomparables: ¡la ilusión y la fel!”. Dice el narrador que la edad de doce años “la conoce Céfitro, la conoce Psiquis. Es la edad en que florece el primer botón del limonero. La paloma que vuela por primera vez es hermana de la niña que cumple doce años”. Ante lo irreparable, el narrador se muestra sufriente por este “capricho de la muerte, que corta una flor nueva para echarla al negro río que no sabe adónde va”. El sentimiento es irrepa-

nable ante la muerte de la niña y el narrador se refugia finalmente en la fe.

Por último, hay un cuento titulado “El fardo”, de tinte naturalista, como el propio Darío afirmara, en donde se relata la historia de un hombre, el tío Lucas, y su hijo, trabajadores esforzados del muelle de Valparaíso. Marcados por la pobreza, el tío Lucas tenía muchos hijos. De hecho, señala el narrador, “su mujer llevaba la maldición del vientre de los pobres: la fecundidad.” Por lo tanto, señala, “había mucha boca abierta que pedía pan; mucho chico sucio que se revolcaba en la basura, mucho cuerpo magro que temblaba de frío” en el sucio conventillo donde vivían. El hijo mayor, cuando creció, debió ayudar al padre, pero era débil y estuvo a punto de morir. Recién a los quince años pudo ayudar al padre, que se había vuelto pescador. Pero pronto vendría la tragedia: un día, el padre enferma y no puede trabajar; manda a su hijo solo y en medio de una acción rutinaria de desembarque, el joven muere aplastado por la caída de un grueso fardo. Como vemos, se trata de un cuento donde prima el determinismo y una visión realistamente trágica de la infancia que se desarrolla en medio de la pobreza.

En conclusión, vemos en Darío al menos cuatro vertientes asociadas a la infancia. Por una parte, existe una visión de la infancia que se cruza con la fantasía, en la recurrencia al mundo de las hadas, y con la religiosidad, en las alusiones a la fe católica. Por otra parte, la infancia aparece en sus estereotipos, como queriendo finalizar pronto para salir a la vida. Este proceso se ve reflejado en la recurrencia a las niñas que viven sus primeros cambios físicos y psíquicos en la pubertad. También existe una visión nostálgica ya del adulto que mira para atrás y reflexiona sobre el fin rápido y abrupto de la inocencia y la juventud. Por último, la mirada trágica sobre la interrupción abrupta de la infancia y la adolescencia, producto de la muerte de los jóvenes.

III. Infancia y residuos de la modernidad

Las relaciones entre infancia, romanticismo y modernidad no pueden dejar de entenderse sin dar cuenta de la explosión de la revolución industrial y la experiencia urbana de las megápolis. La creciente industrialización, la división social del trabajo y el nuevo tejido social de las ciudades hizo que la genuina preocupación de los primeros moralizadores del s. XVIII y las ideas cósmicas de los primeros románticos acerca de la visión idílica de la infancia tuvieran un fuerte retroceso material, especialmente en las clases más pobres, pues el niño debe volver a trabajar (probablemente siempre lo hizo, pero esta vez en peores condiciones que con “la antigua sociabilidad” de Ariés). Este momento se relaciona con la migración campo-ciudad y con el

desarrollo de grandes urbes industrializadas llenas de marginación y pobreza. En un mundo como este se desenvuelve *Oliver Twist*, un niño huérfano que merodea por las sucias calles de una Londres en plena revolución industrial⁴. Como señala Delgado en *Historia de la infancia*, “hemos de entender que el término *niño*, a mediados del siglo XIX, no era idéntico al nuestro. Con toda probabilidad los niños obreros de nueve y de diez años en esta época hacían tiempo que habían superado la infancia. Quizás no la habían tenido” (187).

La vivencia de la infancia en la modernidad, en tanto, se puede comenzar a entender en tanto el niño poco a poco toma posición dentro de un mercado que le ofrece un lugar apropiado. Si antes había surgido la literatura infantil orientada hacia su propio público objetivo, es durante el s. XIX, como relata Benjamin en su libro *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes* (1969)⁵, cuando comienza a surgir una industria del juguete para niños. Se trata de un proceso mediante el cual estos dejan de ser artesanales (básicamente de madera) y se producen ya a escala industrial. Hay en ellos, también, una orientación hacia las formas de juego del niño, a su distracción o diversión y que determinan modos de ser: las muñecas, los juegos de té, los camiones, los soldaditos de plomo, etc., diversos objetos que anticipan y moldean al niño hacia la vida adulta.

Sin embargo, la contrapartida de estos juguetes cuidadosos y elaborados son los desechos que genera la modernidad y motivan la curiosidad infantil. El niño no solo se divierte con elementos sofisticados, sino que también siente el gusto, señala Benjamin, por esconderse (algo de fascinación hay en eso), y por jugar con cualquier cosa que esté a mano. Es como si la modernidad ayudara al niño a volcarse sobre sí mismo al mismo tiempo que se vale de todo para satisfacer su curiosidad. Es en el juego con los desechos, las ropas, los plásticos, los trapos, donde el niño vive una infancia que se construye a partir de la ruina, de lo que la modernidad destruye y bota. Los restos parecieran ser símbolo de algo incompleto o destructivo, de una cierta orfandad en medio de un paisaje lleno, pero vacío a la vez. Señala Benjamin:

En los residuos ven el rostro que el mundo de las cosas les muestra precisamente a ellos, y solo a ellos. No tanto porque con ellos reproduzcan las obras de los adultos, sino más bien porque con las cosas

4. *Oliver Twist* (1838), como *David Copperfield* (1850), ambas novelas de Charles Dickens, son obras claves para entender las relaciones de infancia y modernidad en la Europa del s. XIX.

5. Se trata de una serie de crónicas dispersas publicadas en diversos medios durante las primeras tres décadas del s. XX y que fueron reunidos por primera vez en este libro.

que se hacen jugando entre sustancias de muy diversa índole crean una nueva y caprichosa relación (96).

En el marco de esta conciencia surgen al menos dos sentimientos esenciales en estado puro: la culpa y la felicidad. Dice Benjamín en el libro ya mencionado: “La culpa y la felicidad se mantienen en formas más puras en la vida de los niños que más tarde, porque en el niño los fenómenos esenciales no requieren otra cosa que contener en sí los sentimientos esenciales” (61). Estos se concatenan en un sistema de valores sustentado por un mundo en donde existen reglas propias, en donde se establece un orden distinto al mundo de los adultos y en el cual existe una mirada del tiempo que busca la eternización del presente como experiencia de la memoria. Este mundo que se contrapone al mundo de los adultos hace que el niño muchas veces se sienta como un huésped o reo que habita un mundo que no le pertenece y le es ajeno: el mundo de los adultos, al cual debe someterse. De allí los deberes y las tareas que hacen de él “un huésped errante e inseguro” (98) y, también, la imposición de un orden que altera su natural disposición a la colección de cualquier tipo de cosa que capte su curiosidad. De allí proviene, por último, esa extraña afición a esconderse entre los escondrijos de la casa, a hacerse invisible, fantasma.

En el plano artístico, esta etapa asociada a la modernidad se relaciona con el momento de eclosión de la poesía moderna con los simbolistas franceses, primero, y luego con el surgimiento de las vanguardias históricas. Los simbolistas franceses, como ya se vio, son una especie de puente entre los últimos vestigios del romanticismo y las nuevas formas de hacer arte. Estos poetas fabrican una visión de una infancia pura e intuitiva, en donde se realiza lo sagrado y se muestra el sentido misterioso y bello de la existencia. Los movimientos vanguardistas, en tanto, considerarán el sin sentido como una finalidad en sí mismo. El arte como juego. Así se justifica la dimensión lúdica de movimientos como el dadaísmo y sus acciones de arte, los happenings y la provocación al ser humano común y corriente para desacomodarlos y desracionalizarlos. En este plano, la poesía simbolista de fines del s. XIX y los movimientos vanguardistas de comienzos de s. XX son cita ineludible a la hora de considerar el tema de la infancia, en la medida en que la consideran como una etapa de creación y belleza, libertad y juego en contraposición a un mundo cada vez más regularizado. Pero también, diría Paz, están signados por la ironía que critica desde adentro a la modernidad.

En definitiva, el romanticismo que va desde finales del s. XVIII hasta mediados del siglo siguiente corresponde a una nueva sensibilidad en don-

de la infancia tuvo una especial cabida como expresión del ser humano en estado puro en el seno de una armonía primitiva, como fuente primordial de su subjetividad en libertad (una doble existencia que conjuga conciente e inconciente) y como pregunta por el origen de la existencia dramática. Con su vertiente hispanoamericana tardía se cierra el s. XIX y despierta al s. XX con la aparición de las vanguardias históricas, la gran ruptura con las cuales se cierra la tradición de la ruptura, en términos de Paz.

Bibliografía

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Ariés, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus, 1987.
- Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe*. Madrid: Visor, 1988.
- . *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000.
- . *Obra poética*. Barcelona: Ediciones 29, 2004.
- Bedía, Marta Marina. “La infancia en la poesía de José Hierro: ecos simbolistas y modernistas”. *Hesperia: Anuario de filología hispánica* (2004).
<http://webs.uvigo.es/hesperia/paginas/indices/articulos/vol7/marina.pdf>
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México: FCE, 1992.
- Benjamin, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.
- Bernhard, Thomas. *El frío*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- D’Amicis, Edmundo. *Corazón*. Barcelona: Verón, 1972.
- Darío, Rubén. *Antología poética*. Madrid: Losada, 1995.
- . *Páginas escogidas*. Barcelona: Altaza, 1995
- . *Cuentos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.
- Delgado, Buenaventura. *Historia de la infancia*. Barcelona: Ariel, 1998.
- DeMause, Lloyd. *Historia de la infancia*. Madrid: Alianza, 1994.
- Dickens, Charles. *David Copperfield*. Madrid: EDAF, 1970.
- . *Oliver Twist*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1921.
- Fournier, Alain. *El gran Meaulnes*. Santiago: Andrés Bello, 1981.
- Gras Balaguer, Menene. *El romanticismo. Como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Hugo, Víctor. *Manifiesto romántico*. Barcelona: Ediciones Península, 1971.
- Nerval, Gerard de. *Aurélia o El sueño y la vida, seguido de Las hijas del fuego*, Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Novalis. *Escritos escogidos*. Madrid: Visor, 1984.
- . *Himnos a la noche*. Madrid: Cátedra, 1992.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajarar Editores, 2008.

Perrault, Charles. *Caperucita roja*. Madrid: Libsa, 2003.

Portales, Gonzalo y Onetto, Breno. *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Santiago: Editorial Intemperie / Palinodia, 2005.

Rousseau, Jean Jacques. *Emilio o la educación*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1999.

Wordsworth, William. *Baladas líricas*. Madrid: Cátedra, 1994.