

AL FILO DEL 900:
LA ESTETICA ACRATA Y LIBERTARIA
DE PEDRO EMILIO COLL

P O R

BEATRIZ GONZALEZ STEPHAN

*Universidad Simón Bolívar,
Caracas, Venezuela*

Fue en 1915, bajo el clima bélico de la Primera Guerra Mundial, cuando el muy cosmopolita y no menos exquisito Pedro Emilio Coll (1872-1947) conoció a Vladimir Ilich Lenin. Creo que este hecho, si no resulta sorprendente, al menos no deja de llamar la atención. El escritor venezolano desempeñaba un cargo diplomático en París al servicio del Gobierno de Juan Vicente Gómez¹.

Sensibilidad social, pronunciamientos democráticos, anhelos utópicos, atisbos anarquistas conviven paradójicamente con el servicio que muchos intelectuales prestaban a dictadores más o menos ilustrados que una oligarquía refrendaba para asegurar un orden peligrosamente amenazado. Buena parte de la vida de Pedro Emilio Coll la habría de dedicar como alto funcionario de la dictadura del Benemérito; sin embargo, siempre estuvo atento a los grandes acontecimientos de carácter popular que sacudían al mundo: vivió de cerca la guerra civil española y murió esperando con un futuro socialista de la humanidad².

Sin observar estas y otras contradicciones, el proceso de la modernización de la América Latina y Venezuela (1880-1916) se vería dramáticamente simplificado en aras de una visión armoniosa, pero falsamente complaciente, del modernismo literario, que sólo canonizó el «torremarfilismo».

Casi todos los modernistas —independientemente de su vinculación con el antiguo patriciado o las nuevas burguesías financieras— miraron con cierta o total simpatía las protestas sociales de inspiración socialista,

¹ Cf. Domingo Miliani, «Pedro Emilio Coll», en *25 Clásicos Venezolanos* (Caracas: Meneven, Italgráfica, 1980), pp. 141-146. Coord. Guillermo Morón.

² *Ibid.*

anarquista o bien de carácter milenarista, que iban gradualmente tomando cuerpo en las últimas décadas del siglo XIX y que su intensificación se vio coronada en la Revolución mexicana³. Muchos han dejado huellas de su preocupación por la «cuestión social»: el mismo Rubén Darío, Guillermo Valencia, Carlos Pezoa Véliz, José Asunción Silva, Leopoldo Lugones y una pléyade de escritores adscritos, con diferentes matices, a doctrinas y estéticas libertarias y ácratas: Florencio Sánchez, Angel Falco, Armando Vasseur, Manuel Ugarte, Alberto Ghirardo, Baldomero Lillo, Vargas Vila y, entre los venezolanos, Andrés Mata, Miguel Eduardo Pardo y Pedro Emilio Coll.

Por lo tanto, no tiene nada de extraño que dentro de una necesaria resemantización del modernismo literario se tenga en cuenta que éste, más que ser una esquemática polarización de tendencias excluyentes —cosmopolitismo vs. criollismo, por ejemplo— es la disolución y, por ende, la agudización de contradicciones irresolubles entre una serie de valores y representaciones deudores de la tradición (oligárquica, liberal-conservadora) con otros de la modernidad, como consecuencia de la expansión del capitalismo y la nueva forma burguesa de vida.

Así, pues, es preferible hablar de una tendencia o proceso hacia la modernización, en el sentido de que en los fenómenos culturales más bien van a coexistir las marcas semánticas de códigos estético-ideológicos pasados y nuevos. El Modernismo se va a presentar como una agenda de posiciones oscilantes, que se van a mover entre actitudes libertarias y autoritarias, refinamientos aristocratizantes y realismos naturalistas, nostalgias pasatistas y voluntarismos prospectivos, antiyankismo-hispanismo, indigenismo-cosmopolitismo, elitismo-socialismo, conductas impugnadoras del materialismo economicista, pero veleidosas con el nuevo poder de las burguesías urbanas⁴.

³ El panorama de la América Latina en las dos últimas décadas del siglo XIX se presenta bastante convulsionado, a despecho de lo que pudo registrarse en las manifestaciones cultas de la literatura. Veamos: en 1886, los indígenas de Huaraz se sublevaron contra el gobierno local; durante la época de Porfirio Díaz, los indígenas de Sonora en 1901 y luego en Yucatán en 1905 ofrecieron hartos problemas; en Brasil, desde 1893 se organiza el movimiento de los canudos alrededor de Antonio Conselheiro; en Buenos Aires, en 1890 se desata un movimiento popular, la Unión Cívica; las inmensas masas en huelga y masacres en Chile en 1905 y 1907 de Iquique y Antofagasta; las revoluciones liberales en La Paz apoyadas por las poblaciones indígenas.

⁴ Véase al respecto una interesante y actualizada bibliografía: Carlos Real de Azúa, «El Modernismo literario y las ideologías», *Escritura*, núm. 3, 1977; Joan-Lluís Marfany, «Algunas consideraciones sobre el Modernismo hispanoamericano», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 382, 1982; José Luis Romero, «Las ciudades

Aun cuando el Modernismo no desbordó los presupuestos de la ideología liberal-conservadora, socialmente burguesa, se vio teñido con sedimentos de doctrinas ácratas y socialistas de diverso cuño, que, superpuestas a la base epistemológica originaria, lo hacen aparecer como una ideología abigarrada: lo que Real de Azúa llamó «manierismo doctrinal»⁵.

Y es que la modernización, al acelerar en los países latinoamericanos ciertas formas más bien suntuosas, urbanas y externas del progreso, también profundizó la miseria y la marginalidad, y, como corolario, desarrolló los sectores obreros, artesanales y capas medias, que empezaban a presionar para hacer efectivo el proceso de democratización. Política y socialmente, este período se va a desenvolver en una situación de tensiones enfrentadas: por un lado se produce una mayor apertura, que permitirá el ascenso de nuevos sectores de la burguesía comercial aliándose con la antigua oligarquía; pero, por otro, también se da un movimiento de repliegue de esta clase, cerrando este compás con gobiernos represivos para resguardar sus intereses; en consecuencia, la dinámica de la represión desarrollará progresivamente el desequilibrio entre zonas opulentas y amplios sectores de indigentes: las huelgas y las manifestaciones violentas no se hacen esperar. Es la «miseria del progreso»⁶.

Aunque Venezuela no haya sido el escenario más paradigmático de esta situación, creo que sí es necesario mencionar de pasada que, mientras el ilustre Guzmán Blanco imponía las refinadas maneras galas en un país semifeudal, las lujosas mansiones del Paraíso desplegaban todos los artificios del *art nouveau*; las grandes avenidas eran transitadas por damas que exhibían la última *toilette* de París; el teatro Municipal atendía una concurrencia ávida en deleitarse con las compañías de teatro extranjero. En 1896 se celebraba el Primer Congreso de Obreros de Venezuela, el cual contemplaba en su agenda «cívica» la creación del Partido Popular, la difusión de la instrucción pública y moderna (laica) y el establecimiento de sociedades cooperativas que favorecieran la economía de dicha clase.

Obviamente que este y otros acontecimientos por el estilo no pueden

burguesas», capítulo de *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (México: Siglo XXI Edit., 1976); Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo* (España: Montesinos, 1983); Hugo Achugar, *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)* (Montevideo: Arca Edit., 1985); E. Bradford Burns, *The Poverty of Progress* (University of California Press, 1982); Angel Rama, *Los poetas modernistas en el mercado económico* (Montevideo, 1967), y *Las máscaras democráticas del Modernismo* (Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985).

⁵ *Op. cit.*

⁶ Que de algún modo es la traducción del libro de Bradford Burns *The Poverty of Progress*, que remeda otro libro de Carlos Marx, *La miseria de la filosofía*.

ser comparados con la magnitud de las huelgas y masacres que habrían de producirse en Argentina y Chile. Sin embargo, en un país donde casi el 80 por 100 de la población se desempeñaba en labores agropecuarias y un 19 por 100 se ubicaba en las ciudades en calidad de trabajadores, empleados y pequeños comerciantes, fue un hecho relevante en un marco donde no se podía esperar el estremecimiento que traería la industria, la inmigración europea y las altas concentraciones urbanas: Caracas no dejaba de ser una ciudad de techos rojos⁷.

Pero para la sensibilidad de Pedro Emilio Coll todas estas vicisitudes sociales, tanto a nivel local como internacional, tuvieron una particular acogida y formalización, no sólo en los seis cuentos que integran el libro *El castillo de Elsinor* (1901), sino también en sus artículos, muchos de ellos publicados en la revista *Cosmópolis* (1894-1895), desde la cual debatió cuestiones de arte y política.

Le preocupaba la «miseria universal», y apelaba a los intelectuales venezolanos para que empleasen «todos los tesoros de vuestro corazón y todas las energías de vuestra inteligencia en el triunfo de la Justicia y el bien de la Humanidad»⁸. Más inscrito dentro de un fraternalismo igualitario, de tinte ético-sentimental, de indudable filiación tolstoiana, que dentro de un socialismo preconizador de la lucha de clases, Pedro Emilio Coll perfilaba, con asombrosa conciencia, el compromiso que el intelectual debía tener en la sociedad moderna:

... conocemos el mujik ruso, el pescador bretón, el rudo noruego (...) ellos son hermanos del aldeano de nuestros campos, a todos agobia el fardo de la miseria y del trabajo; esta comprensión del dolor nos hace buenos, nos hace fraternales. La humanidad es una sola; en el polo, en el trópico, en el Sur sufre y goza casi por las mismas causas, con las diferencias que imponen los distintos medios. ¿No es ésta una razón para que nos llamemos hermanos?

Dos grupos sociales trabajan ardentemente en esa obra de solidaridad: el de los pensadores y hombres de letras y el de la clase obrera que constituye esas vastas asociaciones internacionales en donde manos burdas están poniendo los cimientos de la Sociedad Futura. En el pesimismo de la época que atrofia la voluntad y predica el aniquilamiento, esos

⁷ Dentro de este contexto interesa recordar que el venezolano Daniel de León (1852-1914) llegó a ser en Estados Unidos el más destacado de los socialistas del momento. Lenin dice de él que «es el socialista más grande desde Marx». Parece ser que contribuyó a la formación de los partidos obreros y prensa proletaria en Estados Unidos desde Nueva York.

⁸ Pedro Emilio Coll, «Examen de conciencia», *Cosmópolis*, I, 2, Caracas, 15 de mayo de 1894, pp. 33-39.

dos grupos representan el esfuerzo incesante de la inteligencia en acción, la ascensión del espíritu hacia el Ideal⁹.

Extralimitándonos en una necesaria extensión de la cita, no cabe duda que Pedro Emilio Coll aparecía, desde las páginas de *Cosmópolis* al menos, como un interlocutor polémico e ideológicamente radicalizado. Su vehemencia «socialista» —como diría Luis M. Urbaneja Achelpohl—, que «a fuerza de amar a Tolstoi le vibran sus nervios; desaparece el nombre de patria y queda humanidad»¹⁰.

Esta especie de socialismo utópico o «lirismo democrático»¹¹ del escritor venezolano se mantiene en un abstraccionismo idealista, ya que es más el reflejo de las lecturas que Coll hiciera de pensadores europeos que el producto de una inserción orgánica de clase con la situación histórica concreta de los obreros venezolanos del momento. Su solidaridad viene dada por un acercamiento intelectual —desde arriba si se quiere—; lo que trae una serie de incoherencias en su posición ideológica, dada la misma fragilidad de su concepción del mundo. De allí una paradójica mixtura entre elementos deudores de un aristocratismo estetizante, un individualismo exhibicionista, un anti-modernismo materialista, un evasionismo ahistórico y una solidaridad con la clase trabajadora y los grupos marginados.

Por esta vía, el cosmopolitismo endilgado a P. E. Coll poco tiene que ver con fabulaciones de carácter exotista; por el contrario, entraña una forma de modernidad, en el sentido de abrazar —desde su óptica— las tendencias del pensamiento políticamente de avanzada: ideológicamente emparentado con el liberalismo radical, el anarquismo, el socialismo utópico y un universalismo mesiánico.

De los seis cuentos que integran el libro *El castillo de Elsinor*¹², «El diente roto» es el único que ha trascendido. Reiteradamente reproducido en antologías del relato modernista y del cuento venezolano, ha terminado por consagrarse independientemente del conjunto del cual forma parte, y que, reinserto en él, cobraría una nueva dimensión semántica. Así tam-

⁹ «A propósito de *Cosmópolis*», *Cosmópolis*, II, 10, Caracas, mayo de 1895, pp. 1-4.

¹⁰ «Charloteo», *Cosmópolis*, I, 1, Caracas, 15 de mayo de 1894, pp. 1-5.

¹¹ Cf. Domingo Miliani, «El socialismo utópico, hilo transicional del Romanticismo al Positivismo en Hispanoamérica», *Revista Nacional de Cultura*, núm. 155, nov.-dic. 1962, pp. 28-41. También L. M. Urbaneja Achelpohl, en su momento, lo tildó en esos términos. En «Charloteo», *art. cit.*

¹² Manejamos en este trabajo la primera edición, Madrid: Editorial América, 1901. Todas las citas se harán de esta edición.

bién los demás cuentos, vistos en su conjunta interrelación, adquirirían una más plena coherencia de sentido.

Las seis narraciones conforman una unidad discursiva controlada por una común perspectiva de enunciación. Obedecen a leyes genéticas semejantes, así como a la misma estrategia ideológica. Lo que diverge es el modo como cada unidad ha materializado dicha perspectiva. Por contigüidad semántica, cada relato no sólo adquiere una mayor complejidad, sino también un más adecuado ajuste de su propio sentido. Además, todos ellos presentan un elemento que los emparenta: la figura del artista o del intelectual —que pasa a convertirse en el eje estructurador del texto— se halla problematizada y su función social cuestionada.

En «El diente roto» se ironiza el ascenso a los más altos predios del escenario político de un hombre que carece en absoluto de cualidades reales para desempeñar los cargos de dirigencia que le adjudican. Sin embargo, una sociedad apegada al ritual de formas vacías magnifica la mediocridad de sus cuadros intelectuales: Juan Peña creció «en medio de libros abiertos ante sus ojos, pero que no leía, distraído por la lengua ocupada en tocar la pequeña sierra del diente roto —sin pensar (...) En plena juventud, las más hermosas mujeres trataban de seducir y conquistar aquel espíritu superior, entregado a hondas meditaciones, para los demás (...) Pasaron meses y años, y Juan Peña fue diputado, académico, ministro, y estaba a punto de ser coronado Presidente de la República cuando la apoplejía lo sorprendió acariciándose su diente roto», sin pensar (p. 101).

Se apela implícitamente a una auténtica aristocracia del saber —una república platónica—, donde sea la verdadera inteligencia la rectora del destino de las naciones; se apela a un orden donde las jerarquías sociales estén fundamentadas en la razón y no en la arbitrariedad.

El texto, además, muestra el fácil y azaroso ascenso de sectores que tradicionalmente estaban confinados de los grupos de poder. Se trata de la puesta en escena de un espacio donde priva el aventurerismo político característico de los nuevos sectores fenicios. Las capas medias —Juan Peña es un granuja callejero— imponen la barbarie de la ignorancia, revestida de falsa sabiduría. En otras palabras: los nuevos sectores tienen sus propios intelectuales, que gozan de la misma mediocridad de la clase que los auspicia. Sociedad de formas; sociedad de máscaras.

Andrés, el protagonista de «OpoPONax», regresa a su patria tras cinco años de vida bohemia en París. La ciudad de las luces, símbolo del progreso y de la modernidad, emerge en el texto —es decir, en los recuerdos del artista— como un espacio donde las relaciones humanas aparecen pervertidas por la violencia, el egoísmo, la prostitución, la promiscuidad, vidas corrompidas por la permanente orgía a que se ven sometidas.

La posibilidad de un mundo éticamente reconfortante lo va a concebir Andrés lejos del mundanal ruido, en las apartadas campiñas deshabitadas: «(J)unto con el aire de las montañas, creo respirar y recuperar un alma joven y nueva, el alma de esta raza de campesinos, de los cuales descendo» (p. 111).

El discurso va a oponer la ciudad como fuente de todos los vicios —el ámbito de la decadencia— y la nostalgia por un espacio natural, incontaminado de los artificios que trae consigo la vida urbana, ya sea París o Caracas.

Alrededor de estos dos ejes, el texto organiza una red semántica en la cual lo urbano pasa a connotar corrupción, enfermedad, mentira, obscenidad, perversión, desorden, androginia, máscaras, y el campo, candor infantil, blancura, amores castos, pureza espiritual, fraternidad.

Sin embargo, María Luisa, que supuestamente debía representar, en su virginidad, la posibilidad de ese mundo otro, queda cancelada porque también ella, al igual que las demás féminas que Andrés había conocido, termina por contaminarse con las sofisticadas y no menos decadentes costumbres urbanas.

En un mayor grado de abstracción, la perspectiva del relato cuestiona las consecuencias fundamentales éticas que trae la modernización, concentrada en los centros urbanos. El progreso material de los nuevos tiempos no es concomitante con una humanidad mejor. Las tensiones de toda índole hacen que el hombre abandone su condición natural —su bondad primigenia— para convertirse en un fetiche que destila perfumes artificiosos como el Opopanax.

De allí la búsqueda, por parte de los artistas e intelectuales, de una salida. En el texto se ofrecen dos: el de la lucha política a través de la concientización de las masas: en París, en una taberna de Montmartre, «Jehan Rictus acababa de terminar uno de sus soliloquios; el poeta de los pobres, con un codo apoyado en la tapia del piano, era una extraña figura angulosa, un Cristo de larga levita, cuyos labios enunciaban los dolores y rebeldías de la plebe» (p. 105), y el de la evasión hacia un espacio sin contradicciones e injusticias sociales. Desde la perspectiva de Andrés —y del hablante básico— esta última queda frustrada.

El tercer relato que integra este conjunto, «El colibrí», opta directamente por un discurso dialógico. Esta formalización dramatizada —el diálogo encarnizado entre Alina, la esposa, y Luciano, el marido— acentúa el conflicto en cuestión: la oposición entre un discurso éticamente libertario, que promulga una educación sin distinción de sexos, los mismos derechos para el hombre y la mujer, la eliminación de costumbres represivas, la supresión de las jerarquías sociales, la implantación de una so-

ciudad igualitaria, y un discurso que reafirma los valores del *statu quo*, a saber: una política educativa sectaria, la imposición de códigos de censura, la reafirmación de una sociedad autoritaria donde privan la obediencia, el silencio y la represión.

Luciano, en tanto que escritor, se ofrece como figura ambivalente. Por un lado, como intelectual se adscribe y defiende públicamente en sus artículos cuestiones sociales enmarcadas ideológicamente dentro de una perspectiva anarquista:

La poesía se va, se va y se va; nuestro siglo es de positivismo, de industria, de civilización (...). Pues bien; yo declaro que haría una pira con todo ese fárrago de sentimentalismos y antiguallas que sólo sirve para engañar a las mujeres y a una docena de desequilibrados (...). Solamente a Zola, con su obra inmensa, dejaría en pie, y que lo lean todos, en las escuelas, las mujeres, los niños, todos» (p. 123).

Pero, por otro lado —«¡(U)na cosa soy de la puerta de la calle para fuera y otra en mi casa!» (p. 127)—, en su mundo privado no sólo se desdice, sino que impone una normativa contraria:

LUCIANO: No tienes necesidad de desorganizar mi biblioteca, cuando te he formado una para ti de obras morales, versos... y... además, el primer deber de una mujer es obedecer sin replicar lo que le imponga su marido (...).

ALINA: ¡Ah!... No es eso lo que sostienes en uno de los últimos números de *La Revista Independiente*, al tratar de 'Los derechos de la esposa' (...). ¿En dónde buscar mejores máximas para mi comportamiento en el hogar que en tus propios escritos? Pues bien, en ese artículo te sublevas contra los que franca o hipócritamente creen que en el hogar el hombre es un amo y la mujer una esclava que 'debe obedecer sin replicar' (p. 126)¹³.

La repercusión que tienen las nuevas ideas libertarias en Alina provocan en ella sueños metafóricamente significativos:

... me acosté; pero a poco, entre dormida y despierta, soñé... que había salido al teatro, al escenario, yo veía miles de pecheras blancas,

¹³ El anarquismo se preocupó especialmente en ahondar sobre los problemas de una educación compartida e igualitaria para hombres y mujeres. También incursionó en el campo del sexo, estudió los problemas de la opresión del hombre hacia la mujer, del maestro hacia sus alumnos, del policía hacia los presos, etc. No sólo se preocuparon por los asuntos económicos y del Estado. De nada servía rebelarse contra los mecanismos políticos del poder cuando éstos se practicaban y reproducían en la vida doméstica.

como Naná, así... desnuda, sin nada, oí un atronador aplauso, como una inmensa voz de admiración y me desperté agitada... (p. 125).

Desnudarse equivale a rebelarse, a liberarse de toda una galería de tabúes no sólo sexuales, sino de trabas sociales: como mujer, esposa e indirectamente como voz de los sectores oprimidos. Obviamente, este acto de liberación se desenvuelve en la esfera del sueño; *mutatis mutandi*, dentro de una perspectiva histórica y socialmente utópica, es decir, poco factible.

Finalmente, triunfan las fuerzas de la más retrógrada tradición. Termina por imponerse la dictadura del marido: «¡Aquí no hay más señor que yo!» (p. 127). Esto puede interpretarse como una metáfora que, en el plano de la ficción, está señalando el repliegue de manifestaciones libertarias, la hipostación hacia un futuro incierto, una sociedad más justa y el reacomodo de los sectores oligárquicos a través de la mano fuerte de un dictador para que preserve el antiguo orden, ligeramente retocado con una retórica progresista.

De allí que Luciano funcione con un doble código: mantiene en esencia las mismas estructuras jerárquicas/opresivas y remoja su fachada con un discurso que destila modernidad.

La capacidad que tiene la letra escrita, es decir, el trabajo del intelectual, para subvertir el orden conservador y transformar la sociedad parece estar en entredicho. Si logra sensibilizar a algunos sectores, éstos, a su vez, carecen de la necesaria fuerza para luchar. El escepticismo cunde sobre la perspectiva esperanzadora.

Obviamente que con ello no queremos señalar que la perspectiva ideológica de Pedro Emilio Coll abrace incondicionalmente posiciones reaccionarias. Pero sí, aunque mucho más capturado hacia un socialismo democrático o anarquismo libertario, no logra organizar su universo ficcional en torno a una dimensión claramente triunfalista de estas doctrinas. Creemos que el contexto venezolano —con el mandato de Cipriano Castro y luego de Juan Vicente Gómez— no le ofrecieron otras posibilidades que ciertos aleteos contestatarios.

En «Caridad femenina» vuelven a aparecer un viejo poeta —carcomido por la senectud y los recuerdos— y una niña —emblema de los tiempos presentes, pero cruel y perversa—. De nuevo la oposición es clara: la figura del artista, nostálgico de otras épocas, y la infante que, a pesar de augurar lo nuevo, lo moderno, lo incontaminado, ya se presenta distorsionada.

Los semas que caracterizan el presente son la falsedad, la mentira, la incapacidad de sentimientos nobles, la maldad. En este sentido, el per-

sonaje de la niña se ve emparentado con las figuras femeninas de Marión, Ernestina y María Luisa del relato «OpoPONax», que representaban también a la arista corrompida del proceso de la modernización urbana.

El «Borracho criollo», del quinto relato de la serie, es un pobre vagabundo que un día repara en el mercado de la ciudad. El mercado es el lugar del pueblo, con «callejones de barrancas, hechos de remiendos, de tablas viejas y recortes de coleta, desordenados y extraños como un campamento de bohemios» (p. 133), espacio abigarrado, colorido y vital, pero al mismo tiempo espectáculo lamentable: «la carne, desfallecida en los garfios de hierro, goteaba sangre en los mostradores» (p. 134).

Este mercado representa esa humanidad execrada: se perfila más la pobreza y, desde luego, la injusticia:

Se había metido un muchachito delgaducho y anémico, una cara de hambriento, que era un contraste en aquel desbordamiento de comida. Tendría ocho años; la ropa desteñida y zurcida, pero de una extrema limpieza, revelaba el cuidado de una madre honrada en medio de su miseria; los calzones remendados en las rodillas dejaban ver unas pierrecitas flacas y llenas de rasguños; en el viejo sombrero de paja, cuyas alas le caían sobre el rostro, una cinta negra, acaso un luto... (p. 135).

Por un lado, se levanta el mercado, donde convergen la plebe, los menesterosos, lo feo, lo sucio, lo rastrero, la necesidad, y por otro, la ciudad, «que viene a buscar allí lo que al día siguiente estará rodando por las cloacas» (p. 132). Este contraste entre ricos/pobres, agudizado en los límites de la gran urbe, hace que Adolfo —espectador impotente de este cuadro—, «en un súbito acceso de odio y contrayendo dolorosamente los labios, extendiera el puño cerrado, como un anarquista que arroja la bomba hacia la Muchedumbre, hacia el Destino, hacia la Vida» (p. 137).

Interesa destacar este último aspecto, pues revela una sensibilidad solidaria con los dramas de la clase trabajadora, pero, simultáneamente, una respuesta agresivamente individualista, deudora de las desviaciones de carácter terrorista, que a fines de siglo había ido adquiriendo el anarquismo debido a una crisis temporal del movimiento obrero internacional¹⁴. La vida de Adolfo carece de sentido; deambula por las calles sin

¹⁴ En diversos momentos de crisis generalizada, el anarquismo se distancia algo del movimiento obrero, pero sólo temporalmente. Algo similar, pero al contrario, ocurre cuando el anarquismo es aceptado por sectores de la burguesía, especialmente escritores y artistas en general, a finales de siglo: estos sectores sólo recogen una dimensión del pensamiento y la práctica libertarias, dimensión que es parcial y desfigura el auténtico anarquismo, motivo por el cual son rápidamente apartados de éste. Cf. *Del socialismo utópico al anarquismo*, por Félix García Moriyon (Madrid: Edit. Cincel, 1985), pp. 181-195.

rumbo, y su protesta quedará como un gesto intrascendente. Es la inteligencia que observa, y presenta con escepticismo las contradicciones del progreso. Ideológicamente no se va más allá de una conceptualización genérica, abstracta y desclasada (la muchedumbre, el destino, la vida) del conflicto social. Allí puede radicar la base de la fragilidad e incoherencia ideológica del texto y el «manierismo doctrinal», tan extendido en la cultura del modernismo.

Tal vez sea «El Paraíso de Alonso Herrán», último cuento, donde más nítidamente se pueda apreciar, primero, la naturaleza desequilibrada del personaje, que en su neurastenia busca desesperadamente un paraíso. Este segundo aspecto nos ofrece el anhelo de un espacio utópico, ciertamente ahistórico, en el que convergen una serie de elementos entre sí ideológicamente dispares, lo que puede mostrar el antes mencionado «manierismo doctrinal». En este caso ya no se trata de un artista: «(L)a neurastenia ha dejado de ser una enfermedad de poetas y filósofos y ha perdido la distinción aristocrática de otros días» (p. 140), sino más bien de un hombre cualquiera. Es decir, que la búsqueda de un espacio social más satisfactorio ya no es privativo de una *élite* intelectual, sino que se ha «proletarizado». Sin embargo, «el paraíso» está cancelado de antemano como en los otros relatos. Quien lo persigue es un desequilibrado, y al final muere con su quimera. Además, este lugar aparece como una revelación divina controlada por la mano de Dios. Pero, no obstante, detengámonos en los contenidos programáticos del paraíso de Alonso Herrán. Semánticamente lo componen: una visión pasatista, que recupera momentos idílicos de la infancia y adolescencia y un lugar entre la aristocracia intelectual de la antigua Grecia y Roma (sentarse al lado de Sócrates y de Petronio); una visión libresca de la vida, que potencializa la realización de las novelas de aventuras y un deseo de «ser rey de una magnífica nación, donde realizaré el ideal de la fraternidad humana» (p. 142). Pasado y futuro, nostalgia y utopía se dan la mano, así como sedimentos ideológicos anarquistas (una sociedad igualitaria), aristocráticos (ser rey, D'Artagnan, el conde de Montecristo y vestir trajes de terciopelo), paganos (estar en la corte de Nerón) y cristianos (ser monje y Papa para bendecir a la Humanidad).

Esta convivencia ecléctica de elementos, si bien están hiperbolizados en el texto porque el hablante básico se distancia de ellos, muestran, por otra parte, las ya señaladas contradicciones que existían dentro de aquellas posiciones estético-ideológicas libertarias, que, en su actitud crítica frente al proceso de crecimiento urbano y desarrollo de la sociedad capitalista, oscilaban entre una apelación aristocratizante como respuesta a la burocratización del intelectual; una afirmación irracional de cualquier

doctrina religiosa para hacerle frente a la mercantilización de la existencia; un pronunciamiento anarco-socialista para canalizar sus egocentrismos exhibicionistas hacia una solidaridad con obreros y sectores igualmente marginados; la búsqueda de ciertas formas vitalistas y primitivas como protesta ante los visos que iba adquiriendo la modernización que revivificaba las relaciones humanas y traía una mayor pauperización de las clases trabajadoras.

Esta reñida agenda de microsemióticas pone en evidencia el desprestigio del liberalismo burgués. Pero simultáneamente hay un escepticismo con respecto a la capacidad de transformación real e histórica de las doctrinas ácratas y socialistas. Entonces, lo interesante del caso es observar que en una situación coyuntural de quiebra de valores profundamente arraigados, algunos desde la Colonia, el cuestionamiento de los mismos se hace a partir tanto de los supuestos ideológicos tradicionales como de nuevas tendencias diametralmente opuestas.

Esta contaminación en el nivel ideológico revela la poca convicción que tenían los mismos intelectuales para realizar una acción conjunta con sectores medios y populares; es decir, un pesimismo frente a la capacidad que, por sí solas, debían tener las ideas para cambiar las estructuras sociales. Obviamente que se movían en un plano idealista y que la historia habría de demostrar el error estratégico de estas concepciones. Pero también, para ser justos, las condiciones de la misma historia no ofrecían un horizonte alternativo. Por ello, las respuestas fueron confusas y poco articuladas. En este sentido, en el discurso ficcional de Pedro Emilio Coll el sema relevante es la figura del intelectual, pero desacreditada. Aunque crítica, inquieta y progresista, se ve paralizada. El texto pone en duda la función socialmente creativa y rectora de estos grupos. Conforman un conjunto de bohemios, enfermos, borrachos y trastocados, que o bien se quedan mascullando su impotencia o bien se pliegan a las necesidades de las clases dominantes.

Desde la perspectiva de P. E. Coll, el medio, es decir, de alguna forma, los sectores financieros aliados con la antigua oligarquía preservan un orden básicamente conservador y represivo. Sin embargo, el escritor sólo alcanza a plantearse los conflictos de la sociedad burguesa en los términos de una corrupción y degradación de los valores éticos dentro del marco de un cristianismo humanitarista. Sus ataques se enfilan hacia la denuncia de injusticias expresadas como miseria, sufrimiento, pobreza, desgracia, perversión, desorden y opresión de la humanidad. El carácter lírico que toma su sensibilidad social hace que no abraza coherentemente el anarquismo ni tampoco el socialismo, aunque es evidente que estaba al corriente y compartía algunos de los planteamientos de Bakunin, Kropot-

kin, Proudhon, Saint Simon, Tolstoi, Nietzsche y, posiblemente, otros que se nos escapan. Pedro Emilio Coll está a caballo entre estructuras deudoras de una tradición patricia falsamente democrática y el despunte de otros valores que preconizan sociedades más justas y humanas. Entre aristocrático y libertario, escéptico y esperanzador, entregó este conjunto de relatos, que transpiran, hoy por hoy, una sorprendente actualidad, que es el más lúcido legado que nos pudo dejar el modernismo literario.

