

***Flor del fango* y el ritmo interno en José María Vargas Vila**

Tesis presentada para obtener el título de Profesional en Estudios Literarios Universidad
Autónoma de Bucaramanga

Alejandra Moreno Morales

Noviembre, 2022.

***Flor del fango* y el ritmo interno en José María Vargas Vila**

Tesis presentada para obtener el título de Profesional en Estudios Literarios Universidad

Autónoma de Bucaramanga

Directora

Erika Zulay Moreno

Alejandra Moreno Morales

Noviembre, 2022.

Contenido

Introducción	5
1. Capítulo uno. Estado del arte: La musicalidad del espíritu	7
1.1 Revisión de la literatura	7
1.2 Estilística idealista	8
1.3 Estructuralismo	9
1.4 Post-estructuralismo	10
1.5 Sociología de la desviación	11
1.6 La propuesta de crítica estilística	13
2. Capítulo dos. Desarrollo metodológico: Tras los pasos del minotauro	20
2.1 El laberinto modernista	20
2.2 Los viajes y la sociedad	23
2.3 La intención magisterial	24
3. Capítulo tres. Análisis: El candor de lo prohibido	27
3.1 Sobre el ritmo	27
3.2 El ritmo interno: estudio y usos	30
3.2.1 Las cesuras	31
3.2.2 El punto y coma	37
3.2.3 Las pausas abruptas	38
3.2.4 Adjetivación	40
3.2.5 Arcaísmos y cultismos	46
3.2.6 La prosa poética	48
3.2.7 Uso del símil	50
3.2.8 La descripción	53
3.2.9 La escena	56

	4
4. Capítulo cuatro. Crítica: El legado humanista	58
4.1 La adopción cultural de un estilo	62
4.2 Lo vargasvilescos: trascendencia de una voz propia	63
Conclusiones y recomendaciones	66
Referencias	67

Introducción

“El oficio de la crítica literaria y de la investigación en literatura consiste en ir más allá de las apariencias de la obra e incluso de la vida del autor. La vasta obra de José María Vargas Vila debe revisarse como la obra de un hombre que ejerció el oficio de escritor”

JUAN CARLOS GONZÁLEZ ESPITIA¹

“De la musique avant toute chose”

VERLAINE²

Se sabe, por el prefacio a la edición definitiva, perteneciente a la editorial Sopena, publicada en 1918, que José María Vargas Vila, estaba en algún lugar de las costas del mar mediterráneo, cuando terminó *Flor de Fango*. Dice Vargas Vila (1918):

... fué una playa con sonoros hemistiquios de cristal, que cantaba el mar cercano, la que vió esta novela nacer; cabalgaban las olas en torno, con rugientes crinejas de espumas; teniendo por música, la muelle canción de las olas, este libro escribí; y, a orillas de una mar septentrional, lo publiqué (pág. II).

¹ González Espitia, J. C. (1998). Nota de editor. En J. M. Vargas Vila, *Lirio negro* (pp. 7-11) Bogotá, Panamericana.

² Este verso es la primera línea del poema *Arte poética*, del poemario *Entonces y ahora* publicado en 1984. Verlaine, P. (2008), *Poemas*, Traducción: Carmen Morales & Claude Dubois. Madrid, Nórdica.

Dichas orillas son los puertos de la ciudad de Nueva York, donde la novela verá la luz en 1898. Esta noticia nos confirma que el ambiente que rodeaba al escritor fue propicio para la contemplación de sus vivencias, las cuales volcó con disciplina y experimentación en aquello que denominó como Etopeya. También, confirma el autor, que, tanto *Aura o las violetas*, *Pasionarias*, *Emma*, *Lo irreparable*, *Los Providenciales* y *Flor de fango*:

“no pertenecen a la serie de mis grandes novelas psicológicas, artísticas y, sociológicas, que con *Ibis* inicié en 1899, en Roma” (Vargas Vila, 1918, pág. IV).

No obstante, se puede confirmar que, por comparación y análisis de sus obras, tras *Los providenciales* y justo con la aparición de *Flor de fango*, Vargas Vila logró, por fin, dar con el que sería su categórico ritmo interno.

Fue en Europa donde Vargas Vila, dueño de un ritmo, consigue establecer la forma adecuada para mantenerlo y presentarlo como señal propia de un autor que sabía, había logrado configurar un sistema de escritura ideal para producir cualquier cosa que se impusiera.

Tiene apenas 35 años y sus cinco primeras obras exponen al autor en ciernes que aún no puede o no sabe cómo desembarazarse de algunas reglas gramaticales y morfológicas que limitan su música interna; no encuentra un método eficaz que permita visualmente y tipográficamente mostrar la cadencia de ese, su tratamiento poético; carácter indiscutible de su literatura. Hay en estas obras un manejo respetuoso de las normas, un uso regulado de los signos de puntuación y una ausencia total de aquellas marcas que serán su impronta personal.

Escribe Triviño (2015):

“En *Aura* o *las violetas* los párrafos están separados por el punto final y cada signo cumple la función que asigna la norma [...] salvo algunas pequeñas incorrecciones, los signos de puntuación responden a las necesidades gramaticales y buscan dar mayor sentido al párrafo, sin preocuparse del ritmo de la prosa”. (p. 320),

Los cambios, señala la investigadora, se notan en *Flor de fango*. Estos cambios son la posición revolucionaria y transformadora de un escritor al que el modernismo no lo satisfacía del todo, por ello, no es falso señalar el carácter vanguardista que imprime a su estilo moderno. Más allá de las características obvias que lo sumergen en el movimiento iniciado por Rubén Darío, hay en Vargas Vila, unas marcas literarias claras que se desligan de todo sistema. A saber, encontramos el punto y coma como cesura entre los hemistiquios de su prosa poética, el énfasis de la coma entre el sujeto y el predicado, los cortes abruptos para infligir al texto pausas dramáticas, la utilización con mayúsculas de símbolos y nombres simbólicos, la inserción de nociones retóricas reconceptualizadas a partir de un propósito ilustrativo y lo que será su punzón, un uso indiscriminado del ritmo, a través de dos grandes modalidades: la escena y la descripción.

Resulta conmovedor confirmar cómo Vargas Vila consigue reproducir la sonoridad lírica que tanto deseaba, haciendo un uso rudimentario de pequeñas licencias poéticas que, finalmente y con la llegada de *Flor de fango*, se convierten en su firma. Un estilo encontrado en la mitad de su vida y que permite la comprensión de uno de los escritores más obsesionados por una intención de obra, consciente de la importancia liberadora de la escritura.

Es por esta razón que se analiza la novela *Flor del fango* con la intención de aproximar a José María Vargas Vila y su universo personal, literario y político, reforzando la naturaleza

revolucionaria de su literatura y de su integridad como escritor y ser humano, contradiciendo las críticas someras y superficiales sobre faltas u omisiones ortográficas y de puntuación que se centraron en un sentido estricto de la gramática dejando por fuera la originalidad y las búsquedas estéticas de tan prolífico escritor.

Por medio de la investigación de la novela *Flor del fango*, resaltando el ritmo interno y el estilo literario de José María Vargas Vila, se consigue abordar todos los aspectos en los cuales no se había ahondado, además este es un estudio más profundo de la obra *Flor del fango*, ya que permite a los interesados o estudiantes, guiarse, acercarse y comprender más de cerca una de las obras más importantes de José María Vargas Vila.

Se pretende, desde la ejecución de esta crítica literaria sobre la obra *Flor del fango* y los aspectos literarios de José María Vargas Vila, una suerte de invitación a la comunidad académica de la UNAB y a otras instituciones por la necesidad imperiosa de encaminar la búsqueda formal que se requiera para fomentar el estudio de la obra de este escritor, enfocado todo el trabajo a la creación y aprobación legal de cursos en pregrado, especialización o maestrías relacionadas con la literatura, que giren alrededor de la vida y obra del escritor José María Vargas Vila, un escritor por demás valioso en la literatura de nuestro país, que fue relegado al exilio aun después de su muerte.

El campo de acción para realizar esta investigación se centra en la crítica literaria partiendo de lo poco que se ha ahondado de manera puntual en la obra de José María Vargas Vila y su novela *Flor del fango*. Respecto a las indagaciones preliminares se encuentran dos teóricos que llamaron la atención muy a propósito de las búsquedas que motivan el presente trabajo, entre ellos: Gilberto Gómez Ocampo con *Secularización, liturgia y oralidad en José María Vargas*

Vila y Claudia Narváez con Libertad, verdad y justicia en las novelas Flor del fango y María Magdalena de José María Vargas Vila.

En concordancia con el tema y título se han escrito pequeños y sucintos artículos tratando de desenmarañar ese universo literario y personal de José María Vargas Vila, respecto a su escritura irreverente, panfletaria y revolucionaria, como de su postura política y anticlerical. Así mismo, comentarios vagos y calificativos sobre la rebeldía en la escritura de sus obras y el uso excesivo de la puntuación, llámese puntos, comas y figuras literarias, lo cual plantea una lectura que ha tildado su obra de confusa y en otros casos de original y revolucionaria.

Flor del fango es en esencia una obra anticlerical que expone la doble moral en las iglesias, no hay ningún documento que ahonde puntualmente en esta obra priorizando en las motivaciones personales que pulsaban dentro de Vargas Vila al momento de escribirla, como de su muy acelerada y auténtica forma de escribir con el uso tan original de la ortografía y la puntuación, las cuales, revelan el ritmo que acompañaban la escritura tan mística de un escritor coherente y revolucionario para su época.

En este trabajo se da respuesta a ¿Cuáles eran las características y motivaciones tanto literarias como personales, respecto a estilo, originalidad y ritmos internos en la escritura de José María Vargas Vila en su obra *Flor del fango*?, partiendo de la hipótesis de que el estilo literario en la narrativa de José María Vargas Vila, estaba circunscrito a un ritmo vital, esencial y poético que logró romper con el esquema y con los patrones gramaticales y de puntuación establecidos durante su época.

El examen a su obra permite identificar literaria y gramaticalmente la obra *Flor del fango* mediante la profundización y búsqueda exhaustiva del estilo literario de su autor, su ritmo

narrativo y las motivaciones que como ser humano tuvo para la publicación de esta obra. A la vez, consiente explicar, mediante el análisis de la obra y vida de José María Vargas Vila, sus búsquedas estéticas literarias encontrando respuestas frente a algunas omisiones o excesos respecto a la puntuación y admite reconstruir la imagen del escritor José María Vargas Vila, mediante un estudio discursivo de su obra, con el fin de motivar a los lectores a una aproximación más sincera y transparente de lo humano y lo literario contenido en el escritor, por último invita a fomentar la lectura y el estudio de todas y cada una de las obras de José María Vargas Vila, poniendo en contexto dos temas que de manera profunda permiten hallarnos con el sentir vital y la visión literaria que conservaba en su época el escritor, haciendo una valoración de la atmósfera político-social que lo acompañaba.

Es preciso aclarar que la obra *Flor de fango* se aborda, debido a que es una de las obras, sobre la cual no se ha realizado un estudio profundo en el que se determine su narrativa, historia y la relación escritor-texto, de una manera analítica en la que se encuentren los aportes sobre la sociedad de su momento histórico en relación con nuestra sociedad.

Cabe anotar que el presente estudio está dividido en tres capítulos. En el primero se presenta una búsqueda literaria de los conceptos desde los cuales se hace posible el acercamiento a la obra de Vargas Vila; en el segundo capítulo se valora el panorama histórico que rodeó a José María Vargas Vila hasta la publicación de *Flor de Fango* y en el tercer capítulo se presenta una valoración crítica del estilo, el ritmo y las principales características que están en su *Novela-Etopeya*.

Por último, y como conclusión, delineamos algunas deferencias sobre la importancia y la valoración actual del estilo vargasvileano, puesto al servicio historiográfico y de crítica literaria,

considerando así las posibilidades de futuros trabajos críticos que la obra *Flor de fango* de J. M. Vargas Vila, puede motivar y proporcionar.

1. Capítulo uno. Estado del arte: La musicalidad del espíritu

Para dar con un estudio coherente de crítica literaria sobre el estilo y el ritmo interno de la obra *Flor de fango* de Vargas Vila, tendremos en cuenta la revisión pertinente a las principales teorías, líneas y autores que permitirán una navegación teórico conceptual sobre la propuesta de crítica estilística que abordaremos para para caracterizar el ritmo interno de Vargas Vila, musicalidad que como bien definimos acá pertenece más al espíritu creativo que a la disciplina poética.

1.1 Revisión de la literatura

El presente trabajo está vinculado a una crítica literaria asumida no desde un método común, una escuela o modelo sino desde una revisión teórica de las tendencias de crítica literaria que más se ajustan al examen del estilo y el ritmo. Consideramos que al hablar de una obra es importante abarcar el contexto histórico tanto de la obra en sí como del autor para poder hacer un análisis exhaustivo ya que entendemos que cada obra es única y por lo tanto como fenómeno irrepetible merece una valoración particular construida desde las técnicas y principios que el crítico considere convenientes. Por ello, la presente revisión de literatura comprende tanto el soporte conceptual como su preciso tratamiento ajustado al proyecto.

A continuación, presentamos la línea específica que adoptamos de las cinco teorías analizadas y que, en el desarrollo del estudio, asumimos como directrices y referentes básicos para sustentar la organización de la propuesta estilística expuesta para el análisis único de *Flor de Fango*.

1.2 Estilística idealista

La estilística siempre ha conllevado a una serie de discusiones académicas para poder ser aceptada como una de las corrientes modernas de crítica literaria, dice Posner (como se citó en Ayala, 1968) “gran parte de la oposición a la estilística se debe al carácter de incertidumbre e indeterminación que implica el uso del término mismo” (párr., 1). Sin embargo, la disciplina al estar relacionado con la lingüística ha tomado valor desde la actitud que esta le ha venido tomando ante la lengua y sus diversas modalidades y funciones. Son varias las corrientes estilísticas, entre ellas las más controvertidas y conocidas son la Estilística de la lengua y la estilística de la identidad psicológica o nueva estilística que centra su interés en los fenómenos del habla y que se resume en el aforismo de Buffon *le style c'est l'homme*, el estilo es el hombre.

Dentro de los teóricos de este grupo, el más cercano al estudio que pretendemos es Leo Spitzer quien creó un estilo de análisis estilístico centrado en los rasgos de la expresión individual que el escritor logra dentro de su literatura. De igual forma que Spitzer, consideramos que el acto intuitivo por parte del crítico permite distinguir plenamente cada uno de los tratamientos adoptados y recreados por un autor determinado.

“Leo Spitzer, en su obra *Linguistic and literary history* (1948) basa los principios del método en la forma y los pasos siguientes:

- a) La crítica es inmanente a la obra.
- b) Toda obra constituye un todo, con un centro, en el cual se encuentra el espíritu del creador, quien da unidad y cohesión a la misma.
- c) Todo detalle debe permitirnos entrar en el centro de la obra.

- d) Se penetra en la obra mediante una intuición
- e) La obra así reconstruida está integrada en un conjunto
- f) El rasgo característico constituye una desviación estilística individual
- g) La estilística debe ser una crítica de “simpatía” (Ayala, 1968, p. 273-281)

La noción de desvío, introducida por Leo Spitzer, indica “las particularidades de estilo de un escritor” esto sirve para llegar a determinar una “común raíz psicológica” en las desviaciones detectadas en una obra (Spitzer, 1968, p. 21). Los desvíos son pensados como “peculiaridades formales localizables en el nivel lingüístico” (Paz Gago, 1993, p. 53). Y como son “manifestaciones de la psicología del creador” (Paz Gago, 1993, p. 53), el análisis que se realiza debe conllevar de la estructura textual a la comprensión mental permitiendo así establecer al crítico rasgos cruciales sobre la personalidad del escritor. Para abarcar con mejor precisión esta fase, avanzaremos guiados por los principios de Leo Spitzer llegando a este último paso desde la perspectiva estructuralista de Mukařovský, que pasamos a sustentar.

1.3 Estructuralismo

Entenderemos aquí el estructuralismo desde la visión de Mukařovský, quien partiendo de que la literatura debía analizarse tanto sincrónicamente como diacrónicamente —bases explícitas del círculo de Praga—, consideró la obra como objeto estético (Mukařovský (1977). Su tesis sirve aquí teniendo en cuenta que el profesor checo observó la obra como algo más allá del artefacto producido por un escritor, sostuvo que esta está dominada por la dinámica interior y la inmersión de rasgos extrínsecos, los cuales consideró fuerzas interrelacionadas que generan tensión y revelación entre el estilo, la sociedad y la identidad.

Jan Mukařovský no sólo trazó un enfoque del estructuralismo checo, sino que, al estar limitado a su lengua, pudo difundir con más contundencia su mirada sobre el hombre, la sociedad y su pensamiento. Su falta de universalismo no se traduce como derrota de su investigación, antes sirve para demostrar que toda obra literaria pertenece indudablemente a una trabazón entre escritor, ambiente y decisión.

En este capítulo en los restantes numerales atenderemos a este precepto, analizando la obra de Vargas Vila como un nutrido evolucionar entre el hombre político y apasionado, el estilista puro y modernista y la sociedad que lo amó y lo detestó.

Finalmente, al plantear, Mukařovský (1977) “el problema de la estética desde la función, la norma y el valor” (p. 81). Abordaremos la distancia que se ha tomado por parte de la academia y la misma sociedad a la obra de Vargas Vila.

De esta manera atenderemos a la dimensión del signo que pasó a representar el arte, del artista como sujeto rebelado contra los valores axiológicos, las normas y la moral y del estructuralismo funcional.

1.4 Post-estructuralismo

Ya en 1965, el estructuralista de la *Nouvelle critique*, Roland Barthes, había expuesto dentro de los principios de esta nueva crítica que dicha práctica era de hecho una literatura que pensaba la literatura y por ello mismo era otra literatura. En este sentido la crítica es tomada como una literatura en sí misma. Al decir esto, Barthes se inclinó por el hecho de que la crítica literaria era un acto creador de escritura no al margen sino más allá, que la escritura crítica como literatura busca ante todo la interpretación objetiva de aquello que es su objeto de estudio.

Dice Barthes (1972) “Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso” (p. 13). Al ofrecer estas nuevas perspectivas “la objetividad del crítico dependerá pues, no de la elección del código, sino del rigor con el cual aplique a la obra el modelo que haya elegido” (Barthes, 1972, p, 20); este modelo, por supuesto, está anclado a “la coherencia de esas descripciones” a las que sea capaz de llegar el crítico. En este sentido y ateniéndonos a los presupuestos formulados por Barthes, nuestra crítica atenderá a la concepción estilística del ritmo, desde la cosmovisión que el autor de *Flor de Fango* construyó dentro de su época y que fue motivo de censura y marginalidad, por ello consideramos que es importante, tener en cuenta, como factor ulterior de estudio, no como desmesura del análisis sino como complemento de aquello que hizo posible su literatura, una aproximación a la personalidad vargasvileana desde una perspectiva de la desviación.

1.5 Sociología de la desviación

Para comprender del todo la propuesta estilística e ideológica que Vargas Vila representó en el panorama de la literatura de todo un continente, es preciso comprender la obra *Flor de fango* como un texto enunciativo y de denuncia que expuso dramáticamente desde una novela de carácter axiológico los defectos de su sociedad. En este sentido es conveniente analizar el fenómeno de la personalidad de Vargas Vila, contrario a los modelos estéticos de su tiempo. Lo cual conlleva a verlo como un outsiders, un marginal, el rebelde por antonomasia. Para ello es fundamental apoyarnos en Howard Becker quien consideró que dichos fenómenos se daban más debido a las “decisiones editoriales a gran escala que eran tomadas por las organizaciones de un

mundo del arte que excluyen a muchas personas cuyo trabajo se parece mucho al que se acepta como arte” (Becker, 2008).

Para Becker, “el mundo de arte organizado produce rebeldes, artistas que formaron parte del mundo de arte convencional de una época, lugar y medio pero que los encontraron demasiado limitadores” (Becker, 2008). Los rebeldes en este caso son artistas que proponen “innovaciones que el mundo del arte se niega a aceptar dentro de los límites de lo que habitualmente produce. Los rebeldes en lugar de renunciar y volver a materiales y estilos más aceptables, insisten en la innovación sin el apoyo de personal del mundo del arte” (Becker, 2008).

Vargas Vila fue un rebelde y su obra debe ser estudiada no como una obra de arte inferior sino como una producción artística que fue negada por el mundo del arte de su época.

Por ello el final de este trabajo buscará definir los alcances de la obra de Vargas Vila desde aquello que Becker sustentó de esta manera y que será la directriz para formular nuestras conclusiones:

“Me refiero más bien a que los grupos sociales crean la desviación al establecer las normas cuya infracción constituye una desviación y al aplicar esas normas a personas en particular y etiquetarlas como marginales. Desde este punto de vista, la desviación no es una cualidad del acto que la persona comete, sino una consecuencia de la aplicación de reglas y sanciones sobre el "infractor" a manos de terceros. Es desviado quien ha sido exitosamente etiquetado como tal, y el comportamiento desviado es el comportamiento que la gente etiqueta como tal” (Becker, 2008, 271).

Estos, son los presupuestos teóricos que permiten establecer nuestra propuesta de crítica literaria la cual pasamos a definir.

1.6 La propuesta de crítica estilística

Una investigación sobre el estilo y el ritmo de un escritor, de por sí, ya limita y supone un camino. Al abordar la obra desde un examen de su lenguaje íntimo creando un texto que promueva nuevas representaciones sobre el mismo es afirmarse en la elección de un género: la crítica literaria.

Para Culler (2017), “el género pasa a ser concebido como una instancia que asegura la comprensibilidad de los textos, pues informa al lector acerca de la manera en que debe aproximarse a ellos” (p. 702). Dicho esto, es claro que al acercarnos a la obra desde una posición estilística el presupuesto de Barthes queda confirmado, ya que leer una obra supone interpretarla y escribir sobre ella admite el hecho de recrear nuevas posiciones que estén más allá de lo ya escrito. Dámaso Alonso (1976) lo explica así:

“A ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones: la del autor y la del lector. La obra es registro, misterioso depósito de la primera, y dormido despertador de la segunda. La obra supone esas dos intuiciones, y no es perfecta sin ellas. Exagerando la dirección de nuestro concepto, diríamos que la obra principia sólo en el momento en que suscita la intuición del lector, porque sólo entonces comienza a ser operante” (p. 38).

¿Qué es lo que suscita esa intuición? Aquello que tiene que decir la obra, pero, sobre todo, ese “aquello” debe supeditarse al cómo está dicho lo que dice la obra. Lo que realmente nos acerca o nos conlleva al asentimiento es el estilo. Buffon lo resume así «el estilo es el hombre».

Ciertamente el estilo al que está vinculado la obra de Vargas Vila tiene sus antecedentes en el modernismo hispanoamericano, entendiendo esta corriente como el “movimiento literario

hispanoamericano dominante que como generador de normas literarias floreció entre 1888 y 1910 aproximadamente”. El modernismo dependió de los cambios culturales a los que eran sometidas las naciones americanas, se perfiló atendiendo a esa necesidad de abrir nuevas posibilidades para una sociedad que seguía necesitando de Europa y que por lo tanto adoptaban algunas de las premisas que alimentaban la llamada literatura de “*fin de siècle*”. Al respecto Klaus Meyer-Minnemann argumenta que el modernismo deviene de “la formación de una nueva clase media latinoamericana que parece reclamar una literatura que esté a la altura de su propia modernidad. Esta literatura pretende ser el modernismo hispanoamericano. Lo pretende a pesar de algunas peculiaridades de su punto de referencia europeo” (Meyer-Minnemann, 1984, p. 434). Más allá de la tutela europea, el modernismo se caracterizó por “El gusto por el refinamiento lingüístico o imaginal, la combinación de todas las tendencias entonces en boga, la pasión experimental (que tuvo como consecuencia juegos inagotables tanto en la métrica y en la concepción de los géneros como en las maneras de captar o plasmar el universo) (Gomes, 2002, p. 9).

Pero Vargas Vila no se quedó allí, investigador exhaustivo de las necesidades de su tiempo, dice Castaño (2015):

“Vargas Vila exploró una dimensión política del Modernismo, con la voluntad de transgresión que lo caracterizó siempre mantuvo una actitud de contraste con las escuelas estéticas canonizadas; el autor combinó con absoluta libertad tópicos realistas, románticos y decadentes hasta cristalizar un peculiar estilo modernista que lo escindió del grupo elogiado por todos. En su pasión escritural explora una prosa plenamente modernista en su estilo, que se caracteriza por la solemnidad en la escritura, mutilaciones

de la sintaxis en beneficio del efecto, elección de las palabras por su sonoridad, su ritmo y su colorido” (p. 3).

Esa forma particular de escribir, poética, en suma, de uno de los grandes iconoclastas del siglo XIX, sólo puede ser valorada si nos atenemos a un concepto de poesía que se acerque a los intereses del estilo vargasvileano. Uno de los más grandes teóricos del Myth Criticism, que ha dado occidente, es sin duda alguna Northrop Frye, en su legendario cuarteto *Anatomía de la crítica*, Frye logra acercarnos a un concepto sensible de la poesía. En el camino y ejercicio que hace para dotar de sentido a la lírica, dice que esta pertenece al ritmo de la asociación. Su tesis considera que “En el *epos* en verso la elección de un metro preceptúa la forma de la organización retórica: el poeta elabora una pericia habitual inconsciente cuando piensa según este metro, dicho metro, secuencia lógica del creador, está constituido por una serie de ritmos: el semántico, el métrico en sí mismo y el oracular” (Frye, 1991, p. 359).

La poesía depende de una medida que la contenga, que la haga melodiosa al oído interno de quien la aprecia. Por ello el primer sugestionado por la literatura es el autor. Quien escribe es lector y crítico. Estos “nexos con la memoria” como los llama Frye, nutren el inconsciente asociativo haciendo que este se torne en un discurso que tiene sonido y sentido.

Crear esta voz no es fácil, demanda lecturas, atosigamiento de ritmos internos ajenos y práctica. Pero cuando se logra se consigue la libertad del espíritu. Es entender la literatura como acto liberador, esto solo si lo pensamos estrictamente y justamente desde la propuesta pedagógica crítica de Freire donde el aprendizaje está mediado por una tensión entre el texto y el contexto y entre la concientización y la problematización que el conocimiento trae. Vargas Vila era consciente de que su obra tenía que ser una crítica de su tiempo y que debía llegar por consiguiente a todas las personas.

Este ritmo oracular proporcionador de sonido y sentido, anclado al modernismo como fórmula básica de comunicación y estableciendo en su reproducción una marca propia, un ritmo interno que problematiza y libera a la prosa poética de los avatares que las licencias poéticas traen consigo, tensiones que empujan al uso de signos o formas, de tonos y cadencias supeditada por la norma, se instauran como estructuras capaces de asociarse para mantener un mensaje.

Esta musicalidad del espíritu supone una problematización con la realidad, supone una inmersión por completo de la contemplación que se hace de la cultura, del mundo.

Dotado de este músculo semántico, el ritmo revela la condición humana, da sentido al estilo haciéndolo sonoro.

El modernismo vargasvileano hará uso oficial del ritmo como parte indivisible de su expresión. Cuando Ricardo Gullón observa que “*el modernismo es un estilo y un lenguaje*” (Gutiérrez Girardot, 2017), no hace otra cosa que ratificar el ritmo como parte insustituible de un movimiento que sirvió para dar voz propia a un continente.

Vargas Vila es una prueba fehaciente de ese evolucionar literario, de ese hacer-se escritor, tiene, como identifica Triviño (2015) un “peculiar uso [...] del adjetivo, de los signos de puntuación; la tendencia a desarrollar la prosa poética, la utilización de metáforas sinestésicas, el colorido de los paisajes interiores, tanto como de los exteriores”.

En la construcción de lo que desea, el autor se transforma, ocasionando la aparición de las estructuras constitutivas de su discurso, vanguardia de aquello a lo que está sujeto, apertura hacia la liberación.

Dice Triviño (2015) al respecto de Vargas Vila que:

“El autor sólo obedece a su propio ritmo interior: se detiene, en una palabra, rompe bruscamente la frase o prolonga el párrafo con absurdos puntos y comas, además del

exceso en signos de admiración. De la prosa, el autor se escapa por caminos de la poesía, experimentando con nuevos adjetivos, evocando arcaísmos o haciendo gala de cultismos, hasta conseguir que su estilo sea cargante y, no pocas veces, tedioso. No obstante, hay párrafos de gran belleza que salvan a su autor de la mediocridad”.

El estilo como un esfuerzo de la expresión está intervenido por el ritmo. Por ello dice (Paz, 1975)

“En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos. Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo el idioma. El ritmo es un imán” (p. 53).

Más adelante consigue esta revelación: “El ritmo proporciona una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga algo” (Paz, 1975, p. 53). Y eso es precisamente a lo que apuesta Vargas Vila. El ritmo como disparador de disposiciones anímicas que permiten la revelación de situaciones políticas y sociales.

No es casualidad que Flor de Fango sea definida por el mismo autor como una Etopeya, dicha figura literaria sirve a Vargas Vila para crear un ritmo que se ve marcado por frases que señalan los caracteres morales de los personajes, la sociedad y el momento histórico novelado.

La novela como reflejo de unas características que son examinadas alegóricamente por el autor y que demandan una estructura de su lenguaje literario. Una adecuación. Dicha adecuación

es la que dota de cuerpo a las palabras elegidas, le dan sentido y las orientan a través de una musicalidad en la búsqueda de una intencionalidad. Ya Cohen explicaba que “la función de la poesía es connotativa” y Richards más enfático aseveraba en *Principles of Literary Criticism*, que la poesía es “la forma suprema del lenguaje emocional”. Vargas Vila, busca ante todo impactarnos, nos ofrece una impresión ya no emocional sino moral subordinada al encantamiento de la prosa poética.

Esta intencionalidad, hizo de Vargas Vila un proscrito, un desviado. Tan polémico como odiado, su voz interior propugnaba por un revelar, un quitar el velo a aquellos que vivían inmersos bajo patrones culturales arcaicos para un mundo finisecular.

Vargas Vila fue, ante todo, por este esfuerzo político a través de la literatura, un outsider (Becker, 2005) señala que:

“Todos los grupos sociales establecen reglas y, en determinado momento y bajo ciertas circunstancias, también intentan aplicarlas. Esas reglas sociales definen las situaciones y comportamientos considerados apropiados, diferenciando las acciones "correctas" de las "equivocadas" y prohibidas. Cuando la regla debe ser aplicada, es probable que el supuesto infractor sea visto como un tipo de persona especial, como alguien incapaz de vivir según las normas acordadas por el grupo y que no merece confianza. Es considerado un outsider, un marginal” (p. 21).

En el caso de Vargas Vila, dichas desviaciones están dadas en sus actitudes hacia la sociedad de su tiempo, actitudes que plasma de manera crítica por medio de un estilo y un ritmo propios en cada una de sus imprecaciones.

Estos patrones, aunque suene irónico, son el material definitorio de todo escritor. Analizarlos con el ánimo de comprender los motivos de una obra, fomentan la valorización y el rescate de una literatura.

Con estos supuestos teóricos avanzaremos en la dilucidación de las características que hicieron de ese ritmo interno vargasvileano uno de los más leídos en todo el continente.

2. Capítulo dos. Desarrollo metodológico: Tras los pasos del minotauro

José María Vargas Vila fue un escritor, ante todo polémico, irreverente y revolucionario que logró a través de su prosa sobrepasar los límites estilísticos de su época, su primera novela nace un año antes de ser inaugurado el modernismo y *Flor de Fango*, cúspide de su estilo, ve la luz siete años después de que el movimiento literario sur americano comenzara a ser aceptado estudiado y comprendido. No obstante, los mismos modernistas, apoyados, en muchas ocasiones por Vargas Vila, observaron en la prosa del colombiano una vertiente alejada de los principios que regían su tendencia. En este sentido, Vargas Vila fue un caso único de escritura, para entender su legado hay que pasar a analizar los fenómenos contextuales en los que se fue desarrollando como escritor. Nos centraremos en su etapa de exilio donde adquiere la mayoría de sus conocimientos sobre las tendencias literarias e históricas que lo rodeaban, en la influencia que causaron los viajes a Europa y Estados Unidos y en su voluntad magisterial que acogió con esmero a tantos y tantos escritores latinoamericanos. Como Teseo nos adentraremos en el laberinto de aquel mundo donde el minotauro de las letras colombianas forjó una marca personal.

2.1 El laberinto modernista

El término modernismo latinoamericano sigue siendo polémico, generando ideas controvertibles y diversas. Por un lado, la discusión se ha centrado en hallar un momento histórico determinante para señalar su nacimiento, y por otro lado el debate se ha empeinado en intentar aclarar si este fue acaso un movimiento, una escuela o caracterizó a una época. Ambas

cuestiones son válidas a la hora de comprender el fenómeno, ya que nos sirven para delimitar el campo de acción y las nociones desde las cuales vislumbraremos algunos de los resultados estilísticos en la obra de Vargas Vila. En primer lugar, resulta obvio situar al modernismo a finales del siglo XIX, dentro del territorio hispanohablante, con ello, se quiere decir que fue ante todo un acontecimiento que comenzó a afectar por igual a la región ibérica y la parte central y sur del continente suramericano.

Para Gullón es aceptable señalar el modernismo como una época, ya que en este período los escritores adscritos en él, tuvieron diferentes corrientes ideológicas, muchos tenían tendencias políticas contrarias (Gullón, 1963). Lo que verdaderamente existió nos María Josefina Tejera parafraseando a Gullón fue “un fenómeno epocal”, hecho de voluntad de estilo y de exotismo, que se sitúa entre 1880 y 1940” (Tejera, 1970).

Para Mário Mendes Campos es claro que “el marco histórico inicial del modernismo, en términos de cronología, ha sido fijado en 1888, fecha de publicación del libro Azul de Rubén Darío” (Mendes, 1968). Para el caso que nos atañe, consideramos pertinente considerar que las fechas que refiere Gullón ya que antes de Azul hubo, como en el caso de Vargas Vila (Aura publicada en 1887), manifestaciones literarias que caben dentro de aquello que se conceptualizó como modernismo

Entendiendo el modernismo como un fenómeno “epocal”, y sirviéndonos de esa heterogeneidad de estilos relacionados por categorías estéticas relacionables entre sí, es posible reflexionar sobre la obra de Vargas Vila, como una expresión que estando dentro de la época y permeada por las modas literarias se adscribe colateralmente desde los usos de ciertos recursos modernistas.

Uno de ellos, el más conveniente en este estudio tiene que ver con la prosa estética, Rafael Maya decía que la prosa del modernismo fue “rival del verso muchas veces y, con frecuencia, su triunfante competidora” (Maya, 1964).

Así la novela se desarrolló como una expresión que había logrado absorber las demás manifestaciones. Maya en el mismo artículo sostiene:

“La prosa era un verdadero instrumento de arte. Les arrebató a la pintura, a la escultura, a la música, lo que estas artes tenían de elementos transferibles, y aquellos atributos que podían intercambiarse fácilmente, de manera que hubo prosas sinfónicas, prosas pictóricas, prosas escultóricas y prosas que reunían y sumaban todas estas cualidades” (Maya, 1964).

Además, Meyer-Minnemann sustenta que la novela modernista se basó en los siguientes rasgos generales:

- “- La oposición entre el sistema de valores del protagonista y su medio ambiente.
- La ostentación, por parte del protagonista, de un vanguardismo literario, artístico o sencillamente cultural, en función de protesta contra este medio ambiente.
- La posibilidad de relacionar el medio ambiente del texto de ficción con la realidad contemporánea latinoamericana, sea por medio de un mundo que represente esta realidad, o sea por medio de un mundo histórica y/o geográficamente alejado, pero, por lo general, en alguna relación reconocible con la realidad latinoamericana del momento.

En el plano de la expresión:

- La concentración del argumento a favor del protagonista con enfoque particular en las vicisitudes de su "vida interior" (sensaciones y sentimientos).
- El empleo consciente de los medios de expresión, especialmente del estilo indirecto libre, para la representación de esta "vida interior".

- El desarrollo de un léxico y de una sintaxis apropiados, en contra de las normas oratorias vigentes de la prosa literaria hispana, para establecer un paralelo a la ostentación del vanguardismo literario, artístico o cultural del protagonista”. (Meyer-Minnemann, 1984, p. 435).

Con estos rasgos es posible enmarcar el concepto de modernismo que profesó Vargas Vila y que será objeto de estudio en el análisis, sobre todo, teniendo en cuenta que el modernismo fue ante todo “una profunda preocupación metafísica de carácter agónico que responde a la confusión ideológica y la soledad espiritual de la época” (Schulman, 1981).

Vargas asumió estos procesos y metabolizó con brillantes los fundamentos de la novela modernista hasta el punto de alejarse de los mismos presupuestos, siendo capaz de crear una prosa única y personal.

2.2 Los viajes y la sociedad

En la época de Vargas Vila era común que los criollos viajaran a Europa para sumarse a las elites culturales y obtener el consabido mérito de cultos al regresar a su terruño. Para Vargas Vila, este destino fue aciago en un primer momento debido a que fue un contestatario de su sociedad y por lo tanto un perseguido por las buenas costumbres que prometían declarar los restauracionistas. Su primer viaje, por lo tanto, no es el de un iniciado que busca las grandes catedrales de la civilización sino el de un fugitivo, enemigo declarado del presidente Núñez, quien le había puesto precio a su cabeza, tuvo que huir hacia la vecina nación de Venezuela donde, comenzó un maratónico asedio literario creando y apoyando proyectos editoriales que serían su bastión para dar a conocer sus primeras publicaciones de obra. Gracias a esta producción y a sus amigos políticos, pudo viajar a Europa y codearse con los protagonistas del

modernismo, de los cuales detractó por sus posiciones ideológicas. No obstante, fue en el país al que más atacó donde sus obras lograron publicaciones poderosas. Flor de fango debe su escritura a Venezuela, pero su publicación a la ciudad de Nueva York. En el prefacio a su edición definitiva el autor nos recuerda:

“Fué en 1898;
hace veinte años;
en New York;
que este libro fué publicado;
por la primera vez;” Vargas Vila (1918).

Toda la obra de Vargas Vila es deudora de sus viajes. De ciudades ajenas a su patria de países que acogieron con mejores ojos su propuesta literaria y que valoraron con más entusiasmo todo aquello que denunciaba, por ello, Vargas Vila es universal, cosmopolita.

2.3 La intención magisterial

Además de haber sido llamado El divino, era común escuchar a la clase media, obrera y campesina, hablar de El maestro. Sus libros no sólo motivaban tragedias y dramas, sino que, además, sus libros pasaban de mano en mano en los campos, en los barrios más pobres, en los cafés y en las pequeñas bibliotecas de enamorados de la anarquía. Los prefacios de sus novelas son fundamentales dentro de esa labor de orientar a su mundo hacia una visión particular, única como su estilo que persuadió la forma de escribir del proletario, del aficionado, del bohemio y el amante. En cada prefacio Vargas Vila fue una demostración de la retórica, de la palabra entregada como dádiva para nombrarlo todo. La exquisitez no consiste en el manejo de su

ejemplar erudición sino de su aguda mirada sobre la sociedad. Su palabra, como un oráculo, quitó el velo a muchísimas mentes que se dieron en la tarea de cumplir con la realidad de la vida. Conscientes, dueños de sí, vieron en Vargas Vila el magisterio de un maestro que les hablaba con la impertinencia o con el corazón. Cada prefacio, o liminar a sus obras fueron un modelo de la docencia. A la hora de ejercer el criterio fue implacable. Como maestro ejemplificó con su exilio, con sus viajes, con sus folletines o con sus discursos el pensamiento crítico para liberar y liberarse de aquellas limitaciones en las que estaba sumida la sociedad de su época.

Maurice Barrés, al decir que los intelectuales era personas que “un grupo de individuos que se presentaban públicamente con la tarea de reprobando los asuntos públicos para decidir qué era justo o injusto sin tener el conocimiento o capacidad” (Espitia, 2015)

profesional para hacerlo”, motivó y popularizó aún más a los intelectuales ante el mundo moderno. Para comprender la labor magisterial en las obras de Vargas Vila para comprender su ritmo y su pensamiento crítico es conveniente recordar lo que escribió Juan Carlos González Espitia (2015):

“Para empezar, entonces, desde la aparición del término, el intelectual se ve a sí mismo como alguien con la capacidad para ofrecer lineamientos y críticas en momentos que considera cruciales para su sociedad. En este mismo sentido, el término, que inicia su carrera como autodefinición y como toma de posición, no admite la posibilidad de ser entendido como una mención de honor o de reconocimiento. Estas características son fundamentales para entender a Vargas Vila como intelectual hispanoamericano”.

Con *Flor de fango*, Vargas Vila fue es polémico intelectual, en dicha novela realizó una denuncia moral. Utilizando como elemento a la escritura. Denunció la realidad de un país sumido en la cloaca de la hipocresía decimonónica. Apasionado por los clásicos, la búsqueda

etimológica de sus palabras fueron pedagogía del lenguaje. En *Flor de fango* hay tres términos ineludibles para comprender la acusación directa que hace Vargas a su tiempo: Etopea, Ectasis y Eugéneia son las liminares de *Flor de Fango*. Su intención magisterial alcanzó la hipnosis del maestro, del guía que con sus novelas escandalizó a toda Sudamérica.

3. Capítulo tres. Análisis: El candor de lo prohibido

3.1 Sobre el ritmo

“Todo lo que nuestros ojos leen y todo lo que nuestros labios hablan es metro y ritmo”

SALVADOR RUEDA³

El concepto de ritmo siempre ha estado asociado a la versificación regular, para muchos académicos es la esencia misma de la disciplina poética. Al hablar de ritmo en el verso libre o en la prosa, se considera, tal y como lo supone Donald Westling, que se entra en *A contradiction-in-terms* (una contradicción en términos) (Concha Correa, 2015). Esta discusión procede de la esencia misma del concepto verso, ya que este, al ser considerado la unidad rítmica ineludible de la poesía, presenta una resistencia frente a la idea de conceder valor rítmico a otros géneros literarios.

No obstante, zanjar esta dificultad no conlleva mayores obstáculos en sí, ya que el ritmo hace parte esencial de la alternancia y el suceder de las cosas en un determinado lapso de tiempo. Así es como podemos hablar del ritmo musical o del ritmo del corazón. En la literatura el ritmo puede ser estudiado fonéticamente, semánticamente, prosódicamente, sintácticamente, gramaticalmente y visualmente.

Antes de referirnos al concepto de ritmo que utilizaremos para el abordaje del estudio de Vargas Vila, es necesario distinguir sobre las nociones generales de ritmo. Para David Marín existen “dos nociones de ritmo: la que lo concibe como reiteración de uno o varios elementos

³ Rueda, S. (1894). El ritmo, Crítica contemporánea. Biblioteca Rueda-IV. Madrid.

(que privilegia el aspecto de orden y regularidad), y la que lo entiende como la forma que adopta el movimiento, que incide en la idea de flujo” (Concha Correa, 2015). Esta última se relaciona directamente con la “*ordenación del tiempo*”, tan necesaria en el ritmo en Aristóteles.

Si nos atenemos a esta postura encontraremos que existe toda una argumentación sólida al respecto, para Kurt Spang “La inmensa mayoría de las definiciones del ritmo se refiere a algo articulado y algo configurado dentro del transcurso temporal” (Concha Correa, 2015), ya que el ritmo sería una “recurrencia serial de un intervalo temporal o de un grupo de intervalos temporales, marcado por sonidos movimientos orgánicos, etc.”, tal y como lo supone Kurt Spang (Concha Correa, 2015).

Tales períodos configurados por una serie de repeticiones y propiedades similares que solo pueden ser medidos por una regularidad no alcanzarían para definir la esencia de un ritmo no fijado por las medidas del tiempo. El ritmo es también otra cosa:

“podríamos decir que ritmo significa, por un lado, legalidad, regularidad y medida y, por otro lado, movimiento, gesto o forma expresivo o compulsivo. El ritmo puede implicar regularidad o espontaneidad; una propiedad objetiva que se puede abstraer y medir, o algo inefable que solo se puede experimentar; un orden generalizable y, en principio, repetible, o un orden particular e irrepetible”⁴ (Concha Correa, 2015).

Tal y como lo advierte el musicólogo Christopher Hasty, en términos de Marín, esta segunda noción habla de la individualización que genera el ritmo, de ese carácter personal que

⁴ “To polarize these attributes, we could say that rhythm means, on the one hand, lawfulness, regularity, and measure and, on the other hand, expressive or compelling motion, gesture, or shape. Rhythm can imply regularity, or spontaneity; an objective property that can be abstracted and measured, or something ineffable that can only be experienced; an order that is generalizable and, in principle, repeatable, or an order that is particular and unrepeatable”.

concede el ritmo a toda expresión. Nótese aquí que esa individualidad da pie a lo que aquí denominamos como ritmo interno.

Este ritmo “*inefable que sólo se puede experimentar*”, para (Concha Correa, 2015):

“puede considerarse un fenómeno no mensurable ni analizable, que no puede abstraerse ni de la totalidad del evento ni de su particularidad” (...) “el ritmo se apoya en elementos propios del objeto que lo porta, pero no existe sino en cuanto es percibido por un receptor”. Así el “ritmo consta necesariamente de un elemento objetivo que lo motiva y de un elemento subjetivo que lo percibe como tal”.

Teniendo en cuenta y basándonos en estas autoridades que dan a la noción general sentido y episteme, basaremos nuestro estudio sobre el ritmo interno ateniéndonos a la definición dada por Meschonnic: el ritmo constituye “la organización del movimiento de la palabra en el lenguaje”.

Para Meschonnic el ritmo “es una organización (disposición, configuración) de un conjunto. El ritmo está en el lenguaje, en un discurso, es una organización (disposición, configuración) del discurso. Y como el discurso no es separable de su sentido, el ritmo es inseparable del sentido de este discurso. Si es una organización del sentido, ya no es un nivel distinto, yuxtapuesto. El sentido se hace en y por todos los elementos del discurso. La jerarquía del significado no es más que una variable de él, según los discursos, las situaciones. El ritmo en un discurso puede tener más sentido que el sentido de las palabras, u otro sentido” (Concha Correa, 2015).

El ritmo, entonces, es una íntima manera desde la cual aquello que se organiza en el discurso cobra un total sentido o como dice el teórico: “el ritmo es necesariamente una organización o configuración del sujeto en su discurso”.

Para Meschonnic, cada autor o cada obra desarrolla un ritmo propio, esto conlleva a que el ritmo, no es necesariamente un aspecto fundamental del verso sino una manifestación especial de la experiencia.

Para poder caracterizar y examinar la presencia de otros factores afines a la anterior noción de ritmo, nos limitaremos a la definición dada por Amado Alonso sobre el ritmo de la prosa el cual “consiste en los pasos en que se desarrolla linealmente el pensamiento sintáctico-racional”. Al argumentar el ritmo como un “movimiento de la frase que trasciende la segmentación versal” el autor no hace otra cosa que señalar aquellas de “unidades intuitivas” que podrían ser advertidas en cualquier obra a partir de las enumeraciones, progresiones, paralelismos y entonaciones oracionales que dicho ritmo interno produzca.

Nuestra propuesta sobre el estudio del ritmo se inclinará por el uso semántico, subdividido en dos clases: el ritmo producido por imágenes (secuencia de imágenes capaz de generar enumeraciones, transiciones, repeticiones y coordinaciones sintácticas o paralelismos), y el ritmo producido por significaciones no imaginísticas (secuencias de contrastes entre conceptos o nociones de carácter abstracto).

3.2 El ritmo interno: estudio y usos

Vargas Vila cultivó en su literatura el uso constante tanto de figuras retóricas como de procedimientos semánticos, así como gramaticales y sintácticos, justos para dotar de ornato e ingenio a su prosa. Tales recursos proporcionaron a su escritura una alta y original calidad estética. Su habilidad en la creación y uso de condiciones necesarias para robustecer con

posibilidades expresivas disímiles su obra, hicieron de su ejecución una virtud que se ve reflejada en la expresión de un ritmo interno rico en matices y discrepancias.

Su ritmo es el reflejo de una cosmovisión, de una propuesta estética e ideológica que amparada por los recursos estilísticos cumple con una doble función: la significativa y la expresiva. En *Flor de fango*, la aplicación de estos modelos y métodos señalan las preferencias del autor hacia una poética de tipo axiológico.

En el presente análisis estudiaremos la presencia de las diferentes unidades intuitivas que desarrolló para dotar a su obra de un ritmo interno propio. Para el estudio fiel de los párrafos citados y líneas que se analizan, se tendrá en cuenta la edición facsímil de la editorial Sopena, Barcelona, 1918, digitalizada por el banco de la república.⁵ Esta es la obra final y corregida que conlleva los prólogos definitivos, creemos que esta es la mejor edición para el estudio crítico de todas las categorías examinadas.

3.2.1 Las cesuras

En el caso de la armonía sugestiva, donde el autor expresa diferentes estados o afectaciones del ánimo por medio de una cadena de palabras musicalmente armoniosas o conscientemente mezcladas, la poesía modernista se delata como el recurso inmediato para dar con la forma o con el tono justo.

Es así como su prosa puede ser segmentada identificando cesuras que den cuenta de un metro musical elaborado estrictamente para sugerir determinadas atmósferas o descripciones, para extender ideas o para sugerir ambientes repletos de sentimientos seleccionados para tal fin.

⁵ La obra se puede descargar en el siguiente enlace:
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/4242/>

Para ejemplificar este punto utilizaremos los tres apartados de la obra que dan inicio a cada una de las tres partes en las que está dividida la novela.

En la primera parte de la novela leemos:

“Sobre la llanura inmensa empezaba la noche a extender el ala misteriosa.

la tarde expiraba en una pompa feérica;

el sol se sepultaba en una como apoteosis de colores, en una fulgurante de llamas; se diría los funerales de un tracio;

al resplandor del ocaso, pira gigantesca alzada allí para holocausto del Rey-Astro, respondían las palideces del Oriente, huérfano de su lumbre generosa, del esplendor de su púrpura flamante; la tarde se extinguía en la inefable dulzura del crepúsculo...”.

Nótese que ya hay una segmentación intencional por parte de autor, no obstante, al dividir la prosa en las cesuras percibidas sentimos más fuertemente la musicalidad del poeta que busca generar un ambiente caracterizado por el enigma y la belleza:

“Sobre la llanura *inmensa*

empezaba la noche a extender el ala *misteriosa*.

la tarde expiraba en una pompa *feérica*;

el sol se *sepultaba*

en una como *apoteosis* de colores,

en una *fulgurante* de llamas;

se diría los funerales de un tracio;

al resplandor del *ocaso*,

pira gigantesca alzada allí para *holocausto* del Rey-Astro,

respondían las *palideces* del Oriente,

huérfano de su *lumbre* generosa,
 del *esplendor* de su púrpura flamante;
 la tarde se *extinguía* en la inefable dulzura del *crepúsculo...*”.

En la segunda parte se lee:

“Un pueblo árido y frío;
 con sus casas rústicas dispersas; su cinturón de sauces y su alto y desairado campanario,
 se le veía a distancia en la llanura;
 era el pueblo de F...
 tenía la monotonía, la soledad, el silencio de los pequeños pueblos de la sabana;
 la calle que lo atravesaba por el medio, más que una calle, era un sendero guijarroso y
 polvoriento en el estío; un arroyo de fango en el invierno;
 la niebla fugitiva de los altos cerros, lo envolvía en una densa atmósfera brumosa;
 ¡oh, cómo es triste aquella altiplanicie andina!
 y, toda su tristeza parecía condensarse en aquel pueblo de indios, solitario, aislado,
 melancólico, como olvidado en la sabana inmensa; la niebla fugitiva de los altos cerros, lo
 envolvía en una densa atmósfera brumosa;”.

Observemos que en este apartado también está presente una decisión intencional. Al
 segmentar en sus cesuras encontramos:

“Un pueblo árido y frío;
 con sus casas rústicas dispersas; su cinturón de sauces y su alto y desairado campanario,
 se le veía a distancia en la llanura;
 era el pueblo de F...
 tenía la monotonía, la soledad,

el silencio de los pequeños pueblos de la sabana;
la calle que lo atravesaba por el medio,
más que una calle,
era un sendero guijarroso y polvoriento en el estío;
un arroyo de fango en el invierno;
la niebla fugitiva de los altos cerros,
lo envolvía en una densa atmósfera brumosa;
¡oh, cómo es triste aquella altiplanicie andina!
y, toda su tristeza parecía condensarse en aquel pueblo de indios,
solitario, aislado, melancólico,
como olvidado en la sabana inmensa;
la niebla fugitiva de los altos cerros,
lo envolvía en una densa atmósfera brumosa;”.

En la tercera parte encontramos:

“Hundida parecía en la bruma del ensueño la virgen calumniada; meditaba bajo el ala del dolor; la tristeza le formaba un halo extraño; al paso de los pensamientos dolorosos por su cerebro, su frente se obscurecía, como si grandes pájaros mudos extendieran sobre ella, las alas silenciosas; entrecerrados los párpados, luminosa la pupila glauca, su mirada exploraba el lejano país de los recuerdos”.

Aunque en este caso Vargas Vila no hace segmentación precisa, si se sirve de la musicalidad y la cesura que impone a las oraciones:

Hundida parecía en la bruma del ensueño la virgen calumniada;
meditaba bajo el ala del dolor;

la tristeza le formaba un halo extraño;
 al paso de los pensamientos dolorosos por su cerebro,
 su frente se obscurecía,
 como si grandes pájaros mudos extendieran sobre ella, las alas silenciosas;
 entrecerrados los párpados,
 luminosa la pupila glauca,
 su mirada exploraba el lejano país de los recuerdos

La intencionalidad de Vargas Vila es ante todo la de infundir a su prosa la musicalidad modernista caracterizada por el encadenamiento de palabras sonoras, exóticas y por el uso de imágenes audaces. La fusión de estos elementos de la poesía modernista en la prosa dota a su escritura de una particularidad que no está inscrita en las demás novelas modernistas que se caracterizaron según Klaus Meyer-Minneman en su artículo La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias, por:

“En el plano del contenido:

- La oposición entre el sistema de valores del protagonista y su medio ambiente.
- La ostentación, por parte del protagonista, de un vanguardismo literario, artístico o sencillamente cultural, en función de protesta contra este medio ambiente.

- La posibilidad de relacionar el medio ambiente del texto de ficción con la realidad contemporánea latinoamericana, sea por medio de un mundo que represente esta realidad, o sea por medio de un mundo histórica y/o geográficamente alejado, pero, por lo general, en alguna relación reconocible con la realidad latinoamericana del momento.

En el plano de la expresión:

- La concentración del argumento a favor del protagonista con enfoque particular en las vicisitudes de su "vida interior" (sensaciones y sentimientos).

- El empleo consciente de los medios de expresión, especialmente del estilo indirecto libre, para la representación de esta "vida interior".

- El desarrollo de un léxico y de una sintaxis apropiados, en contra de las normas oratorias vigentes de la prosa literaria hispana, para establecer un paralelo a la ostentación del vanguardismo literario, artístico o cultural del protagonista. hace uso de este recurso para conseguir un efecto prosaico altamente musical”.

Hemos dado, pues, con la unidad básica de su ritmo, a partir de este se desbrozan los demás atributos que dan robustez a todo su ritmo.

Los ejemplos anteriores nos han servido para demostrar que Vargas Vila consiguió dar con una forma precisa para su novelística, a la vez que un desligamiento con sus contemporáneos modernistas.

Este linde que traza a través del recurso oracional: de un ritmo interno ya dominado completamente, será el argumento a favor para declarar, en el Prefacio a la edición de *Aura* y las violetas; *Emma*; *Lo irreparable.*, de 1889, que estas obras abundaban en:

“romanticismo deplorable, y por el cual no he tenido nunca ninguna forma de predilección literaria; lo considero fuera de mi *Obra de novelador*, que principia en *"Flor de Fango"*”.

Este dictamen sobre su propio trabajo no es equívoco, la configuración que hace Vargas Vila de ordenamiento en su discurso en *Flor de Fango*, confirma la teoría de un ritmo interno basado en entonaciones oracionales como las que vimos anteriormente y que, como veremos, en

el siguiente apartado, están caracterizadas por un signo gramatical simbólico que será la firma indiscutible de su ritmo.

3.2.2 El punto y coma

En Vargas Vila el uso del punto y coma es un recurso que le permite no sólo el reemplazo del punto final o el punto seguido, sino que establece una llave ortotipográfica para enfatizar las cesuras o los cambios de línea en la prosa y así adjudicarle a esta el carácter poético.

Como si se tratara de una barra (/), el punto y coma (;) deja su carácter de signo de puntuación para mutar hacia el uso tipográfico como *signo de puntuación auxiliar*. La alternancia de este signo, ahora complementario, le da a Vargas Vila la libertad para utilizarlo como señal de marca al final de líneas que den la apariencia de versos o bien, como marca de cesura en párrafos con oraciones largas, este procedimiento, concede a la lectura un requerimiento de pausa que es recibido como marca de un ritmo interior que desea ofrecer el escritor.

Veamos un ejemplo donde se alternan los dos usos:

“todo lo blanco te murmura y canta;

y, se alza un himno blanco para ti;

te cantan deshojadas, las rosas blancas; te cantan fugitivas, las nubes blancas; te cantan desgarradas, las alas blancas; te canta el cielo blanco, la blanca sinfonía de sus colores; y, te canta lo blanco, porque eres blanca; blanca era tu alma, como la nieve del Jungfrau;”.

O este otro, donde es visible el uso del punto y coma como marca de cambio de línea y pausa:

“es ya sacrílega tu oración a la Quimera;
 deja el culto del Mito; no imploras lo imposible;
 el reino divino, recula en las brumas del ensueño; sus costas no se distinguen al
 resplandor del sol de la fe que ya se extingue...

el mar del tiempo, tragó la isla encantada de lo sobrenatural;

¡el milagro ha muerto!

ya sus apóstoles no hablan;”

Si observamos bien, la disposición permite distinguir una serie de líneas versales con un hallazgo de versos alejandrinos en las líneas terminadas en *Quimera e imposible*.

Hemos podido identificar el núcleo del ritmo interno, el cual está caracterizado por las unidades mínimas de entonación oracional en su prosa. En esta evolución de su ritmo, Vargas Vila encuentra en el punto y coma, una clave no sólo tipográfica sino iconoclasta de orden ideológico que permite trazar una firma a su estilo y a la vez una rebeldía contra el manejo usual de la gramática especialmente en el uso de los signos de puntuación.

Pasemos ahora a la identificación de un método que facilita en Vargas Vila una disposición visual de blancos aptos para la agrupación melódica de su ritmo.

3.2.3 Las pausas abruptas

En Vargas Vila la prosa tiene sentido si está subordinada a la lírica, a una disposición no sólo rítmica sino visual. Por ello es importante señalar dentro de su ritmo interno, la disposición tipográfica que hace de los elementos constitutivos que representan sus unidades intencionales tanto aquellas que están enmarcadas por el punto y coma como aquellas que están derivadas de la

secuencia lógica de imágenes o repeticiones. La recurrencia en este sentido es también visual. El lector percibe estas desviaciones en la prosa, estas pausas divididas entre líneas como licencias del escritor para señalar sus pausas líricas.

Observemos un ejemplo, donde se puede identificar una intencionalidad casi versal en la estructura prosaica.

“frente al espejo se contemplaba serena;
aquella autoadoración, era inocente;
se veía bella y se admiraba; tenía el casto impudor de la infancia;
era descuidada, porque era pura;
y, sin embargo, en aquella hermosura se sentía atracción de abismo;
serenidad de océano en la pupila; serenidad de la ola glauca, que mañana traerá la
tempestad;
la tormenta dormía en aquella carne calmada;
tenía en sus movimientos indolentes y rítmicos, algo como de serpentino; ondulaciones
de follaje; flexibilidades de liana;
en aquella virgen se reflejaba la pasión, como la llama a través de una lámpara de
alabastro;
se comprendía que, al beso del placer, aquel mármol hecho carne, debía tornarse en
fuego, como la víspera mágica de los faraones, que el día del combate se tornaba en llama;
libre ya de los últimos aleteos del sueño, se entregó a los cuidados de su toilette;
después pensó en vestirse;”

Las pausas abruptas obligan a un descanso en la lectura a una suspensión que permite la enunciación de un ritmo. Cabe anotar también que estas pausas abruptas también conllevan una

relación semántica. Hay una relación directa entre las últimas palabras de cada línea, por ejemplo, en el mismo párrafo citado se puede ver como serena, inocente, infancia y pura, hacen parte de un mismo sistema simbólico y están en correlación con aquella ingenuidad que busca retratar el escritor. Así las pausas abruptas generan un énfasis, permiten un juego rítmico resaltando el tema.:

“frente al espejo se contemplaba *serena*;
 aquella autoadoración, era *inocente*;
 se veía bella y se admiraba; tenía el casto impudor de la *infancia*;
 era descuidada, porque era *pura*;”

3.2.4 Adjetivación

Uno de los recursos retóricos más utilizados por el modernismo fue el uso exagerado de la adjetivación, en Vargas Vila, sin embargo, el adjetivo más que cumplir con su función de impertinencia, a través de la sinestesia o la connotación, cumple con *el principio de expresividad* resuelto por Gonzalo Sobejano, descrito en *El epíteto en la lírica española*.

Vargas Vila recurre a los adjetivos obsesivos a partir del tema de recurrencia para generar un ritmo producido por imágenes y en muchas ocasiones un ritmo producido por significaciones no imaginísticas.

En el caso de Flor de fango, la simbolización sobre la moralidad y la muestra descarnada de los juegos del poder ideológico que deseaban los regeneracionistas, a través del régimen

poético instaurado como plan de educación por Caro y Núñez⁶, se va formando progresivamente por medio de la configuración de un estilo modernista de las atmósferas y las descripciones de los personajes. Así, por ejemplo, la ecuación entre paisaje y estados anímicos, es frecuente en una infinidad de parejas lingüísticas que sirven a Vargas Vila como comodines de un ritmo sonoro-conceptual.

Para este primer estudio basta un ejemplo. En el caso de la palabra Calma-d@ (tranquilidad, tranquilo) + el paisaje u objeto que se quiera presentar (en este caso la situación) sirven para cargar el carácter connotativo del ritmo; la palabra y su derivado hacia la adjetivación sirven para extender la sonoridad del ritmo modernista, a veces exótico o preciosista y otras, moralista, observemos:

- calma** infinita de la tarde (F.F. página)
- el campo dormido en la **calma** tarde (F.F. página)
- aquella **calma** nocturna (F.F. página)
- ¡Qué **calma** tan feliz la de estos días! (F.F. página)
- la **calma** profunda de la noche (F.F. página)
- la atmósfera **calmada** (F.F. página)
- la tormenta dormía en aquella carne **calmada** (F.F. página)
- la aristocrática **calma** de sus salones en Bogotá (F.F. página)
- había uno como soplo de paraíso, en este adormecimiento de la naturaleza; todo entraba en la **calma** letárgica (F.F. página)
- la **calma** infinita de la noche (F.F. página)

⁶ Al respecto se puede consultar: La disputa por la virtud del cuerpo femenino, en Flor de fango, de Vargas Vila de James Rodríguez, artículo que se pueden encontrar en; Cuerpos y fisuras Miradas a la literatura latinoamericana coordinado por Adlin Prieto, Alexis Uscátegui y Edison Lasso. San Juan de Pasto, Universidad Mariana, Editorial UNIMAR, mayo 2017

- la **calma** profunda, la gran noche silenciosa (F.F. página)
- los últimos ecos de la tarde, vagando en la atmósfera **calmada** (F.F. página)
- en cuyas pupilas en **calma**, había una serenidad de estanque (F.F. página)
- en un crepúsculo sin belleza, en una tristeza infinita, en una **calma** abrumadora (F.F. página)
- iba a perderse en el aire **calmado** (F.F. página)
- entonaba apacible, **calmado**, sereno, con voz monótona y cascada (F.F. página)
- a su carácter de pastor rural, encantaban la **calma** (F.F. página)
- ardiente y **calmada**, llena de olores de heno y ruidos vagarosos (F.F. página)
- como un mar en **calma**, la llanura extendía sus ondas verdes (F.F. página)
- entrado en su espíritu la **calma** profunda de aquella tarde (F.F. página)
- sumida en una **calma** profunda (F.F. página)

Los adjetivos obsesivos conducen a mantener un ritmo de carácter en la obra. Esta creación de Vargas Vila, sustenta una singularidad de la literatura donde el autor, a partir del uso constante de ciertos adjetivos muestra su tema de narración. EL adjetivo como posición, como denuncia. Para poder realizar esta pirueta retórica y convertirla en rítmica el autor selecciona adjetivos atributivos, o sea, epítetos, que ilustren conceptualmente hacia el uso enrarecido de la moral que busca retratar en determinada época de Colombia.

Su método es sencillo, recurre a la elección de una palabra simbólica para utilizarla en situaciones zanjando así la búsqueda de otras y logrando con ello la acentuación de su propósito rítmico: el dramatismo o el patetismo, esto acelera el ritmo de escritura permitiéndole la expresividad modernista sostenida por un adjetivo resorte.

En la escritura de Vila encontramos atributos-claves los cuales aparecen frecuentemente y se van transformando en vehículos expresivos que van dando cuerpo a la idea del universo narrativo que domina su novela.

Para ejemplificar basta con enumerar las veces que aparecen adjetivos-claves que dan acentuación al drama:

Inmenso es el adjetivo más utilizado en este caso particular, aparece 36 veces modificando el sustantivo hasta impregnarlo por completo de esa concepción adjetival con la cual crea su cosmovisión el escritor (*inmenso* horizonte; *inmenso* ramaje; deseo *inmenso*; daño *inmenso*; *inmenso* rumor; golpe *inmenso*; *inmenso* desprecio; odio *inmenso*; *inmenso* trébol; amor *inmenso*; *inmenso* desagrado; despecho *inmenso*; *inmenso* horror)

Infinita al igual que inmenso es usado para robustecer las sensaciones de amplitud o volumen de los sustantivos modificados, el adjetivo aparece 19 veces (tristeza *infinita*; calma *infinita*; *infinita* ternura; *infinitas* penas; ternura *infinita*; emoción *infinita*; angustia *infinita*, pasión *infinita*; caricia *infinita*; dulzura *infinita*; beatitudes *infinitas*; voluptuosidad *infinita*; misericordia *infinita*; inclemencia *infinita*)

En otros casos el adjetivo cumple con una función de juicio, su atribución genera un traslado abstracto ocasionando así el efecto emocional que invade al autor y que busca expresar. Esto es definitivo para el ritmo interno del poeta ya que estos adjetivos impulsan el dramatismo.

Misteriosa, aparece 10 veces; lúgubre se repite en 13 ocasiones; inmaculada, 15 y siniestro, 10. En cada uso el efecto es de carácter valorativo (caricia *misteriosa*, palabras *misteriosas*; noche *lúgubre*, silencio *lúgubre*; amistad *inmaculada*, espuma *inmaculada*; resplandor *siniestro*, rumor *siniestro*)

Los adjetivos de color son importantísimos en Vila, sirven como acicate que estimula la nemotecnia y la sinonimia, el color se ajusta a valores y emociones morales, sirve como analogía y permite la descripción extensa a partir de lo simbólico.

En este caso podemos observar como el adjetivo, blanca, aparece 54 veces; negro, 31 y roja, 15, siempre estableciendo la continuidad descriptiva.

Observemos unos cuantos ejemplos desperdigados aquí y allá por la novela:

Blanca:

-Sofía era una niña delgada y esbelta, melancólicamente tímida; **blanca**, de una blancura láctea, que hacía pensar en aquellos novicios...

-una gran mariposa con las alas **blancas** como la hoja de un malabar...

-Como una corza **blanca** que abandona con la primera luz del alba, el lecho tibio de hierbas y de musgo...

-como la nieve **blanca** de la mañana envuelve la blancura de los lises, así sus tenues ropas interiores, y ondas de encajes...

-y jirones de nubes **blancas** cruzaban como sudarios desgarrados, por el pálido horizonte...

-La mañana se hizo **blanca**, de una blancura de nieve, y un pálido color de rosa muerta...

-te canta lo blanco porque eres **blanca**; blanca era tu alma, como la nieve del Jungfrau; como vellón de lana, de aquel Cordero que...

Negro:

-coronada por una selva de cabellos **negros**, con reflejos azulosos, como agua estancada y profunda...

-inmensamente **negros** sus ojos, como el bosque de cabellos ensortijados...

-de piel suave con venas azulosas y un velo **negro**, que le daba encanto felino un fulgor de terciopelo...

-unos ojos **negros**, grandes melancólicos, de una inocencia virginal, de una dulzura infinita...

-y el campo, como un lago de betún, **negro** y siniestro... todo lleno de un misterio inquietante y profundo, bajo la inclemencia infinita de la noche...

-La policromía de la tarde, se había fundido en el **negro** profundo de la noche; **negro**, de una negrura de abismo, el firmamento; **negra** la tierra envuelta en la tiniebla; **negra** y silente; **negro** el horizonte, **negro** impenetrable, roto a veces

Roja:

-una luz roja de Bengala, semejaba uno de esos faroles de papel, color escarlata...

-rojas se hacían las rosas inmaculadas, las rosas blancas que adornaban el trono de la Virgen; rojas aureolas de los Santos; roja la paloma mística, como chamuscada por un incendio; rojas las estrellas...

-las campánulas inmaculadas se hicieron más rojas, como si sintiesen en sus pétalos el color de la vergüenza...

Por último, cabe resaltar el uso bivalente de la adjetivación, en Vargas Vila la función expresiva del adjetivo sirve, en muchas ocasiones, para connotar al sustantivo desde dos ángulos: uno de carácter atributivo y otro de carácter emocional, en otras describe el sustantivo desde un punto inmediato y otro abstracto, veamos ejemplos:

-las capillas *rústicas y blancas*

-lago *aéreo y vaporoso*

-niña *desamparada y sola*

-con voz *nerviosa y ronca*

-Matilde es *ligera y envidiosa*

-era *dulce y triste*

-ella, *confusa y avergonzada*

-Matilde *soberbia y triste*

-sonata de Mendelssohn, *apasionada y melancólica*

-un aire maternal *atractivo y bondadoso*

-casuchas *tristes y destruidas*

-una carta *hiriente y necia*

Estos usos sirven en Vargas Vila para la sonoridad, la musicalidad y el desarrollo como dijimos en el principio de este apartado de la creación del ritmo semántico desde sus dos vertientes Visual y no imaginista.

3.2.5 Arcaísmos y cultismos

Para no caer en el error de señalar fenómenos de registro es conveniente destacar desde las bases teóricas que sustentan el presente trabajo, que, al hablar de los elementos lingüísticos específicos como los arcaísmos o los cultismos, estos son estudiados desde la producción semántica que representan dentro de las enumeraciones, progresiones, paralelismos y entonaciones oracionales que busca el autor para generar secuencias rítmicas.

Estos comportamientos rítmicos de los que hace uso Vargas Vila, conceden un potencial rítmico único en su estilo. Veamos algunos ejemplos:

Arcaísmos:

“como un anciano lascivo, el sol, en ondas luminosas, cubrió de besos su adorable cuerpo, y de la cabeza a los pies, la envolvió en una larga y apasionada caricia **lujuriente**;
 se estremeció al contacto de aquel **ósculo**, sintiendo sobre su seno y sus riñones, una extraña sensación; algo como la mordedura de un áspid;
 con la voluptuosidad de una gata joven, se desperezó indolente, echando hacia atrás una negra cabellera, que rodó por sus espaldas como un manto **sedeño y azuloso**.

Venus surgiendo de las espumas del mar, no fue más bella que aquella casta virgen, surgiendo así de las néveas blancuras de su lecho, donde aún quedaban impresas, tibias todavía, las huellas de su cuerpo perfumado;”.

En este párrafo encontramos cinco expresiones que dentro de la narración son arcaizantes y tan sólo procuran el embellecimiento de aquello que se describe, Así ósculo, lujuriente, sedeño, azuloso y néveas se presentan como palabras accesorias, en el caso de néveas esta deviene como pleonasma.

En el siguiente ejemplo vemos como en un pequeño párrafo se presentan cuatro palabras de características anticuadas dentro de la normalidad fraseológica que tiene el párrafo. Como se puede ver, su presencia es netamente expresiva en algunos casos como en ósculo tienen el carácter de sinonimia. No obstante, la naturaleza de su uso recae en la sonoridad, en el impacto rítmico al que son sometidas como complementarias de una entonación oracional.

“el recuerdo de aquel **ósculo** le quemaba los labios como una ascua;
 su carne dormida se inquietaba;
 su virginidad como un niño que despierta, abría los ojos;
 como bandadas de palomas sorprendidas, los deseos **voloteaban** en torno de ella;
 relámpagos de pasión estremecían sus carnes sagradas; **pareciale** que aún se apoyaba en su

cintura, el brazo fuerte y tembloroso de Arturo; pues sus labios **febricientes** la tocaban, y sentía la presión de su mano, y su fuerte y anhelosa respiración que le incendiaba el rostro;”.

Cultismos:

En el caso de los cultismos se puede identificar que su aplicación deviene de un extrañamiento que incorpora el autor para dotar de exotismo rítmico al desarrollo de su movimiento expresivo.

En este primer ejemplo observamos que el cultismo es acompañado por su contraparte o versión análoga para generar contraste.

“el **Timor Deo**, el sagrado terror, se apoderaba de su espíritu, cuando los grandes ecos **del Miserere**, llenaban la capilla, y el **De Prefináis** gemía trágicamente bajo las naves sagradas”.

En este segundo ejemplo sucede lo mismo y se puede observar que el término eucologio se muestra resaltado por la mayúscula inicial esto con el fin de imponer un énfasis. Otra característica es la del uso asonante para dar la sensación de rima dentro del ritmo, en la primera se usa la vocal “e” y la vocal “i”, y en la segunda línea la repetición se da en la vocal “o” y “a”, los cultismos, podemos confirmar, conllevan dicha recurrencia sonora.

“intentó leer; recordando las palabras misteriosas que sonaron en el bosque silencioso al oído de San Agustín, y le gritaba también: **Tolle lege**. ¡Toma, lee!

y, miró y leyó; sobre su **Eucologio** abierto, caía apenas la luz mortecina de una lámpara muy alta;”.

3.2.6 La prosa poética

Con todos los elementos arriba expuestos Vargas Vila logra dotar a su prosa de un lirismo inusual, consiguiendo así pasajes con enormes cargas sentimentales donde prima la actitud lírica sobre los temas o los objetos de su interés. La carga poética está generada por la creación de imágenes y analogías, por el manejo constante de giros alegóricos, metonimias y sinécdoques, en otros casos la entonación oracional está apoyada en el uso de la anáfora y en el caso particular de Flor de fango, el uso extremado de la etopeya.

Tales figuras retóricas enriquecen la prosa y le dan su singularidad poética, y que como hemos visto, Vargas Vila, desarrolla su narrativa a través de un ritmo semántico poseedor de una sonoridad impactante.

En el siguiente ejemplo vemos como el uso de figuras retóricas motivan la expresividad de una intencionalidad enunciativa.

“las multitudes no tienen alma propia; el soplo que las agita es inconsciente; se van tras el ruido como las serpientes de cascabel en el bosque silencioso; y hieren y matan a aquél a quien denuncia el ruido;

y, era la multitud, la imbécil multitud de los notables, ¡la que insultaba su virtud enhiesta!

y, miró revolverse la calumnia, chapoteando como un batracio vil en el limo fangoso de aquella sociedad de mestizos pretenciosos;

y esa aristocracia parroquial, no la lapidaba con guijarros, pero la abofeteaba con la palabra, y, el dicterio, el espantoso dicterio, hería más que la piedra;”.

Ahora veamos otro ejemplo donde la anáfora es la figura retórica más resaltada para crear el ritmo dentro de la prosa poética:

“¡Salve, alma blanca!

¡oh Virgen de Israel, en Babilonia!

¡oh hija de Raquel, en Sidon: tu Pureza fue tu crimen.

Tyro te insultó; y la gran prostituta a quien apostrofó Isaías, extendió hacia ti su dedo lacerado, y te mostró a sus Sicarios;

¡y el Vicio te apedreó!

casta en medio al adulterio; altiva en medio la bajeza; sabia a en medio a la ignorancia; sucumbiste sin quejarte: ¡oh Virgen trágica! ¿quién te vengará?

tenías de Minerva, y el Juicio de París, te fue adverso;

el mundo te deseaba hecha Venus; no perdonó tu casco, ni tu cimera; tu escudo invulnerable, la seriedad casta de tu virginidad indómita; no pudiendo arrastrarte en el lecho, te arrastró en el lodo; no mancilló tu cuerpo con sus besos; tu nombre mancilló con su saliva;

tenías de Hipatia, y el Apóstol sanguinario cebó en ti los instintos de su plebe; te mató, pero caíste sobre el ara del Santuario, cerca al fuego inextinto, sin descomponer el más leve pliegue de tu túnica; y de tus labios de Vestal, se escapó la vida como un himno;

tuviste la castidad fuerte de Diana, las ternuras inquietantes de Atys, la mirada profunda de la Virgen de Serápis;

¡oh Atenea, si hubo en ti un espíritu inmortal, vuelve a tu Acrópolis!

¡oh Virgen, si el alma en que soñabas no está extinta, vuelve al Serapeum; sube sus cien gradas, y siéntate meditativa y triste al pie del Sepulcro de Hélos, con la nostalgia sagrada de las faldas del Teygeto

¡aquella era tu patria! ¡oh Virgen extraviada entre la multitud!''.

3.2.7 Uso del símil

Para Vargas Vila, el uso de las figuras de semejanza instaaura el ímpetu narrativo, a través de éstas el escritor goza de una efervescente divagación, su ritmo entra en una especie de aventura poética donde se encadenan, sustitución tras sustitución, las ideas más variadas y melodiosas.

El símil, permite en Vargas Vila, la ejecución de momentos rítmicos acordes al sonido y al sentido que requiere el tema tratado, producen finalmente tres categorías de comparación. Cabe aclarar que el conector más utilizado para este caso es el “como” que le facilita la organización de ideas, o la fluidez en redacción.

El símil poético: en este caso la comparación es utilizada de manera indiscriminada y difusa a través de imágenes exóticas o fantásticas, esta categoría es la que más riqueza rítmica permite al escritor ya que lo estimula hacia la recreación de efectos que permitan la relación entre las cualidades de aquello en lo que desea extenderse. Generalmente la intención de Vargas Vila es la de exaltar sentimientos o emociones causando o describiendo las sensaciones e impresiones que permiten relacionar por cualidad aquello que busca comparar, algunos ejemplos, son:

-la ciudad, allá lejos, como una inmensa mancha negra perdida en la bruma del crepúsculo

-un lago aéreo y vaporoso, como un extraño fondo de miraje

-del paisaje vespéral, se extendía algo como el aliento enervador de una caricia misteriosa

-la tristeza que vagaba en sus grandes ojos grises, como una bruma de invierno

-los árboles se erguían como fantasmas, y se agitaban como abanicos movidos por manos invisibles

-sus pesares, como un coro de pájaros ocultos

- el cielo, como un inmenso trébol incendiado
- aquellas tristezas que como nubes melancólicas
- habían caído sobre su alma, como una gran lluvia sobre una selva incendiada
- y anatematizaba la pasión carnal, como el experto marino que impotente para volver al mar, habla con desdén de las tempestades que ya no han de sorprenderlo

El símil evocativo: en esta categoría entran aquellas comparaciones que tiene como referencia cultural la descripción de la cultura greco latina, la literatura o las artes plásticas (pintura, escultura o música). Las comparaciones con esta fórmula tienen como objeto resaltar la belleza o hacer énfasis en algún detalle llamativo. Además, el recurso permite al escritor dotar con sentido el ritmo. Algunos ejemplos son:

- en actitud hierática, como el Ibis de la Libia
- rostro de belleza extraña, como de antiguo camafeo pompeyano
- ella, desnuda, blanca lasciva, tentadora, ondulante, como la Salomé de Gustavo Moreau
- como un Hécate implacable, esperaría con el último dardo, el paso del último niobida
- los sueños tristes! ellos, como los caballos negros de Asses
- el silencio de la noche como una Hécuba salvaje
- su presencia sola, ponía espanto en el ánimo, como la Quimera de Lydia
- la lujuria, como Shylok
- la Pasión como el Mefistófeles de Fausto
- con sus ojos llenos de afródicos misterios; como una Hebe lujuriente
- el deseo, como buitres prometeico
- fuera libidinoso como un Jaime Ferrand, de Eugenio Sué

El símil figurativo: aunque no tan rico en ornamento como los anteriores, en este Vargas Vila hace uso de elementos cercanos de su realidad inmediata para crear la relación de semejanza. Por ser un recurso que apenas si exige imaginación por parte del autor, el ritmo, por lo tanto, se hace más conciso y coherente. Algunos ejemplos son:

- había vivido, en su ciudad nativa, en donde, como una flor de invernadero
- los ojos grandes, azules y profundos; extraños ojos como incrustados de pedrería y llenos de fulguraciones y misterio
- largas pestañas velaban el raro fulgor de aquellos ojos como tupidos helechos
- y su traje vaporoso y blanco, le formaban uno como lecho de nubes;
- dos lágrimas que habían quedado en sus mejillas, como diamantes sobre una hoja de nácar
- como un penacho guerrero, ondeaba victoriosa, su cabellera negra
- una estrella brillaba como un gran jacinto de Compostela
- Natividad agonizaba; así, como una gran flor de la montaña

3.2.8 La descripción

Tras alcanzar el total dominio de su ritmo, Vargas Vila estructura la obra *Flor de fango* a través de tempos narrativos. Uno de ellos permite la lentitud, la atención en cada detalle y por el otro lado la velocidad se da a través del uso de escenas y resúmenes.

Veamos primero dos ejemplos de descripción donde el ritmo se ajusta a la lentitud con la cual el escritor busca descubrirnos situaciones o ambientes, pero sobre todo caracteres.

En el primer ejemplo vemos una descripción desde el uso de la etopeya:

“en lo moral, podía decirse que tenía el alma en el rostro;

lascivo, taimado, disoluto;

hombre inteligente, audaz, flexible como una liana trepadora, había ascendido a manera de atrevida yedra por el muro agrietado de aquella sociedad conservadora y apoderado de la cima, la tenía toda prisionera en su ramaje;

había estudiado el medio social en que vivía, y se había adaptado a él para dominarlo;

fingió la fe de un cartujo, el entusiasmo de un cruzado, la pureza de un asceta: hizo de la hipocresía un escudo, de la religión su corcel de guerra y con ellos libró sus grandes batallas en la Banca y el Comercio;

sectario tumultuoso, demagogo clerical, fue jefe y centro de esa falange sombría y agitadora que, en nombre de la Religión, ha hecho contra el progreso el juramento de Aníbal;

así llegó a la cima; su palabra fue oráculo; su virtud fue un dogma; la Iglesia su mina; la filantropía el más productivo de los negocios;

miembro de todas las cofradías, presidente de asociaciones piadosas, tesorero de sociedades de caridad, banquero de la curia, católico exaltado, combatiente rudo, intrigante tenaz no hubo en Bogotá virtud más insospechable que la suya; mi reputación más limpia, la tuvo nunca cerdo enriquecido en más dorado círculo de cándidos idiotas.”.

En el segundo ejemplo podemos advertir una descripción física del personaje protagonista (Luisa), el cual sirve como paréntesis dentro de la trama narrativa para dar una sensación de pausa. El ritmo interno se traslada a un estado de detención temporal donde las unidades intuitivas de la oración busca enumerar y representar lo más detalladamente posible el objeto de su interés, a través del uso constante de imágenes poéticas no imaginísticas.

“su belleza era heroica y sensual; tenía de la Minerva Políade y de la Venus Victrix: belleza casi andrógina, que recordaba los jóvenes de Luini, en el gran fresco de Berra, y la hermosura efébrica de aquel San Juan admirable, de rostro oval y cuello de virgen, que duerme sobre el hombre del maestro en La cena, de Lugano;

la cabeza maravillosa, coronada por una selva de cabellos negros, con reflejos azulosos, como agua estancada y profunda;

la frente más bien angosta que ancha: frente querida al arte helénico;

los ojos grandes, azules y profundos; extraños ojos como incrustados de pedrería y llenos de fulguraciones y misterio;

la mirada dominadora y triste, con algo de encantador y despótico, llena de sortilegios de magia, y de ineluctables sugerencias;

largas pestañas velaban el raro fulgor de aquellos ojos como tupidos helechos bordean un lago africano lleno de sombra y de inquietud;

un ardor excesivo, una rara intensidad de vida intelectual brillaban sobre su rostro de contornos suaves y facciones fuertemente acentuadas;

sobre su frente, sobre sus mejillas, sobre su cuello, y el nacimiento descubierto de su seno, se extendían tonos ambarinos y luminosos, que hacían pensar en el espesor de su carne seductora, en ocultas y amadas realizaciones voluptuosas;

las curvas de su seno y sus caderas, eran modelos de belleza plástica, fragmentos de sensualidad triunfante;

toda ella semejava aquella egregia figura patricia, deslumbrante de belleza, en la cual el Corregio quiso representar a Venecia, en el plafond del anticolegio, rodeada de sus diosas de

cuerpos ondulantes, bañados en ondas luminosas; todo en ella recordaba la belleza antigua, y hacía soñar con el regreso del Mito;”.

3.2.9 La escena

En el caso de la escena, el recurso sirve a Vargas Vila para imponer velocidad y crear tensión dramática. Con este método su esquema de escritura queda por completo estructurado. Vargas Vila alterna toda la obra entre estos dos tempos, generando así una armonía. Veamos un pasaje donde la escena es primordial dentro del ritmo que desea provocar para extender la sensación dramática:

“el pueblo, que había retrocedido primero, empezó a murmurar, y azuzado por el sacristán y por las beatas, volvió a ensoberbecerse, y agitándose furioso, tornó al ataque.

Carlos, al ver a Luisa en el suelo, con el rostro bañado de sangre y cerrados los ojos, no fué dueño de sí;

ya no esperaba al populacho; iba a él para castigarlo; éste venía con el sacristán a la cabeza, llenando el aire de improperios.

Carlos, y los cuatro jóvenes que lo acompañaban, se lanzaron sobre la multitud; y armados de garrotes comenzaron a garrotearla, como se azota a una culebra;

el sacristán, cayó el primero; un hijo de éste, puñal en mano, se precipitó sobre Carlos, quien hizo rodar a aquél a tierra, de otro garrotazo en la cabeza;

la multitud retrocedió acosada... los cuchillos empezaban a salir de sus vainas, y la turbamulta volvía sobre los jóvenes, que la esperaban revólver en mano, cuando apareció el alcalde seguido de sus policías;

ya no hubo lucha;

gritos de ¡Abajo!; Muera! contra el alcalde y contra el Gobierno, ¡fueron los últimos truenos de aquella borrasca popular, la que agonizó al fin con unos Vivas!... al señor cura, quien, tras los cristales de su ventana, había visto el escándalo canibalesco que daban sus ovejas, hechas lobos por él, para que devorasen a una virgen que rechazaba sus besos de sileno consagrado”.

En esta escena podemos ver como la turba enfurecida agrede a Luisa y esta es defendida por el hijo del alcalde. La acción es rápida y no hay en ella figuras retóricas, tan sólo una velocidad narrativa adherida al drama mismo.

4. Capítulo cuatro. Crítica: El legado humanista

Más allá de la exhaustiva y brillante investigación psicológica que realiza Vargas Vila en *Flor de fango*, está, quizás, como acontecimiento mayor, el desmontaje moral que hace de toda una sociedad, a través de ese singular ritmo que supo imprimir a sus personajes y a la intencionada prosa lírica que con maestría en repeticiones y secuencias deshilvana y deja al descubierto las peores características de las actitudes, las voces y los caracteres sociales.

Sin dar tregua a la búsqueda de un registro que le permitiera condicionar y conducir, no un drama sino una denuncia como reflejo de las mezquindades humanas, la escritura vargasvileana, admirablemente, suprime todo aquello redundante de la parsimonia descriptiva y produce una prosa que permite expresar lo esencial, provocando en este sentido, la atracción por el uso de esos recursos que logran, finalmente, ser el sello, la rúbrica sintética de su composición. El punto y coma, es, por ejemplo, uno de los signos más visibles en ese estilo que permite un fluir poético al relato. Esta ventaja narrativa consolidó una moda. La reiteración de estos elementos, que hacen posible una regularidad en el aspecto de su prosa, no sólo dio un privilegio al flujo, a la disposición, a la configuración y a la organización totalizadora de una obra, sino que legó una particular forma de discurso, de disposición de un lenguaje inseparable ya de aquello que en toda Latinoamérica se denominó como ritmo vargasvileano.

Este es un nivel que pocos maestros han alcanzado, como Borges, García Márquez, Rulfo o Cortázar, el ritmo intuicional de Vargas Vila, que es recibido por el lector, produjo una serie de epígonos, de mediocres imitadores. Esto es el dato menos interesante, ya que todo buen escritor genera estas similares reproducciones. No obstante, la gran consecuencia de su escritura fue la utilización indiscriminada de su estilo como recurso de lo folletinesco, al ser uno de los autores

más leídos en todo habla hispana a comienzos de siglo, su obra se malversó en folletines que presumía de tener la calidad vargasvileana.

Hay que considerar que estos atavíos publicitarios sólo sirvieron para desacreditar el trabajo de Vargas Vila. Sus detractores no sólo hicieron hincapié en el carácter polémico de su obra, sino que denigraron y desestimaron su creación, al censurar sus libertades ortotipográficas. A estas licencias se les señaló como errores, no obstante, tales omisiones ortográficas son una decisión, una declaración por la libertad total de una escritura. Su legado promovió una escritura liberadora, permitió una pedagogía de lo literario basada en la intuición misma de aquello que el escritor era capaz de concebir. Como humanista que fue, su obra dotó de sentido el ritmo interno que podía llegar a tener un escritor, defendió la libertad de crear un nivel en el discurso que no sólo atendiera a la retórica, sino que permitiera ver el ritmo a través de un discurso que pudiera tener un sentido y un significado apto para la denuncia social. La etopeya *Flor de fango* es la gran muestra de esta tesis.

Un aspecto que la crítica ha examinado inadecuadamente es que a Vargas Vila fue se le ha considerado un escritor misógino, nada más apartado de ese señalamiento que la misma obra *Flor de fango*, como humanista, Vargas Vila exhibió, a través de la violencia que se hace a la virtud femenina, al cuerpo femenino desde lo físico y lo psicológico, el imaginario social que se tenía de aquello que era ser mujer en aquella época, Vargas Vila desenmascara la significación tanto de nivel como de utilidad que la sociedad daba a la mujer-objeto y en esa misma medida desintegra las nociones retrogradadas que se le conferían a la mujer-sujeto. Los vejámenes que padece la protagonista, revelan el desprestigio y la vileza con que era tratada la mujer dentro de una sociedad clerical y autoritaria que daba más valor y superioridad a lo masculino.

El gesto vargasvileano es el de justicia. Su obra ataca las concepciones fundacionales de una sociedad que denigra de lo femenino que desea sobresalir, o salir adelante e ir más allá de las representaciones a las que está sometida su esencia por ser lo que es.

En muchos pasajes de la obra se percata como los personajes secundarios, ve con malos ojos que Luisa sea una intelectual y que además le conceda tanto valor a su virtud, a su virginidad a su cuerpo.

Esta clase de sorpresa que va contra lo normalizado de la época, y que irradia con valentía Luisa, es visible con un mayor atenuante de la crisis de la sociedad no en el caso de don Crisóstomo en su intento por amarla a la fuerza como si tuviera sobre ella ese derecho, sino en casos más vergonzosos para la historia real de un país, como es el caso de la hacendada doña Mercedes que desconfía de una institutriz y la siente como una mujer que va contra lo que debería ser una mujer en esa sociedad, o en el caso de los sacerdotes que incapaces de controlar sus impulsos, se sienten ofendidos por la belleza y el decoro de la protagonista. Vargas Vila lo que hace es dejar al descubierto la hipocresía y la desfachatez de unas reglas sociales que él concibe como inaceptables, como retrógradas. Su obra es por lo tanto contra hegemónica y por ello repudiada y desprestigiada.

Observemos que Luisa es una alegoría-cuerpo que se disputan todos los status de una nación empobrecida por su propia hegemonía moralista, más que una heroína es una mártir, un signo de una degradación social.

En el orden patriarcal la persecución contra las mujeres que buscaban una liberación es recurrente, la mejor manera de legalizar esta persecución, de normalizar esta cancelación cultural a lo femenino es elaborando un perfil de algo que podíamos denominar como persona no apta, de individuo, en este caso mujer, fracasada y por lo tanto resentida. Al elaborar este perfil es fácil

tergiversar cada acción de la protagonista y ponerla a favor de los intereses de la cancelación cultural.

El correspondiente desafío que se planteó Vargas Vila, fue el de hacer traslúcida esa supuración de llagas sociales, por ello la Etopeya es el mecanismo perfecto para diagnosticar las dolencias enmascaradas de una nación.

Su legado humanista subraya, entonces, el desmontaje de los discursos normalizados, la desintegración de los ídolos y del panteón de autores de ese artefacto político cultural que homogeneizó al país llevándolo a un nuevo oscurantismo.

El legado de Vargas Vila optó por ir contra ese corpus de manuales de urbanidad y “buenas maneras tales como *La perfecta casada* de Fray Luis de León o el *Manual de Urbanidad*, de Carreño. Flor de Fango fue una obra escrita contra un gobierno y una sociedad. Observemos como Vargas Vila deja esto en claro en el prefacio:

“mis ojos de adolescente, conocieron bajo otros nombres, los personajes de este libro;

y, la hosca, la torva aldea, con pretensiones de ciudad, que yo describo, los vio vivir;

y, las manos callosas de sus turbas fanáticas, ampararon el Crimen y

lapidaron la Virtud, tal como yo lo describo en estas páginas;

su prole furibunda y retardataria, continúa en lapidar todo lo que

no sea Hombres-Ídolos, los Símbolos-Vivos, de su bestialidad

concupiscente, y de su Barbarie Indestructible” (*Vargas Vila, 1918*).

Hablamos, ya para concluir este apartado, de un humanista en todo el sentido puro de la palabra. Un humanista que dejó como legado, no la rebeldía, sino la conciencia, la problematización, la búsqueda liberadora, a través de la escritura.

Como muy bien dice James Rodríguez; “la mayor osadía de Vargas Vila en esta novela haya sido precisamente la de enfrentar la virtud de la niña huérfana con ese deber que le imponían los poderes del Estado liberal conservador” Prieto Barton et al. (2017).

4. 1 La adopción cultural de un estilo

Aunque comenzó escribiendo bajo un estilo de influencia modernista que no pudo dejar de lado durante el resto de su vida, Vargas Vila desde muy temprano franqueó las toscas imitaciones y se dio a la tarea de ir construyendo una forma literaria que contuviera el ideal rítmico que deseaba. No tardó mucho en reconocer los signos tutelares de aquello que sería su registro y de hacer de este toda una escuela.

Su adopción por lo tanto consiste en una lectura crítica de lo que fue el modernismo, de reconocer las posturas vanguardistas que Darío y demás modernistas estaban estructurando desde el ideal libertario de la estilística. Vargas Vila comprendió que el modernismo carecía de un corpus y que más bien era la idea totalizadora y modificadora de las modas literarias francesas importadas culturalmente por las tertulias de intelectuales latinoamericanos que deseaban un reconocimiento de sus letras a nivel cosmopolita. Esta valoración crítica que hizo de sus discípulos algunas veces sesgada por el matiz político y que tanto censuró a sus compañeros, se vio modificada por la lectura de los italianos y por la ventaja que tuvo sobre las demás al observar en el campo editorial estadounidense una táctica para expandir su pensamiento. La

decantación del ritmo interno comienza no con una particular forma de sostener variables intuitivas de tempos líricos en su prosa de establecer por medio de signos que dieran la sensación de cesuras a su narrativa, sino que está en la práctica de elegías y artefactos netamente poéticos que comienza a realizar casi por encargo en países vecinos durante su auto exilio.

El valor que nos deja Vargas Vila consiste por lo tanto en ese maridaje de lecturas italianas y francesas que metaboliza por medio del modernismo transformándolo en un sello particular de escritura. Alfonso Reyes solía decir que uno no crea, sino que recrea, en este sentido, Vargas Vila fue un recreador de todos los movimientos culturales de su época, supo absorber la esencia de lo que había y a través de su intención intelectual y humanista proponer una serie de documentos que sirvieran la historia como evidencias de una pesquisa sociológica de su tiempo.

4.2 Lo vargasvilescó: trascendencia de una voz propia

Por último, cabe preguntarnos de qué sirvió tanto esfuerzo y qué impacto generó su estilo en la literatura Latinoamérica. Antes de dar respuesta a estas inquietudes, es preciso apuntar que Vargas Vila, El divino, se establece, a través de su obra, como uno de los fenómenos literarios más díscolos e importantes de la historia literaria latinoamericana. No hay un referente literario semejante a él. Esto no se debe tanto a su labor sino a su constancia y duración en el tiempo. Autor de un centenar de obras, divulgador, consiguió llegar hasta una edad que le permitió valorar su propia fama, fue uno de los primeros *betsellers* en lengua española y uno de los primeros escritores en vivir de su escritura, de profesionalizar el carácter literario y demostrar que un escritor podía vivir cómodamente de su pluma. Aunque para sus contemporáneos fue un escritor de gramática bárbara condenado por la crítica como “malo”, su obra ha ido

recuperándose y ganando el terreno que merece. Hoy por hoy, y gracias a la gran demanda que han tenido los estudios culturales, su obra ha pasado a ser un referente de la exégesis moral de una época, esto se debe por supuesto a las nuevas lecturas y al cambio constante que la crítica misma ha sufrido.

La crítica realizada a su estilo no se especializó en una valoración estética, sino que se limitó a ser el reflejo de una interpretación cultural que motivó los afectos y las aversiones que se tenían contra y en pro de su obra en ese momento histórico social.

El impacto de su obra ha sobrepasado la observación literaria y ha permeado diferentes materias ya que desde ella se ha logrado comprender mucho mejor lo que sucedía socialmente en la nación.

La creación de obra que hizo Vargas Vila, es un ejemplo claro de autenticidad literaria, su ritmo interno, su búsqueda temática y su prolija escritura es un testimonio y un examen de genialidad, y aunque fue señalado por pretencioso, basta citar estas palabras para tener una clara imagen de lo que fue este humanista:

"mañana, cuando yo haya callado para siempre,
otros hablarán por mí;
yo, no he de oírlos ya, ni para defenderme ni
para agradecerlos;
y, la Vida seguirá su curso;
como estos libros;
hacia la Eternidad;
porque la Inmortalidad es eso:
un Nombre escrito sobre el lomo de una ola,

en el mar..." (*Vargas Vila, 1918*).

Ante esta respuesta nos queda sólo decir que, si valió el esfuerzo, que toda su labor literaria si consiguió eco y que sirvió para valorar no sólo la literatura latinoamericana sino los procesos históricos sociales que el poder intentaba ocultar. Su obra es una restauración de derechos, un documento ineludible de la memoria.

Si bien, el impacto que generó su estilo, está en todos los documentos de investigación que desde grandes escritores como Consuelo Triviño hasta académicos de distintas universidades del país se han producido. Como dijo Quessep:

“no todo es tuyo olvido

algo nos queda

Entre las ruinas pienso

que nunca será polvo

quien vio su vuelo o escuchó su canto”⁷.

⁷ Poema Alguien se salva por escuchar al ruiseñor. Del poemario Quiero apenas una canción. Quessep G. (2010) Bogotá, Universidad Externado de Colombia.

Conclusiones y recomendaciones

El análisis de crítica literaria centrado en el ritmo interno, que se hizo de la obra *Flor de Fango* de Vargas Vila, termina aquí, proporcionando una serie de claves estructurales que hacen de la obra de Vargas Vila una de las expresiones latinoamericanas más revolucionarias. Su legado como bien se dijo consistió en decretar esa suerte de problematización liberadora contra los recursos que en una primera instancia adoptó y que luego le fue necesario reconceptualizar y transformar para conseguir su sello estilístico, el cual fue uno de los registros más seguidos, copiados, plagiados y estudiados en silencio por discípulos y epígonos. La obra consigue llegar a nuestros días ya no como ese aire de mera curiosidad sino como artefacto literario proporcionador de recursos y como exhortador para la creación de mecanismos; es fuente y herramienta que permite la trasgresión ante la norma y por ende la demostración evidente de la evolución dada desde la liberación a escuelas o reglas fijas.

En primera instancia se observó que para poder realizar un estudio de crítica literaria sobre el ritmo de una obra en prosa era necesario partir de una teoría que proporcionara elementos específicos para su análisis.

Fue así como se dedujo que la más adecuada metodología para abarcar la obra sería desde el concepto general otorgado por Meschonnic donde se privilegia la experiencia de cada autor o de cada obra ya que para cada uno desarrolla un ritmo propio, esto conllevó a la inclinación de que, el ritmo, no es, necesariamente un aspecto fundamental del verso sino una manifestación especial de la experiencia.

Desde este presunto crítico se pudo encontrar que existen tres factores motivadores de ritmo: la metricalidad, los elementos gramaticales y los elementos semánticos. Para poder adentrarnos en la prosa de Vargas Vila fue pertinente hacer uso de la definición dada por Amado Alonso sobre el ritmo de la prosa el cual al consistir en los pasos en que se desarrolla linealmente el pensamiento sintáctico-racional se pudieron señalar las “unidades intuitivas”.

El estudio permitió un análisis sobre el uso semántico, que encontramos dividido en dos clases: el ritmo producido por imágenes (secuencia de imágenes capaz de generar enumeraciones, transiciones, repeticiones y coordinaciones sintácticas o paralelismos), y el ritmo producido por significaciones no imaginísticas (secuencias de contrastes entre conceptos o nociones de carácter abstracto).

Confirmamos que hay, de hecho, en la obra *Flor de fango*, más allá de la influencia modernista una herencia métrica evidenciada en los fenómenos métricos de su prosa lírica. Esta comprobación supuso el uso de una tendencia dominante correspondiente a repeticiones y retornos, reiteraciones y rimas asonantes que poco a poco el autor lograba difuminar por medio de fluctuaciones que desfiguraban la presencia del verso en su prosa.

Este descubrimiento de tendencia llevó al convencimiento de la existencia de un ritmo interno donde se daba primacía del factor entonacional frente al versal.

Vargas Vila, fue un estudioso de todas las teorías literarias de su tiempo, ya que un giro, tal como el que dio a su estilo, sólo es posible si se tienen conocimientos previos sobre gramática y semántica.

El estudio al optar por una valoración y crítica de los aspectos de ritmo gramatical y semántico demostró la capacidad vargasvileana de organizar y enunciar ciertos elementos a partir de patrones que permitían la concepción de un ritmo como retorno.

En nivel gramatical, se pudo diferenciar varios fenómenos de repetición y de progresión. En el primer nivel se descubrieron paralelismos, que dotaban a la prosa de un recurso rítmico de coordinación dentro de las unidades gramaticales usadas.

Este paralelismo evidenció la relación directa entre frases, entre sonido y sobre todo en los sentidos otorgados al texto, en algunos casos como en la escena o la descripción se pudo demostrar las relaciones de unidades paralelísticas dadas desde lo visual.

El paralelismo se constata así, como unos de los recursos gramaticales centrales dentro del ritmo vargasvileano.

Por otro lado, se pudo realizar un estudio de las progresiones de la frase, analizando los elementos gramaticales tales como el de la enumeración y la repetición. El examen reveló juegos de tensiones y distensiones presentados en la organización de la frase.

La consideración del ritmo semántico develó el uso de un ritmo de imágenes y de un ritmo no-imaginístico. El primero, se señaló por medio del uso de repeticiones con el símil, la adjetivación, los arcaísmos, los cultismos y la capacidad de generar efectos rítmicos desde las imágenes. Se pudo observar que las repeticiones en el nivel de la imagen se daban por períodos no muy extensos, y su fin era el de hacer énfasis o crear hipérbaton sobre un signo imprescindible para el desarrollo de la obra o para la denuncia desde la literatura.

Se comprobó que esta notoriedad del elemento retornante, a través del símil, la adjetivación, los arcaísmos y los cultismos es un aspecto fundamental para el ritmo de imágenes que procuró Vargas Vila dentro de su obra.

Se descubrió que el ritmo de imágenes en Vargas Vila es más un ritmo de relación entre imágenes y unidades intuitivas, o sea, Vargas Vila, genera la expectativa de reconceptualizar un signo a través de la repetición y enumeración heterogénea que una imagen puede posibilitar.

En cuanto al ritmo dentro de la progresión, la imagen es estructurada para influir en la velocidad o en la cadencia de las frases, de ahí el uso de cesuras, pausas abruptas y el uso reiterativo del punto y coma.

Por último, se encontró el uso de un fenómeno rítmico no imaginable o sea de una alternancia semántica, que deriva de representaciones no-imaginísticas y que son percibidas por el lector. Estos significados abstractos, determinados por descripciones visuo-espaciales modifican el sentido de conceptos tales como el de moral que es uno de los elementos más presentados y susceptible de repetición.

En conclusión, se pudo determinar que en Vargas Vila no hay un ritmo interno fijo sino una colaboración de los niveles del ritmo, tanto semántico (en los dos niveles), como gramático intuitivo. Este carácter colaborativo de recursos potenciadores del ritmo hizo posible la configuración de todo un estilo que le permitió a Vargas Vila entrar y salir de configuraciones y cláusulas rítmicas tradicionales revelando así su ritmo personal.

Como recomendaciones podemos enumerar:

1. Es necesaria la reivindicación de estudios académicos superiores sobre la obra de Vargas Vila, específicamente atendiendo a los aspectos estilísticos como formas propias de un creador que fue capaz de organizar un corpus estético que da cuenta de un ethos y un epos originalmente literario.
2. Y, que es imprescindible dar a conocer su pensamiento, como legado humanista ya que a través de este se puede generar el debate comparativo de hechos históricos reveladores de condiciones sociales latinoamericanas actuales.

Se concluye que, sí es posible, a través de la crítica literaria, analizar y producir evidencias que den cuenta del ritmo interno generado por un autor en la escritura narrativa. Que dichos ritmos

internos conllevan toda una posición ante la vida y que definen y enuncian un carácter, un estilo y una tendencia frente a la literatura, tal y como quedó demostrado en esta investigación sobre *Flor del fango* y el ritmo interno en José María Vargas Vila.

Referencias

- Ayala, J. A., (1968). *La Palabra y el Hombre*. “El campo de la lingüística y de la literatura,”.
- Barthes, R. (2005). *Crítica y verdad*. Siglo XXI ediciones.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. (2009). *Outsiders, hacia una sociología de la desviación*. Siglo XXI editores,
- Bousoño C. (1962). *Teoría de la expresión poética*. Gredos, Madrid.
- Cohen, J. (1984). *Estructura del lenguaje poético*. Gredos, Madrid.
- Concha Correa, F. (2015). *Fundamentos para una teoría del ritmo poético*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura. Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Mote Ávila editores, Caracas.
- Giraldo Castaño, H. (2015). *El modernismo de José María Vargas Vila*. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXXI, Núm. 252, julio-septiembre, 787-803.
- Gomes, M. (2002). *Estética del modernismo*, Biblioteca de Ayacucho.
- Gómez Ocampo, G. (1994). *Secularización, liturgia y oralidad en José María Vargas Vila*. *actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* / coord. por Juan Villegas, Vol. 4, (Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX), págs. 259-267.
- González, J. C. (2015) *Vargas Vila, intelectual*, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXI, Núm. 252, Julio-septiembre, 805-826.
- Gullón, R. (1963). *Direcciones del modernismo*. Gredos, Madrid; 242 pp. (Campo abierto, 12).

- Hidalgo Navarro, A. y Quilis Merín, M. (2012). *La voz del lenguaje: fonética y fonología del español*, Valencia, Tirant, humanidades.
- Maya, R. (1964). *La prosa "estética" del modernismo*. Boletín Cultural y Bibliográfico, Bogotá VII (3): 377-380.
- Mendes, M. C. (1968). *Rubén Darío e o modernismo hispanoamericano*. Minas Gerais: secretaria de Educacao. 117 p. ;22 cm.
- Meyer-Minnemann, K. (1984). *La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias*. Nueva Revista de Filología Hispánica, 33(2), 431. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v33i2.598>.
- Mukařovský, J. y Jandová, J. (Trad.). Jandová, J. y Volek, E. (Eds.) (2000). *Signo, Función y Valor. Estética y semiótica del arte*. Plaza & Janes Editores Colombia S.A, Bogotá.
- Narváez, C. P. (2014). *Libertad, verdad y justicia en las novelas Flor del fango y María Magdalena de José María Vargas Vila*. Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira.
- Penagos Jaramillo, D. (2021). *Las posturas literarias de José María Vargas Vila. Un acercamiento a su Literatura (1907-1920)*. Universidad de Alicante.
- Posner R. (1963). "*Linguistique et littérature*". Marche Romane, t. XXII, No. 2.
- Prieto, A., Uscátegui, A., Ascanio, Celiner., Ávalos, E., Lasso, E., Rubio, S., Rodríguez, J. Galván, J., Merchán, M., Artieda, P., A'Lmea, R. (2017). *Cuerpos y fisuras. Miradas a la literatura latinoamericana*. Editorial Unimar.
- Pulido, C. M. (2000). *Signo, Función y Valor. Estética y semiótica del arte, / Reseña del libro: Jan Mukařovský. Jarmila Jandová (Trad.). Jarmila Jandová y Emil Volek (Eds.). Plaza & Janes Editores Colombia S.A, Bogotá.*

- Schulman, Y. A. (1981). *Reflexiones en torno a la definición del modernismo*. Modernismo. edición Lily Litvak. Editorial Taurus, Madrid.
- Solano, P. E. (1995). "El ritmo", en *El arco y la lira*. OC, v. I. México: Fondo de Cultura Económica, p. 73-88. Edición digital.
- Tejera M. J. (1970). *Ricardo Gullón, Direcciones del modernismo*. Gredos, Madrid, 1963; 242 pp. (Campo abierto, 12). Nueva Revista De Filología Hispánica (NRFH), 19(2), 444-446. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v19i2.427>.
- Torres, C. A. (1980). *Paulo Freire, educación y concientización*. Ediciones Sígueme, Salamanca.
- Triviño, C. (1988). *El sentido trágico de la vida en la obra de José María Vargas Vila*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Universidad Veracruzana, abril-junio, no. 46, p. 273-281.
- Vargas Vila, J. M. (1918). *Flor del fango*. editorial Sopena, Barcelona.
- Vargas Vila, J. M. (1997). *Flor del fango*. Santafé de Bogotá: Panamericana.
- Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica*. Ariel, planetas editores.