

Moderní hispanoamerická literatura

Dora Poláková a kol.

KAROLINUM



Moderní hispanoamerická literatura

Dora Poláková a kol.

Recenzovali:

prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

doc. Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.

Autoři: Anežka Charvátová, Lucie Núñez Tayupanta, Dora Poláková,

Juan A. Sánchez Fernández, Daniel Vázquez Touriño

Kapitoly IV. a VIII. přeložila Klára Seifertová



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



Tato práce vznikla za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“, reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj a řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Projekt je realizován v rámci výzvy Excelentní výzkum a jeho výstupy jsou určeny pracovníkům výzkumných organizací a studentům doktorských studijních programů. Tato publikace byla realizována v rámci programu základní institucionální podpory vědy a výzkumu na Univerzitě Karlově Cooperatio, vědní obor Literatura/Medievalistika.

Vydala Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum

Praha 2023

Redakce Dita Kříšťanová

Jazyková korektura Lucie Tůmová

Rejstřík Linda Urbancová

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2023

© Dora Poláková et al., 2023

ISBN 978-80-246-5499-7

ISBN 978-80-246-5557-4 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

*„krásné šílenství v životě slova
krásné šílenství v oblasti jazyka“
„una bella locura en la vida de la palabra
una bella locura en la zona del lenguaje“¹*
Vicente Huidobro, Altazor

Obsah

15	Úvod
19	I. Modernismus
24	JOSÉ MARTÍ (Kuba, 1853–1895)
29	JULIÁN DEL CASAL (Kuba, 1863–1893)
31	MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA (Mexiko, 1859–1895)
32	JOSÉ ASUNCIÓN SILVA (Kolumbie, 1865–1896)
34	RUBÉN DARÍO (Nikaragua, 1867–1916)
39	AMADO NERVO (Mexiko, 1870–1919)
40	MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ (Venezuela, 1871–1927)
42	LEOPOLDO LUGONES (Argentina, 1874–1938)
44	JOSÉ MARÍA EGUREN (Peru, 1874–1942)
46	Pozdní modernismus
47	DELMIRA AGUSTINI (Uruguay, 1886–1914)
49	ALFONSINA STORNI (Argentina, 1892–1938)
53	JUANA DE IBARBOUROU (Uruguay, 1895–1979)
54	GABRIELA MISTRAL (Chile, 1889–1957)
56	HORACIO QUIROGA (Uruguay, 1878–1937)

- 61 **II. Regionalismus**
64 Román pralesa
64 JOSÉ EUSTASIO RIVERA (Kolumbie, 1888–1928)
68 Civilizace a barbarství
68 RÓMULO GALLEGOS (Venezuela, 1884–1969)
71 Pampa a gaučové
72 RICARDO GÚIRALDES (Argentina, 1886–1927)
74 Indigenistický román
76 ALCIDES ARGUEDAS (Bolívie, 1879–1946)
77 JORGE ICAZA (Ekvádor, 1906–1978)
78 CIRO ALEGRÍA (Peru, 1908–1967)
80 JOSÉ MARÍA ARGUEDAS (Peru, 1911–1969)
84 Román mexické revoluce
85 MARIANO AZUELA (Mexiko, 1873–1952)
88 MARTÍN LUIS GUZMÁN (Mexiko, 1887–1976)
89 Nové roviny skutečnosti
89 ROBERTO ARLT (Argentina, 1900–1942)
92 MACEDONIO FERNÁNDEZ (Argentina, 1874–1952)
94 LEOPOLDO MARECHAL (Argentina, 1900–1970)
95 EDUARDO MALLEA (Argentina, 1903–1982)
96 MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS (Guatemala, 1899–1974)
98 Lyrický román
98 MARÍA LUISA BOMBAL (Chile, 1910–1980)
101 FELISBERTO HERNÁNDEZ (Uruguay, 1902–1964)
103 SILVINA OCAMPO (Argentina, 1906–1993)
- 105 **III. Avantgardní poezie**
107 1. Andská oblast
107 Peru
108 CÉSAR VALLEJO (Peru, 1892–1938)
113 Chile
113 VICENTE HUIDOBRO (Chile, 1893–1948)
117 2. Argentina
117 JORGE LUIS BORGES (Argentina, 1899–1986)
119 OLIVERIO GIRONDO (Argentina, 1891–1967)
122 3. Mexiko
122 Estridentismus
123 MANUEL MAPLES ARCE (Mexiko, 1898–1981)
124 Contemporáneos
126 JOSÉ GOROSTIZA (Mexiko, 1901–1973)

- 127 XAVIER VILLAURRUTIA (Mexiko, 1903–1950)
128 4. Kuba
129 Čistá poezie
131 Negrismus / Poesía negra

133 **IV. Poezie druhé poloviny 20. století**

- 135 NICOLÁS GUILLÉN (Kuba, 1902–1989)
138 PABLO NERUDA (Chile, 1904–1973)
147 JOSÉ LEZAMA LIMA (Kuba, 1910–1976)
150 ÁLVARO MUTIS (Kolumbie, 1923–2013)
155 OCTAVIO PAZ (Mexiko, 1914–1998)
163 JUAN GELMAN (Argentina, 1930–2014)
168 IDEA VILARIÑO (Uruguay, 1920–2009)
172 ERNESTO CARDENAL (Nikaragua, 1925–2020)
177 ROBERTO JUARROZ (Argentina, 1925–1995)
181 NICANOR PARRA (Chile, 1914–2018)
186 JOSÉ EMILIO PACHECO (Mexiko, 1939–2014)
191 RAÚL ZURITA (Chile, 1950)

195 **V. Nový hispanoamerický román**

- 195 Zrod boomu: okolnosti, lidé, místa
200 Protagonisté boomu
200 MARIO VARGAS LLOSA (Peru, 1936): hledání totálního románu
209 JULIO CORTÁZAR (Argentina, 1914–1984): hledání průchodu,
středu mandaly, světa za víčky
212 CARLOS FUENTES (Mexiko, 1928–2012): třípatrové Mexiko, revoluce
a chórové vyprávění
216 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (Kolumbie, 1927–2014): osamocený patriarcha
v magickém ráji vyprávění
222 JOSÉ DONOSO (Chile, 1924–1996): věchost, úpadek a ztráta identity
224 Předchůdci a soupeřníci
224 ARGENTINSKÁ FANTASTICKÁ LITERATURA:
Jorge Luis Borges a Adolfo Bioy Casares
224 JORGE LUIS BORGES (Argentina, 1899–1986)
228 ADOLFO BIOY CASARES (Argentina, 1914–1999)
228 ERNESTO SABATO (Argentina, 1911–2011): tunel samoty
234 JUAN CARLOS ONETTI (Uruguay, 1909–1994): laplatská městská úzkost
235 MARIO BENEDETTI (Uruguay, 1920–2009): kronikář montevidejské společnosti
236 JUAN RULFO (Mexiko, 1917–1986): šepoty vyprahlého Mexika
237 AUGUSTO ROA BASTOS (Paraguay, 1917–2005): paraguayský Nejvyšší

- 237 JOSÉ LEZAMA LIMA (Kuba, 1910–1976): barokní rozbujelost
238 ALEJO CARPENTIER (Kuba, 1904–1980): zázračné reálno
239 GUILLERMO CABRERA INFANTE (Kuba, 1929–2005): ohňostroj vtipu
a stesk po předrevoluční Havaně

244 **VI. Hispanoamerická próza v posledních padesáti letech**

244 Ve stínu boomu

- 245 JULIO RAMÓN RIBEYRO (Peru, 1929–1994)
246 MANUEL SCORZA (Peru, 1928–1983)
247 JORGE IBARGÜENGOITIA (Mexiko, 1928–1983)
248 ALVARO MUTIS (Kolumbie, 1923–2013)

249 Postboom

249 1. Kuba

- 250 VIRGILIO PIÑERA (Kuba, 1912–1979)
250 SEVERO SARDUY (Kuba, 1937–1993)
254 REINALDO ARENAS (Kuba, 1943–1990)

258 2. Argentina

- 258 ABEL POSSE (Argentina, 1934)
261 MANUEL PUIG (Argentina, 1932–1990)

263 3. Peru

- 263 ALFREDO BRYCE ECHENIQUE (Peru, 1939)

264 4. Mexiko

- 264 SERGIO PITOL (Mexiko, 1933–2018)
265 FERNANDO DEL PASO (Mexiko, 1935–2018)
266 JOSÉ EMILIO PACHECO (Mexiko, 1939–2014)

266 Literatura svědectví a „kroniky“

- 266 RODOLFO WALSH (Argentina, 1927–1977)
267 ELENA PONIATOWSKA (Mexiko, 1932)
269 CARLOS MONSIVÁIS (Mexiko, 1938–2010)
269 PEDRO LEMEBEL (Chile, 1951–2015)

270 Nová angažovanost, literatura v exilu

271 Ve stopách boomu. Ženská verze magického realismu: láska dělá zázraky

- 271 ISABEL ALLENDE (Chile, 1942)
273 LAURA ESQUIVEL (Mexiko, 1950)

274 Proti magickému realismu, pryč s boomem: McONDO, generace Crack

279 Nový boom 90. let

- 279 LUIS SEPÚLVEDA (Chile, 1949–2020)
280 FRANCISCO COLOANE (Chile, 1910–2002)

281 Ženské hlasy

282 Fenomén ROBERTO BOLAÑO

287	Současné trendy hispanoamerické literatury
288	Fantastická literatura
290	Nová argentinská próza
298	Generace „Pinochetových dětí“
301	Sikareskní román, špinavý realismus
304	Těžko zařaditelné hlasy
308	Současná vlna spisovatelů: parodie, persifláže, obraz marginalizace jinakosti a skrytého násilí, genderové otázky
312	Vliv nezávislých nakladatelství
312	Veletrhy, ceny, festivaly

313 VII. Hispanoamerický esej

313	Úvod. Přelom století v hispanoamerickém eseji
315	Konec 19. století, od pozitivismu k modernismu
317	DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO (Argentina, 1811–1888)
318	JUAN MONTALVO (Ekvádor, 1832–1889)
318	EUGENIO MARÍA DE HOSTOS (Portoriko, 1839–1903)
318	MANUEL GONZÁLEZ PRADA (Peru, 1848–1918)
321	JOSÉ MARTÍ (Kuba, 1853–1895)
322	RUBÉN DARÍO (Nikaragua, 1867–1916)
322	Modernismus, amerikanismus, arielismus
323	JOSÉ ENRIQUE RODÓ (Uruguay, 1871–1917)
324	JOSÉ INGENIEROS (Argentina, 1877–1925)
324	JUSTO SIERRA (Mexiko, 1848–1912)
325	LEOPOLDO LUGONES (Argentina, 1874–1938)
325	RUFINO BLANCO FOMBONA (Venezuela, 1874–1944)
325	Zkoumání národní identity
326	JOSÉ VASCONCELOS (Mexiko, 1882–1959)
326	ANTONIO CASO (Mexiko, 1883–1946)
327	PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA (Dominikánská republika, 1884–1946)
327	ALFONSO REYES (Mexiko, 1889–1959)
329	SAMUEL RAMOS (Mexiko, 1897–1959)
330	ALCIDES ARGUEDAS (Bolívie, 1879–1946)
330	JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI (Peru, 1894–1930)
332	JOSÉ MARÍA ARGUEDAS (Peru, 1911–1969)
334	EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA (Argentina, 1895–1964)
335	GABRIELA MISTRAL (Chile, 1889–1957)
335	FERNANDO ORTIZ (Kuba, 1881–1969)
336	Rozpětí imaginace
336	JORGE LUIS BORGES (Argentina, 1899–1986)

- 337 ALEJO CARPENTIER (Kuba, 1904–1980)
 337 JOSÉ LEZAMA LIMA (Kuba, 1910–1976)
 338 OCTAVIO PAZ (Mexiko, 1914–1998)
 339 AUGUSTO ROA BASTOS (Paraguay, 1917–2005)
 340 GERMÁN ARCINIEGAS (Kolumbie, 1900–1999)
 341 JULIO CORTÁZAR (Argentina, 1914–1984)
 342 LEOPOLDO ZEA (Mexiko, 1912–2004)
 342 ARTURO USLAR PIETRI (Venezuela, 1906–2001)
 342 MARIANO PICÓN SALAS (Venezuela, 1901–1965)
 343 Druhá polovina 20. století, eseje o literatuře
 343 ERNESTO SABATO (Argentina, 1911–2011)
 344 CARLOS FUENTES (Mexiko, 1928–2012)
 344 MARIO VARGAS LLOSA (Peru, 1936)
 345 MARIO BENEDETTI (Uruguay, 1920–2009)
 345 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (Kolumbie, 1927–2014)
 346 FERNANDO AÍNSA (Uruguay, 1937–2019)
 346 CARLOS MONSIVÁIS (Mexiko, 1938–2010)
 347 ELENA PONIATOWSKA (Mexiko, 1932)
 347 Současný esej

350 VIII. Divadlo 20. a 21. století

- 351 1. Divadlo konce 19. století až do roku 1920
 351 1.1. Vstup do moderní doby v Hispánské Americe. Počátek realismu v divadle
 352 1.2. Lidové divadlo
 352 1.2.1. Lidové divadlo na Kubě
 353 1.2.2. Lidové divadlo v Mexiku
 353 1.2.3. Lidové divadlo v laplatské oblasti
 353 Gaučovské divadlo
 354 El sainete criollo – kreolská veselohra
 355 1.3. Kultivované divadlo
 355 1.4. Nástup realismu
 356 1.4.1. Florencio Sánchez (Uruguay, 1875–1910)
 358 1.4.2. Další realisté
 359 2. Divadlo v letech 1910–1950
 359 2.1. Vzestup nacionalismu a populismu v Hispánské Americe
 360 2.2. Počátek experimentálního divadla
 360 2.2.1. El grotesco criollo – Kreolská groteska
 362 2.2.2. Soubory experimentálního divadla
 363 2.2.3. Divadlo podvědomí
 365 2.3. Rodolfo Usigli (Mexiko, 1905–1979)

368	3. Vznik národních divadel. Druhá divadelní avantgarda
370	3.1. Mexiko. Generace 50. let
371	3.1.1. Emilio Carballido (Mexiko, 1925–2008)
375	3.1.2. Další autoři
376	3.2. Argentina
376	3.2.1. Griselda Gambaro (Argentina, 1928)
378	3.2.2. Další autoři
379	3.3. Chile
380	3.4. Kuba
382	3.5. Venezuela
383	3.6. Další země
385	4. Pohnutá desetiletí. Divadlo kolektivní tvorby
388	4.1. Soubory kolektivního divadla
389	4.2. Několik dramatiků
392	5. Globalizace a postdramatické divadlo
394	5.1. Hlavní tvůrci
394	5.1.1. Argentina
395	5.1.2. Mexiko
396	5.1.3. Další země
398	Poznámky
420	Základní bibliografie
434	Jmenný rejstřík

Úvod

Psát dějiny moderní hispanoamerické literatury je velké dobrodružství. Ovšem člověk si při něm připadá jako Sisyfos valící před sebou marně kámen. Znovu a znovu. S vidinou ztroskotání, ale i s nadějí, že se to nakonec podaří.

Stáli jsme totiž před otázkou, zda je něco takového vůbec možné. Dokážeme vměstnat do jednoho svazku ne jednu literaturu, nýbrž literatury všech španělsky mluvících zemí amerického kontinentu? Vždyť se jedná o obrovský prostor, geograficky i kulturně, a každý region by si zasloužil samostatné pojednání.

Rozhodli jsme se, že to dokážeme. Že by byla velká škoda, kdyby české publikum nemělo něco podobného k ruce, již vzhledem k popularitě, které se španělský jazyk a španělsky psané literatury u nás těší. Zároveň jsme však od počátku věděli, že je to úkol vyžadující maximální pokoru, a především neusilující o dokonalost a komplexnost. Ty totiž nejsou možné.

Když jsme nahlédli do bezpočtu dějin hispanoamerické literatury vydaných v různých koutech světa a čítajících několik mnohastřížkových dílů, došli jsme k závěru, že ani ty zdaleka nejsou vyčerpávající a že čtenář v každém titulu najde něco zásadního, co chybí, něco, co by naopak vynechal, něco, na co by kladl větší důraz apod.

Naše kniha je tedy pokusem postihnout stěžejní momenty a směry hispanoamerických literatur od konce 19. století do počátku 21. století a každou epochu doprovodit přehledem klíčových autorů a jejich zásadních děl; soustředíme se na španělsky mluvící země amerického kontinentu, literaturu Hispánců v USA (psanou často dvojjazyčně) jsme ponechali stranou. Chceme poukázat na různorodost a modernost hispanoamerické literatury, na sílu, kterou má v nejrůznějších žánrech a kterou vyznačují nejen velké země a metropole, ale která v některých dějinných okamžicích přicházela i ze zemí menších, opomíjených.

Jedná se tedy o přehledovou publikaci, která by měla sloužit nejen studentům programů zaměřených na hispanoamerický a iberoamerický region, ale rovněž všem těm, kteří se o tuto kulturní oblast zajímají jako čtenáři, cestovatelé apod.

Zvažovali jsme, zda přechylovat ženská příjmení. Se jmény se pak lépe pracuje a český text plyne přirozeněji, zároveň je ale někdy obtížné odhadnout původní tvar jména. A jelikož se jedná o odbornou knihu, rozhodli jsme se nakonec příjmení nechat nepřechýlená.

Ukázky z děl (pokud není uvedeno jinak), stejně jako citace ze sekundární literatury přeložili autoři jednotlivých kapitol (v případě kapitol IV a VIII Klára Seifertová).

Autorský kolektiv tvoří hispanisté z pražské Filozofické fakulty UK a rovněž kolega z Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Každý se specializujeme na jiné období, každý máme oblíbené i méně oblíbené autory a také naše přístupy k literatuře a literárním textům se liší. A právě tuto individualitu jsme chtěli zachovat. Nesnažili jsme se o uniformní vzhled kapitol a nepsali jsme podle nějakého „mustru“; myslím, že nás ale spojovala láska k literatuře a přesvědčení, že to, o co usilujeme, má smysl.

Chtěli bychom vyjádřit dík českým hispanistům, kteří nás toho tolik naučili a z jejichž prací a tradice čerpáme. Jmenovitě prof. Anně Houskové, která mě (a nejen mě) naučila, že důležité věci lze říct jednoduše a že k literárním textům máme vždy přistupovat se zvědavostí a pokorou. A děkujeme rovněž studentům, protože to oni nám dokazují, že i v 21. století zahlučeném technologiemi je pořád báječné vzít do ruky knížku a pak si o ní povídat.

Vás čtenáře prosíme o shovívavost. Není nic snazšího než najít něco, co v knize chybí – podobně jako pro učitele není nic snazšího než vyzkoušet studenta z toho, co neumí; byli bychom ale raději, kdybyste spíš využili a ocenili to, co se nám povedlo. *Moderní hispanoamerická literatura* nemá být posled-

ním krůčkem při studiu, ale naopak tím prvním, který vás zavede k dalším odborným publikacím. A především k samotným literárním textům. Ty totiž mají být centrem studia literatury a tím největším dobrodružstvím. Literatuře nelze porozumět bez četby románů, povídek, esejů, poezie, dramát... příručky a manuály mohou jen pomoci v orientaci a zasazení do kontextu. Pokud právě to naše kniha dokáže, budeme spokojeni. A pokud ve vás podnítl chuť sáhnout po dílech hispanoamerických autorů, pak budeme spokojeni nadmíru.

Dora Poláková

I. Modernismus

Dora Poláková

„Modernismus představuje hispánskou formu univerzální krize literatury a ducha, která kolem roku 1885 spustila konec 19. století a která se projeví v umění, vědě, náboženství, politice a postupně i v ostatních aspektech života, čímž nabývá veškeré charakteristiky hluboké dějinné změny, která pokračuje dodnes,“² napsal v roce 1934 Federico de Onís. Tato dnes již legendární definice se pokusila objasnit jev jen obtížně definovatelný, jehož pojetí se v předcházejících dekádách u jednotlivých kritiků a literárních historiků výrazně lišilo. Otázka, co je modernismus, trvá od chvíle jeho existence, a tento termín navíc ještě dále komplikují rozdílné konotace v jiných kulturních oblastech: periodizací a charakteristikami se zásadně liší od modernismu anglosaského i od toho brazilského (který odpovídá avantgardě).

V Hispánské Americe ho datujeme na přelom 19. a 20. století (konkrétněji se hovoří o období od 70. let století devatenáctého po 20. léta století dvacátého). Oproti tradičnímu chápání modernismu jako literárního směru dnes panuje shoda v tom, že šlo opravdu o něco mnohem širšího a hlubšího: o zaujmutí pozic tváří v tvář překotným změnám, které lidstvo v té době prožívalo, o reakci na výraznou krizi hodnot, které euroamerická civilizace

čelila. Tedy o způsob, jakým daná společnost vstoupí do nové epochy, do moderního věku.

Z výše řečeného jasně vyplývá, že zmíněný euroamerický civilizační okruh sdílel některé základní momenty, že reagoval na podobné výzvy, zároveň je však zřejmé, že odpovědi nebyly a nemohly být totožné – vždy byly odvislé od historického, ekonomického, společenského a v neposlední řadě kulturního kontextu jednotlivých zemí a regionů.

Jak tomu bylo v případě Hispánské Ameriky? Modernismus představuje moment, kdy se hispanoamerický region s rostoucím sebevědomím začíná hlásit o své místo na světové scéně: činí tak s vědomím vlastní jedinečnosti na jedné straně a s přihlášením se k určité společné tradici na straně druhé. A jeho geopolitické postavení se zásadně proměňuje; symbolem může být rok 1898 (tehdy Španělsko ztrácí poslední kolonie), který ukazuje, že moc bývalé koloniální velmoci je definitivně pryč, ale že středo- a jihoamerickému regionu se vynořuje mnohem bližší a silnější rival: Spojené státy americké.

Vedle vnějších rizik však hispanoamerické státy musejí řešit i svou vnitřní situaci. Nezapomínejme, že se stále ještě jedná o mladé útvary, postrádající v některých případech jasné institucionální zakotvení, hranice i identitu. Dochází k prudkému ekonomickému rozvoji a industrializaci, sílí střední vrstvy (které tím pádem hrají čím dál důležitější roli i v oblasti kulturní). Hispánská Amerika nasává podněty přicházející především z Evropy, lačně sleduje rozvoj přírodních věd, nové filozofické myšlenky (zmiňme alespoň výrazný vliv pozitivismu) i projevy únavy a úpadku, které „Starý svět“ na přelomu století prožívá. A cítí, že i ona vstupuje do modernity... Veškerý společenský kvas doby samozřejmě reflektuje umění; nás bude zajímat především literatura.

Modernismus souzní v hlavních rysech s epochou *fin de siècle*, kdy v kultuře udává tón Francie. Proto také francouzská metropole přitahuje jako magnet umělce z nejrůznějších koutů světa a cesta do Paříže bude představovat jeden z klíčových topoi hispanoamerických modernistických textů. Zdaleka se však nejedná o pouhý turistický výlet, byť samozřejmě hispanoameričtí umělci touží poznat kabarety, divadla či muzea vysněného města. Jde o iniciační pouť – stanout v Paříži znamená zachytit proud nového, jiného, krásného... a vrhnout se do něj. Odtud vyplývá, z jakého směru přichází nejsilnější vlivy: modernismus se bohatě sytí z parnasismu a symbolismu, chvílemi je též uchvácen dekadentními rysy a bohémským prostředím (je příznačné, že pařížská realita občas neuspokojuje představy Hispanoameričanů, a tudíž se obrací k literárním textům, kde jsou všechny motivy – někdy až stereotypní – naplněny). Modernisté

však sledují i dění v jiných oblastech: ve Španělsku, Itálii, ale i v germánské oblasti a samozřejmě ve Spojených státech (dílo E. A. Poea je klíčové pro rozmach hispanoamerické povídky, W. Whitman silně ovlivnil básníky). Z toho pramení první a dlouho neutuchající kritika: modernisté jsou považováni za „afrancesados“ („pofrancouzštělé“), za odrodilce nevážící si domácí tradice. Je tomu ale tak?

Nikoliv. Kdyby byl modernismus pouhou hispanoamerickou kopií symbolismu apod., byl by jeho vliv mizivý. On naproti tomu představuje jeden z vrcholných momentů tamního uměleckého vývoje, je to moment, kdy hispanoamerická literatura dokazuje, že je na výši soudobé literární produkce a že není pouhým pasivním příjemcem vlivů, ale naopak je tvůrcem vlastního literárního cítění a tvoření. Jak toho dosahuje?

Svobodou. Jestli *fin de siècle* o něčem přesvědčuje hispanoamerické literáty, pak je to naprostá nutnost tvůrčí svobody. Osвобоzení od dogmat, regulí, norem a ano, i od svazující tradice umožňuje umělcům sytit se ze všeho a přetvářet to plně dle svého. Jediným závazkem se pro modernisty má stát povinnost, kterou je jedinec vázán k umění, jemuž se věnuje. A pak se může vrátit i k minulosti, k tradici – ne již jako slepě poslušný žák, ale jako ten, kdo volí v souladu s ryze osobními preferencemi. Neboť jedinou metou, kterou by umění mělo sledovat, je krása.

Krása vytvářená ve svobodě – to je syntéza modernismu, jenž se jinak vzpírá definicím, neboť je ze své podstaty synkretický a antidogmatický. Umožňuje však doba toto krédo naplňovat?

Samozřejmě že jen omezeně. Modernisté brzy pochopí, že uzavírat se do pomyslné věže ze slonoviny není možné. Realita na ně příliš dotírá, a to ve dvou rovinách: v té osobní, kdy je třeba zkrátka přežít, a v té obecnější, kdy nemohou zůstat nečinní tváří v tvář historickým okamžikům, kterými jejich země procházejí.

V první rovině jsou nuceni najít své místo ve společnosti. Hospodářský rozvoj a rozmach buržoazie způsobují, že je důraz kladen na úspěch (měřený bohatstvím) a materiální hodnoty, zatímco umění – především poezie – je chápáno jako něco zbytečného a okrajového. Proto musí modernisté hledat způsoby, jak pěstovat umění a zároveň si zajistit obživu. Kompromisy, které přijímají, bývají bolestivé, neboť je menší či větší měrou nutí popřít principy svobodné umělecké tvorby. Východiskem se pro většinu z nich stává rozmáhající se novinářský trh (další ze symptomů epochy); reportéři podávají zprávy o aktuálním dění, cestují na všechny kontinenty a umožňují čtenářům zažít do té doby ne-

vídaný pocit, že „jsou u toho“. Žurnalistický svět je ale ze své podstaty rychlý, povrchní a pomíjivý, tedy dokonalý protiklad toho, čím má být dle modernistů opravdové umění. Tvůrci se snaží najít jakousi střední polohu – tedy informovat, aniž by rezinovali na umělecký text. Výsledkem je modernistická „kronika“, jeden z klíčových žánrů konce století; jejím prostřednictvím modernisté přinášejí na kontinent nové umělecké trendy, seznamují Hispanoameričany s předními světovými literáty, malíři apod., předkládají své dojmy z cest (na rozdíl od reportáží kladou důraz na subjektivitu, impresi) či řeší aktuální dění na obou stranách Atlantiku. Přesto se v roli novinářů dostávají do služebné pozice a rozpor mezi ideálem a skutečností, mezi umělcem a společností se stává doslova obsesí. Otázka služebnosti a svobody, kritika omezeného „měšťáckého“ vkusu, tíživý pocit nepochopení a s ním související marginalizace a samota prostupují většinu modernistických textů. Tématem románů a povídek jsou často rozčarovaní umělci, jejichž ideály narážejí na hradbu pohrdání či lhovosti; východiskem bývá odchod – buď cesta pryč, třeba do Paříže, nebo smrt.

Druhá rovina zásadním způsobem určuje rozkvet dalšího žánru: eseje. Rok 1898 není zlomový jen pro Španělsko, kde je symbolem krize a deziluze, ale i pro Hispánskou Ameriku. Ta na přelomu století vidí nutnost definovat, kým je a kam patří. A není to snadný úkol. Relativně mladé státy, které logicky kladou důraz na jedinečné a národní aspekty a vymezují se vůči zbytku kontinentu, jsou najednou politickými a ekonomickými ději opakovaně upozorňovány, že na severu leží ještě jiná Amerika, jiná než „naše“³, bohatá a mocná, a že vůči ní je nutné hledat to společné, sjednocující. Modernisté v mnoha esejích či novinových článcích řeší budoucnost Hispánské Ameriky jako projekt politické a duchovní emancipace a vyjadřují přesvědčení, že kontinent má právo na vlastní vývoj i na vlastní omyly.

Modernističtí autoři tedy neutíkají od americké skutečnosti (byť byli obviňováni z eskapismu); jejich literatura řeší zásadní otázky doby, a to nejen budoucnost států či umělců v moderní společnosti, ale také něco ještě obtížněji uchopitelného: povahu lidské existence a zákonitosti fungování světa. Činí tak způsobem, který je pro budoucnost hispanoamerické literatury naprosto zásadní: cestami do fantastických světů. Rozkvet fantastické povídky, která má své kořeny v romantismu (vůči němuž není modernismus v radikální opozici, ale naopak s ním v ledašchem souzní), je dalším důležitým momentem zkoumané epochy. Snaží se poukázat na nedostatečnost racionalismu a pozitivismu, varuje před zbožštěním vědy a bojuje za svět, ze kterého nevymizelo tajemství. Fantastická literatura modernismu činí rázný krok k fantastičnu kaž-

dodennosti, které v průběhu 20. století dosáhne v hispanoamerickém regionu mistrovské podoby u autorů, jako jsou J. L. Borges, S. Ocampo, J. Cortázar a mnozí další. Otevřené konce, více verzí příběhu, váhání mezi snem a bděním, nadpřirozené prvky spjaté s indiánskými kulturami... to vše nabízejí fantastické texty přelomu století. Zdůrazňují, že zkratka ani realita nemá být svazující, ale naopak nesmírně bohatá a mnohovrstevnatá. Svoboda je i zde základním parametrem.

Stejně jako v poezii. Vždyť právě její radikální obnova byla po mnohá desetiletí hlavním, a pro některé jediným, pozitivním momentem modernismu. Zdá se nám však, že je příznačné, že se na ni autoři neomezovali (naopak, mnozí básníci psali zároveň povídky, eseje aj.) a že její renovace souzní se změnami ve všech žánrech: bořit normy, pouštět se na neprozkoumaný terén, čerpat ze všech dostupných zdrojů, usilovat o krásu... Modernistická poezie je explozí volnosti; experimentuje s metry, rytmem; střídají se archaismy a neologismy; symboly a metafory překvapují neotřelostí; je oslněna krásnými materiály, slovy, místy, melodiemi... touží znít jako hudba. Hudba je pro modernisty ideálem umělecké tvorby pro svou nezávislost na referencích z vnějšího světa. Básník se tedy snaží se alespoň přiblížit dokonalosti hudby. Melodie, i melodie slov, dokáže překonat prostor i čas a splynout s vesmírem. Z toho tedy lze vyvodit, že poezie, literární jazyk dokáže zprostředkovat kosmos. Zdobí se, klesá pod tíhou šperků, ale zároveň řeší veškerá výše zmíněná témata.

Modernismus tak není ani neamerický, ani povrchní. Je jasným vstupem do moderního světa se všemi paradoxy a ambivalentnostmi, které to přináší. Nebojí se cizích vlivů právě proto, že je sebevědomě hispanoamerický – do té míry, že jeho vrcholný představitel Rubén Darío ho neváhá přivést do Španělska a učinit z něj fenomén hispánský. Cesta modernismu z Nového světa do Starého je jasným symbolem změny: obrací tradiční směr, kterým putují věci nové a inspirativní.

Ve Španělsku se hispanoamerický modernismus dostává do kontaktu s tamní intelektuální komunitou a vstupuje s ní v komplikovaný vztah, který je někdy symbiotický (např. Juan Ramón Jiménez či Ramón María del Valle-Inclán se nadšeně prohlásí za modernisty), jindy polemický (třeba u Miguela de Unamuna). Koncept španělského modernismu navíc komplikuje existence (byť rovněž nejednoznačná) Generace 98 (Unamuno, Azorín, Baroja, Antonio Machado a další), která byla tradičně chápána jako jakýsi protipól modernismu, ovšem lze ji spíše označit za jednu z variant, kterou krize konce století přináší a která reaguje na specifický kontext Pyrenejského poloostrova.

Modernisté tedy prožívají atmosféru změn na konci století s nadějami i obavami; lidskou existenci prožívají jako něco bolestivého a smrt jako něco nevyhnutelného, ale zároveň nepochopitelného. Zmítají se mezi vírou v Boha či nadpřirozeno a mámením tělesného a materiálního. Chtějí být aristokraty ducha, a přesto přirovnávají svou úlohu ve společnosti k prostitutkám... Ale navzdory všemu chtějí tvořit krásu a upínají se k nalezení konečné harmonie, v níž souzní celý vesmír i člověk v něm. Ne nadarmo říká José Martí, že vesmír hovoří lépe než člověk.

JOSÉ MARTÍ (Kuba, 1853–1895)

Kubánc José Martí stojí u zrodu modernistické estetiky a zároveň poukazuje na úzkou spjatost modernismu s romantismem; jak říká Octavio Paz, teprve modernisté naplňují některé momenty spjaté s evropským romantismem (důraz na imaginaci, význam krásy, svobody individuality apod.), ovšem již ovlivnění únavou z jisté romantické rétoričnosti a sentimentálnosti a samozřejmě změnou historického kontextu.

Umělecké sny se v Martím svářely s ambicemi a cíli politickými, a to od dětství. Syn Španělů se záhy zapojil do kritiky koloniálního zřízení (silně ovlivněn učitelem a básníkem Rafelem de Mendive) a roku 1868 byl odsouzen k šesti letům nucených prací za údajnou účast na protišpanělském odboji. Rodina po čase dosáhla změny trestu na vyhnanství ve Španělsku, ovšem půl roku otrocké práce ve vápenném dole mladého Martího tvrdě zasáhlo, jak dokládá esej *Politické vězení na Kubě (El presidio político en Cuba, 1871)*, který napsal po příjezdu do Evropy a kde jasně pojmenovává původce zvěle na ostrově: je jím Španělsko. V následujících letech na Pyrenejském poloostrově studoval (roku 1874 dokončil studium práv a filozofie na univerzitě v Zaragoze), věnoval se žurnalistice (roku 1873 např. vydal text *Postoj španělské republiky vůči kubánské revoluci, La República española ante la Revolución Cubana*, v němž kritizuje fakt, že republika udržuje koloniální režim na ostrově). Odešel do Mexika a následně do Guatemaly – mezitím tajně navštívil Kubu. Roku 1878 byla podepsána Zanjónská mírová dohoda a Martí se směl vrátit na ostrov, ovšem již příštího roku byl opět deportován za účast na další protišpanělské konspiraci. Ze Španělska odjel roku 1880 do New Yorku, kde setrval čtrnáct let (s krátkým intermezem ve Venezuele); zevrubná znalost země se otiskla do jeho článků a esejů. V USA se zapojil do přípravy invaze na Kubu po boku generálů Macea a Gómeze; roku 1895 se vylodil na ostrově a 19. května José Martí v boji padl. Zanechal nedokončený dopis příteli Manueli Mercadovi, datovaný den před

smrtí; vyjadřuje naději v budoucnost i obavy z rozmáhající se síly USA. A stále přítomna je jeho víra v ctnost, poctivost, ideál: „Znáte mě. Já budu bránit jen to, co považuji za záruku revoluce a službu pro ni. Umím zmizet. Ale nezmizely by mé myšlenky, ani bych nezahořkl ve své temnotě.“⁴

Martího poezie usiluje o propracovanou jednoduchost, která pomocí hu-
debnosti a metaforičnosti dokáže vyjádřit nejnítěrnější myšlenky: „Umění psát
není snad uměním redukovat? [...] Je toho tolik co říci, že je třeba to říci co
nejméně slovy: ale ať každé slovo má křídla a barvu.“⁵ Touha po dokonalém
básnickém jazyce a kráse – vlastní modernismu – jde u něj ruku v ruce s důra-
zem na autentičnost a humanismus. Martí chápe poezii jako něco, co vyvěrá
z vnitřností, co bolí, ale zároveň naplňuje. „Je zlá a vrtošivá – Poezie, / to ří-
kám jejím ctěným příznivcům: / vždy dosvědčím, že krutá je. Sám sloužím /
jí poctivě,“⁶ říká ve skladbě *Má poezie / Mi poesía* („Muy fiera y caprichosa es
la Poesía, / A decírselo vengo al pueblo honrado: / Lo denuncio por fiera. Yo
la sirvo / Con toda honestidad: no la maltrato.“⁷). Vychází z prostých, každo-
denních věcí a prožitků, které zasazuje do kontextu přírody, světa, vesmíru
a tím je vztahuje k transcendentnímu. Martí byl velkým čtenářem Emersona
a Whitmana a v jeho verších se rovněž odráží Nietzscheho vitalismus. U Whit-
mana si bystře všímá svobody jako úhelného kamene jeho estetiky: „Svoboda je
definitivním náboženstvím. A poezie svobody je novým kultem,“⁸ píše v eseji
Básník Walt Whitman (1887). Zkratka pro Martího je poezie skutečným poslá-
ním, které určuje existenci. Je nejvyšší formou poznání, neboť duši umožňuje
nejdokonaleji nahlédnout esenci vesmíru, analogii všech bytostí; básník – na
rozdíl od vědce – poznává nejen intelektem, ale také smysly a dalšími „mož-
nostmi“ lidské bytosti; poezie je *transcendentální vědou*. A básník je ten, který ji
zprostředkovává; jedním z jeho klíčových nástrojů je symbol, neboť poezie není
ničím jiným než symbolickým vyjádřením krásných prvků přírody. A poezie se
má stát životem, má ho zcela naplnit.

Roku 1882 vydává sbírku *Ismaelillo* a ve stejné době píše *Volné verše* (*Versos
libres*), které vyšly až posmrtně a v nichž experimentuje s možnostmi, které
volný verš nabízí. *Ismaelillo* sestává z patnácti básní věnovaných synovi a lásce
k němu; z ní i z víry v lidstvo se básník vyznává v úvodu: „Synu, vším vydě-
šen, utíkám se k tobě. Mám víru ve zdokonalování lidstva, v budoucí život,
užitečnost ctnosti, v tebe.“⁹ Láska k synovi (narozněmu roku 1878) je hořká,
neboť ho Martího manželka odvezla na Kubu a Martí ho vídal jen velmi
sporadicky. Podle Jean Francové je sbírka založena na paradoxu, že slabost,
nevinost a závislost dítěte jsou jeho silou, protože v otci probouzejí to nejlepší

a nejvznešenější¹⁰. Dítě je „rytířem na koni“, „dobyvatelem“, „otcovým obráncem“ či „malým princem“ („Pro malého prince dnes / světím svátek z lásky. / Vlášky má on blondatě, / poddajné má vlášky.“¹¹; „Para un príncipe enano / Se hace esta fiesta. / Tiene guedejas rubias, / Blandas guedejas;“¹²). Titul, zdobnělina jména Izmael, odkazuje k Abrahámově prvorozenému synovi, kterého měl s otrokyní Hagar a kterého pak na nátlak manželky Sáry vyhnal – je to tedy vyděděnec, vyhoštěnec, v jehož osudu nachází Martí paralely ke svému odloučení od vlasti, domova a rodiny.

Ve *Volných verších* najdeme řadu metabásnických skladeb, v nichž se autor zamýšlí nad smyslem poezie a nad tvůrčím procesem. Také se v úvodu vyznává ze svého pojetí poezie; ta má svou čest, a proto i básník si stojí za tím, že je čestný. Martí popisuje, po jakém verši touží – v jeho pojetí se snoubí modernistická estetika s hlubokým humánním cítěním a službou. „Miluji nesnadnou zvučnost, sochaný verš, vibrující jako porcelán, vnášejíci se jako pták, vroucí a strhující jako proud lávy. Verš má být jako blyštivý meč, který v divácích zanechá obraz bojovníka, který směřuje na nebesa, a jakmile meč v září slunce taší, rozvine se v křídla. Ta seknutí proudí z mých vnitřností – mých bojovníků. [...] [Mé verše] nejsou psané inkoustem z akademie, ale vlastní krví.“¹³

Martího skrovnou, ale významem ohromující básnickou tvorbu uzavírají *Prosté verše* (*Versos sencillos*, 1891); název nelže, jsou prosté, ale je v nich niterným, konfesijním tónem převyprávěn Martího život, to, co považuje za podstatné, čemu věří, za co bojuje. Jak Martí píše v prologu, zrodily se „z velkých obav nebo z velkých nadějí či z nezkratné lásky ke svobodě nebo z bolestivé lásky ke kráse.“¹⁴ Básník hovoří jako „upřímný člověk“. Některé strofy se staly textem slavné písně *Guantanamera*, např. „Jsem člověk ve všem zcela přímý / v té zemi vzrostlé palmami. / Ať verše z duše vyletí mi, / než projdu smrti branami.“¹⁵ („Yo soy un hombre sincero / De donde crece la palma, / Y antes de morirme quiero / Echar mis versos del alma.“¹⁶). Martí zpívá majestátní přírodě („Já viděl v noci v temném hávu, / jak božská krása kouzelná / v papských prší na mou hlavu / v nich čistá záře, průhledná.“¹⁷; „Yo he visto en la noche oscura / Llover sobre mi cabeza / Los rayos de lumbre pura / De la divina belleza.“¹⁸) i každodenním detailům a věcem. Velké city a hodnoty dokáže vyjádřit prostým detailem („V mřížkovém plůtku u vinice / mě jednou úzkost sevřela: / bezcitná včela když mé dívce / žihadlo píchla do čela.“¹⁹; *Temblé una vez, en la reja, / A la entrada de la viña, / Cuando la bárbara abeja / Picó en la frente a mi niña.*“²⁰), jako by se právě z obyčejného, všedního stalo slovem něco transcendentálního. Syntézou jeho víry v člověka a umění je báseň 17, v níž si

představuje poezii jako hudební vyjádření rytmu lásky a moudrosti vesmíru, který prochází jeho duší: „Harfa jsem, psaltérium jsem, / kde vibruje Vesmír, / pocházím ze slunce a ke slunci mířím; / Jsem láska: jsem verš!“ („Arpa soy, salterio soy / Donde vibra el Universo: / Vengo del sol, y al sol voy: / Soy el amor: soy el verso!“²¹)

José Martí byl i vynikající prozaik – věnoval se především žurnalistickým a politickým textům: dopisům, článkům, projevům, esejům.

Měli bychom však vzpomenout i jeho román *Neblabé přátelství* (*Amistad funesta*, 1885), později vydávaný pod jménem hlavní hrdinky, *Lucía Jerez*. Útlou prózu obestírá řada otazníků; již geneze je zajímavá – Martí text dle vlastních slov napsal za sedm dní a publikoval ho pod ženským pseudonymem Adelaida Ral, aby pomohl své kamarádce Adelaidě Baralt, která měla napsat román na pokračování pro list *El Latino-Americano*. Jde o jediné vydání za Martího života, ovšem připravoval knižní verzi (již pod titulem *Lucía Jerez*), ke které přidal úvod – ta spatřila světlo světa až po autorově smrti. V předmluvě hovoří o dílku triviálním, jehož přínos je minimální, prosí za odpuštění, ale musíme se ptát, zda se jedná opravdu o tak nezajímavou prózu, a pokud ano, proč byl ochoten ji znovu vydat? Právě Martí, jenž tak do hloubky promýšlel vlastní estetiku a funkci literárního textu. Bezesporu berme vážně Martího názory o románu – nebyl příznivcem tohoto žánru, neboť před stavbou fikčních světů dával přednost „upřímnosti“ básnického výrazu. Ovšem navzdory všemu tento romantický příběh s melodramatickými prvky vykazuje řadu zajímavostí a je právem považován za první hispanoamerický modernistický román. Především již anticipuje typické hrdiny modernistických děl (těmi budou umělci, intelektuálové těžce hledající místo ve světě, který chtějí přetvářet a který jim nerozumí) – Juan Jerez sice není v první řadě umělec, ale jako advokát patří k intelektuální elitě; navíc se věnuje i poezii. Kritika nalézá jasné společné rysy s autorem: protagonista zastává humanistické názory ne vzdálené Martímu, ve tváři mu lze vyčíst „nostalgiu po akci“ a je obhájcem indiánů, tedy chudé a marginalizované části společnosti. Zajímavý je i další mužský hrdina, Leonorin bratr Manuelillo, který je pro své revoluční názory vyhoštěn do Španělska (i zde tedy spatřujeme otisk Martího života); v románu se objevuje jen ve vzpomínkách. Ústřední postavou je Lucía Jerez, dívka odlišující se od romantických hrdinek, jejichž jména stojí v titulech románů 19. století (María, Amalia či Cecilia Valdés). Byť má „vše“ – půvab, vzdělání, snoubence –, zmítá jí neklid a chorobná žárlivost. Její city jsou silné a přátelství s Leonor, dále nazývanou Sol (jako slunce zastíňuje vše ostatní), čím dál víc poznamenávají Lucíiny sží-

rající představy, jak Juan kráse Sol propadne. V závěru románu dívčina trýzeň vrcholí; Lucía bere pistoli a Sol zastřelí... Vidíme, že Lucía nezabývá tradiční ženskou zbraní (např. jedem), ale chová se v určitých momentech jako muž. To ona je dominantní postavou, hybatelkou děje, tou, která miluje i trpí naplno. Juan Jerez se ukazuje jako ten, který nechce vidět, že se něco děje, své milé nepodá pomocnou ruku a nechá narůstající napětí vyústit v tragédii. Je příznačné, že tou, kdo si uvědomuje, co hrozí a jak Lucía trpí, je další ženská postava – umělkyně, malířka Ana, tělesně slabá a vážně nemocná, ovšem velmi vnímavá a citlivá – i tento rys ponese bezpočet modernistických hrdinů. Ana rovněž vykazuje některé Martího rysy: vyzdvihuje hodnotu upřímnosti a dobroty, svá plátna charakterizuje jako „kusy vnitřnosti“ (předobrazem mohla být Martího milovaná a umělecky nadaná sestra Ana, která zemřela v roce 1875 na tuberkulózu, aniž se dočkala bratrova návratu z vyhnanství). Román končí momentem tragédie; o dalších osudech Lucíí a ostatních nevíme nic.

Kromě Martího snahy vystihnout psychologii postav a jejich niterné konflikty, vyzdvihneme ještě bohatý jazyk plný symbolů a metafor (důležitá je symbolika květin). *Neblahé přátelství*, se kterým si dlouho kritika nevěděla v kontextu Martího díla rady, jakožto první modernistický román dokazuje, jak modernismus přináší radikální obnovu nejen básnického jazyka, ale literárního vyjádření obecně.

To dokazují i žurnalistické a esejistické texty. Martí je mistrem modernistické kroniky. Tento žánr, na pomezí novinářského textu a krásné literatury, umožňoval modernistům přenášet „velké umění“ na stránky novin a časopisů, tedy zkusit „věčné“ vnutit „pomíjivému“. Kronika informuje o zajímavých událostech, reflektuje kulturní novinky či přináší zážitky z cest a aktuálnost obohacuje o propracovaný literární výraz a důraz na autorský subjekt a jeho myšlenky. Tak například zemětřesení v severoamerickém Charlestonu představuje pro Martího nejen možnost popsat zkázu města a utrpení obyvatel (jako v reportáži), ale také zamyslet se nad postavením černošského obyvatelstva, soužitím etnik a rasismem (jako v eseji) – činí tak v textu *Zemětřesení v Charlestonu* (*El terremoto de Charleston*, 1886).

Intimní zповěď, kterou Martí nabízí v *Prostých verších*, doplňuje text zobrazující posledních čtyřicet dní básníkova života: deník *Diarios de campaña*; jako by to byla syntéza onoho věčného Martího sváru – poezie, nebo politická akce? Zápisky, které dokumentují tažení za svobodu Kuby, jsou zároveň deníkem básníka, který v ovzduší bojů, nebezpečí a rizika smrti naslouchá zvukům přírody, všímá si tvarů listů, cítí vůni květin ... a snaží se zachytit rytmus

onoho vesmíru, který hovoří lépe než člověk: „Krásná noc nedovoluje spát. Cvrček cvrká; ještěrka se ozývá a sbor odpovídá: mezi stíny lze ještě rozeznat, že les tvoří klusie a hruškovce, nízké, trnité palmy; kolem pomalu poletují světlušky; mezi vzrjícími hnízdy slyším hudbu pralesa, složitou a jemnou jako od něžných houslí; hudba se vlní, splétá se a rozplétá, rozevře křídla a usedne, zachvěje se a vzlétne, stále jemná a nenápadná – je to myriáda tekutého zvuku: jaká křídla se dotýkají listů? Jaké miniaturní housle, celé vlny houslí, dostávají j z listů zvuky a duši? Jaký to tanec duší listů?“²²

Dodejme ještě, že přirozenou součástí Martího angažovanosti společenské a umělecké je starost o rozvoj dětí. Jeho láska k dětem a porozumění jejich světu jsou jasně patrné již z jeho sbírky *Ismaelillo*; v roce 1889 se pustil do dalšího dobrodružství: začal vydávat časopis pro děti *La Edad de Oro* (*Zlatý věk*). Vyšla sice jen čtyři čísla (kvůli neshodám s vydavatelem), publikace však dodnes překvapuje svou moderností. Každé číslo mělo kolem třiceti stran a texty (pohádky, příběhy, básničky apod.) doprovázelo množství ilustrací. Časopis věrně odráží autorovy humanistické ideje, hovoří o nutnosti poznání, o zvědavosti dětí, kterou je třeba podporovat, o tom, jak dívky mají znát totéž co chlapci, aby v dospělosti byly platnými účastnicemi dialogu...

Martího hlas básnický a esejistický je na přelomu století neopominutelný; a zdůrazněme, že i později, neboť byl v politických i literárních otázkách nesmírně jasnozřivý a moderní (odvrácenou tváří Martího významu a síly jeho hlasu je zneužívání jeho jména ve službách totalitní ideologie). Jeho Amerika měla být prostorem svobody, tvůrčího zápalu a mísení etnik, které by odvrhlo kvalitativní vymezování ras.

(Martího básnické dílo i ukázky esejů jsou česky dostupné ve výběrech *Padají z nebe květy*, 1958, *Raněný orel*, 1970, *Moje Amerika*, 1985.)

JULIÁN DEL CASAL (Kuba, 1863–1893)

Také Kubánc Julián del Casal patří k průkopníkům modernismu. Narodil se do zámožné rodiny, otec byl Španěl, matka Kubánka; ovšem matku ztratil již v dětství a ve dvaceti dvou letech mu zemřel i otec. Ocitl se tak téměř bez prostředků a jen s velkými obtížemi naplňoval své literární ambice. Jeho chudoba byla taková, že přežíval většinou v redakcích novin, do nichž přispíval. První básně publikoval v osmnácti letech, kdy také začal studovat práva; univerzitu však brzy opustil, aby se zcela oddal literatuře. V roce 1888 odjel do Evropy; toužil navštívit především Paříž, což se mu nepodařilo, a místo toho zakotvil v Madridu, kde se seznámil s některými španělskými umělci. Po návratu na

Kubu vydal dvě básnické sbírky: *Listy ve větru* (*Hojas al viento*, 1890) a *Sníh* (*Nieve*, 1892). Druhá z nich je zajímavá sepětím s výtvarným uměním; Casal v mnoha básních opěvuje obrazy, zmiňme například deset sonetů věnovaných Gustavu Moreauovi a jeho zobrazení mytologických hrdinů. A jeho verše jasně ukazují spojitost s francouzským parnasismem – Casalovým oblíbeným autorem byl Leconte de Lisle.

V roce 1893 Casal zemřel na krvácení z prasklé výdutě tepny. Posmrtně vyšla kniha prózy a poezie *Bysty a verše* (*Bustos y Rimas*, 1893), silně ovlivněná Baudelairem a Verlainem.

Casalova poezie se vyznačuje působivou lyričností a jeho básně poznamenává předzvěst smrti a snaha uprchnout před tíhou moderního světa (říkalo se mu *básník úzkosti*). Činí tak prostřednictvím exotických prostředí naplněných smyslností, dekadentností a umělou krásou. (V Casalově případě šlo o čistě literární exotismus – Kubu opustil jen jedinkrát, při zmíněné cestě do španělské metropole.)

V básni *Nihilismus* (*Nihilismo*) je tíže chudoby a melancholie jasně patrná: „Cítím pouze touhu se zahubit / nebo žít ve věčné bídě / se svou věrnou družkou, nespokojeností / a se svou bledou snoubenkou, hořkostí.“ (*Ansias de aniquilarme sólo sienta / O de vivir en mi eternal pobreza / Con mi fiel compañera, el descontento, / Y mi pálida novia, la tristeza.*²³) Kromě smrti mohou představovat únik před bolestí a smutkem i umělé ráje – také cestu do nich pomocí drog básník opěvuje: „Milovníci chimér, / já utiším váš neduh: / jsem umělé štěstí, / což je štěstí skutečné,“ píše v *Písni o morfiu* („*Amantes de la quimera, / Yo calmaré vuestro mal: / Soy la dicha artificial, / Que es la dicha verdadera.*“²⁴; *La canción de la morfina*). A možná může existenciální trýzeň utišit i jiná pouť: cesta do jiných koutů planety, kde člověk najde nepoznané – i v tom Julián del Casal předznamenává jedno z modernistických topoi: geografickou cestu jako způsob pouti k sobě samému; poznáním jiného člověk lépe chápe sebe: „Spatřit jiné nebe, jinou horu, / jinou pláž, jiný obzor, / jiné moře, / jiné národy, jiné lidi, / s odlišným způsobem myšlení...“ (*Nostalgie*) („*Ver otro cielo, otro monte, / otra playa, otro horizonte, / Otro mar, / Otros pueblos, otras gentes / De maneras diferentes / De pensar.*“²⁵, *Nostalgias*). Casal byl literární kritikou dlouho vnímán jako symbol modernistického útěku od skutečnosti, jako představitel vypjaté dekadence, jako „pozér“... Nicméně již Martí v textu napsaném po jeho smrti poukazuje na to, že básníkův útěk k sobě samému je útěkem před nesvobodou, hledáním východiska v moderním, mnohdy neuchopitelném světě – tedy cestou, na kterou se v různých obměnách vydá většina autorů přelomu století.

Niternou spřízněnost s Kubáncem pociťoval například Gutiérrez Nájera; Juliána del Casala přirovnává k Lohengrinovi, rytíři přicházejícímu do světa lidí, kde doufá v porozumění; modernisté byli velkými obdivovateli Wagnerova díla a hudba představovala vrcholné umění, jak se dotknout nedotknutelného.

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA (Mexiko, 1859–1895)

Manuel Gutiérrez Nájera sice nikdy neopustil rodné Mexiko, přesto patří k výrazně kosmopolitním autorům. Ve třinácti letech se začal věnovat žurnalistice a podílel se na vzniku modernistického časopisu *Revista Azul* (*Modrý časopis*), kde se objevily například překlady Whitmana, Gautiera či Daudeta. Psal básně, povídky a byl rovněž uznávaným divadelním kritikem. Používal celou řadu pseudonymů (nejznámější El Duque Job / Vévoda Job), pod nimiž publikoval různé verze textů a podle zvoleného pseudonymu měnil jejich styl. K jeho nejoblíbenějším autorům patřili Musset, Gautier, Baudelaire či Leopardi, ovšem jeho matka – silně věřící katolička, která chtěla, aby se stal knězem –, ho přivedla i k četbě španělských mystiků, kteří na něj hluboce zapůsobili.

Knížně vyšly jeho básně až posmrtně (*Bázně, Poesías*, 1896). Gutiérrez Nájera rád evokoval frivolní a bohémské prostředí Paříže a vůbec měst konce století, jindy tematizoval existenciální obavy a popisoval vesmír a přírodu jako mocnou sílu, plnou živelnosti a divokosti (např. *Mrtvé vlny / Ondas muertas*: „Na svrchovaném moři se vlny / vrhají na útesy; / při jejich pohybu se celá Země rozechvívá / a v tom rozruchu nebesa zdolávají. / Tam je život a nepřemožitelná síla, / tam je voda zlostnou královnou.“; „En el mar soberano las olas / los peñascos abruptos asaltan; / al moverse, la tierra conmueven / y en tumulto los cielos escalan. / Allí es vida y es fuerza invencible, / allí es reina colérica el agua.“²⁶). Psal o smrti („Chci zemřít na sklonku dne / na moři s tváří obrácenou k nebi, / kde agonie se bude zdát snem / a duše ptákem, který se chystá vzlétnout,“ zpívá v básni *Pro onu chvíli / Para entonces*: „Quiero morir cuando decline el día, / en alta mar y con la cara al cielo, / donde parecza sueño la agonía / y el alma un ave que remonta el vuelo.“²⁷) a o nicotě, před kterou může člověka uchránit jen poezie: „Nezemřu zcela, má přítelkyně! / z mého rozptýleného vlnícího se ducha / v čiré urně veršů něco / uchová milosrdná poezie.“ (*Non omnis moriar*; „¡No moriré del todo, amiga mía! / de mi ondulante espíritu disperso, / algo en la urna diáfana del verso, / piadosa guardará la poesía.“²⁸)

Byl však především průkopníkem modernistické estetiky v próze. Roku 1883 vydává *Křehké povídky* (*Cuentos frágiles*), posmrtně doplněné o *Povídky*

barvy kouře (*Cuentos de color de humo*, 1898). Jak tituly napovídají, jedná se o impresionisticky laděné texty vyznačující se detailními popisy atmosféry a předmětů, aby tak bylo dosaženo účinku na všechny smysly. Gutiérrez Nájera také experimentuje s fantastičnem, které se často pojí se snem. Tak je tomu např. v povídce *Magdín sen* (*El sueño de Magda*), v níž hrdinka Magda pozoruje z okna svého bytu v hlavním městě Mexika, jak venku prší; vzpomíná na noční můru z předešlé noci, v níž spatřila potopu světa, sovy jí vyklovaly oči a nakonec byla svržena z vysokého kamenného kříže. Jak je v modernismu zvykem, autor nenabízí čtenáři žádné vodítko, nic nevysvětluje a povídka – stejně jako *Magdín sen* – zůstává otevřená.

Také jeho role v žurnalistickém světě je nezastupitelná. Byl jedním z předních autorů modernistických kronik, kde lyrickým jazykem a s důrazem na subjektivní dojmy a prožitky zobrazoval aktuální dění, či se vyjadřoval k otázkám umělecké tvorby. Obhajoval sebe i své generační druhy před označením „pofrancouzštělí“ a tvrdil, že teprve znalost cizích literatur a „volná směna“ myšlenek umožňují vznik vyzrálého a jedinečného národního umění.

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA (Kolumbie, 1865–1896)

José Asunción Silva je jedním z předních kolumbijských básníků, ovšem brzká smrt dle kritiků znemožnila plné rozvinutí jeho literárního talentu. Narodil se do rodiny zámožného obchodníka; dostalo se mu výborného vzdělání a roku 1884 odjel do Paříže, kde nasával vše nové a moderní. Vrátil se do vlasti jako bohém, který těžce nesl konzervativní bogotské prostředí, provokoval extravagantním oblečením a světáckými názory, takže si vysloužil označení dandy, zženštilce apod. a stal se terčem mnohých úšklebků. Navíc se v jeho životě vršilo neštěstí na neštěstí: roku 1887 otec zemřel a José se musel ujmout rodného podniku, ale v podnikání se nevyznal, a navíc se ukázalo, že situace firmy je daleko horší, než rodina tušila. Snažil se podnik zachránit, ale roku 1892 definitivně zbankrotoval; vrhlo se na něj přes padesát věřitelů, takže se firmy vzdal a ocitl se zcela na mizině. Zahynula i jeho milovaná sestra Elvira (1891) a při ztroskotání parníku *Amérique*, na němž se v lednu 1895 vracel z Venezuely, přišel o většinu díla – *Knihu veršů* (*El libro de versos*), soubor krátkých próz *Černé povídky* (*Cuentos negros*) a román *U stolu* (*De sobremesa*). Zbylé měsíce života věnoval opětovnému psaní textů (v dopise příteli se svěřuje: „Žiji neuvěřitelný život. S nikým se nevidám: pracuji celý den a půlku noci.“²⁹) Roku 1896 spáchal sebevraždu; střílel se revolverem do srdce (pozval domů přítele a jednoho z nich, lékaře, požádal, aby mu na hrudi tužkou

označil přesné umístění srdce; když hosté odešli, ulehl a vystřelil); u lůžka měl D'Annunziův *Triumf smrti*.

Jeho verše opěvují ztracený ráj dětství, který je jen prchavou vzpomínkou, na jejíž místo nastupuje noc a smrt. Ty zahalují smutkem i momenty milostného štěstí. Příkladem budiž *Nocturno III (Nocturno III)* napsané po smrti sestry Elviry, s níž si byli velmi blízcí (o povaze jejich vztahu se dodnes vedou polemiky); „noc plnou vůní, šepotu a hudby křidel“ („Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas“³⁰), v níž se setkávají šťastní milenci, nahrazuje v druhé části s využitím paralelismu noc chladná, disharmonická, v níž subjekt vzpomíná na dívčino mrtvé tělo („Cítil jsem chlad, byl to chlad, jaký měly v pokoji / tvé tváře a tvé spánky a tvé milované ruce / mezi sněžnou bělobou / pohřebních látek.“; „Sentí frío. Era el frío que tenían en tu alcoba / Tus mejillas y tus sienas y tus manos adoradas / Entre las blancuras níveas / De las mortuorias sábanas.“³¹). Silvova poezie vyšla až posmrtně pod prostým titulem *Básně (Poesías)* a s nadšenou předmlouvou španělského spisovatele Miguela de Unamuna.

Autobiografické prvky se objevují i v románu *U stolu (De sobremesa)*, napsaný 1895, vydaný až 1925), který patří k nejzajímavějším ukázkám modernistického románu. Hrdina José Fernández je typickým hrdinou *fin de siècle*: umělcem hledajícím ideál (v lásce, umění, politice...), který však stále uniká; zřetelná je souvislost s archetypickým dekadentním hrdinou des Esseintesem z Huysmansova románu *Naruby (À rebours)*, ovšem Fernández dává před útekem od společnosti přednost činorodosti; jeho plány jsou velikášské – studiem politických a přírodních věd, poezie a umění se chce stát velkým mužem, který přetvoří budoucnost celé země. V románu je zřejmý motiv cesty: hrdina putuje po světě, aby poznal vše jiné, zvláštní, exotické, tato cesta má ale i význam iniciační, jedná se o duchovní pouť. Silva rovněž odkazuje na tehdy populární Nietzscheho myšlení, tak např. Fernándezova německá milenka mu říká: „Jsi nadčlověk, *Übermensch*, o kterém jsem snila.“³² Silva volí formu deníku, který si José Fernández psal při cestě do Evropy a který o deset let později, již zpátky ve vlasti, předčítá kamarádům; a zmiňuje i svou vlastní četbu, která dotváří Fernándezův obraz a ladění celého textu: je to *Dégénérescence* Maxe Nordaua a deník *Journal de Marie Bashkirtseff*, o němž protagonista prohlašuje: „V Deníku té Rusky jsou věty, které tak upřímně vyjadřují mé emoce, ambice a sny, můj celý život, že bych nikdy nenašel trefnější způsob, jak své zážitky vyjádřit.“³³ Také Fernándezův deník chce představovat obraz jeho duše. Memoárovou rovínu doplňuje ještě rovina přítomného okamžiku, kdy přátelé Josého přerušují a diskutují o jeho

zápisích a názorech. Osu deníku tvoří hledání, fyzické i symbolické, dokonale ženy; její představu si José vtělil do dívky, kterou letmo zahlédne a která se příznačně jmenuje Helena. Hrdina ji ve skutečnosti vůbec nezná, ale přesto je jí posedlý. Deníková forma je pro Silvův záměr ideální: okolní svět je podružný, to, na čem záleží, jsou Fernándezovy myšlenky, názory, vjemy.

Bohužel se kvůli zmíněnému ztroskotání nedochovala většina Silvových povídek i mnohé básně. Část rukopisů se po básníkově smrti snažili publikovat jeho přátelé, ovšem některé texty měly pochybné autorství; na kritické vydání jeho díla bylo třeba počkat do 20. let 20. století.

RUBÉN DARÍO (Nikaragua, 1867–1916)

Nikaragujec Rubén Darío je vrcholnou osobností hispánského modernismu; hispánského, neboť zásadním způsobem ovlivnil kulturní prostředí na přelomu 19. a 20. století také ve Španělsku.

Jeho život je neustálým putováním kosmopolitního ducha, je to cesta mnoha úspěchů a slávy, současně ale cesta člověka, který psychicky strádal, propadl alkoholu a v literatuře marně hledal lék na tuto rozháranost. Jeho dílo tak představuje dokonalý obraz doby plné paradoxů a ambivalencí. Darío silně pociťoval neukotvenost moderního člověka a tvorba pro něj byla prostředkem, jak nalézt ztracenou harmonii kosmu.

Narodil se v Nikaragui a po rozchodu rodičů vyrůstal především u tety a strýce z matčiny strany. Od dětství trpěl exaltovanou představivostí, jak dosvědčují vzpomínky na noční můry, hrůzu z duchů a smrti. V roce 1886 se vypravil na první cestu do Chile, kde strávil necelé čtyři roky. Ocitl se prakticky bez prostředků a na vlastní kůži zažil to, co se mělo stát ústředním tématem modernismu: situaci chudoby a marginalizaci umělce, o kterého společnost nejeví zájem. Plodem trpké zkušenosti je kniha *Azur...* (*Azul...*, 1888), o níž bude řeč dále. Vydělával si jako novinář a žurnalistika ho provázela po celý život – novinářským prostředím a poplatností pomíjivému okamžiku pohrdal, zároveň však přiznával, že novinářina byla skvělou „školou stylu“, že se naučil psát, plnit zadání, rozsah apod.

Pak už ho kroky vedly do Paříže; poprvé ji navštívil roku 1893 a opakovaně se tam vracel (jako novinář a diplomat) – přes určité zklamání ze skutečného vzezření bohémy (Darío vzpomínal na první setkání s opilým, klejícím Verlainem) ho však francouzská metropole neustále vábila a fascinovala. Na americkém kontinentu se jí v něčem blížilo Buenos Aires, kam Darío zamířil roku 1893; v bujícím, životem kypícím městě, kosmopolitním, kulturním

a otevřeném všemu novému zůstal do roku 1898. Zde byl vítán jako věrozvěst modernismu a záhy kolem sebe shromáždil básníky a intelektuály. V Argentíně vydal dvě stěžejní díla: medailony umělců *Neobvyklí* (*Los raros*, 1896) a básnickou sbírku *Světské sekvence* (*Las prosas profanas*, 1896).

Dalším z Dariových častých cílů byl Madrid. Část umělců ho přijala s otevřenou náručí, jiní ho tvrdě kritizovali jako někoho, kdo odvrhl „hispánské“ hodnoty a přimkl se k francouzským. Darío španělskou tradici velmi dobře znal, odmítal se však uzavírat před jinými vlivy, před jinými cestami, kterými se umění ubíralo. A znal nejen literární tradici; zajímal se silně o budoucnost země na Pyrenejském poloostrově, která na přelomu 19. a 20. století již nepředstavovala nebezpečnou velmoc utlačující kolonie, ale spíše „rozkládající se organismus“ (jak píše Darío), oslabený, ztracený v měnícím se moderním světě. Právě tehdy Darío a další modernisté začínají zdůrazňovat to, co Hispanoameriku se Španělskem spojuje, a zároveň na poloostrově šíří novinky modernismu. Při jednom ze španělských pobytů Darío vydává *Zpěvy života a naděje* (*Cantos de vida y esperanza*, 1905), plod básnické a lidské zralosti.

Po životě plném cest po Starém i Novém světě se Rubén Darío v listopadu 1915 vrátil do Nikaraguy, kde v únoru 1916 v rodném Leónu zemřel.

Darío se věnoval poezii, žurnalistice, povídce i románu, a především v básnické a povídkářské tvorbě je jeho vklad do vývoje hispanoamerické literatury neoddiskutovatelný. Po prvních básnických pokusech, které nevybočily z dobové produkce, vydává Darío v Chile *Azur...* (*Azul...*, 1888), kombinující prózu a poezii. Kniha se stala – podobně jako Martího *Ismaelillo* – milníkem modernismu a také jistým druhem manifestu – ne teoretickým, ale praktickým, neboť v básnických i prozaických textech Darío vyslovuje názory na umění. Svým titulem (nejasné provenience, ovšem dá se předpokládat, že Darío čerpal z francouzských zdrojů, známý je např. verš V. Huga „l'art c'est l'azur“ – umění je azurové) odkazuje k symbolismu: modrá je snění, poezie, ideál. Knihy si povšiml španělský kritik a spisovatel Juan Valera, který jí věnoval dva články, v nichž sice odsoudil příliš silné francouzské vlivy, zároveň však jasně odhalil Daríovu originalitu: „Po přečtení 132 stránek *Azuru...* si člověk na prvním místě všimne toho, že jste nasycený zbrusu novou francouzskou literaturou [...] Nejste ani romantik, ani naturalista, ani *neurotik*, ani dekadent, ani symbolista, ani parnasista. Všechno jste převrátil: dal jste to vařit do kotlíku svého mozku a získal jste vzácnou kvintesenci.“³⁴ Valerovy texty – které Darío od druhého vydání přidal k *Azur...* jako předmluvu –, zásadním způsobem přispěly k Dariově popularitě ve Španělsku.

Verše jsou odvážné, plné smyslnosti, barev, hudby, exotických, mytologických či pohádkových aluzí; také povídky se často odehrávají v pohádkových a mytologických kulisách, ovšem tematika je ryze aktuální: úloha umění a umělců v moderním světě. Zmíňme alespoň prototypický text *Král měšťák* (*El rey burgués*): v něm je před krále-měšťáka (obklopeného přepychem, uměleckými díly – která však sbírá jen proto, aby se mohl předvádět a chlubit –, a pochlebovači) předveden básník. Král se ptá: „Co je to?“ Touto prostou otázkou Darío geniálně vystihuje nejhlubší modernistické téma, přerůstající v obsesi. Je v ní lhotejnost, až pohrdání; na člověka se mocnář ptá jako na věc... Král se dozvídá, že se jedná o básníka, a protože „měl v jezírku labutě a ve voliéře kanáry, vrabce, slavíky: básník znamenal něco nového a výstředního,³⁵ rozhodne se básníka u sebe ponechat a dát mu najíst – výměnou za to, že bude mlčet a jen točit klikkou hudební skříňky. Básník tedy rezignuje na to podstatné: na tvůrčí stránku umění. Stává se loutkou s automatickými pohyby, které se smějí i ptáci poletující kolem; ti mají alespoň svobodu. Básník nakonec zimou umírá, zapomenutý a nepotřebný. V podobně hořkém duchu se nese většina dalších povídek, které dokazují, jak mylně četli modernistické texty ti, kteří mluvili o povrchnosti a bezúčelném estétství.

Daríovým druhým stěžejním dílem je sbírka *Světské sekvence* (*Prosas profanas*, 1896). Termín *prosa* je zde použit jako archaismus odkazující k části latinské bohoslužby, je však doplněn epitetem *světský*. A Daríovy verše skutečně pojednávají o ryze světských tématech, a to způsobem, který pohoršoval konzervativní kruhy, stejně jako předmluva, v níž se autor přiznává ke svým estetickým preferencím: „Manželka pochází z mé země, milenka z Paříže.“³⁶ Klíčovým stavebním prvkem je melodičnost, hudebnost verše („Princezna teskní... pročpak? ... čím je rozteskněná? /Vzdychají ústa jahodově poraněná, / odkud se ztrácí barva, kde smích nebývá. / Ve zlatém křesle princezna má zbledlé líce, / nemá je na pianu zvučná klávesnice, / květ zapomenut ve své váze omdlívá.“³⁷; „La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa, / que ha perdido la risa, que ha perdido el color. / La princesa está pálida en su silla de oro, / está mudo el teclado de su clave sonoro, / y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.“³⁸; z básně *Sonatina*). Hudba představuje pro modernisty nejen melodickou, zvukovou inspiraci, ale také nejdokonalejší umění, schopné vyjádřit vše to, co slova nedovedou. Emblematickým jménem je Richard Wagner. „Jelikož každé slovo má duši, obsahuje každý verš nejen slovní harmonii, ale i ideální melodii. Hudba je mnohdy jen myšlenková,³⁹ podotýká Darío v předmluvě k *Světským sekvencím*. Kromě to-

hoto hledání dokonalého slova je důraz kladen na kreativitu – básník je tím, kdo vytváří nový svět: „A prvním zákonem, tvůrce: tvořit.“⁴⁰ (Uvidíme, jak tuto myšlenku vezme za svou a rozvine ji chilský avantgardní básník Vicente Huidobro, který formuloval vlastní avantgardu, kreacionismus.)

Daríovy básně se točí kolem samotné poezie, svobody básníka, lásky, střetávání křesťanství a pohanství aj. Mnohé verše jsou nasáklé silným erotismem, ať už se jedná o opěvování krásy ženy, touhu po lásce jako životním naplnění, napětí mezi láskou a smrtí či o sexualitu spojenou s okultismem (kde je milostný akt nejen zdrojem rozkoše, ale především momentem zasvěcení, iniciačním rituálem – viz např. báseň *Ite, missa est*: „Zbožňuji náměsíčnou s duší Heloisy, / neposkrvrněnou jako sníh a hlubokou jako moře; / její duch je hostíí mé milostné mše, / a pozvedám ji za zvuku sladké lyry při soumraku.“; „Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa, / virgen como la nieve y honda como la mar; / su espíritu es la hostia de mi amorosa misa, / y alzo al són de una dulce lira crepuscular.“⁴¹). Tematickou různorodost doprovází i rozmanitost formální; Darío využívá tradiční strofy, ovšem experimentuje rovněž s volným veršem a různými délkami veršů.

V této Daríově sbírce modernistická zdobnost, erotičnost a melodičnost dosahují vrcholu. Poslední báseň *Pronásleduji tvar* (*Yo persigo una forma...*) je příznáním prchavosti básnického výrazu, nesnadnosti nalezení správných slov: „Pronásleduji tvar, jenž můj styl nenalézá [...] a nacházím jen prchající slovo.“ („Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo [...] Y no hallo sino la palabra que huye.“⁴²)

Tápání, nejistota a pochybnosti naplňují následující knihu *Zpěvy života a naděje* (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) – naděje je v nich pramálo a život je nahlížen spíše jako neodvratitelná cesta ke smrti; příznačná je báseň *To osudové* (*Lo fatal*): „Šťastný strom, který téměř nevnímá, / a ještě více tvrdý kámen, neboť ten již necítí, / není totiž větší bolesti než bolest toho, že žijeme, / ani větší tíha než je vědomý život.“ („Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque ésa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente.“⁴³). Zároveň, ačkoliv se Darío vyznává za „intenzivní lásky k absolutnu krásy“⁴⁴, se čím dál rázněji hlásí o slovo politika – Darío nemůže zůstat stranou, reflektuje světové dění, vyjadřuje obavy z rostoucí síly Spojených států („Je-li v těchto zpěvech politika, je to tím, že je univerzální. [...] Zítřka z nás mohou být Yankeeové.“⁴⁵). Ani zde ale Daría neopouští víru v moc umělců a jejich díla: „Ó, věže boží! Básníci!“⁴⁶ volá ve stejnojmenné básni („¡Torres de Dios! ¡Poetas!“⁴⁷).

V následujících letech Darío publikoval ještě tři sbírky: *Toulavý zpěv* (*El canto errante*, 1907), *Podzimní báseň* (*Poema del otoño*, 1910) a *Zpěv na Argentinu* (*Canto a la Argentina*, 1914). První z nich obsahuje úvodní text *Objasnění* (*Dilucidaciones*), jenž můžeme považovat za Daríův literární manifest a obranu poezie. Umění dle něj překonává prostor i čas, poezie a básníci jsou věční, chybí však ti, kteří by jim rozuměli, neboť převládá neznalost, průměrnost, kliše, a to i v jazyce. Darío varuje, že slovní kliše přerůstají v kliše myšlenková. „Poezie přetrvá, dokud bude trvat problém života a smrti. Dar umění je darem nejvyšším, který umožňuje vstoupit do dříve neznámého a později ignorovaného, do prostoru snu nebo rozjímání.“⁴⁸ Darío navíc volá po upřímnosti („být upřímný znamená být mocný“⁴⁹) a tím jednak vzdává hold obdivovanému „upřímnému muži“ Josému Martímu a jednak poukazuje na jednu ze skutečných hodnot modernismu.

Nesmíme opomenout Daríovu tvorbu prozaickou. Zmínili jsme podobizny umělců *Neobyklí* či *Podivíni*; Darío knihu sestavil z črt, které v letech 1894–95 vyšly v tisku a v nichž předkládá publiku literární panorama konce století, založené na velmi subjektivním výběru. Jde o osobnosti, které z různých důvodů (nejen pro originalitu tvorby, ale třeba také pro svůj excentrický životní styl) vybočují ze společnosti a stojí tak na jejím okraji. Darío píše třeba o E. A. Poeovi či o Josém Martímu. Jejich „podivnost“ – tedy opět ono téma nelehkého začlenění umělce do moderní společnosti – je i podivností Daríovou. Když píše o nich, často vlastně píše i o sobě a svých nočních mýřích a těžkostech.

Darío je významný i jako povídkář; povídkové texty nejsou jen součástí knihy *Azur...*; žánru se Darío věnoval po celý život, byť další povídky již nevydal knižně, ale zůstaly roztroušeny po novinách a časopisech. Kromě tématu umělce a společnosti se autor v dalších letech věnoval především povídkám fantastickým; právě rozmach této varianty je jedním z důležitých odkazů modernismu. Již jsme zmínili, že Darío se od mládí bál smrti a nadpřirozených jevů; hledal jistoty v okultních vědách, teozofii, zednářství aj., ale ani zde vytožený klid nenašel. A vztah s křesťanskou vírou, ve které byl vychován, byl také rozporuplný. Daríovy obavy se promítají do jeho fantastických textů, v nichž krom osobních strachů reaguje na pozitivistické povýšení rozumu, problematizuje racionalistický a vědecký přístup k světu a poukazuje na fakt, že v lidském poznání zůstávají rozlehlé laguny nevědosti a záhadnosti. Takový je i názor doktora Z, protagonisty povídky *Případ slečny Amelie* (*El caso de la señorita Amelia*): „Který mudrc se odváží říci toto je takhle? Nevíme nic. Ignoramus et ignorabimus. Kdo přesně rozumí pojmu čas? Kdo ví přesně, co je to prostor?

Věda tápe, kráčí jako slepá, a když někdy zahlédne nezřetelný odraz pravdivého světla, domnívá se, že zvítězila.⁵⁰

Dodejme ještě, že právě v období modernismu bývá stále častěji zdůrazňováno, že hispanoamerický prostor tvoří přirozené prostředí pro nadpřirozené jevy; hrdina Daríovy povídky *Larva* (*La larva*) hovoří o „autochtonním tajemnu“⁵¹ a připomíná, že Evropané neobjevili prázdný kontinent, že nově ustavená tradice zcela nepřekryla původní dědictví, že moderní, racionalistický svět neeliminoval mytické podloží.

Rubéna Daría vábil i román. V mládí s přítelem E. Poirierem vydal romantický příběh *Emelina*, zajímavější je však pokus, jímž Darío život uzavřel, a to přesto, že zůstalo jen u nepatrného fragmentu. Jedná se o *Zlato Mallorky* (*Oro de Mallorca*, 1913–1914), kde hudebník Benjamín Itaspes, autorovo alter ego, tlumočí Daríovy estetické názory, ale především celoživotní hořkost, samotu a bolest. Proto i zde vidíme rozporuplnost modernismu a to, jak touhu po krásě doprovází v mnoha případech tragický pocit života.

AMADO NERVO (Mexiko, 1870–1919)

Jedním z početných Daríových obdivovatelů byl i Mexičan Amado Nervo, ovšem jeho poezie se vydala cestou jazykové střídmosti a důrazu na niterný, duchovní prožitek; melodičností a chápáním rytmu jako podstaty básnického výrazu se hlásí plně k modernistické estetice.

Jeho dětství a dospívání provázely ekonomické problémy rodiny a několikrát přerušena studia v semináři (kněžskou dráhu nakonec nenastoupil). Brzy se začal živit jako novinář a v roce 1893 se rozhodl odejít do hlavního města, kde chtěl proniknout do literárních kruhů a seznámit se s obdivovaným Gutiérrezem Nájerou. Povedlo se a Nervo se uchytil v redakci tribuny modernismu *Revista Azul*, začal vydávat své povídky a stal se uznávaným autorem modernistických kronik, které psal do řady novin. V roce 1898 stál u zrodu dalšího významného modernistického časopisu *Revista Moderna* (vycházel do roku 1903) a rovněž vydal první sbírku básní, s příznačným jménem *Mystické básně* (*Místicas*, 1898). Nervo není mystikem, nýbrž hluboce nábožensky založeným autorem, který hledá ve víře smysl lidské existence; tak je tomu i v druhé sbírce *Černé perly* (*Perlas negras*, 1898).

V letech 1900–1902 cestoval po Evropě a v Paříži se nejen spřátelil s Rubénem Daríem, ale rovněž zde potkal svou velkou lásku, s níž se posléze vrátil do Mexika. Působil jako učitel a novinář, ovšem roku 1905 vstoupil do diplomatických služeb a dlouhá léta (do roku 1918) strávil v Madridu. Sběrka *Potichu*

(*En voz baja*, 1909) je dokladem Nervova symbolistického mistrovství a jeho stálého hledání hlubšího duchovního smyslu existence. Je básníkem nacházejícím boží přítomnost ve všem, co ho obklopuje, zároveň je básníkem studujícím filozofy i jiná náboženská učení (např. hinduismus a buddhismus). Není bez zajímavosti, že v roce 1910 vydal esej věnovaný velké mexické básničce období baroka Sor Juaně Inés de la Cruz (*Juana de Asbaje*).

Ovšem rok 1912 zasazuje Nervovi těžkou ránu: umírá mu milovaná žena a právě tento prožitek je tématem sbírky *Nehybná milenka* (*La amada inmóvil*, vydáno posmrtně 1920), v níž víra v Boha vede básníka k naději ve shledání se zemřelou v posmrtném životě. „Toto je kniha mé bolesti: / tvořil jsem ji slzu po slze; / a jakmile bude hotová, ti přísahám / na Krista, že už nikdy plakat nebudu,“ svěřuje se básník („Este es el libro de mi dolor: / lágrima a lágrima lo formé. / una vez hecho, te juro, por / Cristo, que nunca más lloraré.“⁵²)

Téma smrti a snaha smířit se s její neodvratností se objevuje i v dílech z posledních let, mezi nimiž vyniká sbírka *Lotosové jezírko* (*El estanque de lotos*, 1919) a kniha próz *Plnost* (Plenitud, 1918).

V roce 1918 byl Nervo jmenován velvyslancem v Argentině a Uruguayi, ale již následujícího roku zemřel. Jeho sebrané spisy vyšly v letech 1920–1928 v 29 svazcích pod vedením Alfonse Reyese.

MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ (Venezuela, 1871–1927)

Venezuelan Manuel Díaz Rodríguez je autorem dalšího stěžejního románu hispanoamerického modernismu *Rozbité idoly* (*Ídolos rotos*, 1901). Narodil se na statku ve státě Miranda imigrantům z Kanárských ostrovů. V roce 1891 dokončil studia medicíny a vydal se na zkušenou do Evropy (procestoval Francii a Itálii a poté se vydal do Orientu); po krátkém návratu domů roku 1895 opět odplul do Francie, která mu byla symbolem moderního světa a kde propadl umění; v Paříži vydal první knihu *Dojmy z cest* (*Sensaciones de viaje*, 1896) odrážející význam, který putování světem mělo pro umělce přelomu století. V následujících letech pobýval střídavě v Caracasu a v Paříži a publikoval několik titulů, např. knihy povídek *Důvěrnosti Psyché* (*Confidencias de Psiquis*, 1897) a *Barevné povídky* (*Cuentos de color*, 1899); druhý titul obsahuje devět příběhů pojmenovaných podle určité barvy, která vždy symbolizuje pocit, rozpoložení, jenž odpovídá atmosféře dané povídky. Texty Díaze Rodrígueza naplňují modernistická topoi: esteticismus, záliba v exotických a mytologických lokacích, tělesná i duchovní láska aj.

Roku 1901 vydal svůj první román *Rozbité idoly*. Podává v něm tak drsný a trpký obraz Venezuely, že román způsobil skandál a Díaz Rodríguez byl

označen za odrodilce a vlastizrádce. Sochař Alberto Soria se po letech studií v Paříži vrací do vlasti, odhodlaný uspět na poli umění a přispět tak k modernizaci země. Nachází provinční prostředí, měšťácký vkus, přízemní starosti... Je nepochopen a propadá skepsi. Čistou lásku k Marié Almeidě ničí a mění ji za vášnivý vztah s vdanou Teresou Farías, typickou *femme fatale*. Uspokojení však nenalézá ani u ní. Zůstává jen umění. Když však v Caracasu vypukne revoluce, z akademie, kde má vystavena svá díla, se stávají kasárna a vojáci si ze soch udělají cvičné terče a objekty zvrhlých sexuálních choutek. Tváří v tvář tomuto zneuctění posvátného umění se Alberto rozhodne zemi opět opustit: „Nejvyšším závazkem umělce je ochránit ideál krásy. A já nikdy, nikdy tento ideál neuskutečním ve své zemi. Nikdy, nikdy neprožiju svůj ideál ve své vlasti. Má vlast! Má země! Copak tohle je moje vlast? Copak tohle je má země?“⁵³ Jak stojí již v titulu románu, Soriovy ideály a představy se rozpadají na prach. Poslední slova románu znějí hrozivě a definitivně: „Finis patriae.“⁵⁴

Díaz Rodríguez působivě kombinuje realistický, až naturalistický popis skutečnosti s modernistickou symbolikou, snahou o psychologické propracování postav a důrazem na estetickou kvalitu textu. Alberto Soria je – podobně jako José Fernández J. A. Silvy – modelovým modernistickým hrdinou. Neustále se pohybuje na pomezí snu (nostalgicky vzpomíná na minulost, sní o dokonalé lásce, uměleckém úspěchu, vzestupu vlasti apod.) a trpkého uvědomování si reality, která snům neodpovídá, což ho vede k pocitům prohry a deziluze. Toto neustálé pnutí je jasně patrné v milostné tematice: nejprve nachází klid a spokojenost v čisté lásce k Marií Almeidě, když se ale dozvídá o chlapci, který se jí dříve líbil, dovolí, aby tato minulost zcela zničila jejich současné štěstí. Vábení zakázané lásky k Terese Farías nejprve odmítá, přirovnává ji k Medúze, ale právě ona přitažlivost a odpor, které cítí současně, ho nakonec přivedou do její náruče. Aniž by to však znamenalo štěstí a spočinutí jeho rozbouřené mysli.

Román vypravuje v er-formě vševědoucí vypravěč, který dokumentuje osudy postav i v obecnější rovině situaci Venezuely a caracaské společnosti. Je to zároveň vypravěč, který není nestranný; kritizuje a ironizuje postavy. A také nás často nechává nahlédnout do Albertovy mysli a vědomí – ne nadarmo je Díaz Rodríguez považován za průkopníka psychologického vykreslení hrdinů. Co se týče jazykové roviny, vyzdvihneme poetičnost popisných pasáží, v nichž si autor např. hraje se symbolikou barev.

Následující román *Patricijská krev* (*Sangre Patricia*, 1902) bohatým a sugestivním modernistickým jazykem vypravuje neštěstí Tulia Arcose, potomka významného kreolského rodu, který v Paříži čeká na svou ženu; ta ovšem na cestě

umírá a vdovec volí smrt ve vlnách oceánu. Román vykresluje hrdinu, který se snaží dostat slavné minulosti své rodiny (mezi předky má konkvistadory, bojovníky za nezávislost a muže utvářející nezávislou republiku), ale tento závazek ho tíží jako břímě, neboť ho není schopen naplnit. *Patricijská krev* završuje první etapu autorovy tvorby, dle mnohých tu nejlepší.

Po smrti otce (1902) se Díaz Rodríguez uchýlil na rodinný statek a na téměř sedm let se umělecky odmíchl. Po nástupu Juana Vicenta Gómeze k moci (1908) se stal jeho spolupracovníkem a po sedmáct let zastával různé vysoké politické posty (byl např. ministrem zahraničí, velvyslancem v Itálii či prezidentem dvou venezuelských států). Zároveň publikoval esej o ješitnosti a hrdosti *Cesta k dokonalosti* (*Camino de perfección*, 1910) či román *Peregrina* (1926), popisující tragický milostný trojúhelník na pozadí působivé venezuelské přírody. Zemřel po těžké nemoci v roce 1927 v New Yorku.

LEOPOLDO LUGONES (Argentina, 1874–1938)

Leopoldo Lugones je kontroverzní osobností argentinské kultury, ovšem jeho role v modernizaci poezie a povídky je neoddiskutovatelná. Narodil se na severu argentinské provincie Córdoba, v Córdobě studoval na gymnáziu a pouštěl se do prvních novinářských pokusů. V roce 1896 odešel do Buenos Aires, právě v době, kdy zde pobýval Rubén Darío, s nímž navázal přátelství a k jehož mistrovství se hlásil; byl to Darío, kdo mu otevřel dveře do významného listu *La Nación*. Lugones se velmi zajímal o moderní vědecké poznatky a stejně zaníceně se věnoval okultním vědám, především teozofii; roku 1899 vstoupil do zednářské lóže. Také politika byla jeho vášní; navštěvoval anarchistické a socialistické kruhy, avšak charakterizovala ho politická a ideologická přelétavost. Ve dvacátých letech se přiklonil k nacionalistickým a šovinistickým myšlenkám, což vyústilo v obdiv k fašismu: v roce 1930 byl jedním ze stoupenců vojenského puče J. F. Uriburuho. Reakce většiny intelektuálních kruhů byla odmítavá a Lugones se ocital v čím dál větší izolaci. Psychicky labilní autor nakonec spáchal sebevraždu.

Na poli poezie se inspiroval francouzským symbolismem, hispanoamerickými současníky (především Daríovou tvorbou) a Whitmanem. Ve sbírce *Zlaté hory* (*Las montañas de oro*, 1897) jsou patrné romantické dozvuky, *Soumrak v zahradě* (*Los crepúsculos del jardín*, 1905) odpovídá estetice symbolismu; zásadní je však následující titul, *Sentimentální lunář* (*Lunario sentimental*, 1909), v němž lze nalézt prvky přesahující modernismus a odkazující již k následným avantgardám. Autor kombinuje prózu a poezii, používá hovorový jazyk, expe-

rimentuje s metaforou. Lugones si ironicky a s odstupem pohrává s tradičním básnickým symbolem, měřicem, zbavuje ho romantického kontextu, oprostuje ho od sentimentálních významů, a naopak s ním navazuje ironický dialog a častuje ho groteskními jmény a přirovnáními: „růžová houba“, „oko předpopotpní ryby“ apod.: „Luno z kočičího zlata, / koule pošetlosti / svítilno z popraviště, / kmotro špatného soudce. / Ďábelská tarantule, / múzo alkoholu, / zlé slůvko, / přízračná perlo slunce.“; („Luna de oro falso, / bola de la sandez / linterna del cadalso / comadre del mal juez. / Tarántula del diablo. / Musa del alcohol. / Malenco vocablo, / perla espectral del sol.“⁵⁵). Lugones těží ze všech možností, které mu modernistická estetika nabízí, ale překračuje je a pouští se do odvážných jazykových a stylistických experimentů. V předmluvě k *Sentimentálnímu lunáři* oslavuje metaforu jako základ básnického jazyka a také volný verš, který „představuje, jak jeho název říká, prostou a velkou věc: nabytí svobody“⁵⁶. I proto je poezie a obecně umění civilizačním prvkem; jak autor podotýká, pohrdat veršem je jako pohrdat malířstvím či hudbou. Je to znak nekulturnosti. Právě tato předmluva bývá chápána jako již avantgardní počín, přesahující modernistické hledisko.

Je-li Lugonesova poezie vyjádřením svobody a ironického odstupu od konvencí a tradičního nazírání, jsou jeho povídky odrazem duchovního tápání a hledání, tak charakteristického pro modernistické tvůrce. Lugones byl nadšeným experimentátorem v oblasti hermetických věd, okultismu, spiritismu apod., neboť ty podle něj mohly doplnit poznání tam, kde racionalita selhává. V *Podivných silách* (*Las fuerzas extrañas*, 1905) a *Osudných povídkách* (*Cuentos fatales*, 1924) pracuje s fantastičnem, které postavy – často lékaře, vědce aj. (tedy představitele racionálního, vědeckého poznání) – vykolejí z jejich vidění světa, naruší vnímání a podkope jejich přesvědčení. Vysvětlení, která se nabízejí, odporují pozitivistickému přístupu, ale jsou v souladu s různými hermetickými vizemi. Tak například *Síla Omega* (*La fuerza Omega*) zkoumá moc zvuku, *Metahudba* (*La metamúsica*) jeho vizualizaci, ve *Viola Acherontia* zahradník usiluje o vypěstování květiny schopné zabít, *Psychon* popisuje zhmotnění myšlenek. Slavná je povídka *Yzur*, v níž se vědec snaží naučit šimpanze mluvit; nezdar ho dohání k nepřítetnosti, Yzura trestá a trápí hlady a žízní, až nakonec nebohé zvíře umírá a muž zaslechne vytoužená slova *Pane, vodu...* – neví však, zda je slyšel opravdu, či zda byla jen výplodem jeho touhy. Lugones ukazuje vědu, která v honbě za poznáním ztrácí lidskost, která kvůli pokroku trýzní, pro niž je měřitelný a zapsatelný výsledek důležitější než existence živého tvora. Volba šimpanze se proto nejeví jako náhodná; je to tvor v mnohém blízky

člověku a pokusy na něm konané, vedoucí ke krutosti, ukazují, jak blízko je k podobným pokusům konaným na lidech.

Lugones rovněž využívá mytická a exotická prostředí nebo se vrací k biblickým motivům. Píše bohatým, zdobným modernistickým jazykem a je mistrem ve výstavbě zápletky a gradaci napětí. Příkladem může být povídka *Ohnivý déšť* (*La lluvia de fuego*), odehrávající se v Gomoře, kde vypravěč – bohatý patricij – je svědkem záhadného jevu: z nebe začne padat déšť vroucí mědi: „Kolem jedenácté spadly první kapičky. Jedna sem, druhá tam – kousičky mědi podobné jiskřičkám z oharků, kousky rozžhavené mědi, které bubnovaly o zem jako zrnka písku.“⁵⁷ To, co nejprve považuje za zajímavý incident, se postupně mění v katastrofu. Lidé prchají, zvířata řvou hrůzou, město se vyliďňuje. Zůstává jen on a se zvrácenou rozkoší sleduje hrůzné divadlo jako esteticky nádherný děj. Nakonec si přikládá k ústům karafu s otráveným vínem... Povídka samozřejmě odkazuje k biblickému zničení Sodomy a Gomory jako k božím trestu. Zajímavý je rovněž vypravěčský hlas: text nese podtitul „evokace neživého z Gomory“ a je tedy záznamem monologu zesnulého. Jak ale bylo možné ho zaznamenat, jak a kde ho mrtvola vyslovila?

Lugonesův zájem o argentinskou historii a kulturu, který ho v politické oblasti dovedl k tak neblahým pozicím, se ovšem projevil i na poli literárním. V roce 1913 přednesl sérii přednášek nazvaných *El Payador* (*Gaučovský zpěvák*; byly vydány knižně 1916), v nichž analyzoval romantickou epickou báseň Josého Hernándezze *Martín Fierro*, vrchol gaučovské literatury a pro Lugonese esenci argentinství. Právě Lugonesova interpretace přispěla k znovuoživení a docenění Hernándezova díla.

Ač polemická osobnost argentinské literatury, je Leopoldo Lugones jedním z předních hispanoamerických povídkářů, k jehož mistrovství se hlásil např. Jorge Luis Borges.

JOSÉ MARÍA EGUREN (Peru, 1874–1942)

Také Peruánc José María Eguren je důkazem pevného a logického pouta mezi modernismem a avantgardou. Vždyť napsal *Kubistickou píseň* (*Canción cubista*) či esej *Linie. Forma. Kreationismus* (*Línea. Forma. Creacionismo*). Přesto výraznější uznání jeho kvalit přišlo až posmrtně; není bez zajímavosti, že jeho tvorbu ocenili jako jedni z prvních José Carlos Mariátegui (věnoval se mu v esejích *Sedm esejů o interpretaci peruánské skutečnosti*, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928, a v roce 1929 časopis *Amauta* vydal k jeho poctě soubor textů) a César Vallejo – ten ho považoval za svůj vzor a dříve než většina kritiků