

Álvaro Enrígue



*Valiente
clase media
Dinero, letras y cursilería*



ANAGRAMA
Colección Argumentos

Índice

PORTADA

PRESENTACIÓN: GESTO DE CLASE

I. EL ESTIGMA DE DARÍO

II. EL CUERPO DE GUTIÉRREZ NÁJERA

III. LA MENTE DE CARREÑO

IV. LAS PRÓTESIS DEL IMPERIO

V. LAS CUENTAS DE SOR JUANA

OBRAS CITADAS

NOTAS

CRÉDITOS

PRESENTACIÓN: GESTO DE CLASE

Me preocupa el arribismo de Rubén Darío porque es el mío. Me interesa la vocación administrativa de sor Juana porque yo mismo me hallé alguna tarde leyendo con placer inconfesable las columnas de cifras que decían que la editorial en la que trabajaba con valores literarios, pero también con números, comenzaba a entregar rendimientos. Me angustia, todavía, mostrar comportamientos errados en los salones a los que accedo por el privilegio tan dudoso de ser escritor. En los periodos que he pasado en los Estados Unidos y Europa, a menudo emprendo, como poseído por el espíritu indignado de Clavijero y sus colegas jesuitas en el exilio, encendidas defensas de Hispanoamérica que jamás habría pensado y mucho menos esgrimido estando en casa. Las dudas sobre lo adecuado de mi gusto me afligen muchísimo; José Emilio Pacheco, la figura totémica que respira detrás de estas páginas, dijo alguna vez en su legendaria clase sobre modernismo en la Universidad de Maryland una frase al mismo tiempo transparente y devastadora: «La cursilería es como el olor de tu propio coche: todos lo reconocen menos tú.»

Valiente clase media revisa un puñado de estaciones en las vastas corrientes de la escritura hispanoamericana, la española y la imperial, en busca de coincidencias sobre las preocupaciones financieras y de clase de autores que, en su hora, antepusieron lenguajes asociados a la supervivencia económica y la forma de alcanzarla a los tópicos que el lector medio de su tiempo habría esperado de ellos.

¿Por qué sor Juana planteaba ciertas historias de amor como un problema de finanzas? ¿Qué clase de mundo se refleja en una obra poética que se anuncia en su poema introductorio como una tienda de géneros? ¿Cómo le hicieron los historiadores jesuitas del siglo XVIII para convencernos de que este rimero de selvas, arideces y sierras que llamamos América Latina encarna una forma excepcional de la riqueza? La pregunta se desdobra porque ellos fueron los primeros que vinieron a Hispanoamérica como una entidad distinta al imperio, compuesta por distintas patrias. Y tiene saldos morales: de este lado del Atlántico y el río Bravo, vivimos siempre transidos por la culpa de no haber sabido aprovechar una riqueza monumental de la que, al final, tenemos testimonios más bien sólo literarios.

Es un tópico consagrado de la crítica que los modernistas de entre siglos fueron los primeros escritores profesionales de América

Latina y las primeras voces de una clase media que, al tener acceso a los objetos de consumo global, dejó de ser anacrónica con respecto a su similar europea. Con ningún poeta queda tan claro como con Gutiérrez Nájera –quien a diferencia de Martí tenía una agenda política tibia y despreocupada– que, en el último cuarto del siglo XIX, el papel del escritor dejó de ser dibujar la gloria y el paisaje de la nueva patria americana para decantarse por cantar la vida pequeña de las burguesías triunfantes. Gutiérrez Nájera fue el primer poeta ciego de gestas y montañas: sólo tenía ojos para los objetos suntuarios que le mejoraban la vida y para el cuerpo que los gozaba. En tanto periodista y poeta, es el mejor testigo del nacimiento del grupo social que cambió el mundo: la clase media. Y ahí Darío: ¿su cursilería era un asunto de clase? La pregunta no es poco relevante porque creo que fue el poeta mejor dotado de la lengua desde Góngora y su obra la eclosión en la que se cocinaron todas las posibilidades de la escritura contemporánea en español. Mientras no podamos digerir la insoportable cursilería de Darío, seguiremos leyéndolo un poco fuera de cuadro. Tal vez situar su estética en un contexto de clase en ascenso ayude a adormecer los excesos todavía incómodos de su gusto.

Entre las ostentaciones de sor Juana y los jesuitas del siglo XVIII y las ideas de gusto y clase de los modernistas hay un ideólogo en el que casi nadie se detiene, aunque tal vez sea uno de los escritores americanos más leídos de todos los tiempos. Manuel Antonio Carreño fue el autor de un manual de buenas maneras que, además de normar cada gesto del comportamiento privado de las clases altas venezolanas y americanas, tendió el hilo que ataba las ideas de riqueza providencial de los súbditos americanos del imperio español con el rol de ciudadanos productivos que deberían seguir los criollos americanos en los tiempos caóticos que siguieron a las revoluciones de independencia. Su *Manual* ilustra cómo comportarse en un velorio o la manera correcta de caminar por una acera, pero también predica –estruendosamente– en defensa de los valores de un liberalismo católico y medroso que al final se impuso en las nuevas repúblicas.

Dice Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano* que la página escrita, «al combinar el poder de acumular el pasado y el de ajustar a sus modelos la alteridad del universo, es capitalista y conquistadora». ¹ Hay una correlación transparente entre la construcción de un imaginario literario que le permite a la ciudadanía hispanoamericana sentirse habitante de un espacio delimitado como «América» –o «México» o «Venezuela» o «Chile» o «Ecuador»– y las mitolo-

gías de la riqueza, el gasto y el ahorro que han ido dejando una impronta en la escritura de la región. Un parentesco, un río secreto que conecta los hechos inesperados de que sor Juana defina una relación erótica en los términos propios de un cambista y Darío presente su intimidad como un espacio marcado poéticamente por la necesidad constante de cumplir *deadlines* periodísticos. Entre ambos, una familia polimorfa de autores sentó las bases para que la literatura hispanoamericana fuera ella misma y distinta de la española. Que pudiera ser leída al mismo tiempo como peculiar y global.

Figura poco en estas páginas la región del Río de la Plata, el único territorio hispanoamericano que tuvo un siglo XIX espléndido y exitoso. No está ausente, es un fantasma con el que se contrasta, todo el tiempo, el proceso de construcción literaria de la América más rasposa que se tropezaba norte arriba.

Es cierto que el tema de la clase media y su repentino acceso a los estratos de tomadores de decisiones en la sociedad es un tópico frecuente de la literatura decimonónica europea y que por tanto ese tema específico no es ni propiedad ni signo de nada hispanoamericano, pero incluso ese asunto se modifica intensamente al pisar suelo americano. La tendencia de la escritura hispanoamericana corre en sentido contrario a la europea en esta carrera: supone una apropiación violenta y dominante de lenguajes y espacios con y desde los que se escribe. La modernidad, en Hispanoamérica, no se construyó, se impuso: fue un fenómeno exógeno que hubo que incorporar y esa conquista fue contada en la épica minúscula de una pequeña alevosa burguesía que todavía se avergüenza –a menudo con buenas razones– de ser burguesa y ser pequeña, aunque no de su alevosía: todavía ostenta su riqueza mediante un gusto tan cursi que duele.

Tiene razón Michel de Certeau cuando dice que la página escrita opera con una lógica similar a la del capitalismo. Escribir es acumular con el objeto de dominar territorios. La página escrita suma, reinvierte en prácticas consagradas y seguras y busca nichos inesperados que reproduzcan su propia riqueza. También selecciona y por tanto margina, pero a la vuelta de la historia va admitiendo a nuevos sujetos que pelean su lugar en ella –sor Juana y Darío aquí como emblemas; las dos puntas de un arco que fundamenta la escritura americana y le da un mito de origen: el del escritor que se impuso a contracorriente de su grupo de origen social–. En medio, la enternecedora defensa de lo americano emprendida por los jesuitas a la deriva en Roma, el empeñoso trabajo periodístico de Alzate y Ramírez, el monólogo delirante del peruano Vizcardo y Guzmán predi-

cando la urgencia de concederle libertad comercial a los «españoles de América», la intentona adolorida pero exitosa de estar al día con el mundo de Gutiérrez Nájera, el catecismo cívico de Carreño como una tentativa de respuesta al problema ético más grave de las oligarquías americanas del XIX: si ya no importa nuestra sangre española, ¿por qué deberíamos seguir gobernando?

Las investigaciones que siguen nunca quisieron implicar que una mano invisible haya seleccionado nada en las literaturas hispanoamericanas, dicen que los flujos del capitalismo global entre la modernidad temprana y la consolidación de las naciones hispanoamericanas a fines del siglo XIX fueron dejando una impronta en la escritura continental y esa impronta la hizo peculiar y equivalente a las demás.

Valiente clase media cuenta una historia incómoda: la de las formas en que la interpretación de asuntos de dinero y clase fueron separando a la escritura en castellano para convertirla en dos: la americana y la española. Ésta no es la historia de unos oprimidos que al final recibieron reconocimiento, sino la de los que se impusieron a contracorriente gracias al dominio de un lenguaje. Es la historia de los que inventaron a América tal como la imaginamos gracias a esa forma involuntaria y hermosa de la propaganda que es la literatura.

I. EL ESTIGMA DE DARÍO

Hay un poema de Rubén Darío que me ha obsesionado por años: la «Epístola a la señora Lugones». En él, un poeta que decía poquísimos sobre la realidad que lo circundaba, escribió no sólo sobre sí mismo, sino hasta de su famoso sobrepeso y su alcoholismo. Dice:

¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto!
¡Y tan buen bebedor guardo bajo mi capa!¹

Fui a París a buscar a su fantasma de gordo.

Llegué al Hotel des Académies et des Arts, en Montparnasse, porque extrañamente sus propietarios se ofrecieron a financiar mi estancia y una investigación que en realidad no conducía a ningún lado. Como el hotel es boutique y yo soy escritor, no supe muy bien cómo comportarme: es el tipo de lugar en que el conserje tiene probablemente mejores maneras que uno, seguramente un guardarropa más sofisticado e, incuestionablemente, un mejor corte de pelo.

Cuando me presenté, el conserje estaba consciente de que por entonces yo escribía para una revista más o menos influyente en el mundo de los viajeros millonarios y que, por lo mismo, tenía que dejar de ser parisino por un momento para recibirme con esa amabilidad, alambicada y cortesana, a la que somos afectos los latinoamericanos. Al pobre casi le da un ataque de nervios cuando leyó la primera página de mi pasaporte, aunque no me queda claro si porque temía la venganza de unos accionistas anónimos si mi visita fracasaba, o porque nunca se imaginó que el emisario de una revista tan sofisticada se vería como un inmigrante albano. Tuvimos la conversación menos fluida del mundo.

Yo estaba por entonces tan imbuido por el espíritu grasoso de Darío que actué como un mamut: nada más sentarme rompí un florero. Lamento que no le haya gustado el arreglo, dijo el joven conserje con alguna tristeza y elegancia idéntica a la del lugar que regenteaba. Yo, como para que se olvidara rapidito el incidente, le conté que estaba buscando un hotel en el que había vivido sus últimos días en París un poeta a principios del siglo xx. Me respondió que seguro no era ése porque es nuevo. Le dije que se notaba y que debería estar orgulloso de eso. Me dijo que el desayuno estaba buenísimo. Siguió un largo silencio en el que yo lamentaba haber

llevado puestos mis vaqueros de paria y haber dejado en México mis maneras de señorito criollo. Él simplemente no sabía qué hacer conmigo. Sí me gustaron las flores, le dije para despedirme. En el último momento lo traicionaron sus maneras parisinas: se alzó de hombros.

En el invierno de 1905 Rubén Darío, que por entonces estaba enteramente dedicado a viajar por Europa en un estado de perfecto trance alcohólico, había dejado ya su residencia fija en París, en el número 29 del Faubourg Montmartre, y cuando pasaba por la capital francesa rentaba un cuarto de hotel al que llamaba «mi celda» y del que nadie ha dado noticias muy claras.

El sitio en el que habla de esa habitación de hotel es, precisamente, la «Epístola» en la que reconoce su gordura y afición al alcohol. En el poema cuenta que, debido a que estaba pasando por un estado de susceptibilidad excesiva, encontró París insoportable, por lo que, en lugar de asistir a salones literarios y cafés a la moda, optó por una vida monástica:

Encerrado en mi celda de la rue Marivaux,
confiando sólo en mí y resguardando el yo.²

Cuando leí por primera vez el poema, estos versos me causaron un sentimiento entre la admiración y la risa por la excentricidad que supone rimar el apellido francés Marivaux (que con ortografía hispánica se escribiría «Marivó») con el pronombre «yo». Como siempre, me impactó el juego silábico: parear dos alejandrinos agudos –una sílaba más cortos que el metro tradicional– es escribir con buen humor; rimar un verso con el pronombre singular de primera persona, «yo», sigue siendo desafiante en la medida en que el alejandrino era en su tiempo una medida para poemas narrativos, volcados hacia el exterior.

Después de instalarme en una habitación diseñada hasta la incomodidad, fui a buscar la calle de Marivaux para ver si podía encontrar la celda de Darío. Iba un poco culposo pensando en el lujo con que yo me hospedaba con tan pocos méritos, y la probable pobreza con que él lo habría hecho hacía un siglo con todos los del mundo. Supuse que seguir los pasos del gordo más importante de la lengua no iba a ser difícil, porque la calle en cuestión es minúscula –sólo una cuadra– y porque la acera izquierda está toda ocupada por la Place De Boieldieu, en torno a la cual se alzan los dos edificios de la Comedia Italiana.

Me bajé del metro y caminé hacia el norte por Choiseul, rumbo al

Boulevard des Italiens, en cuya esquina con Marivaux está la Comedia. Para alcanzarla, avancé a la sombra de un edificio enorme en una de cuyas esquinas fue conservada la marca de la metralla que impactó ahí mismo durante la Segunda Guerra Mundial. ¿Qué clase de institución necesitaría exhibir su fuerza y resistencia con tanto ahínco? La respuesta vino al dar la vuelta en el boulevard: era la sede del LCL, el banco más grande de Francia.

Me habría salido el engendro comunista que todos llevamos dentro de no ser porque en la fachada del edificio, debajo del horrible letrero luminoso del LCL, vi grabadas en letras de oro las palabras: «Crédit Lyonnais», el banco en el que Darío, según cuenta en la epístola a la señora Lugones, tenía su cuenta de cheques.

Pensé en el cuerpo monumental del poeta entrando a aquel edificio de tamaño tan ostentoso –una caja fuerte de mármol, en realidad– y tuve la sospecha de que la verdadera dimensión de la figura de Rubén Darío no es comprensible para los lectores contemporáneos si no se imaginan que el hombre que escribió los versos tan empalagosos

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,³

no era un frágil señorito hemofílico, sino un enjundioso morenazo que se ponía borracheras diarias de titán. Para entender la gracia de su genio, hay que imaginárselo recitando eso como una locomotora de subida. No fue sólo un lírico alambicado cuyos trabajos nos obligaron a memorizar en la escuela, sino un hombre capaz de mezclar sonidos y significados para generar artefactos multisensoriales: no poemas que se leen, sino objetos de letras con varias dimensiones que se levantan frente al lector como un edificio monstruoso y perfecto.

En la calle de Marivaux no hay más que un hotel, el Favart, en el que Goya vivió en 1825, también en su última estancia en París y también en un momento en que la mala salud estaba por destruirlo. Dentro del Favart la decoración permanece tal como debió ser en 1905. Libreros falsos, cortinas de terciopelo, columnas gratuitas, pinturas no del todo santas, todo en colores más bien chillantes. El mundo directamente posterior a la Feria de 1900 en París y anterior a la Gran Guerra tenía una idea de la elegancia entre churrigueresca y burdelaria que tal vez sea la de Darío.

Me acerqué al conserje –más humilde y desparpajado que el del hotel en el que yo me estaba quedando– y me contó que el nego-

cio ha sido el mismo desde 1836 y ha pertenecido desde entonces a los Favart. Le pregunté si conservarían los registros de 1905, porque yo andaba buscando al fantasma gordo de un poeta nicaragüense. Me respondió con una afirmación enigmática: el hotel era frecuentado por artistas españoles e hispanoamericanos porque eran a los que les gustaba la Comedia Italiana. Luego una negativa: no mostramos los registros. Darío pudo tener una amante que trabajaba allá enfrente, le dije para involucrarlo en un chisme que lo ablandara. Es que no era precisamente a la Comedia a lo que eran aficionados sus compatriotas, me dijo. Yo no soy nicaragüense, le dije. Me respondió: Si su poeta era gordo se quedaría en el primer piso, porque las escaleras son muy estrechas y los Favart no las han cambiado; si era buen cliente, le habrán dado la habitación número 2, que es la más amplia y cercana, y me tendió la llave.

Subí imaginándome el crujido que produciría en esas escaleras el cuerpo de lobo marino de Darío. En el pasillo noté que las vigas del edificio eran las originales. Crucé la puerta estrechísima de la habitación número 2, por la que quién sabe cómo habría entrado el poeta, y vi al otro lado el ojo de buey que le serviría como única ventana –una ventana de celda, efectivamente– la Place de Boieldieu. Luego me volví a ver la cama y descubrí que toda la habitación estaba cubierta de espejos. Mientras escribía *El canto errante*, el más maestro de sus libros maestros, Rubén Darío, que siempre presumió de su sofisticación y refinamiento, vivía, probablemente, en un hotel de paso.

Veinte años antes, en 1884, cuando tenía diecisiete, el poeta que con el tiempo se convertiría en uno de los grandes viajeros de la lengua, salió por primera vez de Nicaragua. Fue a San Salvador como quien está listo para comerse a dentelladas lo que a él le parecía una gran ciudad. Cuenta en su autobiografía, tal vez con más honestidad de la que habría convenido al figurón que ya era cuando la escribió en 1912, que, llegando a la capital investido por sus imaginarios poderes de gran poeta, el cochero le preguntó a qué hotel iba. «Le contesté sencillamente: Al mejor.»⁴ No hay un gesto más enternecedoramente aspiracional. Cuando a los pocos días el presidente Rafael Zaldívar lo recibió en el Palacio de Gobierno, le preguntó qué era lo que más deseaba. Respondió: «Quiero tener una buena posición social.»⁵

Darío no pidió la gloria poética o la justicia laica y republicana que ondeaba en sus poemas de adolescencia, tan programáticos y pomposos pero que a fin de cuentas lo habían llevado hasta San Salvador. No pidió ni siquiera la edición de un primer libro o un es-

pacio para publicar algo en una revista. El poeta que con el tiempo iba a hacer que el castellano rebasara todos los límites de su flexibilidad natural; la bestia prodigiosa que en «El coloquio de los centauros» era capaz de decir, en una sola frase de ocho versos con encabalgamientos inverosímiles:

El biforme ixionida comprende de la altura,
 por la materna gracia, la lumbre que fulgura,
 la nube que se anima de luz y que decora
 el pavimento en donde rige su carro Aurora,
 y la banda de Iris que tiene siete rayos
 cual la lira en sus brazos siete cuerdas, los mayos
 en la fragante tierra llenos de ramos bellos,
 y el Polo coronado de cándidos cabellos,⁶

sólo quería subir por la escalera social. Quería dejar de preocuparse, escapar de la clase media y sus limitaciones, sus deudas.

Darío era un cursi –en todos los sentidos de la palabra–. Cuesta un poco ponerlo por escrito, pero es verdad. La angustia que produce reconocerlo viene de la permanencia de cierto gusto y su asociación con un problema de clase: «culterano» dejó de ser un término despectivo porque hace muchos siglos que no califica ningún fenómeno contemporáneo; el adjetivo «cursi», en cambio, todavía nos persigue y ofende, precisamente porque seguimos en riesgo de serlo.

NOTAS SOBRE LO CURSI

No ha sido tan larga la vida de la palabra «cursi» como para levantar alguna polvareda mayor en los llanos de los estudios filológicos. A poco menos de ciento cincuenta años de su primer registro escrito –en un *Cancionero popular* de Emilio Lafuente, editado en 1865–, los escasos disensos que promovió su origen parecen cancelados: el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas es terminante al respecto: «cursi» es un término adoptado por el español en Andalucía, proveniente de otro árabe marroquí con idéntico sonido y claro parentesco significante.

«Kursi» –es ésa la transliteración a caracteres latinos del sonido marroquí de la palabra árabe– significaba en su primer registro, de 1505, «silla». Con el tiempo, el término evolucionó por una escala de analogías hacia los campos semánticos de «cátedra» –en inglés se le dice hasta nuestros días «*chair*» a la máxima autoridad en un

departamento académico-, «ciencia», «sabio» y «pedante». La serie de variaciones de sentido no afectó a la acepción básica de la palabra, que se sigue utilizando en Marruecos en su doble significado de «sitial de la sabiduría» y «banco» o «taburete». Existe además, según el Corominas, un paso anterior del término a la lengua española: en su *Llibre de la contemplació*, Ramon Lull llama «alcursi» a un sillón de madera que revela la altura del rango de quien lo ocupa. El tránsito de esta palabra desde el norte de África es evidente por la presencia del artículo árabe en su primera sílaba, una supervivencia común de esa lengua en el castellano.

Hubo antes del establecimiento de la que parece ser la norma etimológica del término, otras dos teorías difíciles de descartar –entre muchas que no lo son tanto–: que «cursi» viniera del inglés gibraltareño, «coarse» –ordinario o grosero– y de su derivado «coarsish», que pudo haber perdido fácilmente el sonido «sh» final en su adaptación andaluza. Más difícil de explicar es el paso de la «o» británica a la «u» española, que aunque no es imposible, sería anómalo. También se ha dicho que la palabra podría venir de «cursiera», que eran los arreos de gala de un caballo de torneo. Este término, registrado por Leonardo de Argensola en 1630, provenía del francés «courcier», con el mismo significado. De ser ésta la raíz correcta, «cursi», según el Corominas, sería un diminutivo de «cursiera» como «Nati» es de «Natividad».

Aunque sería feliz una etimología que emparentara el arreglo de mal gusto con el jaez de los caballos de torneo –nada, efectivamente, es más recargado y gratuito–, la aparición del término en Andalucía le concede más autoridad a la idea de un origen árabe. En cuanto a la posible genealogía inglesa, el problema del paso de la «o» británica a la «u» española inclina la balanza, por motivos de economía, hacia la teoría magrebí.

A cierta distancia de los rigores de la observación metódica de los filólogos, el término «cursi», siempre en discusión literaria, tal vez por no tener traducción ni al inglés ni al francés ni al italiano –las lenguas de mayor intercambio con la nuestra en los últimos siglos–, ha sido víctima de toda clase de elucubraciones que a ratos alcanzan el delirio: Leo Spitzer propuso en una nota sin título publicada en 1956 en *Modern Language Notes* que vendría de los *cursillos* de moda que tomaban las señoritas andaluzas del siglo XIX; Enrique Tierno Galván, en «Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: Lo cursi», que de la letra *cursiva* que ciertos burgueses españoles copiaron de los ingleses para darse categoría. Ramón Ortega y Frías proponía en su novela *La gente cursi*,

de 1872, el exquisito disparate de dotar al término de una esencialidad platónica: la palabra «cursi», pensaba, suena cursi.

En 1873, el erudito andaluz José María Sbarbi (1834-1910) publicó un *Florilegio o ramillete de refranes* en que proponía una etimología fantástica para la palabra «cursi»: en la ciudad de Cádiz un grupo de jóvenes habría desarrollado una lengua secreta cuyo método era la desorganización por metátesis de las sílabas de un término –el juego existe, también se practica en Buenos Aires–. En este artificioso caló, «cur-si» era toda persona de vestimenta lujosa pero ridícula, por alusión a una familia Sicur, dada a vestirse con mal gusto.

La leyenda del origen pícaro de la palabra «cursi» arraigó en la mentalidad hispánica con tanta fuerza, que para bien entrado el segundo cuarto del siglo xx intelectuales prestigiados como el español Ramón Gómez de la Serna o el cubano Francisco Ichaso –entre muchos otros– la seguían citando en sus disertaciones sobre la cursilería.

Probablemente la popularidad de la etimología imaginaria de Sbarbi –Corominas se dio el trabajo de demostrar que no hubo en la Andalucía de la segunda mitad del xix un apellido del que «cursi», o incluso Sicur, pudiera ser anagrama– se deba a la existencia de un sainete lírico de Javier de Burgos, que hacía mofa de las aspiraciones de la clase media española del periodo basándose en la misma anécdota. La zarzuela en cuestión, estrenada en Madrid en 1899, se llamaba precisamente *La familia de Sicur*. Seguramente fue exitosa aunque ya nadie la recuerde. Yo encontré su partitura sepultada en la Biblioteca del Congreso, en Washington, D.C.

Cuando se piensa en el trazo histórico de una idea, es tan importante considerar lo que hay en ella de demostrable como lo que no: la difusión que alcanzó el relato de Sbarbi sobre el origen lúdico de la palabra «cursi» revela la urgencia con que los intelectuales españoles y americanos de la segunda mitad del siglo xix y principios del xx estaban dispuestos a aceptar cualquier explicación sobre un término que les había caído del cielo.

La Real Academia de la Lengua Española admitió la palabra en la edición de 1869 de su *Diccionario*. El paso en menos de un lustro de una condición ágrafa al rumboso certificado de existencia representado por la definición académica habla de que el uso del término «cursi» ya se había extendido por toda la península ibérica para cuando apareció por primera vez en letra negra, pero también, y sobre todo, de que se hizo indispensable inmediatamente.

Una lectura cuidadosa de las acepciones que da el *Diccionario de*

la Real Academia es significativa. En la edición de 1869, es la «persona que presume de fina y elegante sin serlo» y «lo que con apariencia de elegancia o riqueza, es ridículo y de mal gusto». En la edición de 1984 se agrega un tercer matiz, menos concreto, y tal vez por tanto más literario: «Dícese de los artistas y escritores, o de sus obras, cuando en vano pretenden mostrar refinamiento expresivo o sentimientos elevados.»

Las tres acepciones parecen responder a una corriente de aligeramiento de contenidos morales que va de un acto condenable –presumir *ser* algo sin *serlo*– a un problema de torpeza expresiva: la aspiración fallida a impresionar y conmover mediante un discurso de orden estético. En el medio justo –textual, pero también semántico– está el fracaso en el diseño de una apariencia –un *look*, si se permite el barbarismo–. Las tres acepciones corresponden a los tres estados semánticos sucesivos que padeció la idea de lo *cursi* una vez que ingresó a ese potro del vocabulario que es la literatura.

TRISTEZA Y CLASE MEDIA

La primera obra propiamente literaria que centró su atención en lo *cursi* fue publicada en 1872 por Ramón Ortega y Frías (1825-1883) –un novelista, también andaluz, con más éxito comercial que permanencia en el gusto– y se llama *La gente cursi. Novela de costumbres ridículas*. El volumen relata la historia de una caída. Una señorita de clase media, huérfana de padre y víctima de una madre ambiciosa, se deja seducir por un calavera del gran mundo que le saca todo el provecho que puede antes de devolverla, deshonrada, a su condición de pobre. Ahí la espera, con los brazos abultados de perdón, un empleadillo que la había cortejado sin éxito en tiempos menos sórdidos. Se trata de una larga e inmisericorde condena contra las aspiraciones de la pequeña burguesía del periodo, que pretendía una dignificación social proporcional a su sostenido ascenso económico. La crítica Noël Valis ha señalado que, en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XIX, los escritores realistas españoles comenzaron a explotar a la clase media urbana como tema, debido al papel central que adoptó entre la Revolución de 1868 –«la Gloriosa», decía Pérez Galdós– y la Restauración borbónica de 1875. La fijación literaria con los ires y venires de esa primera clase media hispánica tiene que ver con la influencia de Balzac, pero es cierto que su elección como materia narrativa está directamente relacionada con el tránsito español del antiguo régimen de ahorro a

la franca economía de mercado y el desarrollo del comercio como fuente de ingresos de la población urbana.

En este contexto, no es del todo extraño que Ortega y Frías comience su novela con un ejercicio de legitimación en el que se señala que la tontería puede ser congénita o padecerse por contagio, y que es a los tontos del segundo grupo a los que se dirige, dado que son los que tienen remedio. Para el autor, la cursilería es una enfermedad de origen público. Esta enfermedad «... abunda en esa clase social que está entre el obrero y el aristócrata, entre el capitalista y el mendigo». ⁷ Aunque se cuida de señalar que cualquiera en cualquier clase puede ser cursi, está claro, en el territorio de su narración, que siempre son los aristócratas los que se ríen y los pequeño-burgueses los humillados. Este doble discurso se refleja en ese grado cero de la escritura literaria que es el léxico de un autor, arraigado en este caso en términos jerárquicos y con marcadores de clase: «Tienen la pretensión de ser grandes, verdaderos Señores, en el sentido moral de la palabra, y les falta la energía para hacer lo que hacen los que tienen verdadero sentimiento de la dignidad y el decoro.» ⁸

Para Ortega y Frías la cursilería formaba parte del ser mismo de una persona —«... se distinguen por sus maneras, por su lenguaje, por sus gustos, por sus inclinaciones, y hasta por su aspecto»— ⁹ porque tenía raíz en su irrenunciable origen social. Representaba un problema moral —una enfermedad a curar porque el cursi, con su ampuloso ser completo, era una fuerza presionando a favor del cambio y una violencia contra su estratificación tradicional. Esa violencia no era inocente: nacía de una vigorosa voluntad de ascenso. La clase media decimonónica, dice Enrique Tierno Galván, está «satisfecha con lo que tiene, pero no con lo que es». ¹⁰

En un ensayo tremendista sobre las relaciones del mundo de la moda y el pensamiento que sostiene la llegada del fin de la historia, la periodista española Margarita Rivière hizo un concienzudo recorrido del gusto europeo a partir de la evolución de sus maneras de vestir. Al referirse al periodo de la Restauración borbónica en España, señala con sagacidad que la proliferación, en ese momento, del uso del término «cursi» reflejaba una suerte de desfasamiento social: «algo no se adaptaba a las condiciones ambientales», y define ese algo como un problema «de sensatez». ¹¹ Fue precisamente esa insensatez de la novedosa clase media, obstinada en ser algo que merecía pero no le correspondía, la que terminó por convertirla en materia novelable. Ser cursi, más que ridículo o grotesco, era trágico y, por tanto, meritorio de un destino literario.