

DEL MODERNISMO A JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: INFLUENCIA Y PRESENCIA DEL SIMBOLISMO FRANCÉS

I

Cuando, después de la lectura y del placer, decidimos abordar la ardua tarea de la comprensión y el estudio, en afanosa búsqueda por entre historiadores y críticos, hurgando empesinados para satisfacer la necesidad de definir la rara presencia de lo que se ha dado en llamar simbolismo, sólo logramos llegar a la conclusión poco iluminada de que el hecho histórico o cultural que denominamos simbolismo es algo extraño y único que ha viajado con gran rapidez de su centro europeo a las regiones más distantes. Uno después de otro, los críticos tratan de definir el misterio parisiense de un poeta órfico, y hasta hay algunos que se dan por vencidos y se preguntan si el vocablo "simbolismo" se refiere realmente a un rostro sin facciones y no es más que un término usado en la trampa crítica o periodística, lo que se llamaría hoy, una "mixtificación"¹. Y se hace aún más difícil comprender cómo algo tan poco claro ha conseguido viajar con comodidad y éxito por todo el mundo.

Es evidente que nos hallamos en presencia de dos problemas muy distintos: histórico, uno; el otro, quizá casi filosófico o, al menos, conceptual. Ni el uno ni el otro es fácil de solucionar, y cuando se ofrece una clave más, interpretación o respuesta, se hace poco más que crear otras dificultades. Quizá sea mejor contentarse con poco, una pequeña aclaración del camino que pueda llevar algún día a comprender mejor la historia literaria del fin de siglo. Para empezar, lo que a menudo vemos como fuente de discusión y desacuerdo parece ser la necesidad de encon-

¹ ANNA BALAKIAN, *The symbolist movement*, Nueva York, 1967, p. 7.

trar para el término "simbolismo" un contenido al que referirnos. Cuando digo *árbol*, por ejemplo, o cuando digo *mesa*, sé muy bien que puedo tocar el árbol o levantar la mesa que he visto con mis propios ojos. Pero también sé que las hojas del árbol son verdes, como es verde la tinta con que escribo. Pero no puedo tocar lo verde de estos objetos, y el concepto del color verde es muy distinto del de *árbol* o *mesa*. Sin embargo, aunque abstracto, este concepto se basa directamente en las percepciones de mi vista.

Del mismo modo, al menos desde Longino o mucho antes, hablamos del estilo ampuloso de tal autor clásico o moderno, por desgracia numerosas veces. Al hacerlo, comparamos y recordamos la misma cualidad o defecto de lo que hemos leído y empezamos a comprender el concepto de "ampulosidad", que no podemos tocar o ver. Fácil es, entonces, creer que los conceptos no concretos, romanticismo o simbolismo entre ellos, son del mismo tipo que los conceptos de ampulosidad o de color o justicia que se derivan de haber notado objetos que tienen tal cualidad, color —digamos— o acciones, justas o injustas, en común. Y nos ponemos a indagar cuáles son estas cualidades que se dan entre los simbolistas franceses o del Japón o Rusia. La enumeración de cualidades resulta engorrosa y no ayuda a comprender el fenómeno.

Lo que pasa es que el término "simbolismo" no es del mismo tipo que el concepto de justicia. No se refiere el término a tal cualidad que tienen en común tales cosas que hemos visto en nuestros viajes. Más bien es una etiqueta cómoda que señala una multitud de sucesos de la vida literaria en distintos países. Cuando el objeto de estudio es una obra de arte o un poeta en toda su obra, es fácil, al menos desde Aristóteles, admitir la gran dificultad y la infinitud de cualidades que pertenecen al individuo. Pero, alocadamente, le parece al crítico posible definir a muchos poetas, novelistas, músicos, dramaturgos, pensadores de un momento histórico, sin atender a las infinitas cualidades de lo individual. Admitamos que toda etiqueta —simbolismo, romanticismo, clasicismo, lo que sea—, se refiere a

una multitud de hechos, a una realidad enorme que no puede definirse rápidamente. Y que todo hecho histórico es para cada uno de los participantes del momento algo muy suyo, muy claro y muy distinto de todo lo que ven los demás. De ahí que no podamos "embriagarnos, ni siquiera saciar la sed"² de pensar con términos de este tipo.

Los problemas de la historia literaria son diferentes de los problemas matemáticos o de las ciencias, y muy parecidos a los problemas vitales que todos confrontamos. No tienen ni unos ni otros, ni los problemas de la vida ni los de la literatura, la precisión de las cuentas aritméticas ni las soluciones definidas que todos buscamos. Son más bien parte misma del hecho de vivir y continúan existiendo como problemas para hacer posible la vida misma. No puede haber definición del simbolismo, aunque el concepto nos ayude a comprender los hechos artísticos del fin de siglo. En particular, señala el término una vaga realidad y la creencia misma de muchos poetas y teorizadores en las mágicas cualidades de la palabra. Al estudiar a cada autor, entonces, al estudiar las obras de Lubicz Milosz, Rubén Darío o Saint-John Perse, por ejemplo, tendremos que establecer la manera o las creencias que ellos mismos habían desligado del maremágnum que los rodeaba. Habrá tantos simbolismos como escritores podamos leer, y al leer a cada uno de ellos podemos adquirir el conocimiento de su obra individual y, además, una iluminación más del simbolismo que defina la época en que les tocó vivir. Al comparar las maneras y las técnicas mediante las cuales se apropia cada poeta en su lengua de una teoría extranjera, progresa nuestra comprensión de un movimiento universal y, sin poder sintetizarlo en fórmulas inútiles, pero muy conscientes de un enriquecimiento, comenzamos a ver un período y una manera de pensar en su totalidad.

Un problema menor, que ya se ha señalado, precisa todavía aclaración. Se ha dicho que es único el movimiento simbolista por su extensión y la rapidez de su viaje cir-

² PAUL VALERY, *Mauvaises pensées et autres*, Paris, 1943, p. 35.

cunnavigente. Quizá haya en este problema tan zarandea-do, más que problema, el espejismo de un problema. El Renacimiento viajó rápidamente también de Italia a Es-paña, a Francia, a Inglaterra o a Alemania, aunque no al Japón o a la China. Los románticos más tarde pudieron describir los mundos exóticos del Oriente, pero no llegaron a imponerse como influencias en la China o el Japón. El primer grupo que puede conquistar el mundo entero des-de las páginas de revista o libro parisiense es el grupo de los simbolistas. Pero no significa esto que el grupo sea más poderoso o sus doctrinas más importantes. No es ello más que el resultado visible de un cambio histórico que ofrece un mundo con medios de transporte y comunicación no usados anteriormente. Ve la época simbolista el triunfo de los encarnizados enemigos de los estetas del simbolismo: el periodismo y sus practicantes. Es triste la paradoja de que triunfe Mallarmé a través de algún artículo de periodismo barato que la fama de Verlaine dependa más de las anéc-dotas sensacionalizadas y más o menos veraces que de sus exquisitos sueños en parques otoñales.

Lleva la unión de periodismo y poesía el mensaje sim-bolista desde *La Nouvelle Rive Gauche* y la famosa *En-quête* de Jules Huret de 1891 (reflexiónese en lo que tiene de sociología periodística esta encuesta misma) a *La Na-ción* de Buenos Aires o *La ilustración española* de Madrid. Pero no es sólo labor periodística la diseminación mundial del simbolismo; quizá también la literatura misma de que hablamos tenga algo de periodístico en sí. No por acciden-te ve la época discusiones y batallas intelectuales y de teo-ría en los artículos de pequeñas y efímeras revistas y aun de periódicos que son en este momento el equivalente de los embajadores y los manuscritos renacentistas y de los ma-nifiestos románticos y las batallas teatrales.

En este mismo signo moderno de la revista y el periódico se puede ver una psicología de creación literaria dis-tinta y propia de un época nueva que quizá explique la in-sistencia del momento en el poema lírico y el ensayo. Y es en la América Latina donde se da más clara la alianza

de periodismo diario y poesía refinada y esotérica. Es que un proceso histórico que llevaba al intelectual hispanoamericano a la madurez en sus esfuerzos de crear patria y cultura al mismo tiempo, coincide aquí con el descubrimiento de las novedades francesas de fin de siglo.

II

Presenta sin duda grandes dificultades el estudio de un momento cultural de actividad vigorosa y revolucionaria, tal el ejemplo de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX en el mundo hispánico. Si hay que añadir al panorama de la vida hispánica el torbellino de la poesía francesa del período inmediatamente anterior que lo iluminó y, además, los innumerables puentes intermediarios de traducciones y de viajes fructíferos, no hay fuerza humana capaz de abarcarlo. Pero el compilar toda la información no ofrece siempre la mejor manera de comprender un hecho histórico. La acumulación de detalles ciega a menudo, y lo que queremos es ver, para lo cual el ejemplo solitario y su significado puede resultar mucho más importante y convincente.

Desde principios del siglo XVIII, la cultura de Hispanoamérica o de España depende a menudo de normas establecidas con anterioridad en la literatura francesa. La *Rodoguna* es, claro, traducción del francés que produce en el Perú Pedro de Peralta Barnuevo, y, muy pronto, Voltaire y Rousseau van a ser maestros de revoluciones y del pensamiento político. En el siglo XIX el romanticismo francés se apodera de la imaginación juvenil del Nuevo Mundo. En Chateaubriand aprende América a ver las posibilidades literarias del indio como protagonista de cuento y novela, y las técnicas poéticas y dramáticas de Victor Hugo encandilan a los jóvenes de ambas costas del Atlántico. De Corneille a Mallarmé se podría detallar el proceso de la fama y la influencia de cada uno de los grandes nombres de la literatura francesa en la vida cultural hispánica (y

gran parte del trabajo necesario se está preparando en las universidades), sin obtener más comprensión, a menos que también se reflexione sobre el significado del interés que muestra Hispanoamérica por lo francés, anticipándose a España misma muy a menudo.

Sin pretender abarcar el problema en toda su extensión, puede verse inmediatamente un aspecto positivo en los acontecimientos más conocidos: los nuevos centros de cultura en América se dedican a asimilar con avidez las novedades literarias europeas antes de que se las conozca en España, lo que indica independencia y originalidad. Pero también, por lo negativo, hay ya una oposición o, al menos, un despegue hacia lo español heredado. De lo que resulta fácil, y erróneo, resumir la historia cultural de Hispanoamérica con la teoría de que una dependencia de lo español se transfiera en el siglo XVIII y XIX a una dependencia de lo francés. Todo lo contrario: hay que apuntar que, en primer lugar, es falso afirmar que haya una dependencia de lo español; nunca pudo haber tal dependencia, puesto que lo que ha sucedido ha sido un trasplante de cultura a un ambiente distinto, no la asimilación de una cultura española por otra nativa. Más tarde habrá un ensayo de mestizaje cultural. También ignora esta fácil explicación el fenómeno de poderosa originalidad que se produce en el momento mismo en que la influencia francesa parece más extensa. Lo importante en la visión de lo hispanoamericano será entonces establecer cómo, interpretando y aun imitando lo extranjero, se establece una cultura de voz propia y enorme fuerza.

A través de nuevas lecturas, las juventudes de todos los períodos históricos, y más aún si los períodos estudiados son momentos de cambios radicales y numerosos, adquieren maneras y clisés que las distinguen y que pasan a ser marcas de época. No obstante, la originalidad personal de cada uno y el vigor del ambiente tienen que abrirse camino entre lo que es común para que las ávidas generaciones del futuro puedan recibir los mensajes del pasado. En la asimilación de lo francés durante el romanticismo, los hispa-

noamericanos aprendieron a pensar en dicotomías de moda: "clásico y romántico", "nativo y extranjero", "barbarie y civilización". Con estos clisés trataron de comprenderse y explicarse a sí mismos. El producto, que en lo superficial parece una mezcla amorfa de análisis sociológico, biografía, historia nacional, manifiesto político, no es por cierto pálido reflejo de obras maestras extranjeras, sino la creación de una figura legendaria y gigante en un libro difícil de clasificar: *Facundo*. Domingo Faustino Sarmiento se había nutrido de las novedades románticas que le enseñaban el desprecio de todo lo neoclásico. Pero su rebelión juvenil se nutre, más que de lo nuevo, del vigor de lo tradicional de su lengua y de sus campos. La grandeza bárbara de su país se traslada a su prosa casi a pesar de las lecciones de los movimientos extranjeros y con toda la originalidad de lo que es tradición.

Sarmiento es uno de los primeros en una larga lista de periodistas y pensadores que sienten la necesidad de explicar al mundo las emergentes nacionalidades de América. El escritor es entonces periodista, en el buen sentido de la palabra, director de conciencias y de políticas, y mentor moral y de emociones en este mundo nuevo. En este ambiente poco propicio a la torre de marfil comenzarán los poetas de fin de siglo a leer a los simbolistas franceses. La realidad circundante les obligaba a explicar paradójicamente las novedades más sutiles en los diarios, y el suplemento dominical se convirtió en sus manos en instrumento de importación de una decadencia intelectual antiburguesa, que no se compaginaba con la rápida expansión económica de una época de organización de naciones.

"El cruzamiento en literatura"³ ejemplifica un momento en el que la necesidad de la influencia extranjera se preconiza y se acepta. Sin la teoría que este artículo expone, no se habría dado quizá la práctica continua de búsqueda de novedades. Al mismo tiempo que Nájera mos-

³ MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA, "El cruzamiento en literatura", *Revista Azul*, 9 de septiembre, 1894, pp. 289-292.

traba el camino en teoría y en creación, los jóvenes de otros países traían, directa o indirectamente, libros e ideas de París, aunque ni los libros ni las ideas fueran siempre franceses. En Cuba, Julián del Casal escribía en *La Habana Elegante* sobre escritores tan dispares como Maupassant o Huysmans. José Martí, en sus numerosos viajes de periodista y maestro, revelaba al público las modas francesas, inglesas y norteamericanas, mientras su propia poesía alcanzaba madurez y perfección a través de sus estudios de lo extranjero y su constante recuerdo de los ritmos populares.

El creador es siempre poeta y crítico. Pero la vulgarización y comercialización de novedades casi siempre le corresponde a un grupo entre académico y periodista que tiene como misión educadora la difusión de ideas. La generación modernista en Hispanoamérica es una de las pocas que siente la necesidad y sufre el conflicto de crear un arte nuevo y de tener que explicarlo. Característica del simbolismo y la decadencia europea será la torre de marfil, y el poeta hispanoamericano insiste a menudo en su desdén por la chata burguesía, pero no puede soslayar su deber histórico y su doble función en la cultura. Gutiérrez Nájera, Casal, Martí, junto con José Asunción Silva, son las grandes figuras del momento inicial del modernismo. Su labor anterior o paralela a la de Rubén Darío prepara y complementa su tarea: la creación de un mundo poético para sustentar el sueño de los jóvenes y la transmisión de toda una sensibilidad y una cultura aprendida con fruición y explicada con apresurado frenesí. En su obra, la asimilación de lo nuevo y lo extranjero es paralela a la renovación de la riqueza tradicional aprendida en una infancia de increíble precocidad. Retornan los galeones barrocos, clásicos y medievales a una España extenuada que va a adquirir nuevos bríos.

Trataban los escritores de América de dar una síntesis de lo que venía de Francia, aunque a veces extranjero aun a los franceses. Creían que estaban tratando de comprender una teoría, cuando en realidad sólo podían seguir una

doctrina⁴, y muy confusa doctrina, ciertamente. Tanto como los simbolistas, escribían los parnasianos, los decadentes y cuanto otro grupo se daba un nombre más o menos pomposo en París, acerca del significado y la fe en los símbolos, hasta que el concepto se convirtió en bandera de partidismo. El término "símbolo", a fuerza de repetición, acabó por perder sentido y adquirir los efectos de una varita mágica. Sobrevive el término para denominar vagamente la unidad técnica de la poesía de un grupo que seguía los principios de Stéphane Mallarmé y, a veces, para designar a todo un período.

En realidad los escritores del momento, a pesar de sus rencillas y desacuerdos, seguían a los románticos en su rebelión en contra de la razón. Y toda su poesía, puesto que trata de rechazar una armazón lógica, depende aún más que la de los románticos del uso de representaciones de los sentidos. Para transmitir emociones, o aun interpretaciones de fenómenos naturales, el simbolista o el decadente tiene que usar imágenes, aunque éstas, en sí mismas, no puedan comunicar los significados de las cosas. Las imágenes que ha construido el poeta carecen siempre de una dimensión de profundidad que pueda repetir en el lector la experiencia original del artista. Se pensó entonces, se cree aún hoy día, que el poder de sugerir es la fuerza que usa el poeta para irradiar de alguna manera y desde algún punto las muchas imágenes y las distintas categorías de imágenes, y convertirlas en lo que quería él que fuesen símbolos. A su vez estos símbolos, imágenes con irradiación de sugereencia, se convertirían en interpretaciones de fenómenos naturales, es decir, en mitos si se los consideraba en su relación con la realidad a la que se refieren indirectamente. El símbolo en este momento llegó a tener tantos significados como quería el escritor, desde la obra de arte en sí misma, en una tautología inútil, a la clave de las analogías universales, conocidas a través de un éxtasis casi místico.

⁴ "Car c'est bien une doctrine, et non une théorie", GUY MICHAUD, *La doctrine symboliste (Documents)*, Paris, 1947, p. 9.

Los simbolistas y decadentes de fin de siglo trataron de reproducir estados de alma por medio de imágenes, y consiguieron a menudo transponer a una serie aparentemente inconexa de imágenes todo el contenido de sus emociones y hasta, a veces, una teoría o visión de la naturaleza, a pesar de que la imagen en sí no tiene significado lógico. Se propuso el poeta simbolista la tarea de usar un sistema de coordenadas que tuviese su propia existencia independiente, con sus relaciones y asociaciones internas. En tal sistema, como hemos visto, a la dimensión más importante, la que se encarga de despertar en el lector un estado psíquico paralelo al del creador, se le denominó sugerencia y se le atribuyó la capacidad de añadir a lo superficial de las imágenes la profundidad de la idea.

En el sistema simbolista, entonces, aquella imagen cargada con la fuerza necesaria para sugerir, es decir, aquella que encuentra un puesto especial en la expresión poética, se convierte en el hecho denominado símbolo, porque puede irradiar sugerencias que se enlazan para producir el significado que la imagen por sí no puede transmitir. En este sistema, la asociación sugerida reemplaza a la idea explícita y puede convertirse en una explicación o interpretación de la naturaleza o de la experiencia humana, a las que en última instancia tiene que referirse todo intento de pensamiento. Como explicación o interpretación de la naturaleza, esta serie de imágenes tiene una realidad semejante a la del mito, excepto que el mito es patrimonio de una comunidad, mientras que el símbolo es solamente propiedad de su creador y de aquellos lectores o espectadores capaces de captar las asociaciones requeridas indirectamente por las imágenes del poema.

Como en la poesía simbolista la imagen es la unidad esencial, se puede inferir que la imagen es el elemento primordial que entra en la constitución del símbolo. Por lo tanto el problema de definir este concepto puede plantearse tratando de averiguar en qué condiciones puede una imagen convertirse en símbolo. Es obvio que esta transformación puede ocurrir solamente dentro del texto de un

poema, y se da en el proceso que relaciona esta imagen con las otras partes de la creación poética y con su totalidad. Las relaciones de la parte y el todo, la imagen central que va a transformarse en símbolo y el material más o menos inerte del habla, se pueden combinar solamente por medio del poder de sugerencia que une palabras, imágenes e ideas dentro del poema o, aún más, dentro de lo que las palabras del poema traen a la conciencia del lector. Por ejemplo, si la palabra "cordero" significa también pureza, es ocioso reemplazar el concepto abstracto "pureza" con la palabra "cordero", a menos que esta palabra contenga implicaciones y connotaciones que resulten en una ganancia artística. Estas implicaciones o sugerencias se dan, claro, siempre que haya relaciones entre este término, en este caso a través de creencias religiosas, y otros en el mismo poema o en la tradición de pensamiento y poesía del lenguaje que se usa.

En esta poesía de fin de siglo, en la cual la expresión poética se realiza por medio de imágenes, el símbolo puede definirse como "l'expression suggestive d'une tonalité qui contient la possibilité d'une transcendance multiple". El término *tonalité* designa aquí el estado de alma vago y etéreo que precede a la creación poética, la nebulosa región de significado que persigue el poeta constantemente y a la cual se aproxima sin llegar nunca a conquistarla. De ahí que este estado de alma pueda definirse como una ausencia y que exista siempre como tal ausencia aun dentro de la realidad del símbolo presente: "Le symbole et l'absence sont le même processus, vu simplement de deux points de vue différents"⁵.

Se podrá comprender ahora con más claridad por qué los simbolistas conjuraron repetidamente imágenes sinestésicas. Como deseaban sugerir la existencia de otra vida verdadera y distinta, trataban de emplear imágenes referidas a dos sentidos diferentes que se correspondían y servían como alusión a la existencia de una tercera región de sensaciones o

⁵ SVEND JOHANSEN, *Le Symbolisme*, Copenhague, 1945, pp. 75 y 289.

aún de más allá de las sensaciones. La imagen sinestésica resultaba para ellos como la portada que llevaba a la ausencia por ser un signo de "dérèglement" y el desarreglo de los sentidos les parecía la precondition del salto hacia la vida ausente.

III

A la distancia, en los países hispanoamericanos, los experimentos poéticos de fin de siglo tuvieron significados muy distintos. Para los escritores de habla hispana, las lecturas europeas traían novedades y entusiasmos que podían traducirse en energía y trabajo, aunque parezca difícil comprender la energía y el entusiasmo que pueden acompañar a las lecciones pesimistas de Leopardi y Schopenhauer. El hispanoamericano tenía la maravillosa libertad de seguir modelos en conflicto aparente o profundo, la bohemia y las rutas alcohólicas o las drogas literarias más que reales, el satanismo o el socialismo de algunos, la obsesión melancólica o los símbolos de otros. Bien sabían ellos mismos que lo que trataban de hacer, la nueva literatura de sus sueños, era todavía algo vago y confuso, pero se sentían más a la moda, mejores conocedores de arte que las generaciones que los habían precedido. Y cuando se les llamaba, casi como insulto, "modernistas", podían muy bien aceptar el término y aun enorgullecerse del rótulo⁶.

Las quejas de las generaciones desplazadas son las de siempre, y tienen toda la amedrentada oposición que es de esperarse, sobre todo cuando entra el movimiento revolucionario a la vida intelectual española. Una figura señera y antigua llama a los jóvenes, con palabras que señalan el comienzo de algo nuevo que no podía comprender, "los tétricos de la negación y de la duda que son los melencidos de ahora"⁷.

⁶ Véase MAX HENRÍQUEZ UREÑA, "Historia de un nombre", en *Breve historia del modernismo*, México-Buenos Aires, 1954, pp. 156-169.

⁷ Del discurso de recepción en la Academia de José María de

El avance más importante en la cultura hispánica, en ambas costas del Atlántico, está claro hoy: se libra la cultura, en sorprendente paradoja, de su dependencia de lo francés, a través de tanta lectura francesa y porque los escritores franceses mismos señalan novedades germánicas o inglesas, rusas o danesas y aun exotismos orientales. El fenómeno ha pasado al manual de literatura con el nombre de "cosmopolitismo", y se tiene que aceptar como una característica de época.

El modernismo, inclusive en su prosa, fue siempre un movimiento poético, lírico si se quiere. En la prosa, el ensayo, personal y poético, es una moda paralela a la poesía imperante y produce sus obras maestras en José Enrique Rodó y en Unamuno. Quizá ya cuando la época revolucionaria ha dejado de existir (todas las batallas son ya cosa del pasado) aparece *Visión de Anáhuac*, en 1917, y en esta joya de pensamiento Alfonso Reyes transforma el concepto de esterilidad aprendido en Mallarmé en una poderosa evocación histórica del valle de México, su pasado y su promesa. Años antes, los *Cantos de vida y esperanza* (1905) habían sido la respuesta poética a la crítica negativa que acusaba al modernismo de no comprender lo propio. En esta colección, Rubén Darío sobrepasa su cosmopolitismo, para convertirse en el hombre representativo de Hispanoamérica y de lo hispánico.

Antes de 1905, en la perspectiva histórica que podemos ver hoy, la obra de Rubén Darío había orquestado una respuesta a lo europeo dentro del modernismo. La asimilación del Parnaso había sido parte de los esfuerzos de 1886 a 1888 que se publican en el tomito *Azul...* (1888). Los escritores de *la mêlée symboliste* encuentran eco y estudio en los dos tomos de Darío de 1896, sus *Prosas profanas* y los ensayos de *Los raros*. En este momento declara Darío, "si soy verleniano no puedo ser moreísta o mallarmista, pues son maneras distintas". Otros poetas del momento tendrán más afinidades con Mallarmé o Moréas, pero es la poesía

Pereda, citado por AZORÍN en "La generación de 1898", *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, 1939, p. 186.

verleniana de Darío la que introduce las novedades en el mundo español, y en su ejemplo aprenden los poetas de la Generación del 98 la renovación lingüística que va a conquistar el mundo de las letras en las décadas siguientes.

La admiración por la obra de Darío entre los jóvenes poetas de Madrid es casi unánime a principios de siglo: "Es indiscutible que Rubén Darío es el poeta más grande de los que actualmente escriben en castellano", dice el joven Juan Ramón Jiménez⁸. En esta primera década del siglo, ya había evolucionado la poesía de Darío hacia temas de significado social y político, sin perder su encanto intimista. Como resultado de la guerra de 1898, un conflicto ineludible llevaba al maestro y a sus discípulos por caminos que parecen apartarse de los simbolismos y las delicuescencias de fin de siglo. Su lenguaje exquisito y el poder de evocación de su verso, no obstante, pueden coexistir con las exhortaciones al espíritu hispánico. La pasión juvenil se repite en tema otoñal, en el mismo parque verleniano, cuando viene a la memoria la Venus de Botticelli:

Cuando mi pensamiento va hacia ti, se perfuma⁹.

El aprendizaje simbolista se ha asimilado en perfección de madurez, y la intensidad de la imagen, sinestésica si se quiere, al dar perfume al pensamiento, muestra que la lección no es ya cuestión de técnica bien aprendida, sino la expresión de una experiencia y su obsesionante realidad con recursos extraordinarios.

Experimentos de este tipo, o parecidos, andan por los versos de todos los poetas del momento, aun los más filosóficos, como Miguel de Unamuno o el melancólico y juvenil Antonio Machado, que halla con magia inimitable que "hay ecos de luz en los balcones"¹⁰. Ni Machado ni Darío,

⁸ *Helios*, Madrid, I (1903), p. 116.

⁹ "Versos de otoño" de *El canto errante* (1907), publicado anteriormente en *Blanco y negro* (Madrid) en 1905.

¹⁰ *Poesías completas*, poema XV. Sobre las influencias francesas en Antonio Machado, se pueden consultar GEOFFREY RIBBANS, "La influencia de Verlaine en Antonio Machado", *Cuadernos Hispano-americanos*, números 91-92 (1957), pp. 180-201, y JOSÉ MARÍA AGUIRRE, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, 1973.

sin embargo, se dedicaron realmente al asiduo enfilamiento de imágenes. Ambos tenían otras preocupaciones y se sentían mensajeros de otras musas. Con todo, en un momento de euforia al comienzo del siglo, una vida de sensaciones reemplazó a la vida del pensamiento o se hizo pensamiento mismo. De todos los continuadores de las doctrinas simbolistas en español, el uruguayo Julio Herrera y Reissig es quizá el que más decididamente sigue el credo simbolista y decadente que el ejemplo de Darío y unos pocos libros franceses, principalmente los de Albert Samain, habían traído a su país. La obsesión de las técnicas nuevas comienza para él al principio del siglo y no termina hasta su muerte, en 1910.

El mundo de imágenes que se forjó Herrera transpone los fenómenos del mundo objetivo a un plano en que las imágenes kinéticas o de movimiento tienen una preponderancia poco común en la tradición poética española, no sólo por el uso excesivo que hace de ellas, sino también porque la imagen kinética es a menudo la más brillante del conjunto y el centro simbólico del poema. Son características de su arte, además, la extrema variedad de sus imágenes y el pasar de uno de los sentidos a otro con vertiginosa rapidez:

Cien fugas de agua viva rezan a la discreta
ventura de los campos sin lábaro y sin tronos.
El incienso sulfúrico que arde por los abonos
se hermana a los salobres yodos de la caleta...¹¹

Cuando describe, Herrera no nos ofrece la interpretación de su cuadro. Los colores no se atribuyen a los objetos que lógicamente los poseen, y emociones y movimiento se proyectan a animales y aun a objetos inanimados. De lo cual resulta la creación de una naturaleza animista, con objetos personificados que adquieren intensa vida. Aun se le confiere movimiento a objetos abstractos, como en este de-

¹¹ JULIO HERRERA Y REISSIG, *Poetas completas*, Buenos Aires, 1942, p. 184.

licado verso: "La inocencia del día se lava en la fontana"¹².

Como resultado paralelo a la complejidad y variedad de la naturaleza que desea describir, usa Herrera imágenes diversas: olfativas, térmicas, gustativas, táctiles, o incluso imágenes que tratan de reproducir sensaciones internas. De esta rica variedad de sensaciones resultan naturalmente abundantes imágenes sinestésicas, que tienen como función expresar el animismo de las creencias poéticas del autor a través de sus múltiples sugerencias. La sinestesia como fenómeno, la combinación de sensaciones de distinto sentido, es una experiencia hasta cierto punto normal, aunque escasa, que suele ser frecuente en ciertos estados anormales o durante el uso de ciertas drogas o narcóticos. La imagen que responde a sensaciones concomitantes será, claro, imagen sinestésica; pero ni el fenómeno psicológico ni su transcripción en la evocación poética pueden tener de por sí valor estético especial. Aún más, el interés acendrado por la sinestesia, que caracterizó tanta literatura del siglo XIX y principios del XX, produjo buena y mala poesía y hasta excentricidades que hoy parecen ñoñas, como las sinfonías alcohólicas de Des Esseintes y las tablas de René Ghil, que ofrecían correspondencias exactas de colores, sonidos, perfumes, emociones. Por otra parte, el soneto "Correspondances" de Baudelaire, que encierra en sí todo un manifiesto de programa simbolista y que dio las bases para muchas exageraciones sinestésicas, tuvo repercusiones de incalculable valor en la poesía de su lengua y en el modernismo.

El efecto estético que se produce mediante el uso de este fenómeno psicológico —lo hemos visto— embellece y expresa la emoción de Darío tanto como la de Herrera. Se suele combinar este efecto con uno de misterio producido por la presencia de un adjetivo en hipálage. La combinación produce imágenes de suma atracción, como en el famoso verso de Mallarmé: "Le blanc souci de notre toile", o en su discípulo uruguayo: "Y en tu collar de rojos sacrilegios".

¹² *Ibid.*, p. 147.

Los poetas de la generación del 98, dedicados desde el principio a la tarea patriótica de restaurar la tradición y renovar la vida de su país, no podían escaparse, por supuesto, del ambiente literario de la época en que les tocó vivir. Recibieron directamente de Francia o a través de los modernistas hispanoamericanos las novedades y las técnicas que tenían que usar en su labor para estar al día. Y no podían, tampoco, evitar la admiración por el talento de sus mayores, como ya se ha podido ver en la cita de un comentario juvenil de Juan Ramón Jiménez¹³.

IV

En 1899, Juan Ramón Jiménez, invitado por Francisco Villaespesa, se traslada a Madrid junto con otros jóvenes provincianos y entusiastas. Había leído el andaluz en su Moguer la poesía popular tradicional, algo de los románticos, sobre todo Bécquer, y unos pocos poemas de Rubén Darío. En los años siguientes, como es bien sabido, una corta temporada en Bordeaux, la amistad de Darío en Madrid y la lectura asidua de todo lo que ofrecía el momento transforman al joven en un simbolista o modernista completo. Ya en 1904 ofrece una lista de poetas predilectos, con los nombres de Verlaine, Samain, de Musset, Moréas, Paul Fort, Jules Laforgue y Francis Jammes. Revelan la sensibi-

¹³ Véase mi estudio sobre las relaciones de Herrera y Reissig y el simbolismo francés, *Julio Herrera y Reissig and the Symbolists*, Berkeley, California, 1957; y, para un análisis de la influencia francesa en un poeta de la generación del 98, véase también GORDON BROTHERSTON, *Manuel Machado: A reevaluation*, Cambridge, 1968, en especial el capítulo 9, pp. 99-106. Para las relaciones de Jiménez con el simbolismo, pueden consultarse los capítulos "En el simbolismo francés" y "Lecturas inglesas y norteamericanas" de mi libro *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha*, Barcelona, 1973, pp. 67-147. En HOWARD YOUNG, *The line in the margin: J. R. J. and his readings in Blake, Shelley, and Yeats*, Madison, Wisconsin, 1980, se detallan los parecidos con los poetas ingleses, para sostener la extraña teoría que hace de Jiménez un poeta de la tradición inglesa.

lidad del andaluz la presencia bucólica de Samain y Jammes y la ausencia de Baudelaire y Mallarmé. En realidad, la lectura fácil conquista los primeros momentos modernistas, para luego dar cabida a un mejor conocimiento de lo importante y profundo en la poesía francesa.

Algunas traducciones del francés y una multitud de ecos y parecidos atestiguan la deuda para con Verlaine en su poesía. A veces es posible aún darse cuenta de que lo que aprendía de los discípulos de Verlaine era a menudo lo que ellos habían asimilado de Verlaine mismo. Más que una lista de detalles, ayudará a la comprensión de este fenómeno de influencia general de un movimiento extranjero la lectura de un epígrafe de Samain: "Et chaque feuille d'or tombe, l'heure venue/ainsi qu'un souvenir, lente, sur le gazon"¹⁴.

El epígrafe —admítase— lo pone el escritor como tributo de admiración y reconocimiento de gratitud. Pero también —habrá que admitirlo— esta gratitud o este reconocimiento de una deuda indica con claridad que se sabe diferente el autor y que distingue lo que es extranjero o prestado de lo propio. Al reflexionar, entonces, resulta que un epígrafe indica más bien que la independencia relativa del pensamiento propio se establece al señalar que algo que no es propio tiene su punto de contacto visible con lo original. Da más fuerza al razonamiento el fijarse que en *Arias tristes*, de 1903, comienza una visión melancólica del otoño con los versos "La otra tarde, se ha llevado / el viento más hojas secas". El joven inseguro no ve en el poema la presencia de Verlaine, o no quiere verla, pero, con la madurez y la certeza de saberse completo, introduce Jiménez un epígrafe de Verlaine en la versión del mismo poema que aparece en la *Segunda antología poética*: "Le vent de l'autre nuit a jeté bas l'Amour".

El autor está consciente ahora de que el poema sigue en algo a Verlaine, y decide reconocerlo, porque al mismo tiempo puede advertir la distancia que separa al hombre maduro del lector adolescente. Sin embargo, las palabras

¹⁴ *Segunda antología poética*, Madrid, 1922, poema 82.

del poema no siguen de cerca las de la cita. Jiménez admite en este caso, quizá, una dependencia técnica más que un eco de pensamiento o de forma, un deseo de sugerir vagamente, en vez de decir. El uso de esta sugerencia simbolista en un romance tiene también que comprenderse como parte de un recurso tradicional relacionado con la cualidad de *fragmentarismo* del romance desde sus comienzos medievales¹⁵.

Después de unos pocos años madrileños, se retira Jiménez a la soledad de Moguer, donde pasa siete años dedicados al estudio y la creación. El detallado índice de sus lecturas, la asimilación de lo extranjero y la rapidez de su progreso dentro de su muy querida unidad se vienen estudiando en las últimas décadas con la paciencia y meticulosidad necesarias. La asimilación del simbolismo francés, en cambio, puede definirse rápidamente a través de unos pocos ejemplos.

Como en la mayor parte de los poetas del momento, encontramos en el joven Jiménez el excesivo recurrir a las imágenes y la intrusión sinestésica. Su habilidad en el uso de las novedades técnicas del momento se ve clara en una estrofa de "marinas de ensueño":

El cielo de tormenta, pesado y retumbante,
se raja en el ocaso. Un agudo cuchillo
de luz agria y equívoca, orna el medroso instante,
de un extraño esplendor, delirante y amarillo¹⁶.

El desorden de impresiones sensoriales culmina en una sinestesia doble, que sintetiza la descripción: "Lo que hiere la luz, como un grito, se inflama".

Al mismo tiempo que se da esta influencia general en la técnica de composición, se ve también en el joven poeta una afirmación más decidida de su fe en la importancia del arte, que se expresa a menudo con palabras que recuerdan

¹⁵ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, "Proemio", *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1938, p. 7.

¹⁶ *Primeros libros de poesía*, Madrid, 1957, p. 1137.

un poema de Jean Moréas traducido entonces por Jiménez: "Les morts m'écoutent seuls...", publicado en la famosa antología *La poesía francesa moderna* (1913) de Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún. Seguía en esto Jiménez la lección más profunda de los simbolistas, que los críticos no alcanzaron a ver con claridad hasta unos años después, al estudiar la estética que en ellos exigía "el establecer el arte como una rama autónoma de la actividad humana"¹⁷.

Este proceso de reafirmación es parte del ambiente general de polémica sobre el arte en el fin de siglo, con su creencia en la pureza de lo estético y su desprecio por lo burgués. La expresión más clara y poderosa de orgullo la encuentra el momento en la austera obra de Charles Baudelaire, hacia quien tiene que dirigirse el camino de Jiménez como lector de lo francés. De Samain a Verlaine, el aprendizaje es más bien sentimental o emocional, pero al ir hacia atrás en la historia, el "andaluz universal" encuentra junto con cimientos teóricos una guía de técnica y práctica que resulta esencial en su trayectoria hacia la madurez.

El uso de símbolos vagos y de sensaciones diversas lo habían aprendido los poetas hispanoamericanos y españoles, y lo hereda el joven Juan Ramón inmediatamente. Pocos escritores, sin embargo, habían aprendido a poner los recursos técnicos del simbolismo al servicio de un objetivo especial: la evocación de un estado de alma. En Baudelaire es claro este objetivo. A través de su imaginación sensoria, apasionada por los perfumes, pudo dar vida en la página impresa a sus recuerdos de países lejanos y exóticos¹⁸:

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encore tout fatigués par la vague marine,

¹⁷ A. G. LEHMAN, *The symbolist aesthetic in France, 1885-1895*, Oxford, 1950, p. 30: "the first and most striking feature of symbolist aesthetic... its attempt to establish art as an autonomous branch of human activity".

¹⁸ "Le symbole proprement dit n'a été qu'un élément de l'évocation, but essentiel de cette poésie": RENÉ LALOU, *Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, 1923, p. 167.

Pendant que le parfum de verts tamariniers,
 Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
 Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

En "Parfum exotique" o "La Chevelure" aprendieron los poetas franceses y europeos, y más tarde de otros continentes, a seguir esta manera de evocar del maestro. Lo que no era fácil era repetir la experiencia en circunstancias distintas, más propias de la vida de cada uno, empezando —digamos— con el olor de jazmines o claveles andaluces y pasando a la evocación de intensas pasiones o sueños juveniles:

CLAVEL

Cierro los ojos, y hundo toda mi vida cálida
 en el clavel rosado, embriagador y fresco;
 y, en un vano delirio de anhelos y de esencias,
 me parece, mujer, que es que te estoy oliendo¹⁹.

Con la apasionada intensidad de la comparación, los pétalos mismos del clavel adquieren una presencia candente, y emerge en la habitación la viva presencia de un recuerdo:

Por las hojas, rizadas como bucles de carne,
 yerran, dolientemente, yo no sé qué misterios
 de sabor que me diste, de color que te vi,
 sabor de amor en llama, color de crudo fuego.

¡Sí, toda tú retornas a la estancia callada,
 y, desnuda, infinita, te acercas un momento;
 yo, cerrados los ojos, salida el alma toda,
 como llegando al cielo último, huelo, huelo, huelo!...

Después, el olor ya no huele más, se aspira
 el revés del olor, hecho ya yermo aquello,
 ...y es como un marchitarse de pétalos brumosos,
 cuando, tras el clavel, te vas desvaneciendo...

¹⁹ Segunda antología poética, poema 226, de la colección *Libros de amor*, no publicada, fechada aquí en 1911-1912.

El último verso, clave del poema, atestigua un progreso personal y propio en el poeta, resultado de su obsesión por el uso adecuado del idioma. El movimiento mismo del fantasma en su aparición y desaparición se reproduce en los sonidos del verso, que traen al oído un movimiento paralelo al visual de la experiencia:

*te vas desvaneciendo*²⁰.

La habilidad lingüística del poeta ha logrado triunfos de increíble sutileza. Sugerencias, sensaciones, colores, perfumes, sonidos, evocan experiencias del tesoro amasado en la memoria. La técnica, quizá los objetivos mismos, son parte del simbolismo general heredado por el siglo xx. La habilidad sutil, en cambio, es resultado del esfuerzo personal. Más allá de este progreso técnico, empieza en la segunda década del siglo a entregarse la obra de Jiménez a una vida intelectual más profunda, que abarca la sugerencia y la evocación, pero que procede hacia una cabal comprensión de la esencia misma de la experiencia poética. Como resultado, se convierte el joven maestro en la influencia central entre los poetas que constituyen la vanguardia posterior. Procede su espíritu reflexivo hacia una concisión que trata de captar la esencia misma de lo que significa evocar el pasado, y pasa de los fracasos momentáneos a la definición del fracaso total del pensamiento como arte:

SUR

Nostalgia aguda, infinita,
terrible, de lo que tengo²¹.

En la presencia misteriosa de claridad de estas pocas palabras, toda la crueldad del fracaso y el ensueño acaban

²⁰ Véase también mi artículo "La evocación en la poesía de J. R. J., ¿técnica o esencia?" en *Sin nombre*, San Juan, Puerto Rico, XII (1982), pp. 124-130.

²¹ *Poesía*, Madrid, 1923, p. 97.

definiéndose como la nostalgia del pasado, único caso en que se puede sentir nostalgia de lo que se posee. Con el punto cardinal "sur", que adquiere aquí un significado metonímico no sólo por su posición en el poema sino también por la sugerencia implícita del significado figurado de su contrario, el punto cardinal "norte" (destino, dirección del viaje), se define entonces todo lo pasado. La evocación y la sugerencia misma han pasado del reino de las sensaciones a la región de los conceptos, verdadera morada de la creación poética. De esta manera la lengua se enriquece a través de la experiencia de vivir y crear, por medio de la sugestión, lo cual es ahora paradigma mismo de la evocación.

Las relaciones de la poesía hispánica con el simbolismo francés y europeo son en verdad muchas, variadas y complejas. Comenzando por el deseo mismo de aprender en los primeros modernistas, pasando por todas las vicisitudes que conducen a cada uno de los poetas mayores del siglo a su propia madurez, el siglo xx contempla el fin del simbolismo y sus transformaciones en los discípulos lejanos de Mallarmé y Valéry. El silencio del maestro de la esterilidad puede seguir siendo guía de Monsieur Teste, pero el mismo Valéry va a exclamar "il faut tenter de vivre". Las teorías simbolista sirven de base a la memoria involuntaria de la obra de Marcel Proust y, anteriormente, a la ensoñación de recuerdos y paisajes de Gabriel Miró.

Y con los surrealistas y otras novedades, el inconsciente y los sueños vuelven a ser centro de nuevas exploraciones en España y América. Los nuevos encontrarán inspiración en novedades francesas, por cierto, pero también seguirán trayectorias propias hacia otros horizontes. De Valéry se nutre el joven Jorge Guillén para comenzar su cántico universal, y Pedro Salinas en un momento primerizo es también un escritor que "ne connait que le passé comme réalité unique"²².

La explosión que es la vida artística de Federico Gar-

²² EMERIC FISER, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, 1933, p. 188.

cía Lorca y el mensaje cifrado de César Vallejo también heredan algo de su misterio y de su técnica del simbolismo. Sobre todo en Vallejo entran en conflicto Mallarmé y Freud con las actitudes políticas y las creencias sociales para traer al Perú la desesperante originalidad de una nueva época, que se prefigura en el simbolismo de José María Eguren²³.

Durante toda la historia de esta búsqueda de más de medio siglo, desde 1898 a su muerte en 1958, continúa Juan Ramón Jiménez la depuración de su sueño adolescente a través de todas las lecturas y todas las manifestaciones que le toca contemplar y estudiar. Del eco verleniano de su poesía juvenil a las obsesiones sensorias y la conquista de la evocación como objetivo poético, pasa en su madurez a una olímpica serenidad conceptual, que sigue siendo simbolista, aunque en lo profundo es la corriente de su tradición la que se afirma con más vigor. Pero su tradición, además de la poesía de su lengua, incluye también todo el pensamiento de Occidente. Para él, entonces, la lectura actúa sólo como impulso para despertar lo propio, y un poema de madurez se produce al convergir la experiencia propia, la voz de la tradición y la lectura inspiradora. Es así como la región de la muerte y los sueños de espanto y tristeza, que fueron en el simbolismo exploración de todos y muy en especial de Maurice Maeterlinck, se le presentan al poeta, que los había visitado en una juventud aterrorizada, en la serenidad de un pensamiento de Blaise Pascal:

L'homme est né pour penser; aussi n'est il pas un moment sans le faire. Mais les pensées pures, qui le rendraient heureux s'il pourrait toujours les soutenir, le fatiguent et l'abattent. Il lui faut du remuement et de l'action, c'est à dire qu'il est nécessaire qu'il soit quelquefois agité des passions, dont il sent dans son coeur des sources si vives et si profondes²⁴.

²³ XAVIER ABRIL, en *Eguren el obscuro* (Córdoba, Argentina, 1970), estudia el fondo simbolista de la poesía de Eguren.

²⁴ *Discours sur les passions de l'amour*, Paris, 1900, p. 1.

La génesis de un poema, publicado en España el 9 de octubre de 1920, simbolista si se quiere por su origen, tradicional en su tema, de sutil originalidad en la expresión, puede certificarse porque el poeta mismo marcó en el ejemplar de su biblioteca, fechado en 1919, este fragmento de Pascal:

No me mirarán diciendo:
“¿Qué eres?”;
sino sin curiosidad
y dulcemente.

Porque yo seré también de
los quietos;
y ya no tendré difíciles
los pensamientos.

Mis ojos serán, serenos,
los suyos;
los miraré sin preguntas,
uno en lo uno²⁵.

El supremo esfuerzo con que se pensó lo sentido en este momento ha resultado en uno de los poemas de mayor luminosidad y sencillez de la lengua, hablando en tono tan suave, que ni siquiera nos damos cuenta de que lo hemos atesorado como el triunfo esencial de nuestro anhelo en contra de la muerte, anulando la espantosa realidad del morir al pensarse el hombre a sí mismo en la muerte fatal. La influencia de Pascal en lo pensado, la influencia remota de Maeterlinck en el estado de alma, la reciente tradición simbolista de sutileza y sugestión, convergen para expresar una experiencia y una emoción antiquísima, heredada, adquirida y transformada de tal manera que, con todas las

²⁵ Este mismo poema es el último, lugar privilegiado, en el libro *Poesía*, Madrid, 1923, sin título; más tarde, con el título “El llegado” y muy pequeñas correcciones, aparece en *Canción*, Madrid, 1935, p. 417.

deudas, define la plenitud y la originalidad de la creación poética en Juan Ramón Jiménez.

BERNARDO GICOVATE

Stanford University.