

## RECONSIDERACIÓN DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO \*

Es un lugar común de la crítica, desde la más académica hasta la de las páginas literarias de los diarios, distinguir dos fases en el modernismo hispanoamericano. Una, la primera —desde los años ochenta del pasado siglo hasta los primeros de éste—, decorativa, brillante, exotizante, métricamente novedosa, pero frívola, pirotécnica, “pour épater le bourgeois”. La segunda —que se suele datar de por mil novecientos cinco con la publicación de *Cantos de vida y esperanza*—, esencial, desnuda de la primigenia orfebrería, y de tono telúrico: lo que llamó “mundonovismo” Francisco Contreras en un libro ya antiguo<sup>1</sup>.

Un vistazo a los manuales más corrientes confirma la existencia de esta opinión dicotómica. La renovación métrica, la “chinoiserie”, lo parisino, lo extranjerizante, por un lado, y del otro, la preocupación por la suerte del castellano en América, el hispanismo frente al angloamericanismo, la angustia vital, son términos que se barajan para tipificar esta y aquella vertientes del mil novecientos cinco, generalmente con referencia al caso paradigmático de Rubén Darío. Lo confirma la autoridad de Max Henríquez Ureña, tan fino catador del modernismo, según el cual, en contradistinción al preciosismo, a la fantasía refinada y al “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” de mil ochocientos noventa y seis, Darío asume más tarde, desde *Cantos*, la voz del continente y es el intérprete de sus inquietudes e ideales<sup>2</sup>.

Creo que la mayoría de los que nos hemos ocupado críti-

\* Conferencia pronunciada en la Sesión Plenaria de Literatura Latinoamericana de la asamblea de la Asociación de Hispanistas de la Gran Bretaña e Irlanda, en la Universidad de Exeter, el 27 de marzo de 1984.

<sup>1</sup> *Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole*, Paris, 1920.

<sup>2</sup> *Breve historia del Modernismo*, México, 1954; 2ª ed., 1962.

camente del modernismo hemos repetido alguna vez estos conceptos porque, consciente o subconscientemente, hemos querido creerlos. Recuerdo un artículo mío del año sesenta y dos sobre el cosmopolitismo modernista, artículo que anda por ahí recogido en varias antologías de la crítica<sup>3</sup>. Observaba yo en él cómo Hispanoamérica, por los años setenta y ochenta del siglo XIX, iba saliendo de la era del nacionalismo romántico, para entrar en la del positivismo materialista. Porfirio Díaz y sus "científicos", la oligarquía de estancieros argentinos, los magnates del salitre chilenos, eran ejemplos de esto; y así me explicaba cómo muchos de los escritores hispanoamericanos de aquellos días, con Darío a la cabeza, no sintieran simpatía por el materialismo prevaleciente en su tierra, del mismo modo y por las mismas razones que escritores europeos, de Baudelaire a Mallarmé, a Eugenio de Castro a Gabriele d'Annunzio, a Oscar Wilde, a Henrik Ibsen, no simpatizaban con el materialismo de la suya. Unos y otros, en América como en Europa, quisieron preservar la belleza y el idealismo frente a la fealdad de la vida cotidiana y del ambiente positivista. Puesto que no les gustaba el mundo real en que vivían, fueron tan cosmopolitas, en el tiempo y en el espacio, en su mundo cultural e ideal, como sus compatriotas materialistas lo eran en el del comercio moderno. Situación que —decía— duró en Hispanoamérica desde los años ochenta del siglo XIX hasta los primeros del nuevo siglo, porque entonces, bajo el impacto de la guerra hispano-americana del 98, bajo el del asunto de Panamá de 1903, esos escritos redescubrieron un sentimiento de hermandad hispánica, temerosos del expansionismo de los Estados Unidos nórdicos, protestantes, angloparlantes frente a la Hispanoamérica indo-latina, católica, hispanohablante. En buena parte, pues, el lugar común crítico mencionado al principio.

Pero, "Messieurs, revenons aux textes", que decía un viejo maestro mío. Vayamos a los textos. Es cierto que con ellos en la mano no es difícil, en efecto, formar una lista de poe-

<sup>3</sup> *Revista Iberoamericana*, XXIII, nº 53 (1962).

mas —darianos por ejemplo— de tema americanista desde 1905 en adelante. En *Cantos de vida y esperanza*, claro está, los cien veces señalados “La salutación del optimista”, “A Roosevelt” (de 1904) y “Los cisnes” (“¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablabamos inglés?”); en *El canto errante* (1907), “Momotombo” de ese año y los dos poemas a la muerte de don Bartolomé Mitre (ambos de 1906); en el *Poema del otoño* (1910), las poesías de la visita a Nicaragua, “Mediodía” y “Vespéral”, “Raza”, “Retorno” y el “Toast” en la casa del Dr. Debayle (todos de 1907); en 1910, “El Canto a la Argentina”, en su centenario.

Bien. Pero igualmente fácil es hacer otra lista de poemas sobre tema americano anteriores a 1905. Corriendo un pidoso velo sobre los casi infantiles “A los Liberales”, “Unión Centroamericana” y otros por el estilo, y mencionando sólo al paso el “Canto épico a las glorias de Chile” (de 1887), obra de *pane lucrando*, encontramos desde temprana fecha poemas de primera clase con tal temática, por ejemplo, el “Caupolicán”, publicado primero en un periódico en 1888 junto con otros dos, “Chinampa” y “El sueño del Inca”, muestras de un luego abandonado libro de *Sonetos americanos*, y recogido aquél en la segunda edición, de 1890, de *Azul...*, como el dedicado a “Salvador Díaz Mirón”; la “Sinfonía en gris mayor”, de primera publicación en 1891, luego incluida en *Prosas profanas*; “Tarde de trópico”, aparecido en 1892, y la famosísima “Marcha triunfal” al Ejército argentino, de 1895, los dos recopilados en *Canto*; y “Tutecotzimi”, de 1892, reimpresso en *El canto errante*, y aun otras poesías no recogidas en los libros publicados en vida de Darío, poesías igualmente buenas y anteriores a 1905, tales como el soneto “Lastarria” (de 1888) o “La negra Dominga” (de 1892).

Cabe decir, pues, que 1905 no es el *annus mirabilis* en que el caudillo del modernismo cambia de dirección y pasa de la frivolidad extranjerizante al americanismo literario. El clisé crítico resulta equivocado, por lo menos en este aspecto. En los mismos *Cantos de vida y esperanza* los poe-

mas epónimos de aquella supuesta nueva "voz del continente" no son sino una pequeña minoría de los cincuenta y nueve que forman el libro, y en éste los hay tan famosos como "¡Torres de Dios! ¡Poetas!", "Spes", "Por el influjo de la Primavera", "Nocturno", "El verso sutil que pasa o se posa", "Leda", "Divina Psiquis", "Lo fatal", y tantos otros que nada tienen que ver con esa supuesta interpretación de las inquietudes e ideales del continente. Salvo, claro está, si esas inquietudes e ideales se refieren a los de una élite literaria que suscribía los que, desde *Azul...* y *Prosas profanas* y luego *Cantos* y *El canto errante* y *El poema del otoño*, el propio Darío señalaba: amor por lo absoluto de la Belleza, la nobleza del arte, la aristocracia del pensamiento, la fuerza de la creación, el reino interior, la música de las ideas y del verbo, la melodía verbal e ideal.

Por esto me permitiré decir que en otro artículo mío mucho más viejo que el antes indicado, escrito en 1941 y publicado en 1943 (también recogido en alguna antología de la crítica del modernismo) y recientemente recordado por el amigo Gustav Siebenmann como un estudio fenomenológico sobre la caracterización de ese movimiento y como un ejemplo de mi ya antigua preocupación sobre el asunto, había hecho ciertas observaciones respecto del tema del americanismo literario o no americanismo de los modernistas<sup>4</sup>. Notaba yo en ese trabajo que raros eran en los modernistas los temas objetivamente americanos, aunque en ocasiones no pudieran sustraerse a la presión de problemas continentales o a la belleza de la geografía americana; casos que (salvo el excepcional de José Santos Chocano, romántico de espíritu) fueron numéricamente los menos y que no daban el tono para caracterizar el movimiento. Precisamente esa ausencia de lo americano objetivo me parecía muy americana y muy de época. Afán de entonces era la europeización. La cultura en todas partes era europocéntrica. "Nosotros no queremos estar pintorescos —escribía Amado Nervo—; queremos ser los continuadores de la cultura europea (y si es

<sup>4</sup> *Ibid.*, VII, nº 13 (1943).

posible los intensificadores). Dejemos, por tanto, en paz al Chimborazo, al Tequendama, al Amazonas y al cóndor (sobre todo al cóndor...), y a los árboles milenarios de nuestras selvas vírgenes"<sup>5</sup>. Sólo al fracasar, con la guerra de 1914-18, la vigencia exclusivista de esa cultura, declinaba en América el modernismo —como en Europa, su hermano el simbolismo— y se abrían paso, entre el desorden político, filosófico y cultural, nuevas doctrinas de expresión literaria, las de la era postmodernista, las vanguardias y, entre ellas, en este continente, la nativista (indigenismo, criollismo, lo afroamericano).

Pero la cuestión es: ¿No había Darío meditado sobre problemas fundamentales de la existencia y del arte antes de 1905? Recuérdese, de *Azul...*, "El velo de la reina Mab", y en *Prosas profanas* están precisamente "Era un aire suave...", meditación sobre la eterna Eva; "Ite, missa est", cargado de alusiones ocultistas; "El poeta pregunta por Stella", meditación elegíaca; "La página blanca", meditación sobre la muerte; y nada menos que "El reino interior", el "Responso" a Verlaine y, sobre todo, el "Coloquio de los centauros", todos de tanta sustancia mental y emocional.

La lectura y relectura de estos textos es lo que, repito, desde hace años me ha hecho sentir incómodo ante la concepción de dos fases del modernismo. Creo que hemos visto ya que no hay, en verdad, una extranjerizante y otra americanista. ¿No las habrá tampoco, una frívola y otra esencial? Si, por razones de tiempo, consideramos aquí uno solo de esos textos, el "Coloquio de los centauros" por ejemplo, y hallamos ya en *Prosas profanas* preocupaciones propias de esa esencialidad que se pretende ser exclusiva de años posteriores, habremos de pensar que tampoco sobre este tipo de temática puede dicotimizarse el modernismo.

Del "Coloquio de los centauros" el mismo Darío nos dice en su *Historia de mis libros* que "exalta las fuerzas naturales, el misterio de la vida universal, la ascensión perpetua de Psique, y luego plantea el arcano fatal y pavoroso de nuestra

<sup>5</sup> *Obras completas*, II, Madrid, 1952, p. 399.

ineludible finalidad. Mas renovando un concepto pagano Thanatos . . . surge bella, casi atrayente, sin rostro angustioso, sonriente, pura, casta, y con el Amor dormido a sus pies. Y bajo un principio pánico, exalto la unidad del Universo en la ilusoria Isla de Oro, ante la vasta mar". Ya había explicado el inmediato y cordial crítico del poeta, José Enrique Rodó, en 1899: "Versa el coloquio sobre la próspera fecundidad de la naturaleza y sobre el alma universal que se reparte en el alma de las cosas; sobre las apariencias opuestas del enigma y sobre lo que cuentan las voces legendarias; sobre el pérfido arcano que esconde la belleza de la mujer, y sobre la sagrada majestad y la inviolable hermosura de la Muerte, que es el único bien que los dioses no alcanzan"<sup>6</sup>.

Nótese que el texto dariano es de 1896 y que no son éstos, me parece, temas frívolos, decorativos, exotizantes, mera pirotecnia. No voy, por cierto, a analizar en unos minutos tan complejo poema ni pararme a averiguar qué en él procede de esta o aquella traducción de las *Metamorfosis*, qué idea encontró Darío en los fragmentos pitagóricos o más bien en *Los grandes iniciados*, de Édouard Schuré (libro tan denigrado entonces por el mundo académico francés, como apasionadamente leído por el público), qué detalles halló en uno u otro diccionario mitológico, qué técnicas prosódicas empleó; pero sí conviene que atendamos un instante a la problemática del poema y observemos que a los veintinueve años de su edad el joven modernista había meditado ya sobre temas esenciales que siguen luego siendo parte de su poetizar.

El escenario del "Coloquio" es la Isla de Oro, "donde la eterna pauta / de las eternas lirás se escucha", la isla ideal en que se siente la música de las esferas, la voz del orden del universo. Allí los centauros —seres en que se aúna lo divino, lo humano y lo bestial— concurren a una especie de simposio presidido por el más sabio de ellos, Quirón, "¡Padre y maestro excelso!", y allí conversan de las verdades "que bus-

<sup>6</sup> *La Vida Nueva*, Montevideo, II, 2 (1899). Artículo puesto por Darío como prólogo a la 2ª ed. de *Prosas profanas*, París, 1901.

ca la triste raza humana" desde el comienzo de los siglos, porque "la ciencia es flor del tiempo", hija de Saturno, de Cronos, como el propio Quirón. El primero de esos temas es claramente la unidad del Universo, el misterio de la vida universal, la exaltación de las fuerzas naturales, "Himnos a la sagrada Naturaleza". Rocas y árboles y hombres proceden del mismo secreto, del mismo germen, y participan de la misma alma. Ni más ni menos que, más tarde, en *Cantos de vida y esperanza*, "la eterna vida sus semillas siembra / y brota la armonía del gran Todo", o en *El canto errante*, "el gran Dios de la fuerza y de la vida, / Pan, el gran Pan de la inmortal, no ha muerto! / ... / Y oí dentro de mí: 'Yo estoy contigo, / estoy en ti y por ti, yo soy el Todo'".

Esas fuerzas encarnan en los centauros, "pues en su cuerpo corre también la esencia humana, / unida a la corriente de la savia divina / y a la salvaje sangre que hay en la bestia equina. / ... / Por sus cuatro patas bajan; su testa erguida, sube". Enigma, angustiada plurivalencia de la que participa el poeta, cuya propia alma en "El reino interior", ante los pecados capitales y las virtudes, sueña: "¡O dulces delicias de los cielos! / ¡Oh tierra sonrosada que acarició mis ojos! / —¡Princesas, envolvedme en vuestros blancos velos! / —¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!" y a quien la satiresa había de decir: "sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta / en unir carne y alma a la esfera que gira".

Por ello entona Quirón su himno a Venus: "¡Venus imperial" —"princesa de los gérmenes, reina de las matrices, / señora de las savias y de las atracciones, / señora de los besos y de los corazones". Como, más tarde, Leda, o Sor María, y siempre, "¡Carne, celeste carne de la mujer! / ... / en ella se respira / el perfume vital de toda cosa. / Eva y Cipris concentran el misterio / del corazón del mundo".

Y por hacerlo —según leía Rodó— igualmente se enfrenta el pérfido arcano que esconde la belleza de la mujer, hija de Eva y Venus, de invencible hermosura, pero también del Dolor y de la Muerte, en el símbolo de la Hipodamia ovidiana. Arcano que sólo se aclarará cuando Cinis sea

Gineo, cuando la Esfinge pueda decir su secreto. En el ínterin, gócese de la belleza de las cosas, esas bellas cosas que también tienen un alma y ojos y voz. Gracias a esa alma universal y panerótica (cantará más tarde) puede conservarse la ilusión: "Vamos a cazar colores, / ilusión los bosques dan, / las dríadas brindan flores / y alegría el egipán. // El trigal sueña en la misa; / hay de besos un rumor; / y en la seda de la brisa / va la gracia del amor".

Porque, en efecto, pronto viene la muerte, tema final del "Coloquio". Inseparable hermana de la Vida, victoria del hombre sobre los inmortales dioses, la Muerte es bella, casta, virgen, y a sus pies "yace un amor dormido" (luego, en el "Poema del otoño", de 1910, había de decir que "Vamos al reino de la Muerte / por el camino del Amor"); pero amor dormido ahora, ya que Ella lleva en la diestra "una copa de agua del olvido" —del sueño, quizá del descanso. Tema éste de la Muerte que fue frecuente en Darío desde joven, preocupación e interrogante suyo ante "la sacra Vencedora", a cuyo pie se halla "el cadáver helado de la Esfinge" (1894), y que persiste en poemas posteriores a las *Prosas profanas* del 96: Es el final del "camino que hacia la esfinge te encamina" (1901), "el horror / de ir a tientas, en intermitentes espantos, / hacia lo inevitable desconocido, y la / pesadilla brutal de este dormir de llantos / ¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!", o en "Lo fatal", "el espanto seguro de estar mañana muerto / y sufrir por la vida y por la sombra y por / lo que no conocemos y apenas sospechamos, / y la carne que tienta con sus frescos racimos / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos", aunque por otra parte, "... no hay que aborrecer a la ignorada / emperatriz y reina de la Nada", y hasta, a veces, como en "Spes", cree que "al morir hallaré la luz de un nuevo día" (1905). "Creo en Dios, me atrae el misterio", —había explicado en "Los colores del estandarte" (27 nov. 1896)—; "me abisman el ensueño y la muerte; he leído muchos filósofos y no sé una palabra de filosofía". Era, en efecto, tan sólo (¡Dios mío, tan sólo!) un hombre de arte. Pobre Darío, movido por ímpulsos angélicos e instintos centáuricos, que hubiera de-



seado sincretizar a Cristo y Epicuro, el erotismo y la salvación. Y así es evidente que en todo ello pensó, y sintió, y escribió, antes y después de 1905, a todo lo largo de su vida y de su obra. He elegido el "Coloquio de los centauros", de 1896, como ejemplo porque es, a mi ver, un poema que, junto con "Ite, missa est", "El reino interior", "La página blanca" y "Responso" —todos de *Prosas profanas*—, no pueden dejarnos lugar a dudas sobre la seriedad de Darío en su supuesta fase frívola.

No encuentro, pues, diferencia entre la obra temprana y la tardía de Darío en materia de asuntos tan esenciales, vitales, existenciales, metafísicos, trascendentes, como los que a paso rápido he considerado: el misterio de la vida universal, la unidad del universo, la exaltación del espíritu, panteísmo y panerotismo; el misterio de la mujer y del amor y de la muerte le ocupan antes y después de 1905. No hay en esto apoyo para las dos famosas fases.

Creo que esto ha de ser así por razones que ya muy bien explicó Donald Shaw en un artículo de 1966<sup>7</sup>. Mostró Shaw allí muy claramente cómo mucha de esta temática filosófica halla sus raíces en el "desarroi" romántico, europeo y americano, dando una serie de ejemplos probatorios —desde Esteban Echeverría y José Mármol, hasta Gutiérrez Nájera, Silva y Darío— de lo que él llama la progresiva intensificación del legado romántico, agravado por la subsiguiente contribución del pesimismo sistemático, por lo cual esos modernistas buscaban en el arte puro, en la fe en la belleza absoluta, una salida a la duda sobre las antes firmes creencias —religiosas o racionalistas que fueran— en las que previas visiones de la realidad se habían sustentado.

Consideremos incluso un detalle, no trascendental ya, pero de los que se han dicho más típicos de la obra primera que de la última de Rubén: el colorismo, por ejemplo. En uno de mis seminarios de la Universidad de California, en Berkeley, mi alumna, ahora la Dra. Agnes Dimitriou, estudió el uso del color en tres libros darianos, *Prosas profanas*,

<sup>7</sup> *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII, 113 (1966).

*Cantos de vida y esperanza* y *Poema del otoño*, empezando por una paciente labor estadística. En *Prosas* (de 1896, con sus adiciones de la segunda edición de 1901) halló 732 usos del color, definido o sugerido, en 1.978 versos, es decir un 37%; en *Cantos*, 230 en 1.745 versos, o sea el 13.18%; y en *Poema del otoño*, 503 usos en 683 versos, es decir el 73.64%. En *Prosas* hay, pues, un alto uso del colorismo; una considerable caída en *Cantos*; pero luego otra explosión colorística en *Poema del otoño*, estadísticamente casi el doble exacto que en el primer libro. Tampoco sirve, por tanto, este punto para distinguir una etapa temprana y otra tardía del modernismo de Darío. (Por si se ha picado su curiosidad, mencionaré que los colores de *Prosas* son, en orden numérico, blanco, rojo, amarillo, verde, azul, negro; de *Cantos*, rojo, blanco, amarillo, azul, negro, verde; de *Poema*, blanco, rojo, amarillo, azul, verde, negro; que en los tres libros es mayor el número de casos de color sugerido que directo o definido, el matiz que el color; que en todos ellos la combinación del uso descriptivo con el metafórico es frecuente; y que el simbolismo de los colores es consistente en las tres obras).

Por fin, tanto y tanto se ha hablado de la renovación métrica modernista, que se hace fácil olvidar —como señala Dorothy Clotelle Clarke— que no fueron los modernistas los resurretores del verso de arte mayor, del alejandrino y de la seguidilla<sup>8</sup>; que —como indicó Eugenio Florit— el tredecasilabo de 4+9, el alejandrino de 8+6 o de 5+9, los versos de 16 y 18 sílabas, no eran desconocidos por Gertrudis Gómez de Avellaneda<sup>9</sup>. Recordemos también que Rosalía Castro usaba combinaciones de 6, 10, 14, 16 y hasta 18 sílabas; que el eneasilabo fue profusamente usado por Rafael Pombo, de quien lo aprendió José Asunción Silva y Darío debió ver. El recordado Rafael Ferreres afirmaba que “posiblemente en toda la literatura española son Boscán,

<sup>8</sup> *A Chronological Sketch of Castilian Versification...*, Berkeley, California, 1952.

<sup>9</sup> *Sexto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, México, 1954.

Gil Polo y Rubén Darío los que han usado más variados metros y estrofas [pero] no inventándolas sino reviviéndolas o tomándolas de otras literaturas, de la italiana y de la francesa"<sup>10</sup>.

Parece claro que, por lo menos en el paradigmático caso de Darío, no hay dos fases modernistas, sino un solo modernismo, un modernismo temáticamente consistente del principio al fin, como lo es también, en otros aspectos, el colorismo o la métrica, por ejemplo.

No se me entienda mal. Importante es la temática en el modernismo, como lo es el mérito y la variedad de sus usos métricos; pero pienso que no es ni en la una ni en los otros donde está el meollo de lo que nos hace encontrar en él un radical cambio de la poesía en lengua castellana. Si Echeverría exclamaba "¿Qué es el hombre? ¿Do va? ¿Cuál su destino? / ... / ¡Arcanos! ¡Siempre arcanos! / ... / Sólo hay para él una verdad desnuda — / La muerte y el dolor"; y Darío —ya lo cité—: "el espanto seguro de estar mañana muerto / y sufrir por la vida y por la sombra / ... / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos / ¡y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos...!", ambos dicen algo muy semejante, pero ¡qué diferencia en cómo lo dicen!; y si Gertrudis Gómez de Avellaneda describe la naturaleza en dodecasílabos dactílicos, agudos en los pares: "Cual virgen que el beso de amor lisonjero / recibe agitada con dulce rubor, / del rey de los astros al rayo el primero / Natura palpita bañada de albor", nadie los confundirá con otros dodecasílabos también dactílicos, agudos también en los pares, de Darío: "El sol, como un vidrio redondo y opaco, / con paso de enfermo camina al cenit; / y el viento marino descansa en la sombra / teniendo de almohada su negro clarín". Como nadie confundiría tampoco los sextetos alejandrinos con eneasílabos agudos, AAé:BBé, del epílogo de *María*, de don José Zorrilla, con el mismo tipo de estrofa del "Responso" a Verlaine, de Darío.

<sup>10</sup> "Prólogo" a su edición de Gil Polo, *Diana enamorada*, Madrid, 1958.

¿Cuál será, pues, la substancia del cambio que trajo el modernismo a las letras hispánicas? Quizá convenga, muy por lo breve, ir viendo lo que, esencialmente, no produce ese cambio, para aislar así la causa eficiente de él.

Tomando, como vengo haciendo, a Darío como paradigma, le podemos ver como un autodidacta, precoz y voraz lector; lector a diestro y siniestro, *de omnia re*, un intoxicado de lecturas, de literatura; de alguien que sentía la literatura como vida y la vida como literatura (¡manes de Lope por un lado, sueño de Des Esseintes por el otro!); y de espíritu romántico: "Románticos somos. ¿Quién que es no es romántico?", dijo él; y ya se mencionó antes el origen en parte romántico de su filosofía. En efecto, comenzó a escribir a la sombra de Campoamor, de Bartrina, de Bécquer. Añádase a ello por sus lecturas todo lo francés, a Hugo, lo parnasiano, lo simbolista; más el alegorismo prerrafaelista, más d'Annunzio, más . . . , más . . .

*Azul* . . . es un epítome de todo lo que había leído hasta entonces, de su asimilación de tantas lecturas; y el éxito del libro puede en parte explicarse por un comienzo de cansancio con el realismo y el naturalismo, que hizo que esa nueva versión del romanticismo pareciera algo nuevo.

En *Prosas profanas* ya reconocemos a un gran poeta. De nuevo, el espíritu, romántico; la manera, "moderna". Del romanticismo le queda considerar la poesía como su destino: "En verdad, vivo de poesía . . . No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa" ("Los colores del estandarte"); y la función del poeta, vate, ser sagrado, sacerdotal, intérprete del sentido del mundo y del cosmos. Y anda entre lo parnasiano y lo simbolista, a veces más cerca de esto que de aquello; otras, más de aquello que de esto; rara vez sin toques simbolistas: ante el misterio, el amor, la carne y el espíritu, el demonio y la cartuja, la muerte, el más allá.

Es, además, un poeta que reacciona tanto frente a la literatura como frente a la vida, o quizá más. Recuerdo que Rufino Blanco Fombona decía de ellos, de los modernistas, que "nuestro corazón no tiene sangre, sino tinta, la tinta

de los libros que conocemos"<sup>11</sup>. Y así, nótese en Rubén la inspiración frecuentemente literaria y las constantes citas y alusiones en sus poemas: Poe, Verlaine, Gautier, Banville, tantos más.

Así, su modernismo es un artefacto de extrema cultura literaria y de notable habilidad técnica, las dos conscientemente cultivadas; de refinamiento intelectual y estilístico; de cosmopolitismo espacial y temporal; de subjetivismo e individualismo grandes, con sus dosis de aislamiento, melancolía y nota pesimista. ¿Qué arrastra todo esto del romanticismo? —El énfasis en lo subjetivo e individual; lo emotivo, aunque no la sentimentalidad romántica. ¿En qué se aleja de él? —En el "no queremos estar pintorescos" frente al nacionalismo literario, y en la distinción del lenguaje frente al "je veux appeler le cochon par son nom".

Y creo que ahí podemos llegar a percibir el punto neurálgico del cambio, la novedad intrínseca del modernismo en su hora: una nueva estética del lenguaje literario, de la palabra en la poesía. En efecto, en las "Dilucidaciones" que Darío puso como prólogo a *El canto errante* —artículos antes aparecidos en los madrileños *Los Lunes de El Imparcial*—, surge clara su preocupación por la palabra como artefacto artístico.

Los románticos hispanoamericanos —como los franceses y los españoles— habían pretendido liberar el lenguaje poético del léxico neoclásico; querían nombrar las cosas por su nombre, usar locuciones corrientes; aun en los momentos de mayor énfasis, sus doctrinas les impelían a vulgarizar el lenguaje de la poesía; su preocupación era evitar los estereotipos de la dicción elevada de sus inmediatos predecesores —qui nous delivrera des Grecs et des Latins?—, utilizar en el verso la lengua que todo el mundo usaba, comunicar.

En cambio, en Rubén se encuentra una teoría de la palabra artística, de la necesidad de adecuar el vocablo poético a la expresión de la Belleza. Verdad es que se debatía entre la duda de "Yo persigo una forma que no encuentra

<sup>11</sup> *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, 1929, p. 29.

mi estilo / ... / Y no hallo sino la palabra que huye", y la certeza de "He impuesto al instrumento lírico mi voluntad del momento"; pero ésta es precisamente la guerra del poeta con su medio de expresión —la lucha de Jacob con el Ángel, que dijo Alfonso Reyes—, el esfuerzo por expresar en habla, fábula, lo inefable<sup>12</sup>. Leopoldo Lugones señalaba a su vez que, puesto que el verso vive de la metáfora. (nótese que no dijo que la metáfora *es* el verso) y toda metáfora —incluyendo todo vocablo, metáfora también si bien se mira— acaba por hacerse lugar común, la función poética es producir las nuevas, con nuevas expresiones —una nueva palabra poética con la que se renueva y enriquece el idioma, primer bien social<sup>13</sup>—. El horror de Darío, y de Lugones, y de Jaimes Freyre, de los modernistas todos, por la palabra gastada y convertida en lugar común implica la teorización del mayor hecho diferencial del modernismo.

En las antes mencionadas "Dilucidaciones" cita Darío a Ortega: "Las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y por tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores, nunca como valores". "De acuerdo", escribe Darío, que quizá por eso había iniciado el párrafo con la frase "Jamás he manifestado el culto exclusivo de la palabra"; pero que tras la cita orteguiana añade: "Mas la palabra nace juntamente con la idea, o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra. Tal mi sentir. ... En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay nada antes que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. Et verbum erat Deus". Y a continuación: "La palabra no es en sí más que un signo o una combinación de signos, mas lo contiene todo por virtud demiúrgica. Los que la usan mal, serán los culpables si no saben manejar esos peligrosos y delicados medios. Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeto a imposición de

<sup>12</sup> *La experiencia literaria*, México, 1942.

<sup>13</sup> "Prólogo" a *Lunario sentimental*, 1909, en *Obras poéticas completas*, Madrid, 1948; cf. especialmente pp. 191-196.

yugos puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos”.

Tengamos presente, ante todo, que estas palabras se imprimieron en 1907; que el *Cours de linguistique générale*, de Ferdinand de Saussure, no fue publicado sino en 1916; y que, por lo tanto, ciertas expresiones de este texto de Darío no hay que entenderlas en el sentido lingüístico a que ahora estamos casi automáticamente condicionados. Así, en la frase “En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay nada antes que representar”, representación tiene el sentido que antiguamente se le daba en las gramáticas generales: la función de la palabra, del lenguaje, era la representación del pensamiento —la palabra no era un signo a lo Saussure, sino una entidad que tiene una analogía interna con el contenido que comunica. Por eso, para Darío, “la palabra nace juntamente con la idea, o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra”: es decir, la palabra es la idea, la cosa, la creación entera: “et verbum erat Deus”. Por ello, no existe contradicción cuando continúa diciendo que “la palabra no es más que un signo o una combinación de signos”, porque signo para él no se distingue, como ahora, en significante, significado y significación, sino que el signo es una cosa que evoca en el entendimiento la idea de otra cosa: es la representación de esa cosa. Y por ello, además, ha de ser cierto que “jamás [ha] manifestado el culto exclusivo de la palabra por la palabra”, puesto que en ésta está —es— la idea, con lo cual nos resulta claro, por qué para él son lo mismo “música de las ideas, música del verbo”. La música del verbo, que implica la de las ideas —tan pitagóricamente— le impele a ese buscar la palabra poética que sea la expresión de la Belleza ideal y pura, que es su visión de la Belleza.

En estas conceptualizaciones entrevera Darío poética, lingüística, filosofía, religión; en unas líneas, resuelve ingentes problemas. Bien sabemos que no era un filósofo ni un teólogo, si bien temas filosóficos y teológicos, humanos en fin,

pululen en sus escritos. Lo que sí era es un poeta; la palabra, su instrumento. Sobre ella había reflexionado y dicho su pensar; pero lo que de él importa no es tanto la doctrina cuanto la poesía, y en ella está la realización práctica y estética de su teoría del lenguaje poético.

Lenguaje cuyo carácter se le impone, le es impuesto, por lo que para él es la poesía. Gustador de las doctrinas del arte por el arte, las combina con un fermento ético: "Vida, luz y verdad, tal triple llama / produce la interior llama infinita; / el Arte puro como Cristo exclama: / Ego sum lux et veritas et vital". Junto con ello, el interrogante frente a la Esfinge: "Ya la vida es misterio; la luz ciega / y la verdad inaccesible asombra; / la adusta perfección jamás se entrega, / y el secreto ideal duerme en la sombra"; pero la poesía, el don de poesía precisamente, "es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o en la meditación" en busca de una "visión directa e introspectiva de la vida ... una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes generales del conocimiento", y cuya expresión, sin embargo —recordemos: "he impuesto al instrumento lírico mi voluntad del momento"—, está sometida así a un principio de control y de selección que requiere el buen uso del instrumento, la palabra —"que lo contiene todo por virtud demiúrgica" (en términos platónicos, virtud creadora y ordenadora del mundo). Usarla bien es extender sobre ella, sobre ese medio peligroso y delicado, el mismo principio de creación, ordenación y selección. Hemos de hallar, por tanto, en su poesía, y de hecho lo hallamos, un lenguaje, una palabra poética controlada, selecta, ordenada y ordenadora.

Oigamos unos versos de un poema de amor romántico que mucho gustaban a don Marcelino Menéndez Pelayo. Son de 1873 y de Manuel Acuña, del famoso *Nocturno. A Rosario*: "Necesito decirte que te quiero, / decirte que te adoro / con todo el corazón, / que es tanto lo que sufro, / que es tanto lo que lloro / ...", etc.; y otros de uno de Darío, de 1895: "Tus labios escarlata de púrpura maldita /



sorbían el champaña del fino baccarat; / tus dedos deshojaban la blanca margarita: / 'Sí..., no..., sí..., no...' ¡y sabías que te adoraba ya! / ... / Y en una tarde triste de los más dulces días, / la Muerte, la celosa, por ver si me querías, / ¡como una margarita de amor, te deshojól!.

Sería tener un oído durísimo para la poesía no distinguir entre estos dos poemas. Acuña escribe a chorro, con ímpetu emocional, a borbotones de lenguaje hablado, el lenguaje primario: Necesito decirte, te quiero, te adoro, sufro, lloro. Verbos que, si vamos a usar la terminología a la moda, son más propios de la simple *parole* que no de la elaboración de la *écriture*. Muy a lo romántico, que enfatizaba la expresión directa de las emociones. El único sustantivo, *corazón*, está ahí, solo y en su totalidad, con todo el corazón, como el de un muchacho que dice sencilla y apasionadamente a su novia "te quiero con todo el corazón". El impacto de esas líneas —por eso debieron gustar a don Marcelino— está en su inocente inmediatez. Mientras que en los versos de Darío la declaración del amor es indirecta —"sabías que te adoraba ya"— precedida por una referencia literaria —"¿Recuerdas que querías ser una Margarita / Gautier?"— y de un entresijo de elaboradas referencias a la amada: en su descripción, el sustantivo *labios* sorprendentemente modificado por el adjetivo *escarlata* y la frase adjetival *de púrpura maldita*. Es clara la cuidada selección de los modificadores. Como color de los labios el *escarlata*, con sus connotaciones de riqueza y nobleza, es un adjetivo inusitado en lugar de *carmesí* o *rosa*, y añadiéndole *de púrpura maldita* se nos sugieren unos labios de color violáceo, color que parece anunciar la morbosidad —por eso el *maldita*— de unos labios de tuberculosa, preparación al mortal desenlace de tal amor en la última estrofa. Labios, además, que "sorbían el champaña del fino baccarat". *Sorbían*, verbo entiendo que muy pensado en lugar de *bebían*, ya que el sorber implica cierta avidez en la bebida de un líquido apetecido —ávidamente, sí, pero a sorbos, en pequeñas porciones, indicándonos a la vez lo ávido y lo delicado del gesto femenino—. El nombre del líquido es también escogido, el *cham-*

*pañá* —galicismo—, el espumoso vino del lujo y del fausto y del placer. Champaña sorbido, además, del fino *baccarat* —préstamo lingüístico—, del vaso del cristal más suntuoso, calificado aquí de *fino*, no por tautología de *delicado* y de alta calidad, sino por lo delgado y sutil. Al coqueteo de la amada —nótese su simbólica sinonimia con la flor que deshoja y la blancura de ésta, extensiva entonces a ambas, todo montado igualmente sobre la sinonimia inicial con la desdichada heroína de Dumas—, a su coqueteo, pues, y su deshojar la flor en el conocido juego del “sí, me quiere, no, quizás”, corresponde el indirecto “y sabías que te adoraba ya” en vez de esos directísimos e inocentes, “te quiero, te adoro”, de Acuña. No *parole*, sino *écriture*, y de lo más consciente y elaborada que darse pueda, selección y uso de las palabras.

Los ejemplos, claro está, podrían multiplicarse. Me permitiré tan sólo uno más. Conocidísimo es el poema “En alta mar”, en que José Eusebio Caro imitó el hexámetro latino (“¡Céfiro! ¡rápido lánzate! ¡Rápido empújame y vivo!”). En él, el poeta, proscrito, navega alejándose de la patria, de su familia, de sus más tiernos recuerdos, y piensa que quizá morirá en la mar. Uno de los cuartetos más famosos de este famoso poema reza: “¡Yo por la tarde así, y en pie de mi nave en la popa, / alzo los ojos —¡miro!— sólo tú y el espacio! / Miro el sol que, rojo, ya medio hundido en tus aguas / tiende, rozando tus crespas olas, el último rayo!” Ahora bien, Darío escribió en 1898 una “Marina”, poesía en la que también parte, embarcado, de países que le fueron esquivos, pero en vez de hacerlo para quizá morir en la mar, parte “para una isla melodiosa / donde más de una musa me ofrecerá una rosa”.

Caro, en sus versos, nos da la hora del día, “por la tarde”, en una locución temporal directa, como cualquiera de nosotros podríamos decirla en la calle, en un puerto, en una estación de ferrocarril, en la lengua en que el hombre habla a su vecino. Rubén, en cambio, lo expresa así: “y los faros celestes prendían sus farolas / mientras temblaba el suave crepúsculo violeta”. No nos dice que las estrellas brillaban;

puesto que va embarcado, elige un vocablo —*faros*—, guías de la navegación que suelen tener varias luces o reverberos —las farolas—, voz también frecuente en la parla marinera; faros que, además, califica de celestes, término plurivalente: están en el cielo, son celestes, sugieren el azul claro y, figurativamente, lo perfecto y delicioso. Las sugeridas estrellas con su luz vibrátil a nuestra vista, debieron traerle el *temblaba* aplicado al crepúsculo, la claridad del anochecer, que aquí adjetiva con un doblete, *suave* y *violeta* en sinestética plurivalencia: tacto, vista, olfato —blandura, color y flor— fino, morado y fragante. El directo “por la tarde” romántico se metamorfosea en modernista serie semántica, rica en connotaciones.

Miro, sol, rojo, medio hundido, dice Caro. De nuevo, lenguaje cotidiano. Apenas si, a continuación, la imagen “tiende, rozando tus crespas olas, el último rayo” levanta el tono con la originalidad de tender un rayo y con el delicado *rozando*; y aun así, en ella los adjetivos son los esperados lugares comunes: del manido mar encrespado nacen las crespas olas, y nada más conjeturable en un crepúsculo vespertino que el *último* rayo del sol. En cambio, Darío mira también, pero ¿qué ve?: “Y era un celeste mar de ensueño / y la luna empezaba en su rueca de oro / a hilar los mil hilos de su manto sedero”. El mar se transrealiza —de ensueño— y no percibimos un mero sol, rojo, moribundo, sino una naciente luna vuelta hilandera que teje, con los rayos siderales, su manto *sedero*, adjetivo eufónico, suntuoso, sensorial.

Recorramos la poesía toda de Darío, desde *Azul*... hasta su muerte, y en toda ella encontramos, del principio al fin, la misma conciencia en la selección y el uso de la palabra, el mismo horror al clisé verbal —que “es dañoso [nos dice], porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad”—. Unas palabras las emplea por su valor acústico, otras por su plurivalencia semántica, otras más por su sentido etimológico, éstas por su origen helénico, aquéllas por su sabor arcaico (pocas de éstas, en verdad), otras las toma prestadas de idiomas extranjeros,

otras las crea —neologismos— con infalible oído y sentido del idioma, a todas añade matices, colores simbólicos, valores sinestéticos, las combina a base de preciosas similitudes y aliteraciones (“el ala aleve del leve abanico”, “el verso sutil que pasa o se posa”). Siempre lo hace con pleno conocimiento del arte a que se consagra, de la nobleza de ese arte, de la aristocracia del pensamiento, por amor a la hermosura, la gracia, la música. Siempre —de ello se enorgullece y nos lo confiesa— con incontaminado entusiasmo, con íntima voluntad de pura belleza.

La palabra modernista es todo eso: culta y sabia, noble, hermosa, aristocrática, graciosa, musical, sinestética, simbólica, digna de expresar y comunicar la belleza de las cosas y de interrogar a la Esfinge.

Pasaron seguramente —todo pasa— pensamientos, actitudes, gestos modernistas. Podemos hoy críticamente, arqueológicamente, examinar lo que en él subsistió del romanticismo, en qué se separó de él, qué raíces dejó en la literatura posterior; pero lo que fija al modernismo en la historia literaria hispánica es su lengua poética; ésta es lo que lo hace fundamentalmente distinto de lo que vino antes y de lo que le siguió después en literatura. Y esa lengua distintiva es ahora parte de nuestros hábitos lingüísticos, su originalidad nuestra anonimia; es otro estrato del castellano al que ha acrecentado en elegancia, en flexibilidad, en poder expresivo. Así lo habían hecho, *in illo tempore*, Garcilaso y Góngora. En los albores del nuestro lo hicieron Rubén Darío y sus compañeros en el arte:

Lanzó la alondra matinal el trino...

• • • • •  
Atrás se queda el trémulo matutino lucero.

Y el universo es verso de su música activa.

LUIS MONGUIÓ

Universidad de California, Berkeley.