

MODERNISMOS Y VANGUARDIA EN EL MUNDO IBÉRICO

Para Ulrich Fülleborn,
exégeta de Rilke.

0. ACTUALIDAD

Sabido es que las fluctuaciones del espíritu y del gusto de la época en las décadas del cincuenta y del sesenta de nuestro siglo han gestado un poderoso redescubrimiento, visible hoy todavía, del “fin de siècle” en todos los campos artísticos. Si no me equivoco, el primer indicio de la receptividad retrospectiva ante fenómenos tales como el “art nouveau”, los prerrafaelistas, el “art deco” —y, precisamente, el modernismo literario en lengua española— lo ha constituido la sensacional exposición que organizó Hans Curjel en 1952 en el Museo de Arte de Zurich. No puedo en esta ocasión abordar un análisis detallado de las causas de esta resurrección; sin embargo, quisiera subrayar que, en aquellos años, la simultaneidad y el paralelismo de una determinada tendencia del gusto no sólo abarcó todo el mundo occidental, sino también todo el ámbito español, el peninsular y el latinoamericano. Y esto es muy significativo para quien no ignora cuán desacreditado estuvo el modernismo en el período intermedio (aproximadamente entre 1920 y 1960), incluso en España.

Este renacimiento de la sensibilidad, en españoles y latinoamericanos, hacia su propio pasado modernista da fe, en primer lugar, del hecho de que ese tan debatido retraso cultural del mundo aludido pertenece definitivamente al pasado. Es más, este fenómeno llena de asombro al experto, particularmente por lo que a la Península Ibérica se refiere: la revaloración del modernismo, después de décadas de profundo menosprecio, no era esperable ni tan rápida ni tan

radicalmente (en la audaz España de la Falange, el asunto era considerado una infamia nacional). Quizá deberíamos tener también presente que los síntomas del cambio de gusto se manifestaron sobre todo en el ámbito del consumo, de la moda, de las artes gráficas y del decorado, en el campo visual, en suma, mientras que en el mundo de las letras apenas se dibujan los primeros indicios. Sorprende la aparición de una *Antología de la poesía modernista*, de Pedro Gimferrer¹ o el número especial aquel, tan emotivo, de la revista catalana *Serra d'Or* (diciembre de 1970) sobre el tema "El modernisme: un entusiasme". También el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, concebido como organización cultural mediadora, estuvo bien asesorado cuando optó por la publicación de la antología *Poetas modernistas hispanoamericanos*, de Carlos García Prado, puesto que hubo de ser reeditada un año después de haber aparecido la primera edición, de 1967.

Al parecer, en España es ahora posible distanciarse de la oposición, tan nacionalista y dominante durante decenios, de modernismo frente a noventa y ocho (tal el título de un libro, destinado a tener gran influencia, de Guillermo Díaz-Plaja²) y se es capaz de reconocer en el modernismo un movimiento panhispánico, análogo —aunque autónomo— a la estética de "fin de siècle". Convendría a la hispanística europea que se distanciase algo más de la perspectiva española y, en particular, que considerase, al ana-

¹ Barcelona, 1969.

² GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, 1951. En un agudo —y polémico— ensayo ("Sobre el modernismo"), el hispanoamericanista de Bonn, Rafael Gutiérrez Girardot, pone punto final al, a la larga, ocioso debate. Con razón acusa a la crítica española sobre el modernismo de usar las medidas de un canon hispanocéntrico ("medio Siglo de Oro"), de valorar en el fondo los aspectos políticos y no los literarios; de ahí que no se percatara de que el modernismo hispanoamericano no era un "galicismo espiritual" —como había afirmado Valera—, sino una auténtica réplica de ese continente a los procesos, en él especialmente complejos, de la modernización de todo el mundo occidental. (En *Escritura*, 4, Caracas, 1977, pp. 207-233; en nuestro caso: pp. 210 y 232).

lizar las corrientes hispánicas en su totalidad, el mundo ibérico en conjunto, sobre todo cuando de movimientos como el modernismo se trata, cuyos orígenes nacen, indudablemente, en territorio americano. Dicho de otra forma: la larga controversia en España relativa a la demarcación entre los casi coetáneos movimientos del 98 y del modernismo, controversia esta debida a motivos intrapeninsulares de carácter político y cultural, debería ser por fin zanjada, dando salida a la pregunta comparativa y contrastiva que concierne la relación entre el modernismo panhispánico y los demás movimientos de finales de siglo.

Pero esto se dice más fácilmente que se hace. Por motivos que se irán haciendo más comprensibles en el curso de las exposiciones que siguen, creo que la diferencia cultural entre el modernismo del ámbito hispánico y las corrientes culturales análogas se puede ilustrar mediante una definición de su poética específica, con lo que me refiero aquí a la actitud creadora manifestada en los textos correspondientes y al efecto deseado por el poeta. Las afirmaciones que siguen apuntarán en esta dirección; sin embargo, antes habrá que intercalar tres fases descriptivas: una terminológica (por imprescindible); otra que se ocupa del fenómeno delimitado del modernismo; una tercera forma de esquema de fondo de las diferentes formas de la poética moderna.

1. SOBRE LA SEMASIOLOGÍA DEL CONCEPTO 'MODERNISMO' EN EL MUNDO IBÉRICO

1.1. En las culturas de habla hispánica se perfiló hacia finales del siglo pasado un movimiento de reacción dirigido contra el propio pasado inmediato. Se trataba de un movimiento general tanto en el campo de la conciencia de época cuanto en el de la estética y de las formas de expresión. Fue un movimiento amplio, pero de duración relativamente corta. La mayor duración que se puede conceder al modernismo literario, incluyendo el premodernismo (manifiesto en la prosa temprana de José Martí y de Gutiérrez Nájera)

por algunos excluido, así como también sus últimos representantes (visible en la lírica de Juan Ramón Jiménez, que tiende hacia una nueva economía de los medios de expresión, y en la reencontrada sencillez de González Martínez en *La palabra del viento*), comprende el lapso de 1875 a 1921. Sin embargo, la época cumbre de este movimiento puede ser delimitada aún más concisamente: si nos referimos al genio sintetizante de Rubén Darío, propondríamos los años comprendidos entre 1896 y 1905.

Desafortunadamente se dio a este movimiento el nombre de modernismo. Este término es léxicamente difuso, puesto que, por definición, el atributo "moderno" establece cada vez una relación con la época anterior —y, por lo tanto, con otra época— en la sucesión de su desarrollo. Tanto "antiquus" como "modernus" son, en el fondo, atributos relativos, que se refieren al presente correspondiente del hablante. Sin embargo, entre tanto, estamos acostumbrados a las consabidas lexicalizaciones absolutas: el "art nouveau" no fue novedad durante tanto tiempo; el "Jugendstil" fue durante decenios desesperadamente anticuado, tanto como el "modern style"; lo que surgió en Alemania en los "Gründerjahre" había sido arrojado entre tanto a los abismos de los destructores incendios bélicos. El futurismo denotaba un futuro que hacía tiempo se había convertido en pasado; y así sucesivamente. Pero incluso si aceptamos el término como derivado de un epíteto lexicalizado y absoluto, como distintivo de una posición fija y delimitada en el contexto histórico, el modernismo no deja de ser un lexema ambiguo³. De hecho, varias regiones del mundo ibérico y en

³ Por lo que se refiere a la historia del término modernismo, consúltese, entre otros, a MAX HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo*, México, 1954 (2ª ed., 1964); NED DAVIDSON, *El concepto del modernismo en la crítica hispánica*, Buenos Aires, 1971 (traducido del inglés, Boulder, Colorado, 1966); ALFREDO A. ROGGIANO, "Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto", en *Actas del XVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (Gainesville, Florida, 27 de marzo-1 de abril de 1977), todavía en prensa. Una profunda aclaración (también desde el punto

épocas distintas han recurrido igualmente al concepto que nos ocupa. De ahí que de este homónimo resultara un caos terminológico insuperable. Para aclararlo es necesario recurrir a una breve diferenciación semasiológica.

1.2. Aún hoy se entiende en español por "modernismo", como antiguamente, la última época de la historia mundial, que se extiende hasta nuestros días; es decir, la época que comienza a mediados del siglo XIX y que se proyecta hacia el futuro inmediato. Es en este sentido de amplio espacio histórico como Arqueles Vela⁴, por ejemplo, emplea el concepto. Y no se encuentra en mala compañía: desde la gran antología de Federico de Onís (1934), desde la entrevista de Juan Ramón Jiménez (1935) y desde la elaboración de sus apuntes de cursos llevada a cabo por Ricardo Gullón (1964 y 1965), aumenta continuamente el número de quienes, cada vez con mayor distancia, buscan los puntos comunes de aquellas corrientes que, después del romanticismo europeo, se relacionaban de algún modo con la irracionalidad. Ciertamente es posible, e incluso lícito, localizar rasgos de un romanticismo perenne desde el héroe de la Odisea hasta los nostálgicos "niños de las flores", pero las ventajas cognoscitivas de tan generosa síntesis cultural son indudablemente bastante limitadas. Precisamente porque, tanto con relación a los movimientos precedentes como a los posteriores de vanguardia (que, a su vez, pretendían superarla), la novedad del modernismo literario no puede ser descrita con categorías tan universales; de ahí que haya que buscar, además de lo genérico y común, las diferencias, en aditamento dialéctico. Aunque esté bien que a pesar de los árboles aún se vea el bosque, también habrá que saber diferenciar, sin embargo, entre bosque y bosque. Por ello

de vista histórico-cultural) aporta VALENTÍ I FIOL, *El primer modernismo catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, 1973. Véase también el trabajo de JOAN LLUÍS MARFANY, "Sobre el significat del terme 'modernisme'", en su libro *Aspectos del Modernisme*, Barcelona, 1975, pp. 35-60.

⁴ ARQUELES VELA, *Teoría literaria del modernismo: su filosofía, su estética, su técnica*, México, 2ª ed., 1972.

se defienden los especialistas frente a los universalistas, exigiendo aquéllos una definición más estricta para el modernismo literario, más o menos próxima a la que anticipamos en el apartado 1.1 y cuya determinación inmanente se dará en el capítulo 2^o.

1.3. Más arriesgado es el empleo del vocablo "modernismo" como sinónimo de modernidad en el sentido del cambio cultural europeo que condujo el romanticismo a la época posromántica. Moderno —desde Hermann Bahr— y modernidad —desde Hugo Friedrich— denotan la estructura característica de aquellas manifestaciones culturales, especialmente de la lírica, que, desde Edgar Allan Poe y Baudelaire, hacen percibir la ruptura entre la conciencia y la situación existencial del ser humano. Sin embargo, no carece de cierta ironía el que, precisamente, el movimiento hispano denominado modernismo no contenga, al menos en sus comienzos y en sus ramificaciones trivializadas, precisamente esa estructura trágica de lo moderno europeo, y que en su lugar le corresponda una euforia cultural dionisiaca, cuyas manifestaciones pueden extenderse desde la superficial y poco inteligente lírica de consumo en veladas burguesas, hasta el esquematismo expresivo, rayano en la cursilería. Así pues, paradójicamente, puede afirmarse que al modernismo español e hispanoamericano les falta exactamente la modernidad estructural, rastreable ésta fácilmente, sin embargo, en las corrientes que denominamos posmodernismo; la modernidad estructural sólo puede ser atribuida a aque-

⁵ Entre los defensores de una definición detallada del modernismo se encuentran, por ejemplo, ERWIN K. MAPES (1925), LUIS MONGUIÓ (1943), MAX HENRÍQUEZ UREÑA (1962). Han enriquecido la discusión, entre otros, RAÚL SILVA CASTRO (1965 y 1967), IVAN A. SCHULMAN (1966), D. L. SHAW (1967), B. GICOVATE (1967). Un buen acceso a la problemática facilitan HOMERO CASTILLO, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, 1968, y LILY LITVAK, *El Modernismo*, Madrid, 1975. Una síntesis lograda de la disputa en torno al modernismo ofrece RAMIRO LAGOS, "Nueva polémica sobre el modernismo", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2-3 (1974), pp. 873-879.

llas tendencias que sustituyeron y superaron al modernismo: los diferentes movimientos de vanguardia⁶.

1.4. Además, aproximadamente en la misma época, surgió, como en otras lenguas, el término español "modernismo" para designar no un movimiento literario, sino para denominar un movimiento perteneciente a la teología católica. Se trata en realidad del primer verdadero conflicto entre la doctrina eclesiástica y el avance en los conocimientos provenientes de las ciencias naturales. El Papa Pío X condenó, el 8 de noviembre de 1907, la herejía modernista en la encíclica *Pascendi domini gregis*. Juan Ramón Jiménez recordó este episodio de la historia eclesiástica, cuando, en marzo de 1935, tuvo que improvisar una definición del modernismo literario para el periódico *La Voz*, refiriéndose al origen del término. El prestigio del futuro premio Nobel llevó a la circunstancia de que este hecho tan lejano de la literatura desembocara en el debate literario y cultural, y de que se recurriera al tópico falsamente generalizado de la presunta "espiritualidad" del modernismo.

Vuelve a centrarse en el campo literario el significado del término "modernismo" en las demás culturas peninsulares. Pero aquí hay que subrayar de nuevo otras diferencias esenciales:

1.5. El "modernisme" catalán fue un movimiento de transición entre la "renaixença" y el "noucentisme" (1906). El movimiento que se fue desarrollando durante los dos últimos decenios del siglo XIX era la expresión de un entu-

⁶ Remito al lector a mi ponencia presentada en el Congreso de Nashville, "Reinterpretación del modernismo", en GERMÁN BLEIBERG y E. INMAN FOX (eds.), *Pensamiento y letras en la España del Siglo XX*, Nashville (Tenn.), 1966, pp. 497-511. En esta tesis mía se ha basado, entre otros, JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ en su introducción (junto con Eugenio Florit) a la antología *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*, New York, 1968, p. 29. A la pertenencia —o no— del modernismo a la lírica moderna me he referido detalladamente en mi libro *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, 1973 (cap. V: "El modernismo en España", pp. 76-117).

siasmo idealizante que quería manifestar (frecuentemente a través de un culto desesperado a la belleza) una protesta contra el creciente materialismo de una burguesía embriagada con la victoria de la revolución industrial, en pleno auge en la parte oriental de la Península. Oscilante entre el culto de la voluntad predicado por Nietzsche y la lujuria decadentista, el "modernisme" fue más una crisis prolongada, que un movimiento de renovación cultural. El movimiento no logró sus manifestaciones más valiosas en la literatura, sino en el arte y en la arquitectura. Esto puede ser afirmado, a pesar de la significativa personalidad de Santiago Rusiñol. El "modernisme" catalán fue, pues, una fase de crisis muy limitada y casi extraliteraria, muy cercana al "décadentisme" francés.

El estudio de Eduard Valentí (1973) mencionado en la nota 3 define el "modernisme" como "progresividad conservadora". Se trata de "la actitud que pretende conservar algo (en este caso Cataluña o su cultura), inspirando modernidad" (p. 341). Además del componente regionalista, o sea, anticastellano, mencionado aquí, es significativa la búsqueda de una nueva espiritualidad. Valentí coincide con la interpretación del modernismo tal y como aparece en 1.3, principalmente cuando asegura que, en el fondo, se trata de un problema espiritual; que la verdadera identidad de este movimiento se halla, tanto en Cataluña como en España, en el sentido más amplio, en el ámbito de la religión. Valentí cree con ello que la definición de los diferentes modernismos puede ser explicada mejor mediante la actitud específica (heterodoxa, ortodoxa, vitalista, escapista o introvertida) ante el problema religioso central⁷.

1.6. En Portugal, el movimiento literario denominado "modernismo" fue posterior a todos los modernismos anteriormente citados, surgiendo alrededor de 1915 y como reac-

⁷ Por lo que se refiere al "modernisme" catalán, consúltese GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *op. cit.*, y LILY LITVAK, *A Dream of Arcadia. Anti-Industrialism in Spanish Literature, 1895-1905*, Austin-London, 1975. Versión española: *Transformación industrial y literatura*, Madrid, 1975.

ción internacionalista a las varias tentativas regionalistas; tal es el caso de los movimientos denominados “saudosismo”, “neo-garrettismo” y “nova maneira”. El grupo de escritores situados en torno a la revista *Orpheu* tentó por tercera vez liberarse del provincialismo cultural (las dos primeras habían sido alrededor de los años 1865 y 1890). De todas formas, José Régio no escribió su recapitulador y retrospectivo ensayo *Da geração modernista* hasta el año 1927⁸. En dicho ensayo señala a los poetas Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa y José de Almada Negreiros como las figuras que marcaron el camino del modernismo portugués. En particular Fernando Pessoa —quien asimiló mejor que ningún otro portugués las tendencias vanguardistas europeas— supo reunir en feliz síntesis la modernidad europea con la tradición portuguesa⁹. Por otra parte, en algunas historias de la literatura portuguesa, este movimiento es denominado “futurismo”. Con ello se hace evidente que el modernismo en Portugal, aunque porte el mismo nombre que el modernismo hispánico (1.1), forma parte de aquellas corrientes de la vanguardia internacional en Europa que se distinguieron por su afán destructor, por sus visiones traumáticas y por su audacia provocadora. De esta forma, entre España y Portugal, podemos constatar un intercambio semántico en cuanto al uso del término “modernismo”: el modernismo hispánico es superado precisamente por los movimientos de vanguardia que habrían de llamarse “modernismo” en Portugal.

1.7. Finalmente existe también el modernismo brasileño. Fue proclamado en febrero de 1922, con ocasión de la Se-

⁸ JOSÉ RÉGIO, “Da geração modernista”, en *Presença*, 3 (8.4.1927).

⁹ Consúltese el detallado análisis de RAINER HESS, *Die Anfänge der modernen Lyrik in Portugal (1865-1890)*, München, 1978. Sobre la fortuna del concepto da testimonio el hecho de que, en la literatura portuguesa, se le denominase “segundo modernismo” al movimiento fomentador de una “literatura viva” que se articuló en la revista “*Presença. Folha de Arte e Crítica*” (1927-1940). Cf. HELMUT SIEPMANN, *Die portugiesische Lyrik des Segundo Modernismo*, Frankfurt/M., V. Klostermann, 1977.

mana de Arte Moderna celebrada en São Paulo. Tal como el "grito do Ipiranga" había pregonado la independencia nacional, asimismo se proclamó allí la "Independência" cultural. La afección antieuropea culminó en aquel extraño "manifiesto antropofágico" de 1928. Oswald y Mário de Andrade fueron los protagonistas de un movimiento polifónico y colectivo, sostenido por un entusiasmo ora infantil, ora sarcástico. Como nuevo axioma se pretendió una superioridad cultural del primitivismo autóctono, puesto que había que superar, de una vez para siempre, el complejo de inferioridad cultural frente a la antigua madre patria, Portugal. Entre el simbolismo brasileño y el incipiente experimentalismo del año 1945, el modernismo brasileño creó —visto desde la perspectiva hodierna—, más que grandes obras, una fructífera conciencia crítica, concerniente tanto a la sociedad brasileña como a su literatura y a su lengua. Aunque el largo proceso del devenir cultural autoconsciente necesitara, por razones históricas, una afección antieuropea, es indiscutible que los impulsos intelectuales y, en parte, formales surgieron de los movimientos vanguardistas europeos. Con un antiacademicismo radical, compareció una innovación del método de expresión tan imitadora como creativa. El lírico Manuel Bandeira es un notable ejemplo de la negativa de aquella retórica, correspondiente a la tradición oratoria de origen portugués.

Así pues, el contenido programático del modernismo brasileño corresponde en su mayor parte, al menos en lo que a la intención se refiere, a su equivalente portugués (1.6), tanto por la despreocupación vanguardista como por la actitud de *tabula rasa* con relación al pasado y, en parte, también desde el punto de vista cronológico. Por otra parte, dichos conceptos se diferencian por los niveles culturales a que se refieren: el del modernismo portugués era el pasado más antiguo y genuino; el de los brasileños se apoyaba de forma declamatoria en el primitivismo de los aborígenes, pero en realidad se trataba de la presencia desconcertante del Brasil, el gigante que iba despertándose. Otra diferencia constatable es que el modernismo brasileño

fue un terreno productivo para la propia conciencia cultural del país y para el florecimiento literario que comenzó en 1945, alcanzando así una transcendencia mucho mayor que la del modernismo portugués, minoritario y, a intervalos, casi caído en el olvido.¹⁰

Resumiendo, podemos afirmar que el término "modernismo" designa a la vez una época cultural universal, una estructura estética (modernidad), un movimiento teológico y, dentro del ámbito ibérico, al menos cuatro corrientes literarias diferentes. Si ponemos, por ejemplo, esos cuatro movimientos en relación con el *Jugendstil*, reconocemos que, en el mejor de los casos, el "modernisme catalá" coincide con él; el modernismo hispánico y el *Jugendstil* se corresponden sólo en parte; los movimientos modernistas en Portugal y en el Brasil representan precisamente movimientos antagónicos a dicho estilo. Ante tan enorme polisemia, es conveniente que este término se emplee con el máximo cuidado y que, además, dada la sobrecarga semántica, se defina cada vez el uso que se le dé. Debe admitirse, sin embargo, que desde el punto de vista de su origen léxico, el empleo de dicho término es legítimo en cada caso. Su semema básico, es decir, la oposición *modernus vs. antiquus*, se conserva en todos los casos, ya que se trata de un rechazo de alguna tradición o del acercamiento entusiasta a algo nuevo, que prometía ser superior a lo pasado. Además, si constatamos que todos estos modernismos del ámbito ibérico encierran

¹⁰ De entre la rica bibliografía sobre el modernismo brasileño, me limito a mencionar los siguientes títulos: MÁRIO DA SILVA BRITO, *Poesia do modernismo*, Rio de Janeiro, 1968; *Vanguarda européia modernismo brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*, Petrópolis, 1976; *Tempo Brasileiro*, 26-27 (Jan.-Março 1971), número especial sobre "Vanguarda e modernidade". La segunda sesión del XVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (1-5 de agosto de 1977), en Rio de Janeiro, estaba dedicada especialmente al modernismo. Una selección de las ponencias ha sido publicada por AFRÂNIO COUTINHO y ARIEL CASTRO (eds.): *Atas do XVIII Congresso Internacional de Literatura Ibero-Americana*, Rio de Janeiro, 1978 (aparecido en 1979).

en sí la misma impaciencia, la misma precipitación entusiasta, tan dispar del simbolismo francés y de otros países europeos, será necesaria una explicación adicional. Constatamos, mediante una comparación intercultural, que se trata, dentro de la escena cultural de los países de habla portuguesa y española, de la primera particularidad desde el Renacimiento. Soy de la opinión de que la dinámica evidente de los modernismos, que tanto difieren entre sí, puede explicarse mediante el retraso cultural frente a Europa, descubierto y sentido aproximadamente a un mismo tiempo. Es suficiente pensar en la pobreza de la expresión estética, en el lenguaje fosilizado, en el vacío de ideas, en la estereotipia de sentimientos y de pensamientos (galoneada patrióticamente por la palabra clave "castizo") para comprender que, ante el desnivel repentinamente avistable, había surgido la urgente necesidad de reaccionar, de efectuar una revisión. De esta forma, la necesidad de una reacción espectacular que superara el obstáculo del atraso se extendió por vastas capas sociales españolas, hispano-americanas, portuguesas y brasileñas: se debía superar finalmente el estancamiento cultural y la evidente mediocridad. A estos factores culturales, surgidos de una constelación histórica, hay que añadir los cambios coetáneos del substrato socio-económico (véase el apartado 2.3). A la confluencia de anhelos renovadores en ambos sectores se debe aquel ímpetu singular que es el denominador común de todos los movimientos modernistas.

En la misma relación explicativa se halla la siguiente constelación, relevante desde el punto de vista comparativo: todos los modernismos, sean estos "premodernos", como el hispánico, o, como los otros, más o menos de vanguardia, fueron provocados principalmente por una motivación cultural. El rápido nexo en el resto de Europa entre las vanguardias artísticas y políticas no apareció en la escena cultural del mundo ibérico o, si lo hizo, se manifestó más tarde. Esta constatación va apoyada por el hecho de que en las antiguas patrias europeas (España y Portugal), donde a corto plazo nada parecía que iba a cambiar en las estruc-

turas políticas convencionales, el afán renovador se limitaba exclusivamente a lo cultural, y especialmente al sector literario. Tanto el modernismo hispánico (y los movimientos vanguardistas que lo substituyeron en España) como el modernismo portugués están caracterizados por la casi total abstinencia política. En el frondoso bosque de revistas que creció en la España de la década de los veinte, *Post-Guerra*, de vida efímera (1927-28), fue la única que postulaba la necesidad de ganar la vanguardia artística para la causa del proletariado¹¹. En los países latinoamericanos, culturalmente independientes desde hacía ya tiempo de la Península Ibérica, el elemento político del vanguardismo siempre ha jugado, aunque sólo fuera por motivos de afección poscolonial, un papel importante. El componente social de tono marxista también se hizo notar, aunque al principio sólo esporádicamente (en el Perú bajo la influencia de José Carlos Mariátegui, en los años 20), particularmente en el transcurso de los decenios siguientes¹². De ahí mismo se explica por qué los movimientos vanguardistas latinoamericanos conocieron mayor alcance social y tuvieron mayor duración que los de Europa.

Después de esta digresión terminológica, quisiera pasar a ocuparme del modernismo hispanoamericano. Éste posee, a pesar de su sincretismo, gran originalidad y, en neta contradicción con el más bien modesto éxito fuera de su propia área, decidido alcance cultural.

¹¹ Véase al respecto la tesis doctoral de JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA, *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, Bellinzona, Casagrande, 1980, pp. 67-69.

¹² Consúltese sobre este complejo tema la reciente bibliografía: OSCAR COLLAZOS (ed.), *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, 1970-1977; ANTONIO MELIS (ed.), *Avanguardia artística e avanguardia política*, Milano, 1975; MERLIN H. FORSTER (ed.), *Tradition and Renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*, Urbana-Chicago-London, 1975; GUSTAV SIEBENMANN, "Histoire du terme et de la notion d'Avant-garde dans le domaine linguistique espagnol", en *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, éd. par Jean Weisgerber, Bruxelles (en prensa).

2. DETERMINACIÓN INMANENTE DEL MODERNISMO HISPANO-AMERICANO

2.1. Experimentos fenomenológicos.

Se ha intentado determinar el fenómeno del modernismo —me referiré en adelante al movimiento literario en España y en la América hispana (1.1)— desde el punto de vista de las influencias. De estas indagaciones resulta sencillamente que, de entre los modernistas, cada uno tomaba sus préstamos de donde podía, y que estos préstamos acusaban, según el período creativo a que pertenecieran, las más diversas procedencias. El modernismo es, efectivamente, un ejemplo más que confirma la validez transcendente de la cláusula general a que se recurre para designar también los fenómenos culturales en América: el mestizaje; simbiosis de heterogéneos. Juan Ramón Jiménez captó muy pronto que la cuna de una corriente tan integradora sólo podía darse en el ámbito cultural americano.

Para poder hallar un denominador común descriptivo en esta variedad de productos mixtos, Luis Monguió (1943) intentó un experimento fenomenológico. En su ensayo "Sobre la caracterización del modernismo"¹³ presenta el resultado de su sistemático análisis sobre toda la crítica del modernismo. Expuso trece características según el grado de frecuencia nominativa en sentido decreciente; es decir, desde el rasgo citado con más frecuencia, hasta los señalados sólo esporádicamente. De ello se infiere lo siguiente:

Como rasgo más frecuente se halla la literariedad (0); siguen después (1) el espíritu cosmopolita; (2) la preferencia por lo exótico (sobre todo la Antigua Grecia, Europa, el Oriente transmitido a través de Francia); (3) la individualidad acentuada; (4) la aspiración a la originalidad, lo exquisito y la temática refinada (el cisne), el estilo elevado; (5) el esmero, el redescubrimiento de anti-

¹³ HOMERO CASTILLO (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, 1968, pp. 10-22.

guas formas métricas y la invención de otras nuevas; (6) la imitación de líricos europeos: románticos, parnasianos y simbolistas (especialmente franceses); (7) innovación del ritmo. Siguen otros rasgos cuya concordancia es netamente inferior: (8) "l'art pour l'art"; (9) el "americanismo"; (10) la europeización (sin olvidar que, a partir de 1914, este modelo ya no tiene casi vigencia); (11) amoralidad y abierta sensualidad; (12) pesimismo.

Este resultado es didácticamente justificable; sin embargo, muestra al mismo tiempo, con toda claridad, que no es posible comprender el fenómeno del modernismo con la ayuda de una especie de encuesta demoscópica a los críticos; ni tampoco con un análisis estadístico. Indudablemente, esa clasificación nos da mediante la primera posición, la más general, un indicio sobre la dirección en que la búsqueda de la esencia del modernismo pudiera tener mayor éxito. Este rasgo fue denominado literariedad. Por ello, averiguar contrastivamente la interpretación específica de la literariedad modernista (yo hablaría más bien de *la poética*), debería ser tarea muy prometedor. Por lo demás, esta caracterización refleja la situación metódica de la crítica hasta la segunda guerra mundial, que, como es sabido, se deja orientar por lo formal y por los temas de primer plano, pasando casi totalmente por alto los aspectos ideológicos. Por eso, es instructivo contraponer un experimento de sintetización intentado unos 20 años más tarde. He aquí las definiciones principales del modernismo hispánico, tal y como las recopiló, en 1966, Ned Davidson¹⁴:

(1) El deseo de innovar y de enriquecer las tradiciones y los medios estilísticos de la literatura latinoamericana, especialmente mediante mayor libertad métrica, recurriendo a palabras rebuscadas y a neologismos, etc.; la orquestación sinfónica de temas; el empleo de exigentes medios estilísticos (por ejemplo, la sinestesia); (2) el deseo de una reforma cultural: los modernistas buscaban nuevos valores

¹⁴ NED DAVIDSON, *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*, Boulder (Colorado), 1966.

religiosos y filosóficos que les sacaran, pasando por una crisis religiosa, de un período de duda en lo histórico y en lo cultural; (3) la temática cosmopolita: el deseo de huir de la realidad latinoamericana; un interés por las culturas antiguas y exóticas: la helénica, la china, la japonesa, la cortesana francesa del siglo xvii, etc.; una fundamental curiosidad por el conocimiento de los movimientos literarios fuera de la América Latina; (4) la búsqueda de una solución estética de los problemas vitales; una entrega casi religiosa al arte; el ansia de experiencias artísticas que esclarecieran lo esencial de la vida; (5) la búsqueda de la transcendencia espiritual; un anhelo místico de unión con el universo.

Las tendencias en la discusión sobre el modernismo posteriores a la segunda guerra mundial (por lo general claramente espiritualistas) se enfrentan en los últimos tiempos a interpretaciones basadas en el materialismo histórico. Éstas merecen ser presentadas y discutidas más detalladamente. Pero comencemos por la descripción histórico-literaria.

2.2 *El sistema.*

El objetivo explícito de Darío era la autonomía poética de América Latina frente a España, considerando dicha autonomía como proceso parcial del movimiento general de independencia. De ahí el distanciamiento de España y, al mismo tiempo, la introducción de la propia literatura en un contexto literario universal, lo cual implicaba una amplia aceptación de la estética y de la tradición europeas, la griega y la latina incluidas.

Sin embargo, cuando se impusieron las obras de Darío y de los demás modernistas, ya habían transcurrido casi 70 años desde la famosa "Alocución a la poesía" de Andrés Bello¹⁵. El mismo Bello había exigido la emancipación cultural frente a España y, al mismo tiempo, frente a todo

¹⁵ Andrés Bello, "Alocución a la poesía", en *Poesías*, Caracas, Ministerio de Educación, 1952, p. 43.

el Occidente, "donde la corrupción cultura se apellida". Ahora bien, Darío —y eso borra las aspiraciones autonomistas de su comportamiento— vio la solución volviéndose a servir del instrumentario lingüístico-poético contemporáneo, tal y como se le ofrecía la culta Europa hacia finales del siglo XIX: los secretos de la armonía, el matiz, la sugestión, el descubrimiento, pues, del simbolismo en Francia. Todo esto quiso Darío aplicar y realizar dentro del idioma español¹⁶. De esta forma revalorizó y adaptó la contribución europea a la literatura universal, ateniéndose sobre todo a las corrientes más modernas por entonces en Francia, y prefiriendo con ello, precisamente, aquellas corrientes casi rayanas en la decadencia. Mientras Bello insistía sobre todo en la temática autóctona, acusando la cultura europea de decadente, Darío opta por el camino de innovación auténtica del lenguaje poético español, siguiendo, por el contrario, en lo que a la temática se refiere, las modas europeas de la poesía parnasiana y de la del simbolismo; todo ello con frecuencia de forma bastante epígona. Esta opción por la renovación del idioma marca también la diferencia entre Darío y Bello, quien veía al escritor latinoamericano como ciudadano activo y políticamente consciente. Por otra parte, ningún latinoamericano ha demostrado y documentado poseer, como Darío, tan minuciosos y profundos conocimientos de destreza poética. Así, pues, Darío se convirtió en una especie de línea divisoria en la historia de los estilos poéticos: dentro de la poesía de lengua española, la lírica anterior a Darío muestra un nivel bastante diverso de la lírica posterior a él. Es evidente que también tuvo sus precursores y sus compañeros de camino: Groussac, Martí, Francisco Gavidia, Pedro Balmaceda y otros. Sin embargo, Darío llevó todos los matices y variantes a la máxima perfección y síntesis. Domina sobre esta época, tal como lo hizo Lope de Vega, en su tiempo, en España. Aunque Darío no represente el modernismo en su totalidad, no por eso deja de

¹⁶ "Los colores del estandarte", en RUBÉN DARÍO, *Escritos inéditos*, edit. por E. K. Mapes, New York, 1938, p. 121.

ser la figura más significativa. En qué dimensión y desde cuándo entró el modernismo en la prosa, ha sido esclarecido apenas por investigaciones recientes.¹⁷

Aunque lo mismo se tienda a idolatrar a Darío por su lenguaje poético, que a condenarle de epígono por su temática europeizante, o de políticamente ineficaz por retirarse a la tan traída y llevada torre de marfil, con él y con su obra la lírica hispanoamericana se fue alejando de la española. Darío se dio cuenta muy pronto de que con ello daba un cariz particular a la poesía latinoamericana. En su artículo "El modernismo", aparecido en la revista *España contemporánea* (1901), afirmaba claramente que el modernismo estaba dando a las letras hispanoamericanas una posición especial e independiente de la literatura española. Darío vuelve, sintomáticamente, a empalmar con aquella corriente olvidada en la literatura española, designada globalmente como barroca: Gracián, Santa Teresa, Góngora, Quevedo y todos aquellos innovadores que, a su modo, habían contribuido a la innovación formal de la literatura.

De este modo se podrá, pues, decir que el modernismo, con y después de Darío, se ha convertido en un sistema sostenido por una lengua y por una temática específicas; sostenido también por la expectativa de un público ávido de fuerzas creadoras; sostenido, finalmente, por estos mismos artistas que efectúan los cambios o actualizan las constantes útiles al sistema y esperadas por el público. Dicho sistema tampoco fue alterado en sus elementos básicos después del fallecimiento de Darío (1916). Donde el sistema demostró cierta debilidad, ha podido en cierto modo corregirse a sí mismo, una vez alcanzada la "cumbre".

A este sistema literario no pertenecía únicamente, claro está, Rubén Darío, aunque él fuese la figura predominante. Con razón pudo afirmar Pedro Henríquez Ureña que

¹⁷ Cf. IVAN A. SCHULMAN, "Reflexiones en torno a la definición del modernismo", en HOMERO CASTILLO (ed.), *op. cit.*, pp. 325-357 (1966). Además, KLAUS MEYER-MINNEMANN, *Der spanisch-amerikanische Roman des Fin de siècle*, Tübingen, 1979.

“de cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él (Darío, G.S.)”¹⁸. Pero sería falso considerar al modernismo como movimiento de “un solo hombre”, ya que, al contrario, fue sostenido por un número tal de poetas de calidad que, justamente, nos asombra en el aspecto cuantitativo. Pedro Gimferrer recogió en su ya mencionada antología (1969) poemas de 64 líricos. En lugar de dar una larga lista de apellidos, me parece más ilustrativo citar en cuatro grupos las figuras más sobresalientes.

I. Entre los promotores y pioneros se encuentran José Martí (Cuba, 1853-1895), Julián del Casal (Cuba, 1863-1893), Manuel Gutiérrez Nájera (México, 1859-1895), José Asunción Silva (Colombia, 1865-1896) y Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916).

II. Entre los que, en una fase concreta de su propia creación, llevaron el modernismo a la cumbre del movimiento, se hallan Amado Nervo (México, 1870-1919), de nuevo Darío, Leopoldo Lugones (Argentina, 1874-1938), Juan Ramón Jiménez (España, 1881-1958) y Julio Herrera y Reissig (Uruguay, 1875-1910).

III. Tres líricos han dinamizado el movimiento hasta superarlo: Enrique González Martínez (México, 1871-1952), Darío y Juan Ramón Jiménez.

IV. De entre las figuras importantes pero marginales (o sea, aquellos que, sin que esto suponga una valoración, no pueden ser incluidos completamente en el movimiento modernista) se deberían nombrar a José Santos Chocano (Perú, 1875-1934), Ramón López Velarde (México, 1888-1921) y Ramón del Valle-Inclán (España, 1866-1936).

La historia de la influencia del modernismo merecería un capítulo aparte. Señalaremos tan sólo que en España, poco después de terminada la primera guerra mundial, y debido a la ya mencionada política cultural nacional, el modernismo fue radicalmente desplazado y desvalorizado;

¹⁸ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Las corrientes literarias en la América Hispana*, México, FCE, 1964, p. 167.

sólo en los últimos años ha vuelto a ser objeto de una nostálgica revalorización. En Hispanoamérica la evolución fue completamente distinta. Aunque considerados posmodernistas, poetas de la talla de César Vallejo o Pablo Neruda, de Enrique Molina u Octavio Paz, han sido influidos, al menos en sus primeras obras, decisivamente por el modernismo, y reconocen, agradecidos, su deuda hacia Rubén Darío. Por otra parte es evidente que en estos poetas influyeron más el terremoto surrealista y las nuevas y decisivas orientaciones de la lírica inglesa y norteamericana.

Ello no obstante, puede afirmarse que el concepto de la poesía en Hispanoamérica no ha cambiado esencialmente después de Darío y hasta mediados de nuestro siglo. Su rasgo característico es el de la subjetividad. La poesía debe ser el producto de un proceso creativo amoldado exactamente al estado de ánimo, reflejando al mismo tiempo una "armonía de caprichos"¹⁹. Tan ligado está el proceso gestativo de esta poesía al acto intuitivo más íntimo, entrañable y espontáneo, que no puede ni socializarse ni repetirse; de esta forma sólo puede admirarse el resultado, mientras que la intuición que lo originó se substraerá al rastreo crítico.

2.3. *¿Condicionamiento socio-económico del modernismo?*
Para Ángel Rama, cuyo sugeridor estudio sobre Rubén Darío²⁰ sigo esencialmente, el mencionado individualismo es el resultado de la economía liberal que, hacia finales del siglo XIX, se desarrolló en los grandes centros de América. Efectivamente, las estructuras económicas de la época colonial perduraron hasta mucho después de la independencia,

¹⁹ En el prólogo a "El canto errante", 1907.

²⁰ ÁNGEL RAMA, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, 1970. Este trabajo se comenta y critica ampliamente en el libro de FRANÇOISE PERUS, *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*, México, 1976. Desde la posición rigurosa de la crítica marxista, la autora rechaza ciertas conclusiones simplificadoras de Rama, coincidiendo con él en la convicción de "que resulta imposible realizar una interpretación de la literatura con prescindencia de la estructura y la lucha de clases de un momento dado" (p. 99).

desmoronándose solamente hacia el fin del siglo pasado bajo el impacto del capitalismo internacional. En la opinión de Rama, la actitud creativa extremadamente subjetiva y el hecho de que la originalidad y la novedad (o sea: la modernidad) hayan sido las principales categorías del modernismo, se explican —homólogamente— por el impacto del desarrollo económico e industrializador. El rechazo de los modernistas a todo tipo de escuelas y círculos (“no hay escuelas; hay poetas”) correspondería al comportamiento anárquico-liberal del capitalismo en su fase imperialista. Esta necesidad de originalidad les impulsó a defender y a proteger, dentro de lo posible, su patrimonio intelectual, de la misma forma en que la libre competencia se protegía con las marcas de los artículos de consumo. Esto explica el que, en la época del modernismo, se agudizara profundamente el problema del plagio de formas, de temas e incluso de metáforas. Un ejemplo anecdótico lo constituye el hecho de que Herrera y Reissig y Roberto Velaz Carreras se enemistaran a muerte, al reclamar ambos la autoría de una misma metáfora. En realidad, ambos hubiesen tenido que dar las gracias al viejo Petrarca por el verso en cuestión (“el relámpago luz perla que decora su sonrisa”).

Hasta tal punto la divisa individualista “sé tú mismo” se había transformado en el primer mandamiento de los modernistas. El plagio era pecado; la imitación, tabú. Este radical afán de originalidad trajo consigo una necesidad de renovación permanente: los poetas estaban condenados a la innovación. Consciente de ello, parece que un día Darío declaró a Groussac: “Mi éxito —sería ridículo no confesarlo— se ha debido a la novedad”. Esto dificultó considerablemente la labor poética. Las formas tradicionales, los grandes ciclos y las grandes epopeyas decayeron; abandonaron el verso para pasar a ser prosa. Si después del modernismo vuelven a aparecer poemas extensos, van ordenados episódicamente o divididos en unidades poéticas (como, por ejemplo, el *Canto general* de Pablo Neruda). Según vemos, la homología entre el sistema económico y la

cultura tiene, en cuanto a la comercialización del arte, una indudable fuerza explicativa.

Sin embargo, debemos también considerar este tipo de evoluciones teniendo en cuenta los acontecimientos que las precedieron. A este respecto, el mismo Rama hace una constatación interesante, afirmando que el modernismo tuvo como antecedente una superposición de movimientos estéticos casi caótica. En esa superposición, que se produjo entre 1800 y 1895, todos los intelectuales, orientados completamente hacia Europa, sufrieron la influencia simultánea del romanticismo tardío, del realismo, del positivismo, del espiritualismo, del vitalismo, etc. Ante tan excesiva oferta de elementos nuevos y repentinos, los poetas cayeron en la euforia, pero a la vez en la humillación y en un sincretismo inevitable: atestiguado por Rubén Darío, en el "Prefacio" a sus *Cantos de vida y esperanza* (1905), donde proclama su "antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética". Es evidente que venimos ofreciendo aquí otro tipo de argumentación, por la cual la consabida pasión de los modernistas por la originalidad puede explicarse de modo inmanente²¹.

Basándose en su convicción marxista, Ángel Rama sostiene la tesis según la cual el liberalismo, dado su sistema económico, se sitúa causalmente en el origen del modernismo. Rama considera el modernismo como función directa del colonialismo capitalista. El radical cambio de rumbo que el modernismo introduce evidentemente en la estética, está motivado, para él, por la transformación de la base socio-económica. De esto deduce que se impone fechar nuevamente al modernismo: el comienzo debería datarse alrededor de 1870, año en que empieza la expansión del capitalismo europeo y norteamericano; el final coincidiría con la primera guerra mundial, puesto que entonces se des-

²¹ Cf. ALLEN W. PHILLIPS, "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo", en *Revista Iberoamericana*, 24 (1959), pp. 41-64; y otro trabajo más reciente del mismo: "A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1 (1977), pp. 229-254.

morona el prestigio de la cultura occidental y la revolución rusa anuncia un cambio fundamental. Los comprobantes que Rama aporta se basan en las opiniones de testigos de la época, entre los que van incluidos algunos modernistas, que confirman y alaban la prosperidad material de la nueva forma de organización capitalista. Pedro Henríquez Ureña, por ejemplo, ya lo anotó lacónicamente en 1890: "Había ya prosperidad". También Darío testimonió claramente —y con dejo irónico— la euforia capitalista de la época en un interesante documento, escrito a su regreso a Buenos Aires en 1912:

"...los años de las ilusiones y luchas literarias, en que una floración de talento brotó, como rosas entre rocas, en el imperio de los números. Nuestros bandolines sonaban cerca de los bancos, y nuestra bohemia nocturna melificaba el ambiente al lado de los comerciantes alemanes, ingleses, italianos, que iban a ingurgitarse cívicos y chops en lo de Luzio o en Auer's. ¡Era el buen tiempo! No impedía el ruido lírico de unas cuantas cigarras la marcha de las transacciones; el Ateneo hacía su poco de Grecia en la atmósfera fenicia o cartaginesa y la juventud aprendía que no sólo de papel moneda vive el hombre y que los intelectuales, como los héroes y las bellas y honestas damas, son las joyas de la república"²².

Tales opiniones en cuanto a las relaciones entre lo social y lo cultural fueron ya notadas con anterioridad por otros críticos. Por Julio Molina, por ejemplo, en 1939: "Lo que se ha llamado modernismo en literatura no es otra cosa que lo que en política se llama liberalismo". Esto queda confirmado al examinar en qué estratos sociales gozó el modernismo de mayor aceptación: la nueva corriente estética no reclutó sus adeptos más entusiastas en las filas de los terratenientes ni de la burguesía establecida, sino entre los empresarios y comerciantes de las ciudades más relacionadas con el extranjero.

²² "El retorno", en *La Nación* (Buenos Aires), año XLII, nº 14.800, 21 de agosto de 1912, p. 8.

Cabe entonces preguntarse, en primer lugar, lo siguiente: ¿No eran, pues, los principales centros comerciales los que ejercían fascinación? ¿Por qué razón fueron París y, en suma, Europa, la Antigüedad incluida, la Meca de los modernistas, y no los Estados Unidos, donde el liberalismo y el capitalismo alcanzaban su máxima expresión? ¿Por qué fueron Baudelaire y el Parnaso, y no Walt Whitman, los arquetipos? Establecer vínculos demasaido directos entre los factores económicos y los estéticos puede llevar a incongruencias. Según se dijo, Rama postula una relación homóloga entre la realidad estructural del sistema económico liberal y la estética modernista, de modo que podemos suponer que la aspiración de originalidad, por ejemplo, de la estética modernista estaba determinada por la búsqueda de mayores "posibilidades de mercado", propia de la libre competencia. Por otra parte, se acusa al capitalismo de arrojar al hombre de las cosas y de comercializar y pervertir los valores. Sin embargo, en lo estético constatamos con toda claridad que el avance del modernismo frente al neoclasicismo y al romanticismo se debe, precisamente, a que los modernistas tematizan o instrumentalizan en su poesía las experiencias inmediatas, vividas o sentidas en la naturaleza o a través de los objetos artísticos. Pero, naturalmente, el mismo Rama reconoce que el arte engendrado bajo el signo del liberalismo, siempre que se trate de poesía, no podrá ser considerado como mercancía. Sólo el fuerte auge de la bibliofilia en aquellos años —es decir, las ediciones lujosas de libros ilustrados y presentados como objetos preciosos— muestra que, efectivamente, la poesía podía transformarse en un artículo de consumo.

Además, cabe hacer otros reparos frente al teorema de Rama; por ejemplo: el modernismo aparece también en la España de finales del siglo pasado sin que se pueda hablar de prosperidad en esa época; más bien al contrario. La euforia del liberalismo invadió España sólo a través del enriquecimiento que para el país supuso la primera guerra mundial; o sea, en la década de los veinte, en un momento en que el modernismo ya había sido superado y la famosa

generación de Lorca y Guillén engendraba nuevas formas estéticas, verdaderamente modernas. Cataluña, en cambio, confirma la teoría de Rama: el "modernisme" surgió allí en una época de intercambio liberal, de internacionalización. Es este cotejo internacional de valores el factor decisivo que produce el cambio estético. La prosperidad facilitó los viajes y el ocio, puso fin al aislamiento espacial e inhibió la pobreza. En el artículo titulado "El modernismo", publicado en el libro *España contemporánea* (1901), Darío mismo explica por qué el movimiento modernista se introdujo en Hispanoamérica antes que en España: "Nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo"²³. La apertura de las fronteras, pues, el comercio de bienes materiales y espirituales a través de los mares, superando distancias, le dieron el impulso necesario. Aquí, de nuevo, tendríamos el "modernisme" catalán como ejemplo probatorio: la proximidad entre el "Jugendstil" catalán y París es evidente.

Ulteriores objeciones, las más serias, a la tesis causal de Rama surgen al considerar más de cerca la "geografía" modernista. El movimiento nació en el Caribe y en Centroamérica, de donde, como es sabido, provienen los iniciadores de mayor renombre (Rubén Darío, José Martí, Julián del Casal). Y precisamente aquí es donde la "base" económica conservó sus características feudales hasta más allá del siglo XIX: no puede hablarse, en estas zonas, ni de una expansión capitalista de la riqueza ni de la formación de una burguesía intelectual de tendencias bohemias, ni tampoco de centros urbanos prósperos con una dinámica cultural propia. Rama cree disipar la contradicción al afirmar que el modernismo continuó evolucionando por sí mismo. En la que Henríquez Ureña denomina la "segunda fase del modernismo" (a partir de 1896), éste se expande más allá de las fronteras del Caribe, alcanzando su mayor desarrollo en los países del Río de la Plata, con su crecimiento urbano acompañado de una ráfaga de europeísmo.

²³ RUBÉN DARÍO, *Obras completas*, vol. 3, p. 300.

En la tentativa de explicación de Rama, puede considerarse comprobada la tesis según la cual el terreno en que germinó el fenómeno modernista lo constituía la dinámica social que trajo consigo prósperas relaciones comerciales y contactos internacionales. Pero también es convincente el postulado de Alejandro Losada²⁴, cuando en sus trabajos sobre la literatura latinoamericana afirma que, en estas regiones, el fenómeno literario no debe ser analizado exclusivamente partiendo del proceso de producción: la relación del sujeto productivo consigo mismo y con la sociedad es uno de los aspectos igualmente relevantes. Al considerar tan sólo factores socio-económicos no se llega a comprender la complejidad del fenómeno literario.

2.4. *Tesis idealistas.*

En relación con el redescubrimiento del modernismo al que nos referíamos en la introducción, parece que también ha habido una transmutación en la apreciación crítico-literaria de este movimiento hispanoamericano. El punto de mira no radica tan sólo en las reconocidas novedades formales y lingüísticas, sino más bien en actitudes espirituales, durante décadas no debidamente apreciadas. El esteticismo modernista ya no sólo es alabado por representaciones textuales con sus llamativas bellezas: ahora también se aprecia que esa actitud esotérica es una reacción desesperada contra el materialismo sofocante, generalizado por medio de la fe ciega en el progreso. En gesto un poco egocéntrico, los modernistas trataban de oponer al vulgar aburguesamiento de la vida, al tácito darwinismo de una sociedad del progreso, una vida orientada hacia y por el arte. Al ver en esta actitud (como era el caso hasta no hace tanto) una simple huida de la responsabilidad social, se escamotea la otra mitad de la verdad: el modernismo no fue sólo la expresión de una crisis de conciencia, sino tam-

²⁴ ALEJANDRO LOSADA, *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, Lima, 1976, p. 121ss.

bién la formulación de una conciencia de crisis articulada en su reacción contra la situación de la sociedad. El culto a la belleza practicado por el modernismo no era, como todavía en el caso de los románticos, tan sólo un remedio contra el "dolor del mundo"; ahora los motivos históricos son más concretos: el rechazo del fantasma positivista, que aspiraba a una validez única y exclusiva. Como muestran las mencionadas investigaciones de Eduard Valentí, los orígenes del modernismo en España y Cataluña parten, al fin y al cabo, precisamente, del ámbito religioso, con lo cual se llega actualmente a comprender mejor la aproximación al modernismo teológico (1.4) insinuada por Jiménez.

En Hispanoamérica, la oposición al materialismo tuvo aún otro denominador común: el arielismo, creado por el uruguayo José Enrique Rodó con su influyente libro *Ariel* (1900). La idea que perseguía Rodó puede compararse en este sentido con el concepto que Edgar Allan Poe tenía de lo poético. Para el norteamericano, la poesía escrita era, en primer término, una transmisión de bellas sensaciones que conduciría luego al perfeccionamiento de las acciones y del comportamiento. Lo que Poe imaginaba bajo el efecto producido por la belleza de un poema en el alma juvenil, fue formulado en términos semejantes por Rodó al proponer su modelo arielista como guía de la juventud hispanoamericana. El arielismo de Rodó puede ser definido como una forma determinada de transmitir el principio poético a una comunidad. La reacción espiritual o cultural contra el excesivo utilitarismo norteamericano brotó paradójicamente de una fuente escondida en las latitudes septentrionales del continente americano, personificada en la obra de un poeta disidente: Edgar Allan Poe.

2.5 *La perspectiva americana.*

La consecuencia inmediata de estas posiciones idealistas fue, para muchos modernistas, la creencia en la utopía de un mundo nuevo y perfecto. Este "mundonovismo" se expresó primero, y de manera evidente, en la evocación

de la propia antigüedad precolombina, así como en la ponderación de formas alucinantes de percibir la realidad, lo cual, en ocasiones, condujo a una huida hacia el indigenismo. José Martí fue el primero en proclamar que Hispanoamérica tenía la esperanza y el deber de encontrarse poéticamente a sí misma. Sin embargo, sobre todo Rubén Darío ha de ser considerado el verdadero "cantor de la raza". A menudo, en la obra de este heraldo cosmopolita del ideal de la belleza, no se capta el mensaje político y social. Su poesía nació en una época marcada por la doctrina Monroe, que reclamaba una "América para los americanos". A este gesto antieuropeo, Darío opuso su postulado ecuménico: "América para la humanidad". De tales esperanzadoras alturas podía caer repentinamente en la desesperación, al considerar la precaria situación social de América, donde "las ambiciones pérfidas no tienen diques, soñadas libertades yacen deshechas", donde fraternizan "los Judas con los Caínes" y donde gobiernan "las panteras engalanadas". La queja termina en imprecación a Colón:

¡Pluguiera a Dios las aguas antes intactas
no reflejaran nunca las blancas velas;
ni vieran las estrellas estupefactas
arribar a las orillas a las carabelas!
(*"A Colón", Canto errante*)

Desde este punto de vista político, resultan evidentes las diferencias existentes entre el modernismo y las posiciones de vanguardia. Al acusar la alienación social en Hispanoamérica, los poetas modernistas no se rebelan personalmente contra un sistema cultural, como lo harán más tarde los vanguardistas, sino que lo hacen en nombre de una identidad cultural visionaria, amenazada desde la tradición o el extranjero. Por esta razón, la obra del poeta modernista gozaba de aceptación y reconocimiento por todo el público culturalmente apto, incluidos los exponentes del poder²⁵.

²⁵ Sobre el americanismo, consúltese el ejemplar ensayo de WASHINGTON DELGADO, "Situación social en la poesía de Rubén Darío", en

3. LA POÉTICA DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO EN UN MARCO DE COMPARACIÓN CULTURAL

Las tentativas de descripción y explicación de este movimiento literario aportadas hasta aquí, han de despertar la sospecha de que se trata de un fenómeno difícil de incluir en la historia de la literatura europea o norteamericana; fenómeno que, a pesar de las afinidades, logra al máximo ser reconocido por el admirado y "exótico" Occidente como un, a su vez, confuso y perplejo exotismo. Porque, al tratarse de productos culturales ajenos a Europa, se quiso preferir en ésta, por entonces, la atracción provocativa del arte primitivo. Se desconocían, además, las dificultades históricas y político-culturales en las que se originó este movimiento en Hispanoamérica y en España. Por eso me parece conveniente emprender una comparación del modernismo con otros movimientos culturales, para que podamos clasificar la peculiar poética de aquél en su teleología, según categorías que nos sean familiares.

3.1. *Del cambio de la justificación interna en la composición lírica después del romanticismo.*

Para situar el modernismo en un panorama de culturas comparadas, he de adelantar un resumen sucinto, aunque lo suficientemente diferenciado, de la poesía europea. Para ello considero que el largo estudio de Claude Vigée ("Métamorphoses de la poésie moderne"²⁶) es particularmente apropiado; trataré de resumirlo y de adaptarlo a los fines perseguidos en este trabajo.

Ante todo se trata de indicar de dónde nacen las raíces de la poesía en este mundo. Donde la poesía es más que un simple juego de palabras o un pasatiempo cultural, es decir,

Cuadernos Americanos, año XXXIII, vol. CXCVI, nº 5 (sept.-oct., 1974), pp. 237-252.

²⁶ CLAUDE VIGÉE, "Métamorphoses de la poésie moderne", en *Révolte et louanges. Essais sur la poésie moderne*, Paris, 1962.

a partir del momento en que adquiere grandeza, es también la expresión de una búsqueda individual y, al mismo tiempo, representativa del sentido de nuestra existencia. El impulso de la gran poesía del Occidente corresponde últimamente siempre a una necesidad metafísica. El reposo inconsciente del ser humano en su existir hace ya tiempo que pasó irremediablemente a mejor vida; paradójicamente, la tradición cristiana ha cooperado muy de cerca a ello. Con el fin de aumentar las esperanzas de salvación, impulsó al hombre sistemática y dogmáticamente a odiar este mundo y a alejarse de la naturaleza. Pero también la temprana tradición humanística, anticristiana y estoica, que comienza con el Renacimiento hasta alcanzar su punto culminante con el cartesianismo y el ateísmo de la ilustración, engendró el nihilismo universal del siglo xix. Desde entonces, la evolución de la poesía ha sido una tensión dialéctica entre la negación y la afirmación más extremas, entre el nihilismo puro y la "afirmación" extática y dionisiaca de la vida.

3.1.1. *Baudelaire o el desgarrón sostenido.*

Desde finales del siglo xviii, la toma de conciencia de haber perdido el mundo y de haberse perdido a sí mismo es a cada paso más evidente. Por primera vez, los poetas modernos ven en la obra de Goethe, de Jean Paul, de Byron o de Vigny un cambio progresivo del sentido de la realidad en el hombre occidental. Vigny —y por eso es un prototipo del romanticismo— creía que el mundo había fracasado ("un monde avorté"), abandonado a su destino por una deidad fría, muda y lejana. Ante esto, y a falta de algo mejor, Vigny se erigirá en víctima estoica y sin rebelarse abiertamente contra este desamparo.

De manera diversa, y abriendo nuevos horizontes, Baudelaire reacciona ante esa influencia contradictoria del cristianismo agonizante. Al igual que su contemporáneo Nerval, su inestable mundo afectivo vivía sometido a un movimiento pendular que lo llevaba del reconocimiento de lo

absoluto divino a la nada. Sin embargo, el polo negativo de esta oscilación metafísica fue cobrando cada vez mayor importancia, sintiéndose de esta forma cada vez más fascinado por el vacío: "Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles...". En Baudelaire, este constante dualismo se transformará en una obsesión maniqueísta: "Todo hombre —afirma— vive continua y contemporáneamente entre dos tensiones; la una le conduce a Dios, la otra a Satanás". Como consecuencia de esta tensión insoportable, se constata en Baudelaire una creciente repulsión ante la vida y ante la naturaleza, tal y como lo expresa continuamente en *Les Fleurs du Mal*. Para él, el hombre no sólo ha perdido el mundo, sino también la unidad de su propia personalidad; es la víctima de fuerzas conflictivas que le dominan como demonios. La existencia es sinónimo de desamparo. Además, Baudelaire cedía a veces —sin ofrecer resistencia alguna, e incluso con placer— a las tentaciones que le impulsaban hacia abajo, hacia el "infierno en el que mi alma se siente a gusto", hacia el "placer en la nada" hasta la auto-destrucción misma: "je fais bouillir et je mange mon coeur". Sin embargo, en sus momentos de lucidez, Baudelaire se rebela contra este continuo ceder a la tendencia hacia la nada; su "repulsión a la vida" se transforma entonces en "éxtasis frente a la vida". En una ciudad tenebrosa de un mundo desolado, la poesía y el hombre, siempre que éste sea poeta, asumen la parte del sol. Vigée alude al poema "Elévation", en el que la añoranza de la niñez se confunde con la visión de otra región existencial. Baudelaire supone ese reino de luz primigenia a través de sus propios símbolos, a través de las muchas relaciones sinestéticas y conceptuales presentes en sus versos. Pero Baudelaire permanecerá a merced de un universo dualístico, quedando indeciso cuando se trata de dar a sus símbolos el sentido definitivo. Las célebres "Correspondances" reflejan en el caso de Baudelaire una ambivalencia funcional.

Existencialmente, Baudelaire se encuentra al borde del colapso. Su única salvación ante el abismo era el arte y la poesía: le indicaban la única salida digna desde el punto

de vista humano. Sin embargo, no se decide; no sabe si buscarla en lo alto o en lo bajo, en el himno o en la protesta. En sus poemas se pone a sí mismo al descubierto con todo su desgarramiento interior.

3.1.2. *La intentada compensación del nihilismo.*

Conscientemente, Mallarmé y Rimbaud se dejan arrastrar hacia la caída, hacia la negación. Mucho antes que Nietzsche, Mallarmé había ya afirmado: "El cielo ha muerto". En el desmoronamiento total de la realidad ensalza al acto poético como portador del más alto valor. El poema ya no es la simple descripción o afirmación de la propia situación desesperada, sino la reacción contra esa caída. Lo esencial en el hombre se permuta, mediante la operación poética, en palabras. Podría hablarse entonces de "logomanía" metafísica. Numerosos seguidores de Mallarmé se afirmaron en esta posición de liberación mediante el poema. Valéry en Francia; Hofmannsthal y Stefan George en Alemania; Swinburne, Symons, Oscar Wilde y Yeats en Inglaterra; Carducci y D'Annunzio en Italia; Darío y los modernistas, para quienes sólo la poesía era sagrada, en el mundo de habla hispana (según Vigée); Wallace Stevens y Robert Frost en los Estados Unidos. Es la era del esteticismo universal. En estos "logómanos", la obsesión por la forma y el culto a las palabras no debe confundirse con la búsqueda neoclásica de la belleza ni de la elegancia gratuita de la expresión; eso equivaldría a pasar por alto la intención metafísica de sus esfuerzos. El contenido de experiencia terrenal y su expresión en lenguaje tradicional se convierten en equivalentes lingüísticos de la negación del no-ser y de la ausencia. Por eso no me parece correcto situar aquí el modernismo rubendariano.

Vigée describe también otros intentos de compensación; por ejemplo, la indagación de la situación del hombre en lo cotidiano ("Canción de lo cotidiano"), la confianza, propia de los surrealistas, en el "milagro de un nombre", y también en otras formas de resistencia.

3.1.3. Vigée pasa luego a mencionar otra posición que, en virtud de una vuelta a la fe, reniega del nihilismo. Con ello se refiere a los poetas neocristianos: Paul Claudel, Charles Péguy o Pierre-Jean Jouve.

3.1.4. En el último punto Vigée se refiere a los poetas de la inmanencia terrenal, los cuales han roto con el nihilismo gracias a su afirmación del mundo como espacio interior. Para éstos, la vida y el mundo son más importantes que las palabras. Es aquí donde ve Vigée el polo más opuesto al esteticismo nihilista. Representantes de este positivo retorno del artista a las cosas y a la vida humana son Rilke, Ponge, Robert Frost, William Carlos Williams, Eluard, René Char, Dylan Thomas y otros. Vigée concluye su exposición haciendo referencia a los poetas españoles y afirmando de ellos que "al parecer, en la escena literaria contemporánea, han sido quienes más se han acercado a la expresión de esta nueva experiencia ontológica" (p. 39). Hasta aquí, en la debida brevedad, el resumen del seductor modelo de Claude Vigée.

3.2. *La poética del modernismo.*

Para terminar voy a intentar determinar más de cerca el lugar que ocupa el modernismo hispanoamericano en este modelo. El modernismo se negó a seguir el camino de Mallarmé y de Rimbaud. De entre los simbolistas franceses, es Verlaine quien más cercano se halla a estos poetas de lengua española. La postura poética de los modernistas se asemeja, a primera vista, a aquella reacción "logománica" contra la nada y contra el vacío de los líricos nihilistas. Sin embargo, contrariamente a Mallarmé, no les basta la reducción a una ausencia idiomática visible; ni la visionaria devastación del lenguaje y la autorrenuncia de Rimbaud, aunque fuesen ambos intentos heroicos y audaces. Tan sólo en situaciones de crisis —en tales casos, sin embargo, de manera emocionante— se aferraron los modernistas al concepto compensatorio del poema, tematizando generalmente la duda en el poder de la palabra, o teniendo con-

ciencia de que el gesto poético era vano y la realidad poética solamente espectral. Un poema tardío de Rubén Darío, el último de los *Cantos de vida y esperanza* (1905), puede servirnos de ejemplo para ilustrar cómo, incluso partiendo de la desesperación metafísica, puede mantenerse el canto y cómo es tematizada la conciencia del sufrimiento, donde, al final, se transparenta la confianza en la fuerza de resistencia del lenguaje.

Lo fatal

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo
y más la piedra dura, porque ésta ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos...!

En mi opinión, la íntima explicación de la retórica del modernismo, y de su extraversión y exhibición, reside en la fe inquebrantable, en la fuerza moral que proporciona el arte. Richard A. Cardwell²⁷ ha contribuido a que se superase definitivamente la falsa idea de un Darío hedonista y amante de la vida fácil. Darío tematizó con frecuencia la duda en el sentido de la existencia. La presencia sensual del mundo (en imágenes o en palabras), el tono de conjura mantenido hasta en la lamentación, persuasivo a pesar de tan triste mensaje, corresponden no sólo a un

²⁷ RICHARD A. CARDWELL, "Darío y el arte puro", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVII (1970), pp. 37-51.

fuerte instinto de vida, a un impulso de conservación natural, sino a la evidente confianza en un "espíritu todopoderoso" que se pone de manifiesto en el lenguaje poético. Y cuando habla alguna vez de su "locura armoniosa de antaño", Darío no se refiere a un extravío, sino a un éxtasis. Y al afirmar en uno de sus "Nocturnos" que "un instante pude no haber nacido", no pone en duda la existencia corporal, sino que confía en su encarnación en el canto.

La poética modernista es singular por su principio axiomático: por la convicción de que la palabra es más real que la vida. Si la palabra poética surgía y se mantenía, se superaba el abismo entre el yo y el mundo; se relegaba la nada y se alegaba el sentido de la existencia. El modernismo —al menos en sus momentos culminantes, de "Höhenkamm"— tomó una posición que, comparada con el sistema de relaciones de Vigée, abarca varios campos. Pertenece a la "logomanía" de los esteticistas, pero sin que, como ellos, la considere una defensa ante la nada, sino más bien exaltando, en feliz acto poético, la quintaesencia de la existencia humana, sin refugiarse en la religión, sin limitarse a afirmar obstinada o elegíacamente un mundo como espacio interior. El modernista, en su versión más original, funde lo inmanente y lo transcendental, lo autóctono y lo "exótico", en una creación artística abierta a todas las culturas, estilos y tonalidades intermedias. Al lograrlo, proscribire transitoriamente la impugnación metafísica. La virtud curativa mana, en cierto modo, del acto de comunicación poética. El hombre modernista justifica su existencia al erigirse a sí mismo como "poeta faber", o al contemplarse en los textos que escucha o lee. Su *cogito*: "versum invenio, ergo sum".

En el hoy tan claramente iluminado "fin de siècle"²⁸ se

²⁸ Llama la atención la extensa bibliografía sobre el "fin de siècle" publicada en los últimos años. Por ejemplo, ROGER BAUER *et al.* (ed.), *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt/M., 1977; JOST HERMAND, *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt/M., 1972; HANS HINTERHÄUSER, *Fin de Siècle. Gestalten und Mythen*, München, 1977; ERWIN

trataba, según Hans Hinterhäuser, al margen de toda ideología, de oponer al "espíritu dominante de nuestro tiempo" una comprensión mítica o paramítica del mundo. Después de una localización tan laboriosa del modernismo, permítase el atrevimiento de reducirlo a dos mitos conocidos: como Prometeo que, en audaz y desaforado vuelo, trajo a la tierra el fuego divino; como Sísifo que sabía que, apenas finalizado, su trabajo sería anonadado y debería comenzar de nuevo, así el poeta modernista ejecuta con su arte siempre el mismo y a la vez renovado acto identificador. El poeta modernista es un Sísifo prometeico.

GUSTAV SIEBENMANN

Hochschule St. Gallen.

KOPPEN, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de Siècle*, Berlin, 1973; H. Kreuzer/H. Hinterhäuser (ed.), *Jahrhundertende-Jahrhundertwende (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 18-19)* 2 vol., Wiesbaden, 1976.