

LA DOCTRINA DEL MODERNISMO HISPANO-AMERICANO

I

Después de una apreciable bibliografía crítica, con abundancia de buenos aportes y, paralelamente, con una mayor perspectiva orientadora, no es exagerado afirmar, a poco más de cien años de los comienzos de esta etapa de las letras hispanoamericanas, que hoy tenemos una visión bastante clarificadora de ella. Lo que no equivale a decir que abundan en igual proporción los enfoques críticos generales que impresionen por su vigor ni por la solución total de los problemas que, desde temprano, han acompañado los estudios de esta época literaria.

Con otras palabras: mientras son numerosos fundados estudios parciales sobre distintos aspectos que configuran el Modernismo (podríamos distinguir también entre estudios y ediciones críticas individuales), no tenemos todavía, en la medida que podemos exigir, obras de conjunto capaces de darnos un panorama macizo y equilibrado del movimiento. Y al decir esto no rebajo, valga el ejemplo, tributos como el de Max Henríquez Ureña y algún otro.

Vayamos a los aspectos positivos. Como digo, hemos avanzado un buen trecho. Sobre todo, en rasgos más o menos externos: en la ubicación cronológica, en la superación de los benditos "precursores", en el ahondamiento de determinados signos estilísticos... Claro que, de manera especial, los avances mayores han tenido que ver con el estudio de los autores importantes. Si bien esto parece natural, no debemos dejar de lado el nutrido caudal que constituyen los autores secundarios, que, por esta misma ubicación, resultan muy necesarios para darnos, junto a los de primera fila, un cuadro cabal de la época.

Siguiendo la línea de las generalidades, aunque no sea descubrimiento reciente, pocos o ninguno discuten el relieve que el Modernismo tiene en la trayectoria de las letras hispanoamericanas. Importancia que sería ceguera negar, siempre que esto no sea un obstáculo para reconocer que hay también obras valiosas antes del Modernismo.

Creo asimismo que al abandonar geométricas particiones, para las cuales una época literaria suele comenzar en un año y un día precisos, algo hemos ganado. Y en este terreno, entre otras cosas, es necesario luchar a veces con afirmaciones como las del propio Darío, quien, en sus momentos de plenitud, se arrogaba un exclusivismo de iniciador que, en realidad, no le correspondía. O, mejor, que no le correspondía como totalidad. (Esto lo digo, por descontado, sin negar su valor y lugar especial)¹. Así, hoy pensamos que en reemplazo de una obra y un año —que solían ser *Azul...* y 1888— es más justo referirnos a la década 1880-1890, en intencionada vaguedad. Este lapso responde mejor a la idea —y la justicia— de los comienzos.

Si, como acabo de decir, las reiteradas declaraciones de Darío sobre su papel de “iniciador” pueden debilitarse o desmentirse (sin borrar, por esto, su nombre entre los iniciadores), no cabe borrar su significación de eje fundamental del Modernismo. Papel que le asignamos, en primer término, por su propia obra, pero al cual contribuye también el hecho de la desaparición física de los otros autores que abarcamos en un primer momento. De este modo, Darío queda —sostenido por una obra que crece y se extiende—

¹ Sin duda, el testimonio más conocido se encuentra en el prefacio “en prosa” de *Cantos de vida y esperanza* (Madrid, 1905). Cito sólo el comienzo del párrafo: “El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América...”. Cf., también: [*Azul...*] “Ha de saber el señor Groussac que, antes de publicar este libro revolucionario...” (R. Darío, *Los colores del estandarte*, en *La Nación*, de Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896). [*Azul...*] “...la pequeña obra primigenia que inició en América la manera de pensar y de escribir que hoy suscita, aquí y allá, ya inefables, ya truculentas controversias...” (R. Darío, *Dilucidaciones*, IV. Prólogo a *El canto errante*, Madrid, 1907).

como maestro y modelo. Y esto no desmerece la altura de los "compañeros" de promoción. En fin, sobre esta base, no resulta extremado hablar de las "dos generaciones" modernistas, y tomar como fecha escindidora el año 1896. Que no es otra que la que respalda, en la cosmopolita Buenos Aires, dos importantes libros de Darío así como la culminación de una etapa decisiva: *Prosas profanas* y *Los raros*. (Hasta con cierto carácter simbólico, una obra en verso y una obra en prosa, con los contactos modernistas explicables.) Y después de 1896, la irrupción de los "nuevos", con apertura y logros que es imposible callar.

Sobre el final del Modernismo (como sobre muchos "finales") hay igualmente diversas interpretaciones y fechas. Están los que ya consideran que *Cantos de vida y esperanza* comienza un estilo de época distinto; los que extreman el papel inaugural del poema de Enrique González Martínez, y, en fin, otros puntos de vista más o menos valederos. Algunos, hasta con extremada largueza en los años de vida que le conceden.

Si, por lo común, la fijación de los comienzos son difíciles, con tanta o mayor razón hay que repetir el axioma para los ocasos. Desde nuestra perspectiva lo vemos como un final impuesto por el agotamiento y la falta de renovación dentro de una tendencia que sólo se prolongaba en fórmulas retóricas muy repetidas, incapaz de oponerse a los nuevos vientos que soplaban.

Sobre estas bases, pues, y apoyándome una vez más en la reconocida significación de Darío, elijo el año 1916 como punto final. Insisto: vago punto final, con intencionado simbolismo, ya que, como sabemos, es ése el año de la muerte de Rubén Darío. A su vez, esto no impide que después de 1916 se sigan escribiendo poemas modernistas, pero tiene mucho mayor peso que el de atestiguar pálidas supervivencias, el hecho de atestiguar la presencia, desde alrededor de 1910, de un Posmodernismo vigoroso, sostenido por auténticos escritores. (Y para esto también hace falta tener una idea clara de lo que fue realmente el Posmodernismo). Por último, sin agotar todas las líneas y hasta con juego expli-

cable de superposiciones, los anuncios o hervores vanguardistas...

Volviendo al Modernismo, es mucho lo que puede decirse sobre sus rasgos caracterizadores. Sobre su esencial valor lírico —o, si preferimos, de la lírica como signo revelador por excelencia, con desbordes en otros géneros—, de la individualización temática, de algunas variantes que ofrece la segunda generación modernista, con diversificaciones de la prosa, etc. Pero no quiero penetrar aquí en sectores que pueden tratarse mejor en otro lugar y que demostrarían el ahondamiento del tema central de este estudio.

II

Mucha tinta se ha gastado procurando demostrar que el Modernismo hispanoamericano no es una “escuela” literaria. Y, sobre todo, que le falta un manifiesto o programa orientador. En el primer caso, admitimos que, en efecto, no se presenta originariamente con los rasgos típicos de una escuela, con un maestro —o maestros— declarados, que atraen a su alrededor discípulos entusiastas y expandidores. Por eso mismo, resulta comprensible que usemos denominaciones como “tendencia”, “movimiento” u otra parecida.

Claro que si aceptamos que sus orígenes no revisten la forma típica de la escuela o, si queremos, que en su primera generación no aparece como tal, resulta, al mismo tiempo, defendible el papel vertebrador y fundamental de Maestro que, sobre todo a partir de 1896, desempeña Rubén Darío. Es decir, después de la desaparición física, por diferentes causas, de los demás miembros iniciadores.

No se trata tampoco de hacer de Darío el *factotum* del Modernismo, cosa que ciertos críticos han postulado, con evidente injusticia hacia los más distinguidos compañeros de carrera. Hecha esta elemental salvedad, tampoco sería justo desconocer el lugar de privilegio que, por diferentes motivos, concedemos al poeta nicaragüense. Sobre estas bases, no me parece desusado considerar al Modernismo, a

partir de un momento dado, una escuela atípica, dentro también de una cronología inusual. Con todo, reconozco que conviene mejor mantener la denominación de "tendencia", "movimiento", "época", tal como corrientemente se menciona al Modernismo².

En el caso especial del programa, repito que muchas veces se ha dicho que el Modernismo hispanoamericano no tuvo una "doctrina". Que es, en rigor, un grupo de individualidades literarias, no muy coherentemente reunidas de acuerdo a factores sincrónicos, más allá de algunos puntos de contacto. Pero tal explicación deja de lado que, por encima de presentaciones o manifiestos espectaculares, cabe reconstruir una "doctrina" a través de los documentos por excelencia. Y que no son otros que las obras (textos poéticos, prólogos, crónicas, ensayos...). A ellos sumamos el material crítico aprovechable, declaraciones, etc. Vale decir, los testimonios que recogemos sobre todo en los autores que reconocemos precisamente como orientadores y a través de los cuales establecemos los enlaces de mayor consistencia. En síntesis, no creo que sea forzado distinguir entre una doctrina "declarada" y una doctrina "mostrada". Así como que el Modernismo calza con soltura en esta última.

Sobre este supuesto elemental, propongo tres rasgos esenciales o niveles que, en su conjunto, bosquejan una doctrina interna —o, simplemente, una doctrina— del Modernismo hispanoamericano. Esos rasgos los enuncio con los nombres generales de 1) *Esteticismo*; 2) *Arte combinatorio*; y 3) *Cosmopolitismo*. Es decir, ni un único signo llamativo y excluyente, ni tampoco una compleja serie de características que diversifiquen el cuadro. Claro que no se trata de un escueto enunciado, sino del necesario anticipo que es

² Por mi parte, no creo que estas denominaciones tengan nada que ver con ya olvidadas derivaciones de Brunetière (por lo pronto en la forma en que subrayaba el ensayista Charles Baudouin): "Depuis que Brunetière a introduit en critique littéraire l'idée de 'l'évolution des genres', les artistes n'ont plus à la bouche que les mots de 'mouvement', de 'courant', etc..." (CHARLES BAUDOUIN, *Le Mythe du Moderne*, Ginebra, s. a., p. 190).

preciso desarrollar de manera detallada, aunque el final nos depare la sensación de una materia sin muchas sorpresas.

1) *Esteticismo*

En primer término, es imprescindible señalar la importancia del esteticismo como signo definidor del movimiento modernista. O, si preferimos, de la voluntad de belleza, como eje de la doctrina. En principio, hasta sería lícito sentar las explicables relaciones con el arte clasicista, que apoyaba también en este principio su razón de ser. Bien sabemos que el clasicismo era, en lo esencial, arte de lo bello. Sin negar esta precedencia, es justo agregar de inmediato que el Modernismo acumula, en este perfil, una suma de elementos más complejos que los que identificamos con los del clasicismo con su ideal de claridad, equilibrio y simetría.

Asimismo, al destacar que el movimiento modernista es, sobre todo, una literatura centrada en el género lírico, establecemos una de las caras básicas del esteticismo. Para ello, claro, es conveniente tener en cuenta el particular relieve del género lírico como selección, condensación, sublimación. Y, por otra parte, no sólo el hecho de que el Modernismo nace con la lírica y con el signo del verso, sino que también extiende a otras formas genéricas —cuento, crónica, ensayo— el acento lírico³. La noticia puede completarse, aludiendo a la escasa representación inicial de la novela

³ JOSÉ JUAN ARROM, en su difundido *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* (Bogotá, 1963, p. 163) destaca la importancia inicial de la prosa modernista y afirma: "El movimiento no se inició por la poesía sino por la prosa". Sin ánimo de corrección, quizá la verdad esté en decir, positivamente: "El movimiento se inició tanto en el verso como en la prosa" (verso y prosa, como polaridad estructural más exacta). Como enlaces agrego a los nombres que da Arrom los siguientes: en la prosa, Justo Sierra (h), y en el verso, sobre todo, los de Zorrilla de San Martín, Pérez Bonalde y González Prada (este último, de más compleja ubicación). En síntesis, con esto también nos aproximamos a la proyección de una "poesía" afín al verso y a la prosa.

—Martí, Silva, con conexiones—, así como a una pálida obra dramática, mejor ubicada, en la época, fuera del Modernismo. Esta comprobación no excluye el crecimiento que la novela experimenta en la segunda generación modernista, también con apreciable variedad temática. Pero no cabe duda de que, en el sector de la narrativa, es el cuento el que ocupa el primer plano⁴.

Los temas espejan igualmente esta inclinación hacia la belleza que particulariza al Modernismo. Y que se ejemplifican tanto en los temas contemporáneos como en la predilección por el pasado (con frecuencia, remoto pasado, o bien en las estilizaciones del siglo XVIII). Y en la propensión al exotismo, lo mágico, lo raro, lo misterioso, lo fantástico. En la alternancia entre lo real y lo ideal, con clara preferencia por lo ideal. Aristocracia y selección subrayan la temática modernista, por lo común estableciendo un visible contraste entre la situación que el artista vive, o imagina (bohemia, pobreza, dolor; en otro nivel, el desprecio a la realidad circundante, a los bienes materiales, al “mercantilismo”), contraste —repito— entre esa realidad y las apetencias ideales que sus poemas y cuentos encuadran. Surge también aquí la especial preferencia que los modernistas sintieron por los ámbitos etéreos, sutiles. Por temas como la “Poesía” y el “Arte”, temas que, por supuesto, ellos no inauguran (sin alejarnos mucho, recordemos a los románticos), pero a los que los modernistas infundieron, es evidente, un sello peculiar⁵.

⁴ Sobre el cuento modernista vale, sobre todo, el lúcido estudio que Raimundo Lida dedicó a Darío: *Los cuentos de Rubén Darío*. Cf., entre otros, el texto incluido en *Letras hispánicas*, México, 1958, pp. 200-259. Cf. también mi trabajo “Jaimes Freyre, cuentista y novelista”, en *BICC*, XVI, 1961, 664-698. Sobre la crónica modernista, cf. ROBERTO J. PAYRÓ, *Crónicas*, Buenos Aires, 1909; ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO, *El Modernismo*, I, Madrid, 1914; ALFONSO REYES, reseña en la *RFE*, II, 1915, nº 4.

⁵ Como acotación al margen, un tanto anecdótica, quiero destacar el contraste que se da a menudo en una importante revista de la época, de larga vida, como fue *El cojo ilustrado*, de Caracas. Me refiero al contraste que se establece entre el material literario (casi

Si bien se atribuye a Victor Hugo la acuñación de la frase "L'Art pour l'art" —acuñación reitero, no defensa o identificación—, no cabe duda de que mucho mejor, y ya como lema, se aviene a los avatares del Modernismo. Y que es, por lo tanto, uno de los signos respaldadores del rasgo que estamos puntualizando.

Todas las grandes épocas literarias se caracterizan por la pretensión de imponer una especial lengua poética. En tal dirección, la lengua de los modernistas fue, en general, una lengua coherente con las formas genéricas y las líneas temáticas de sus obras. Vale decir, una lengua trabajada, pulida, ávida de arcaísmos y neologismos. Con preferencia visible por determinados sectores: sobre todo, los que, por un lado, entroncan con la mitología, los exotismos, voces "culturales" (latinismos, grecismos), vocablos compuestos, epítetos inusitados, sintagmas coloridos. Entre infinidad de ejemplos, unas pocas muestras: *liróforo*, *portalira*, *faunesa*, *nefelibata*, *azul* (*azur...*), *pureza*, *quintaesencia*, *oro rojo*, *misa rosa*. Plasticidad y eufonía son, claramente, peculiaridades de este vocabulario, cualidades que suelen resaltar tanto en el movimiento del verso como en una, a menudo, prosa rítmica⁶. Por otro lado, con el aprovechamiento de un vocabulario que se complace en el mundo vago de los sueños y el misterio: *extraño*, *visiones* y, por descontado, *sueño* y *misterio*...⁷.

En otro sector, y como consecuencia de resurrecciones o rehabilitaciones artísticas, la presencia de arcaísmos que se identifican con este ámbito. Son de sobra conocidos los que procura imponer Darío en sus *Prosas profanas*, comenzando

siempre, modernista, con exquisiteces y aristocracias afines) y el material gráfico no relacionado, que refleja una realidad "nacional" humilde o, sencillamente, rústica.

⁶ Cf. ARTURO MARASSO, "Glosario", en *Rubén Darío y su creación poética*; véase ed. definitiva, Buenos Aires, 1954; JOSÉ MARÍA MONNER SANS, *Julián del Casal y el Modernismo hispanoamericano*, México, 1952, p. 56.

⁷ Cf. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, reseña de JORGE LUIS BORGES, *Inquisiciones*, en la *RFE*, XII, 1926, pp. 79-80; y mi libro *Ricardo Jaimes Freyre*, Buenos Aires, 1962, pp. 48-49 y 56-57.

con el que da perfil singular al propio título: *Prosas* —en la acepción de antiguos cantos litúrgicos— o los que, en las adiciones de 1901, reiteran formas de la métrica medieval (*Lay, Dezir, Copla Esparça*).

Y a propósito de *Prosas profanas* (1ª ed., Buenos Aires, 1896) recordemos que su llamativo título, de carácter anti-tético, inicia una serie en cadena en la que, entre otros, se incluyen Ricardo Jaimes Freyre con su *Castalia bárbara* (Buenos Aires, 1899), y ya en nuestro siglo (exactamente en 1908), Evaristo Carriego con sus *Misas herejes*. No hace falta explicar este título, más afín, si cabe, al de Darío⁸.

Las facetas son múltiples. Así, de acuerdo al almacén que les servía de acopio en sus lecturas, la abundancia de galicismos. Comenzando con los nombres propios vinculados al mundo clásico. No siempre, pero sí con frecuencia, derivados de las entonces difundidas traducciones de Leconte de Lisle, y su no menos inconfundible graffa. En fin, con mayor amplitud aún, vemos que Darío llamó a uno de sus hijos —muerto prematuramente—, “Phocás el campesino” (*Cantos de vida y esperanza*, Madrid, 1905). Siglos atrás, Calderón había utilizado el más defendible “Focas” (*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*). Según Arturo Marasso, Darío tomó el nombre “Phocás” de un poema de Viellé-Griffin⁹. Y estos son los títulos de los cuatro capítulos conocidos de *Los jardines de Academo*, novela, que Jaimes Freyre dejó trunca: 1) *La pompa de Dionysos*; 2) *Un banquete en Atenas*; 3) *El taller de Eufanor*; y 4) *Noche en casa de Myrtha*. De la misma época es la novela, ésta, sí completada, del venezolano Pedro César Dominici que se titula *Dionysos* (París-México, 1907)¹⁰.

⁸ Cf. mi libro *Ricardo Jaimes Freyre*, ed. citada, p. 30.

⁹ Cf. con mi estudio “Estilística de las fuentes literarias”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1964, n° 180, p. 8). Véase también RAIMUNDO LIDA, *Los cuentos de Rubén Darío*, ed. citada, pp. 247-249.

¹⁰ Cf. con mi estudio *Jaimes Freyre, cuentista y novelista*, ed. cit., p. 10, y el artículo “Jaimes Freyre, traductor de Safo”, en *Románica*, La Plata, 1972 [1974], n° 5, p. 86. Allí cito también el encendido elogio de Darío a las traducciones de Leconte de Lisle, incluido en una de las semblanzas de *Los Raros*, Buenos Aires, 1896.

Un análisis pormenorizado de la lengua de los modernistas está todavía por hacerse. Con todo, hay ya algunos anticipos en los estudios o acotaciones citados. Y, sin la pretensión de pasar revista a todos los sectores, no podemos olvidar, como parte señera, el que enlaza los diversos aspectos de la lengua poética, con la abundancia y espectacularidad metafórica, a la cabeza (y junto a los demás tropos). Como sabemos, al mayor predominio de la imagen entre los románticos, ávidos de mostrar todo el proceso comparativo, los modernistas aspiraron a elaboraciones más sutiles y a las estilizaciones. El recuento obliga también a subrayar la riqueza de los símbolos, alegorías y hasta emblemas. Casi siempre como aspiración a nuevas formas de belleza y exquisitez. De manera especial, el mundo de los símbolos, en virtud de la amplitud que el símbolo permite. Y no creo que haga falta dar ejemplos.

En fin, el esteticismo de los modernistas no excluye el tratamiento de los grandes temas metafísicos, ni el ahondamiento en las angustias del hombre. Tampoco su versión del tema religioso, aunque éste impresione en la época menos como un sentimiento esencial, y más como un motivo donde lo decorativo predomina sobre lo profundo. . .

Pasemos ahora a otro nivel. Entre las contribuciones modernistas está también el visible enriquecimiento y variedad de la métrica. Razón directa del predominio que supone el eje vertebrador de la lírica y, no menos, del deseo de afirmar, mediante este cauce, las posibilidades del verso musical. No puede hablarse de una pobreza de la métrica romántica. Sin embargo, no está aquí uno de sus rasgos individualizadores, ya que, en lo esencial —y fuera de una mayor libertad— la métrica romántica sólo impuso unas pocas estrofas y versos. Frente a este panorama, que aún persistía a fines del siglo (recordemos las palabras irónicas de Darío en el prefacio de *Cantos de vida y esperanza*), frente a este panorama —repito— impresionan los aportes modernistas. Aportes que llegan al alarde de adaptar —o pretender adaptar— la métrica clásica a la métrica moderna, como ocurre en especial con los “exámetros” de Darío.

Y a la singularidad de construir nuevas teorías del verso, con su correspondiente respaldo justificador (tal como se da en la audaz teoría de Ricardo Jaimes Freyre).

En un estudio juvenil, Pedro Henríquez Ureña se refería al predominio que, durante varios siglos de la métrica hispánica, habían mantenido “los poetas de endecasílabos y octosílabos”. Frente a ellos, destaca la importancia que entre los modernistas adquiere el verso eneasílabo (con valiosos precedentes), el dodecasílabo, el alejandrino. Más la mayor flexibilidad del endecasílabo y la expansión del “verso blanco” —a veces, mal llamado entonces “verso libre”— y otras formas aún más sutiles¹¹. Y no se detiene allí el alarde del verso modernista. Precisamente —y como desborde explicable— asistimos a la expansión del verso dentro de la prosa, a través de intencionadas penetraciones que no se limitan al vocabulario y que registran claros testimonios de un ritmo en la prosa. En fin, no hace falta hacer hincapié en la difusión que gana el “cuento lírico” y, sobre todo, el poema en prosa.

Sin haber pretendido agotar las características del “esteticismo” modernista, está claro que su ámbito desborda interpretaciones demasiado simples, o negativas, que lo limitan a un mundo de princesas lejanas, paisajes estilizados y lo que suele llamarse “ansia de evasión” (aunque no siempre se explique bien esto). Lo que también importa, más allá de las criaturas “muertas” que, como toda época literaria, engendró el Modernismo, es quitar la palabra de condenación con que algunos críticos aún envuelven al nombre “esteticismo”.

2) *Arte combinatorio*

No debe asombrarnos ver que todavía en anacrónicos manuales literarios se insista en aquella definición de que “el Modernismo es una mezcla de Parnaso y Simbolismo”,

¹¹ Cf. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, “Rubén Darío”, en *Las Novedades*, de Nueva York, 17 de febrero de 1916.

si bien poco cuesta hoy borrar tan débil caracterización. Por lo pronto, si admitimos que, en efecto, el Modernismo aparece como una fusión de estilos anteriores, también debemos admitir que su gama de absorción fue realmente amplia. Y que en él entran no sólo las novedades más recientes del Parnaso y el Simbolismo (y aún, en situación poco clara, el llamado "arte decadente"¹²), sino también formas del clasicismo, del romanticismo (sobre todo del romanticismo atenuado, afinado, de su última etapa o generación), más la suma del realismo de escuela y del naturalismo.

Por supuesto que el cuadro puede ser caótico, pero la conformidad se alcanza a través de los elementos aproximativos o coherentes, o que no repugnan una cercanía artística novedosa. Sobre esta base, sería infantil pretender un aprovechamiento equivalente, así como dejar de lado la trayectoria recorrida por cada escritor. Algunos, con comienzos románticos y plenitud modernista, como ocurre en el caso, tan conocido, de Darío. Otros, con relieves parnasianos, como Leopoldo Díaz. Otros, en distinto nivel, descubren la persistencia más desnudamente romántica (romántico-modernista), como se da en el caso de Urbina y Amado Nervo. De la misma manera, las diferencias que se marcan entre poetas de la primera y la segunda generación, dentro de la relativamente larga vida que asignamos al Modernis-

¹² "Arte decadente". Quiero decir, con todas las imprecisiones —y condena— que lleva en sí un nombre como éste, "sinónimo", muchas veces, del Simbolismo, y que también se aplicó al Modernismo hispanoamericano. Entre varios testimonios puede servirnos una amenaza crónica de Roberto J. Payró (publicada con el seudónimo de "Tomasito Buenafé"). La crónica se titula "Azul... III" (en *La Nueva Revista*, de Buenos Aires, II, 1894, nº 15). Recordemos que en Francia hubo un núcleo de escritores reunido alrededor de la revista *Le Décadent*, dirigida por M. Bajar. Y que Paterné Berrichon (seudónimo de Pierre Dufour) publicó, en 1910, sus *Poèmes décadents*. No hace muchos años, el crítico Marcel Schneider estableció una minuciosa y, a veces, forzada separación entre Simbolistas y Decadentes (véase *La littérature fantastique en France*, Paris, 1964, pp. 273-274).

mo, y con lo que, por ejemplo, representan en su momento Lugones, Eguren y Herrera y Reissig, a través de algunos anticipos vanguardistas en sus alardes metafóricos.

Otro perfil importante que entra en este sector del "arte combinatorio" debemos verlo en la apelación del Modernismo, manifestación literaria, a otras artes —particularmente, a las artes plásticas y a la música— en sus ansias de ampliar los horizontes expresivos. La primera aclaración que cabe es la de que el Modernismo no inaugura este filón. Es de sobra conocido cómo recurren a él los estilos de época que situamos entre los siglos XVI y XVIII, con especial referencia al Barroco y al Rococó. Casi siempre, como afirmación de los rasgos bellos: poesía y pintura, poesía y música; sin excluir otras relaciones más complejas: poesía y arquitectura, poesía y escultura, poesía y danza...¹³ Pero también ocurre que durante la segunda mitad del siglo XIX gana especial dimensión esta actitud del poeta. No se trata tanto de volver a la posición de Baumgarten, que todavía en el siglo XVIII —y cerca de la reacción de Lessing— reiteraba el principio, de tan larga vida, de la semejanza de las artes. En todo caso, se aspiraba a romper la excesiva rigidez de la denuncia de Lessing¹⁴. O mejor aún, de reconocer que si es útil aceptar que son artes distintas, con diferentes órbitas y sistemas, no borran por eso puntos de contacto valederos. (Y no olvidemos lo que, con algo de vaivén pendular, significará, a comienzos de nuestro siglo, la teoría de la identidad esencial de las artes propuesta por Benedetto Croce).

Volviendo a los avatares del siglo XIX, cabe citar precedentes de Victor Hugo, Lamartine y Gautier (en frente,

¹³ Cf. con mis libros *El barroco literario hispánico*, Buenos Aires, 1960, y *Manierismo y Barroco en las letras hispánicas*, Madrid, 1983.

¹⁴ Cf. A. T. BAUMGARTEN, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Trad. de J. A. Miguez, Buenos Aires, 1955, pp. 48-49; G. E. LESSING, *Laocoonte* (1766). Véase también R. WELLEK, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, trad. de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, 1959, pp. 170-204.

algunos comentarios irónicos de Stendhal). Pero serán algo más adelante los testimonios firmes —textos y comentarios— los que darán más consistencia a la relación. Son los que encontramos, por ejemplo, en Poe, y sobre todo en Wagner, Baudelaire, Verlaine y Walter Pater (no pretendo agotar la serie), como nombres decisivos en este problema de las relaciones entre las artes. Todo, dentro de la particular perspectiva de las letras, en cuyo centro nos colocamos. Y esto es lo que repercute como un signo notorio en la doctrina modernista.

De nuevo, unos pocos ejemplos, en terreno donde abundan tanto. En primer lugar, las transposiciones entre poesía, música y pintura, donde también confluyen connotaciones de valor simbólico: Gutiérrez Nájera, *Cuentos de color de humo*; *De blanco*; José Asunción Silva, *Sinfonía color de fresa*; Rubén Darío, *Sinfonía en gris mayor* (cf., Gautier, *Sinfonía en blanco mayor*). Y, sin pretender divisiones tajantes, poesía y música: Darío, *Sonatina*; *Marcha triunfal*; Jaimes Freyre, *Siempre*; Lugones, *Salmo pluvial*. Poesía y danza (quizás más en lo temático que en la posible transposición): Martí, *La bailarina española* (podemos darle este título); Darío, *La bailarina de los pies desnudos*. Poesía y arquitectura (o arqueología): Darío, *Recreaciones arqueológicas*¹⁵.

Por supuesto, se trata de transposiciones no siempre equivalentes, y que, a veces, no pasan de la intención de los títulos. Con todo, vale la pena subrayar los logros de este grupo. Habría que agregar que aquí también juegan su parte las notaciones simbólicas y fantásticas. Y, en fin, que hay en ocasiones obstáculos insalvables en las propiedades intransferibles de cada arte.

¹⁵ Me parece justo recordar aquí que el crítico I. A. Schulman habla del "sincretismo modernista". Y se refiere especialmente a aspectos como las raíces nacionales (no estéticas), temas y expresión. (Cf. Juan A. SCHULMAN y MANUEL P. GONZÁLEZ, *Martí, Darío y el Modernismo*, Madrid, 1969).

3) *Cosmopolitismo*

He aquí otro rasgo caracterizador que se impone con cierta rotundidad. Me refiero a la inclinación de los modernistas por borrar signos inmediatos o de marcado "color local". Que, en este caso, equivale a atenuar —o borrar— señales del "americanismo", tan entusiastamente defendido por los románticos.

En principio, la actitud de los modernistas parece entroncar con la poética de los clasicistas y su reconocido ideal del universalismo, que podemos considerar, junto a los conceptos de razón, arte paradigmático e impersonalidad, como ejes básicos de la doctrina clasicista. Con todo —y sin negar posibles conexiones¹⁶—, la relación que establezco entre cosmopolitismo y universalismo se presenta en la época que estudiamos con una complejidad mayor que aquella que se enuncia con el nombre "universalismo".

Creo, en fin, que tiene en este caso especial relieve la situación de contrastes que marcamos entre el a menudo extremado "color local" defendido por los románticos y la reacción que supone este giro evidente del Modernismo. Lo que conviene agregar de inmediato es que la noción de "Cosmopolitismo", vocablo que resuena con mucha frecuencia en aquellos años¹⁷, lleva implícito el nombre de la gran ciudad europea, aceptada sin mayores reservas como "la capital del mundo y del arte". O, si preferimos, como la "Cité Lumière". *Paris = Cosmópolis* es la igualdad adivinable¹⁸.

¹⁶ "Cosmopolita" (= ciudadano del mundo) fue nombre aplicado por Cicerón a Sócrates. El nombre —nos dice Antonio Tovar— no le hubiera gustado nada a Sócrates, ya que tenía en Grecia sentido despectivo. (El creador del término parece haber sido Diógenes el Cínico). Cf. ANTONIO TOVAR, *Vida de Sócrates*, Madrid, 1960, p. 69.

¹⁷ Aunque ya la terminología marxista de la época consideraba a *Cosmopolitismo* como la versión negativa de *Internacionalismo*, más afín a su meta. (Cf. ROLAND BARTHES, *El grado cero de la escritura*, Trad. anónima, Buenos Aires, 1967, p. 25).

¹⁸ Ya Victor Hugo la había declarado "La capitale des peuples" (*L'Année Terrible*, 1867). París, como resurrección de Jerusalén, Atenas y Roma.

Si ya antes el escritor hispanoamericano soñaba con París como centro de su vida y de su obra, con mayor razón se reproducirá el fenómeno ante el brillo deslumbrante que representa París a fines del siglo XIX y los comienzos del siglo XX. (Aquí ya en los años que identificamos como los de "La Belle Époque"). Ya sabemos lo que, por ejemplo, significa París en la vida de Rubén Darío y de tantos otros. Gómez Carrillo —tal como señalaba Alfonso Reyes— nació a la vida intelectual en París, y sus "crónicas de bulevares" pueden servir de espejo para muchos casos semejantes¹⁹.

París es, pues, la "Cosmópolis" por excelencia. Hecho este elemental reconocimiento, no se agota aquí la dimensión del nombre. Así, en grado menor, caben otras identificaciones. Como la que ya Rubén Darío establece tempranamente en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* (Buenos Aires, 1896 [1897]), donde "Cosmópolis" es Buenos Aires²⁰. Nombre y símbolo que retomará años después Ricardo Rojas como título de un entero libro. Curiosamente, la obra de Ricardo Rojas está publicada en París —en la conocida Editorial Garnier—, pero también su "Cosmópolis", con mayor amplitud aún, es Buenos Aires. Una cita:

Babel mercantilista y compleja, rica en hombres y en cosas peculiares...²¹.

Como ya lo revela el breve párrafo, la "Cosmópolis" de Rojas tiene facetas positivas y negativas. Es decir, la doble cara previsible. Y despuntan en sus palabras anticipos de la prédica "nacionalista", desarrollada con mayor amplitud en obras posteriores.

¹⁹ Véase Alfonso Reyes, sobre ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO, *El modernismo*, en la *RFE*, cit. en nota 4.

²⁰ Hay también una carta de Ricardo Palma, de 1899, donde subraya el "cosmopolitismo" de Buenos Aires en el idioma y en las costumbres. (Véase carta al uruguayo Francisco C. Arata, fechada en Lima, el 27 de enero de 1899. En R. Palma, *Tradiciones peruanas completas*, ed. de Madrid, 1961, p. 1543).

²¹ Véase RICARDO ROJAS, *Cosmópolis*, ed. de París, [Garnier] [1908], p. 7.

En fin, fuera ya de connotaciones o identificaciones del vocablo "Cosmópolis" con precisos nombres geográficos como París o Buenos Aires —o algún otro que puede agregarse— entran asimismo en él relaciones menos precisas. Como la que, volviendo por su adivinable origen, apela a la relación entre el vocablo y el espécimen de "ciudadano del mundo". O como la que hace hincapié en la necesidad de borrar, sobre todo en el arte, fronteras nacionales demasiado visibles. O, no menos, en las variantes que, dentro del tema (y contraposición) entre "ciudad y campaña", subraya, en la época del Modernismo, el notable avance de la "ciudad"²². Y no es sólo el ejemplo del cubano Julián del Casal el que podemos aducir en este lugar.

Con el correr de los años, y sobre todo a través del cauce propicio que muestran el crecimiento de la literatura narrativa y el ensayo, asistimos, sin salir del Modernismo, a una más equilibrada presencia —y hasta defensa— de la realidad americana, tal como, a su manera, mostraba Ricardo Rojas. No, claro, con la abundancia y el fervor de los románticos, pero sí con el convencimiento de que se había ido muy lejos en ciertas apologías del "Cosmopolitismo".

Conclusión

Es posible que el breve cuadro de la doctrina modernista que acabo de exponer no impresione como muy novedoso. Con todo, deseo hacer hincapié en que mi exposición pretende menos la espectacularidad que la convicción de un recuento fundado, y con el respaldo de un material de cierta amplitud. Una vez más conviene insistir en las dificultades de reducir a un signo llamativo la individualidad de un estilo de época. Situación que muy difícilmente se da, aunque hay críticos que no se arredran por esto, y reiteran a su modo las argucias de las hermanastras de *La Cienicienta*...

²² Hay que incluir también derivaciones o ramificaciones. Como las que vemos en la contraposición Naturaleza exterior y Hombre. O como las que desembocan en la creación de particulares "Utopías".

En el otro extremo, una caracterización demasiado por menorizada tampoco ayuda mucho. Y aquí sería lícito acudir una vez más a aquello de que "los árboles no dejan ver el bosque", frase que tanto citaba Ortega y Gasset. No he pretendido, en conciencia, un término medio. Y menos el recurso —en este problema, sin sentido— de una numerología simbólica. Simplemente, son tres caracteres abarcadores que —creo— dan una visión, amplia y al mismo tiempo detallada, de la doctrina del Modernismo hispanoamericano. Con los recaudos que es necesario guardar para una época literaria —esencialmente literaria— realmente extendida en el espacio y en el tiempo.

No afirmo que mi recuento abarque todo el Modernismo. Sin pretender tanto, me conformo con que tenga validez general para muchos autores y obras. En especial, para los que dan el perfil nítido de la corriente. Y, aunque con frecuencia sea imposible evitarlo, sin limitarme al ejemplo absorbente de Rubén Darío.

Tampoco creo que haga falta establecer comparaciones —mayores comparaciones— con el Romanticismo, fuera de las ya ensayadas. Mirando hacia adelante, reconocemos que el Modernismo es, sí, la última época literaria con dilatada proyección espacial y temporal. Con posterioridad —y como signo de las letras del siglo xx— se sucederán las épocas, o escuelas, o tendencias, de más breve duración. Como si de esta manera se reflejara, paralelamente, esa urgencia febril de cambios y reacciones que tanto particulariza a nuestro siglo. Aunque algunos piensen, por su parte, que la vigencia del Modernismo fue demasiado larga.

Volviendo a las peculiaridades de la doctrina del Modernismo, tal como he procurado desarrollarla, me parece que ratifica la consideración que yo enunciaba en un comienzo: la existencia de una doctrina no depende exclusivamente de manifiestos y programas ambiciosos. Hay también una doctrina menos "dicha", y hasta más sutil, que es preciso descubrir en los meollos que las propias obras que aceptamos como modernistas nos muestran.

Ni toda época literaria comienza alrededor de una ban-

dera, ni de un Maestro acatado desde un comienzo con tal nombre. Hay momentos en que una tendencia se forma a través de una suma de individualidades que coinciden en determinados aspectos y que, más adelante, pueden alcanzar también la forma compacta de escuela. Y esto parece haber pasado —repito una vez más— cuando, después de 1896, Darío le confiere, realmente, esa dimensión.

Por último, hay otra fácil comprobación que —opino— conviene también tener en cuenta. Y es el papel fecundador que el Modernismo significó en los comienzos de importantes autores de nuestro siglo, cuya plenitud los muestra ya lejos de lo que entendemos por Modernismo. Y esto —claro— por encima de las reacciones, las previsibles burlas y sátiras de los que, a su vez, miraban al Modernismo por encima del hombro, y como algo extinguido o superado.

EMILIO CARILLA

Tucumán, Argentina.