

Ángel Esteban

José Martí, el alma alerta



El estado de la cuestión



El estado de la cuestión

Coordinación editorial:
José Antonio García Sánchez

© Ángel Esteban

© Editorial Comares

Polígono Juncaril, Condominio Recife
parcela 121, nave 11

Tlfo. (958) 465382 • Fax (958) 465383

18210 Peligros (Granada)

Editores: Miguel Ángel del Arco y Mario Fernández

Diseño colección: Antonio Magán

ISBN 84-8151-231-1 • Depósito legal: GR. 961-1995

Imprime: Gráficas Lino

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN DE LA OBRA 9

PRIMERA PARTE. NUEVOS ASEDIOS AL MODERNISMO
MARTIANO 11

INTRODUCCIÓN 13

I. *Contenido y alcance del binomio crisis/modernidad: 24; II. El mundo de la forma: 33; III. El mundo de la idea: 47; IV. El mundo hispánico: 66; IV.1. Modernidad en España e Hispanoamérica: 66; IV.2. Caracterización del Modernismo Hispánico: 79.*

CAPÍTULO I. EL PRÓLOGO AL POEMA DEL NIÁGARA Y LA REVOLUCIÓN MODERNISTA 83

CAPÍTULO II. MARTÍ Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: CLAVES PARA LA INTERPRETACIÓN DEL MODERNISMO ... 97

II.1. *Juan Ramón Jiménez y la interpretación del modernismo literario y religioso: 97; II.1.1. Los orígenes y el carácter del movimiento: 102; II.1.2. Modernismo literario y religioso: 108; II.2. El papel de Martí en los fondos modernistas de Juan Ramón Jiménez: 112; II.2.1. Tradición/progreso: 127; II.2.2. Lo natural/lo artificial: 131.*

CAPÍTULO III. MARTÍ, JUAN RAMÓN, UNAMUNO Y EL MODERNISMO	137
III.1. Antecedentes: 137; III.2. Unamuno y el modernismo literario: 141.	
SEGUNDA PARTE. MADURACIÓN EXISTENCIAL DEL POETA-POLÍTICO	149
INTRODUCCIÓN	151
CAPÍTULO I. FUNCIÓN SOCIAL Y EXISTENCIAL DE LA ETAPA ARAGONESA DE MARTÍ (1871-1874)	161
CAPÍTULO II. LA DOBLE "OTREDAD" REALIZATIVA EN EL ISMAELILLO.	177
CAPÍTULO III. LOS CUENTOS DE MARTÍ EN EL CONTEXTO DE LA DOBLE OTREDAD REALIZATIVA	189
III.1. La educación del niño: primer proyecto doblemente autorrealizativo: 193; III.2. Nuestra América en los cuentos de Martí: 198; III.3. Naturaleza y medio físico autóctono: 201; III.4. La libertad y la igualdad: 204; III.5. La Naturaleza como receptora de valores éticos y estéticos: 207.	
CAPÍTULO IV. LOS VERSOS SENCILLOS: LA AUTORREALIZACIÓN EN EL SENTIDO REDENTOR DEL SUFRIMIENTO	211
IV.1. El águila temible: 215; IV.2. La doble acepción del sufrimiento: 218; IV.3. Parto la carga contigo: 226.	
BREVE CRONOLOGÍA MARTIANA	231
BIBLIOGRAFÍA MARTIANA BÁSICA ACTUALIZADA	239

PRIMERA PARTE

NUEVOS AMPLIOS AL MIEDO Y AL MARTIANISMO

Para conmemorar el Centenario de la muerte de Martí nos ha parecido oportuno ofrecer un documento de investigación que incida en dos áreas determinadas: la modernidad y el modernismo en la obra literaria martiana, en relación con algunos de los escritores que mejor encarnan el espíritu de la modernidad, y la problemática de la existencia y la realización personal. Cada uno de estos temas ocupa una parte de la obra, con una introducción al estado de la cuestión y varios capítulos.

Para terminar, una escueta cronología y un capítulo final, bibliográfico, que actualiza el elenco de obras fundamentales sobre los diversos aspectos de la vida y la actividad martianas, incluyendo también los estudios más representativos publicados en los últimos meses de 1994 y los primeros de 1995, a lo largo de la geografía europea y americana.

Para acercarnos a la modernidad martiana es necesario sentar las bases de lo que significa una verdadera actitud modernizadora, y sus relaciones con el modernismo entendido como época. Desde que comenzaron los estudios teóricos sobre la época contemporánea, una serie de términos han sido utilizados de muy diversas maneras. *Modernismo, modernidad, modernizador, moderno*, etcétera, han llenado las páginas de una crítica literaria que no siempre ha aclarado con exactitud el alcance de su significado. Esta situación se ha agravado cuando, producido el auge de los estudios comparatísticos, han entrado en relación los términos que definen ciertas tendencias en los idiomas correspondientes. *Modernismo, Modernism, Modernisme, modernité, modernidad*, etcétera, a menudo poseen matices que hacen inviable la traducción literal. Además, en pocas ocasiones se ha diferenciado el uso científico de los términos con su significación más general. Por ello, la primera tarea va encaminada a este propósito. En este sentido, cabe seña-

lar que, cuanto más avanzamos hacia la modernidad, y sobre todo con la consolidación del modernismo, más patente es la dificultad para definir los movimientos culturales. Howe, en su importante trabajo *The Idea of the Modern in Literature and Arts* pasa revista a algunas de las cuestiones planteadas con respecto al romanticismo y establece un paralelo con el problema del modernismo, si bien se centra en el modelo anglosajón, diferente del latino, como expondremos a continuación: «I will be discussing a literary movement or period that I call *Modernism*, while knowing full well that the term is elusive and protean, and its definition hopelessly complicated.»¹ Aparte de las tempranas alusiones a las palabras *modernismo*, *modernista*, en el ámbito europeo, que van desde aquel aislado «Vous, moderniste, vous me montrez une molécule organique» de J. J. Rousseau en *Letres à M.D.* (1^{er} janvier 1769)² o aquel «...y a fuerza del querer sacar la quintaesencia del modernismo, han llegado a perder la cabeza», de Cadalso³ a las primeras anotaciones cercanas a la consolidación del tér-

mino (Clarín en 1887, Darío en 1888), la historia de la crítica se revela prolífica y abundante en matices.

fredo A. ROGGIANO (cfr. nt. 2) explica la aparición y el sentido que adquiere en Cadalso, como «fanatismo por lo moderno, por la novedad innecesaria y disgregadora de la tradición» (p. 43). JAUSS, en su libro fundamental *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, plantea el cúmulo de significados que ha tenido el término *modernidad* en toda la tradición occidental. Comienza afirmando, en la p. 13 de la ed. cit: «La palabra *modernidad*, que debería servir para hacer resaltar lo natural de nuestro tiempo desde el punto de vista cronológico frente a su pasado, encierra la paradoja de que (...) la pretensión que formula viene continuamente desmentida de un modo evidente por su retorno histórico». A partir de ahí analiza los diversos avatares diacrónicos del concepto enfrentándose siempre a lo antiguo, pero repitiéndose la contraposición en cada época cultural. Por eso, se pregunta en la p. 18: «¿De qué modo en la aparición y en la historia de la palabra *moderno* se anuncia la conciencia de haber dado un paso desde lo antiguo hacia lo nuevo, y cómo se hace palpable la autocomprensión histórica en las cosas que se oponen a lo que cada vez se experimenta como modernidad?» Una cosa ha quedado clara para Jauss: que la modernidad, en cada sincronía se manifiesta de modo diverso, siendo uno el sentido (oposición a lo antiguo). No obstante, y después de un extenso y erudito estudio evolutivo que llega hasta la *modernidad* de lo romántico, Jauss propone que «La conciencia de la modernidad, que, en la autocomprensión histórica del romanticismo llega hasta la Edad Media como su origen establecido por ella misma y, de este modo, abarca el máximo espacio de tiempo histórico en la historia del concepto, entra en un peculiar desarrollo en el siglo XIX» (p. 61), y lo hace porque, de algún modo, se termina el camino de la contraposición tajante, a partir del momento siguiente al romanticismo. Ésa es la razón por la que, en el estado posterior, se empieza a hablar de posmodernidad.

1. HOWE, Irving, *The Idea of the Modern in Literature and Arts*, New York, Horizon Press, 1967, p. 12. Para la idea de Romanticismo, *vid.* pp. 11-12 del mismo trabajo.

2. Cit. por ROGGIANO, Alfredo A., «Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto» en *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, p. 46. Evidentemente, nada tiene que ver con el movimiento del siglo siguiente, pero no cabe duda de que es parte de la historia de la evolución del concepto.

3. CADALSO, José de, *Cartas Marruecas*, Madrid, Cátedra, 1981, edic. de Joaquín Arce, Carta LXXXII, pp. 281-282. Al-

Autores como Valera, Pereda, Rodó, Blanco-Fombona, Manuel Machado, Manuel Gálvez, Alvaro

La estética anunciada por Baudelaire y tantos otros escritores en la segunda mitad del siglo XIX desemboca, a la larga, en un nuevo concepto de originalidad, y rompe definitivamente con una consolidada tradición cultural. Hay que aclarar, antes de seguir adelante, dos aspectos en la utilización de los términos *modernismo* y *modernidad*: 1) Cuando Cadalso habla de modernismo en el sentido de «lo moderno», no lo hace del mismo modo que Rousseau, y ninguno de los dos lo utiliza en el sentido de Valera o los posteriores. Siempre hay un trasfondo epistemológico común, pero las coordenadas temporales, siguiendo las tesis de Jaus, marcan una evolución en el contenido semántico del término. 2) Conviene dejar claro que no se debe hablar de modernismo sino de modernismos. Una primera diferenciación salta a la vista: el *Modernism* anglosajón frente a los modernismos latinos. Mientras en éstos el núcleo se sitúa en Francia, que influye indiscutiblemente en el desarrollo de los modernismos español e hispanoamericano, en el anglosajón, la capital económica (Londres) reconoce su inferioridad cultural con respecto a París, y se erigen, a la vez, como centros de atracción en lo artístico, Nueva York y Chicago. En un segundo nivel el problema se plantea dentro de los límites de cada uno de los grupos descritos: en el latino cabe diferenciar el francés, el español, el hispanoamericano, el catalán, el italiano, etc.; en el anglosajón, por razones socioeconómicas que no vienen al caso, la cuestión es más compleja y diferente, con sus progresiones y regresiones culturales, y el desfase entre centros desarrollados como Londres, Nueva York, Boston, Chicago, y zonas deprimidas como la de Irlanda. Este mundo está más cercano al de las vanguardias y las coordenadas temporales son mucho más difusas. Sobre el particular cfr. Monique CHEFDOR, «Modernism: Babel Revisited?», en *Modernism: Challenges and perspectives*, Urbana, University of Illinois Press, 1986, pp. 1-5.

Melián Lafinur, Francisco Contreras, Alberto Zum Felde, Erwin K. Mapes, Arturo Torres-Rioseco, Pedro Henríquez-Ureña, Max Henríquez-Ureña, Ernesto Mejía Sánchez, Angel Valbuena Prat, Juan Marinello, Federico de Onís, Manuel Pedro González, Iván A. Schulman, Ricardo Gullón, Saúl Yurkievich, Raúl Silva Castro, Juan Ramón Jiménez, Alfredo A. Roggiano, Luis Monguió, por sólo citar a los más conocidos y únicamente dentro del modernismo hispánico, han intentado llegar a soluciones definitivas. El problema crecería, de forma análoga al romanticismo, si se buscara abarcar una perspectiva supranacional:

Modernism can look surprisingly different depending on where one finds the centre in which capital (or province) one happens to stand (...) it can also be observed varying significantly from country to country, from language to language⁴.

Valgan las siguientes definiciones, extremas o parciales, para demostrar la variedad de realidades a la que puede aludir el término, y la vaguedad con que a veces se acomete empresa tan dificultosa:

Para mí el modernismo existe como una orientación general de los espíritus, como una modalidad abstracta de la literatura contemporánea, como una tendencia intelectual... es, para valerme de una definición de Emile Fog, la totalidad de obras que se formulan,

4. BRADBURY, Malcolm y MC FARLANE, James, «The Name and Nature of Modernism», en *Modernism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976, pp. 30-31.

viven y combaten las necesidades y aspiraciones de nuestro tiempo⁵.

Y Octavio Paz, sin ánimo de metaforizar, afirma que el modernismo, aparte de escuela poética fue «una escuela de baile, un campo de entrenamiento físico, un circo y una mascarada.»⁶ No cabe mayor generalización en la primera de las citas. Al sumar todas las obras que abarcan las necesidades y aspiraciones de «nuestro tiempo» (principio de siglo), Torres está defendiendo, implícitamente, la tendencia a la individualización: hay tantos modernismos como individualidades o hay un solo modernismo en el que cabe todo, lo cual es decir lo mismo, porque lo único que une a los autores es una actitud general —actitudes y aspiraciones— en un tiempo determinado. Para llegar a la raíz de este proceso modernizador, que comienza en la época romántica y se agudiza con el advenimiento del modernismo, se imponen las siguientes cuestiones: ¿Es casual la creciente dificultad para captar la esencia y abordar una definición de la realidad cultural, literaria, etc., a partir del siglo XIX? ¿Se trata de disquisiciones puramente filológicas de una crítica erudita y nominalista? ¿Puede haber influido

5. Encuesta dirigida por Enrique Gómez Carrillo en *El nuevo Mercurio*, a Carlos Arturo Torres. Cit. por SCHULMAN, Iván, «Modernismo/Modernidad: metamorfosis de un concepto», en *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 16-17.

6. PAZ, Octavio, *Cuadrivio*, México, Mortiz, 1965, p. 12. Cit. por SCHULMAN, Iván A., *Nuevos asedios...*, p. 12.

en tal dispersión la proliferación de obras escritas y de autores literarios en los últimos dos siglos? ¿Dónde están las figuras rectoras del pensamiento —si las hay— y qué fuerza tienen? La clave está formada por dos factores que trascienden la literatura y, por ende, los conceptos de Romanticismo, Realismo, Modernismo, Naturalismo, Generación, etcétera: crisis y modernidad.

Durante mucho tiempo se ha tendido a pensar que los fenómenos literarios y los de otras esferas del comportamiento humano evolucionan por distintos derroteros, estableciendo un abismo entre vida y literatura. Una derivación de esta tendencia ha consistido en afirmar esa concordia artístico-vital pero aislando la obra literaria con el fin de examinar internamente los procesos estéticos. Por supuesto que es válida esta dirección cuando los objetos que se persiguen no rebasan el ámbito de la obra en sí. No obstante, para obtener una percepción completa y dinámica del trasunto literario y su significación más prístina, es necesario insertarlo en el engranaje de lo histórico-social. Esta necesidad se agudiza en los estudios de literatura comparada:

Una de esta tendencias (...) prefiere considerar la obra en sí, y, por decirlo así, en su ser; mientras que el comparatismo, tal como se entiende más generalmente, la considera más bien como una transmisión y la examina, digámoslo así, en su devenir. La primera tendencia es un estudio estático de la literatura, mientras que la segunda interpreta su aspecto dinámico. La primera se funda sobre todo en la intuición, y la segunda en el estudio histórico de de-

terminados hechos más o menos materiales. La primera habla en nombre de principios y de criterios, y se desliza fácilmente hacia un dogmatismo estilístico y hacia una preceptiva literaria que se salen del marco de la literatura comparada; mientras que la segunda, más pragmática, se desliza con igual facilidad hacia un determinismo positivista que se sale de la literatura. En fin, desde un punto de vista más inmediatamente relacionado con los métodos de trabajo, la primera tendencia considera la comparación como un medio para valorar la obra, sin que ella suponga la idea de contacto, de transmisión o de préstamo cultural; mientras que la segunda se funda precisamente en este criterio básico, y entiende que la comparación es estéril, si no se apoya históricamente en la idea de transmisión, directa o indirecta, que media entre los dos textos comparados ⁷.

Otra perspectiva, más importante y profunda que la del simple préstamo cultural o idea de transmisión, subyace en los objetivos del estudio crítico. Si el término de nuestras indagaciones es puramente estético, la obra se basta a sí misma, y en ella milita, fuera de toda apreciación dinámica, el contenido estético deseado. Si, en otro caso, buscamos un tipo diferente —más profundo— de goce estético, que introduce a la obra en el espacio y en el tiempo, habremos dado un sentido completo e histórico al producto literario en cuestión. Mejor que nadie lo ha expresado Claudio Guillén:

7. CIORANESCU, A., *Principios de literatura comparada*, Universidad de La Laguna, 1964, pp. 20-21.

Se ha llamado atomismo (...) la tendencia a aislar la obra singular, convirtiéndola en objeto único, o suficiente, de estudio. El crítico es el intérprete sucesivo de una fila india de individualidades (...). Hay un instante en que (...) nos olvidamos del resto de las cosas y de los seres; en que, suprimido el mundo, todo se concentra en ese objeto y en las emociones que desencadena. Ese instante es la experiencia estética. La obra ha actuado como unidad suficiente, absorbente y fascinadora. (...) Pero nuestra vivencia de la obra literaria —una y también diversa— no es solamente estética. El crítico es quien percibe, por un lado, la voluntad de forma unificadora y centrípeta que hace posible la emoción estética; y, por otro, la multiplicidad de relaciones que indican la solidaridad de la obra con las estructuras de la sociedad y los rumbos del devenir histórico. Pues, además de la crítica, la historia y la teoría literarias contribuyen a iluminar estas vinculaciones y dejar atrás, completándolo y reintegrándolo, aquel instante deslumbrante, inolvidable, en que las palabras se quedaron solas y desapareció el mundo ⁸.

La historia de los dos últimos siglos literarios ha recabado interpretaciones de los dos tipos. El romanticismo ha sido visto por F. Allison Peers, en su obra monumental *Historia del movimiento romántico español* ⁹ como un movimiento genuinamente español y reali-

8. GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Ed. Crítica, 1985, pp. 80-81.

9. Madrid, Gredos, 1954, 2 vols. El original, en inglés, en 1940.

dad expresamente literaria, fuera de cualquier otro contexto. F. C. Tarr¹⁰ y Mc Clelland¹¹, entre otros, han postulado similares puntos de vista, si bien este último se ha acercado a buscar los orígenes del romanticismo en la historia. Por lo que respecta al modernismo, también ha habido intentos de explicarlo independientemente de sus implicaciones extraliterarias, aunque en este caso ya no se toma como movimiento ligado a un país determinado o como vuelta a un pasado literario al que se quiere emular, sino en calidad de disposición esteticista y preciosista. El acento recae, así, sobre dos circunstancias: el hecho de que en Francia proliferaran ciertas tendencias preciosistas y la asimilación Darío-modernismo en el mundo hispánico, notas que a menudo suelen ir entremezcladas. Juan Valera, en sus *Cartas americanas*¹², fue el primero en señalarlo, a propósito de la publicación de *Azul*, en 1888, denominando al trabajo de Darío galicismo mental, de intención estetizante y manifestación particular de una tendencia que ya podía considerarse generalizada. Años más tarde, y continuando con esa línea Manuel Gálvez, Francisco Contreras, etc., establecen sus juicios críticos, sin olvidar el parecer de Osvaldo Crispo Acosta, que ase-

gura la inclinación formalista al menos hasta la publicación de *Cantos de vida y de esperanza*, de Darío. En 1960, Juan Marinello, haciendo el recuento de ideas afirmadas en años anteriores, observa:

En otra parte hemos razonado por extenso cómo el Modernismo, que en buena parte se identifica con su figura principal, Rubén Darío, es, en lo central, una intención formalista y extranjerizante, de claros perfiles preciosistas y sensuales. No negamos al Modernismo ennoblecimiento de la expresión poética ni menos subida calidad a los poetas acogidos a su sombra. Tampoco que, en sus últimos tiempos, tanto Darío como sus más valiosos seguidores realizan una obra de menos aparato luciente y más vueltas hacia las realidades, tragedias y esperanzas americanas. Con todo ello, parece innegable que lo que da carácter y cuerpo al Modernismo, lo que lo distingue de lo anterior y de lo que le sigue, es lo que impulsa su caudillo como innovación y objetivo: la exquisitez de la forma, muy influida de modelos franceses¹³.

Los albores del siglo XIX en Francia vieron nacer, a su vez, una rama derivada del tronco general del arte que estimaba la belleza por encima del resto de los caracteres de la obra de arte. Algo se puede intuir ya en Rousseau, según Brunot: «la langue des poètes n'est pas seulement vérité, elle est beauté»¹⁴,

10. TARR, F. C., «Romanticism, a Symposium», *PMLA*, LV (1940) pp. 1-60, y «Romanticism in Spain and Spanish Romanticism», *Bulletin of Spanish Studies*, XVI (1939) pp. 3-37.

11. MC CELLAND, I. L., *The origins of the romantic movement in Spain*, Liverpool, Institute of Hispanic Studies, 1937.

12. Sobre todo en dos cartas, del 22 y del 28 de octubre de 1888.

13. MARINELLO, Juan, «Caminos en la lengua de Martí», *Antología crítica de José Martí*, México, ed. CULTURA, 1960, p. 233.

14. BRUNOT, Ferdinand, «Le romantisme et la langue poétique», *La Revue de Paris*, VI (1928) p. 320. Acerca del «Discours

principio del cual se extraería más tarde la denominación arte por el arte, gracias a la aportación del filósofo francés Víctor Cousin¹⁵, y que se empezaría a poner en práctica al finalizar el primer tercio del siglo XIX. Gautier sería, a la postre, su más señero representante, y su influjo, grande para la posteridad, en aquellos aspectos preciosistas del modernismo, junto con toda la estela del parnasianismo. Pero eso no es más que una sutil dirección, muy parcial, y no explica el modernismo en su compleja, dinámica y amplia realidad.

I. *Contenido y alcance del binomio crisis / modernidad*

Nada añade el marco a la originalidad y destreza del pintor, el premio a la calidad literaria de un libro de poemas, los jardines y el paisaje al equilibrio del monumento arquitectónico. Se bastan a sí mismos y son separables de sus condimentos. Sin embargo, qué difícil se nos hace imaginar una Pietá sin fondo Vaticano, una Alhambra sin Albayzín en el envés de los balcones o la imagen de la Creación de Miguel Ángel sin Capilla Sixtina. Por eso, siguiendo la

sur l'origine de l'inegalité parmi les hommes» (1775) y el «Essai sur l'origine des langues» (1781). Cit. por RIPOLL, Carlos, «Martí y el romanticismo: lenguaje y literatura», en *Revista de Estudios Hispánicos*, VI (1979) p. 185.

15. COUSIN, Víctor, «Cours de Philosophie», 22^{ème} leçon, *Oeuvres*, Bruselas, Société Belge de Librairie, 1840, I, p. 413, cit. por RIPOLL, Carlos, «Martí y el romanticismo», p. 186.

idea de Peckham y Shaw, diremos que «if we are to define romanticism at all, face the task of defining the specific historical movement in terms which comprehend the extra-literary as well as the literary situation»¹⁶. Así lo han entendido, también, críticos como Lloréns, Vives y Sebold. En cuanto al modernismo, un sector de la crítica rechazó de lleno la visión puramente esteticista, ligada a Darío y la influencia francesa:

Testimonio irrecusable de la insipiencia con que han procedido los intérpretes del modernismo es otro error inicial de enfoque. Consiste en haber tomado como modernismo lo que sólo fue una fase o aspecto del mismo: aquella variante preciosista y afrancesada que Nájera inició y acaudilló Rubén Darío entre 1888 y 1898. Esta modalidad que *Azul...*, *Prosas Profanas*, y *Los raros* fomentaron, tuvo muchos émulos en toda América y acabó degenerando en el cacareo mimético que denominamos rubendarismo, producto bastardo y amanerado que Martí fue el primero en repudiar y procribir, y más tarde el propio Rubén¹⁷.

En efecto, el mismo Darío contribuyó a la degeneración y derivación del concepto, no sólo por la

16. SHAW, D.L., «Towards the understanding of Spanish romanticism», *Modern Language Review*, 58 (1963) p. 191, y PECKHAM, Morse, «Towards a Theory of Romanticism», *PMLA*, LXVI (1951) pp. 5-23.

17. GONZÁLEZ, Manuel Pedro, «En torno a la iniciación del modernismo», en CASTILLO, Homero, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1968, p. 213.

estela que dejó con sus primeros libros y artículos, sino también con sus propias declaraciones: «Y he aquí cómo pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano (...). Advierto que como en todo esto hay sinceridad y verdad, mi modestia queda intacta.»¹⁸; o aquella otra tan vituperada por la crítica, entresacada del prólogo a los *Cantos de vida y esperanza*: «El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América (...)»¹⁹. Quizá el primer intento de estudio completo de la época, poniendo cada autor y cada tendencia en su sitio haya sido el de Federico de Onís, en 1934, concretamente en *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*²⁰, en la que Darío es uno más —tal vez el más brillante, pero uno más— entre la larga y diversa nómina de poetas modernistas, y de ningún modo el iniciador del movimiento. Por tanto, se impone la necesidad de acercarse a lo extraliterario y unificar la literatura con la circunstancia histórica y cultural, de ahondar en los procesos espirituales y

sociales que acompañaron a la modernidad, desde sus manifestaciones originarias. Modernidad, término que ampara realidades anteriores al modernismo, que desembocan en él e incluso lo trascenderán, cuando lo que se conoce por literatura modernista pierda el brillo de su momento cúspide. Así, en el conflicto entre modernidad y modernismo, que ha visto Alfredo A. Roggiano en alguna ocasión, proponiendo una definición de modernismo basada en la «ruptura con la modernidad» (en el supuesto del modernismo hispanoamericano)²¹ o «decadencia de la modernidad»²², se debe interpretar, por sus palabras, modernidad como época moderna, que arranca del Renacimiento, y cuyos «tópicos básicos» son: «mímesis, subordinación, orden, arte dirigido y de contenido o forma conclusa»²³, y modernismo como crítica a ciertos aspectos del mundo moderno, que no de la modernidad en sentido general. Para nosotros, la palabra modernidad significa un concepto muy amplio que debe sus orígenes a la múltiple crisis de valores puesta en marcha en la segunda mitad del siglo XVIII y cuyas secuelas están todavía patentes en nuestra civilización.

El contenido de la crisis ha captado de lleno la mentalidad del romántico, y se prolonga, a la vez que

18 DARÍO, Rubén, «Los colores del estandarte», *Escritos inéditos*, New York, Instituto de las Españas, 1938. Recogidos y anotados por E. K. Mapes, p. 121.

19 Para más información sobre el particular, *vid.* SCHULMAN, Iván A., «Reflexiones en torno a la definición del modernismo», en CASTILLO, Homero, *Estudios críticos...*, pp. 326 y ss.

20 He manejado la edición de 1961, New York, Las Américas Publishing Company, pero su primera datación es de 1934.

21 ROGGIANO, A., «Filiación cultural del modernismo hispanoamericano», *Mundi*, 1 (1986) p. 29.

22 *id.* p. 38.

23 ROGGIANO, A., «Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto», en *Nuevos asedios...*, pp. 44-45.

se consolida y agudiza, en la etapa modernista. No debe verse una ruptura entre los ideales estéticos románticos y los modernistas, pues corresponden a actitudes que derivan del concepto de modernidad. Lo único que se rechaza, por parte de los modernistas, son las imitaciones de modelos, exentas de calidad literaria, y el empobrecimiento del lenguaje poético. Tiene lugar, pues, una evolución gradual, como bien lo expresó Jarrell para la poesía modernista de cuño anglosajón, aplicable también al mundo hispánico:

Modernist poetry —the poetry of Pound, Eliot, Crane, Tate, Stevens, Cummings, Mac Leish, et cetera— appears to be and is generally considered to be a violent break with romanticism; it is, actually, I believe, an extension of romanticism, an end product in which most of the tendencies of romanticism have been carried to their limits (...). All these romantic tendencies are exploited to their limits; and the movement which carries out this final exploitation, apparently so different from earlier stages of the same process, is what we call modernism ²⁴.

24. JARRELL, Randall, «The End of the Line», en HOWE, Irving, *The Idea of the Modern...* p. 159. Es necesario aclarar que el verdadero *crack*, hasta las últimas consecuencias, se da en las vanguardias. Cierto es que el modernismo supone un paso muy importante para la consolidación de la cultura moderna, contemporánea, pero el verdadero *end of the line* que explica Jarrell se ubica ya entrado el siglo XX, cuando se produce una revolución en el concepto de originalidad: de la «no imitación de la naturaleza» se avanza hasta la destrucción de los sistemas lógicos de expresión y pensamiento. Desde el siglo XVIII se profun-

Conviene diferenciar ahora entre cambio y conciencia del cambio. Si bien el inicio de la crisis debe situarse en la segunda mitad del siglo XVIII, no es menos cierto que, en el mundo hispánico, la conciencia de esa crisis es muy posterior. Larra es una aproximación, y Bécquer la punta de lanza. En Hispanoamérica, Martí se constituye en el módulo canalizador y propagador de esa conciencia:

Sólo en la voz de los románticos rezagados del mundo hispánico, como Bécquer en España o los primeros modernistas en América, se transparenta una genuina conciencia de una cultura en crisis, con síntomas que, con el tiempo, desembocarán en las transformaciones socioculturales y económicas que son los signos de un romanticismo de verdadera ley ²⁵.

diza en el camino que utiliza el sujeto libre para expresar la naturaleza y su vivencia de la misma: la naturaleza está siempre presente, si bien cada vez más interiorizada y, por tanto, más subjetivizada. La vanguardia rompe radicalmente con esta dirección intelectual: el sujeto ya no expresa la naturaleza sino lo insólito, el mundo que ha sido creado por él mismo o, en todo caso, su naturaleza (véase el interesantísimo postulado creacionista de Huidobro, por ejemplo): no hay que cantar la rosa que existe, hay que hacerla florecer en el poema.

25. SCHULMAN, Iván A. y GARFIELD, Evelyn P., *Las entrañas del vacío...*, p. 47. Cuando se habla de «primeros modernistas» se alude a los que en un tiempo fueron tildados de «precursores del modernismo» por un sector de la crítica deslumbrado por Darío. En la actualidad, y gracias a los trabajos de Onís, Gullón, González y Schulman, llamamos iniciadores del modernismo hispanoamericano a Martí, Nájera, Silva y Casal. Es fundamental el trabajo de SCHULMAN, *Génesis del Modernismo: Mar-*

Estas son, a la postre y esencialmente, las características fundamentales de la crisis que abre paso a la modernidad: renovación, revolución en todos los aspectos del actuar humano, y libertad, consecuencia del sentido revolucionario. En el terreno político, la Revolución Francesa prorrumpo en un inmenso caudal de actitudes, ideas y manifestaciones que se hacen eco en toda Europa. Por otro lado, el mundo colonial, que hasta entonces había estado repartido entre las grandes potencias europeas, comienza a enarbolar las banderas de la independencia y la libertad, en un largo proceso que recorre, en alza, el siglo XIX y aún se adentra en el XX. Las ideas de igualdad, libertad, revolución, también adquieren sentido social.

El espacio estético asiste a un espectáculo tremendamente similar. La renovación de las ideas ha de ir acompañada de otra, no menos importante, de carácter estético: el lenguaje literario renovado, la supresión de las normas en lo poético, narrativo o dramático, bajo el símbolo de la libertad artística; la interpenetración a todos los niveles: se ensayan técnicas, por ejemplo, en literatura, propias de otras artes; se introduce el impresionismo, expresionismo, etc.; se profundiza en el contenido pictórico y musical del producto literario, prolifera el carácter sinestésico, integrador de las sensaciones, sobre todo en poesía.

ti, Nájera, Silva, Casal, México, Colegio de México, 1968, 2.ª edición. Cuando, en esta nota, los autores aluden al papel de los primeros modernistas en América, sin duda lo hacen pensando sobre todo en Martí, autor que, como nadie, intuyó en América los signos de esa crisis y del cambio de mentalidad.

Interpenetración, también, en un nivel más general, de las corrientes literarias. Se hace más difícil, conforme avanzan los años, afirmar la existencia de escuelas literarias; los autores obtienen influencias muy diversas y podemos descubrir, por ejemplo, en la obra de Martí, caracteres parnasianos, impresionistas, simbolistas, románticos, expresionistas, modernistas. Del mismo modo se mezclan los géneros literarios, haciéndose cada vez más impracticable la distinción neta y esquematizada dentro de los mismos, usual en épocas anteriores. La revolución formal de Whitman en el siglo XIX o de Joyce en el XX venían prefiguradas por la modernidad desde tiempo antes. A partir del siglo XIX, las variedades formales se superponen: poema en prosa, prosa poética, drama en prosa, desintegración del concepto tradicional de narrativa —aunque mucho más tarde que en poesía—, aparición de elementos dramáticos en la narrativa o viceversa, etc.

En un tercer nivel, la interpenetración llega hasta la crítica y la teoría literarias: asistimos al nacimiento de la literatura comparada como disciplina autónoma, un internacionalismo que se anuncia ya en las últimas décadas del siglo XVIII y concluye con la proyección comparatística de los estudios literarios en las primeras del XIX²⁶. Las ideas de *Universalpoesie* (Schlegel afirma que la poesía romántica es una progresiva poesía universal) y *Weltliteratur* (ésta, de Goethe) dan sobrada cuenta de esa actitud. Se desarrolla enormemente

26. Cfr. GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Ed. Crítica, 1985, pp. 38 y ss.

la faceta interior de la personalidad humana. Unida a la crítica de la razón (Ilustración, racionalismo, claridad, orden, términos dieciochescos que se ponen en tela de juicio) exalta la irracionalidad, el sentimiento, el mundo de los sentidos —por ejemplo, en cuanto a la percepción y el sentimiento de la naturaleza—, la emoción, la melancolía, el terreno de los sueños o la imaginación, lo visionario, lo onírico, fantástico, el genio poético, etc. Sin embargo, no debe olvidarse el influjo de las doctrinas positivistas en el siglo XIX, que amainan un tanto el aspecto oscuro y caótico de la interioridad humana y de la realidad circundante. Por el lado del positivismo se asienta la idea de progreso, de cierta confianza en el mejoramiento de la sociedad pero que, en última instancia, no deja de ser una utopía; de ahí el pesimismo vital, fruto también de la época y anunciador del existencialismo. Palabras como hastío, dolor, etc., presentan una profundidad inusitada en muchos niveles: personal, vital, e incluso cósmico, aplicadas al trasunto amoroso, social, cultural y hasta político.

El individualismo parece ser otro rasgo canalizador de la modernidad, como desarrollo del mundo interior del sujeto. El subjetivismo, la soledad, la intimidad, etc., tienen manifestaciones concretas en materia literaria. El yo sublimado adquiere categoría universal y se materializa en sentimentalidad, intimismo —véase, por ejemplo, la profusión de obras de tipo «carta» o «diario»—, contemplación, esteticismo —como forma de autoafirmación, de individualidad, de originalidad—, evasión —desde la óptica del pesimismo, que apunta a la vuelta del pasado, al exotismo o al cosmopolitismo—, etcétera. De

ahí que, muchas veces, el poeta —el artista en general— se vea desplazado de la sociedad, solo, pero, eso sí, centro del universo, yo por encima de todo, original, mí-mismo. Es, en cierta medida, la concretización del «hombre abstracto» que la época moderna había puesto en el centro de la creación, en el yo-universo o yo-cósmico que circula con envidiable libertad en las obras románticas y modernistas.

II. El mundo de la forma

La importancia del contenido, y más si pertenece al mundo de las emociones, sentimientos, o a la subjetividad del autor, genera, en ciertas actitudes románticas, un descuido por la presentación formal que, con la evolución hacia el modernismo, va cediendo en favor de una verdadera y profunda pre-ocupación por la forma, renovadora, original:

La poesía modernista utiliza más recursos poéticos y con mayor precisión que el romanticismo. (...) [Este], convencido de que la emoción en sí es poética, muestra un profundo desdén por la forma; el modernismo, en cambio, se hace cargo de que la emoción es poética sólo en la medida en que es comunicable, y para ser comunicable la emoción requiere forma²⁷.

27. GARCÍA-GIRÓN, Edmundo, «La azul sonrisa. Disquisición sobre la adjetivación modernista», en LITVAK, Lily, *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1981, 2.ª edición, p. 130.

Así han expresado Schulman y Garfield el proceso evolutivo en Hispanoamérica:

Es en el arte de los modernistas donde se confirma la presencia de un proceso de modernización, de busca, de metamorfosis y de liberación espiritual y artística. Al identificar romanticismo y modernismo de este modo no suscribimos la idea del modernismo como un romanticismo estilizado, sino la del modernismo que involucra el concepto romántico vital: un despertar hacia la extinción continua, hacia las formas sucesivas, novadoras y abiertas de la expresión cultural y literaria del mundo moderno ²⁸.

Hermanados en esta clave romanticismo y modernismo, la puerta a la innovación queda abierta. En poesía vamos a asistir a la reforma del verso, a la desaparición progresiva de los metros tradicionales, a la combinación caprichosa y experimental, a la irregularidad métrica o la sublimación del ritmo interno en detrimento del versal métrico. Integrado en el romanticismo, el eco de las innovaciones formales es, sin duda, revolucionario a los ojos de un acumulador de reglas, pero contrasta con lo que será, años más tarde, el espíritu de lo moderno en muchos autores del siglo XX, no porque se depure la expresión poética en una forma más esencial, libre, sino por el grado de libertad, fruto de la experimentación, a que se llega. Para explicar las características de esta poesía, brevemente, de-

28. SCHULMAN, I. y GARFIELD, E., *Las entrañas del vacío...*, p. 47.

terminando a la vez «the resemblances of romanticism and modernism», afirma Jarrell:

(1) A pronounced experimentalism: "originality" is everyone's aim, and novel techniques are as much prized as new scientific discoveries. Eliot states it with surprising naïveté: "It is exactly as wasteful for a poet to do what has been done already as for a biologist to rediscover Mendel's discoveries". (2) External formlessness, internal disorganization: these are justified either as the disorganization necessary to express a disorganized age or as new and more complex forms of organization. Language is deliberately disorganized, meter becomes irregular or disappears; the rhythmical flow of verse is broken up into a jerky half-prose collage or montage ²⁹.

Por tanto, no existe un estilo único, rector de una corriente más o menos aceptada por la mayoría de los autores, y resulta imposible hacer un acopio de los rasgos formales primordiales en los sucesivos movimientos. Las definiciones, entonces, han de intentarse desde la negatividad, es decir, con respecto a lo que no se es, o quizá solamente negando lo que constituyó el estadio anterior. Así es el espíritu de lo moderno:

The modern writers find that they begin to work at a moment when the culture is marked by a prevalent style of perception and feeling; and their modernity consists in a revolt against this prevalent style, an

29. JARRELL, Randall, «The End of...», p. 162.

unyielding rage against the official order. But modernism does not establish a prevalent style of its own; or if it does, it denies itself, thereby ceasing to be modern ³⁰.

El resultado de la modernidad consiste en la desaparición de las escuelas literarias o, al menos, en la delimitación de unos contornos más difusos entre ellas. Hasta el siglo XVIII es fácil encontrar ese tipo de denominaciones para tendencias o corrientes dentro de un movimiento general. Quizá la última gran escuela en España sea la salmantina del XVIII, según el concepto de escuela defendido por Max Henríquez Ureña:

Una escuela literaria supone la adopción de una tendencia que se traduce en normas y en voluntad de estilo. Una escuela tiene que basarse en un criterio estético definido y concreto. La simple coincidencia de determinadas modalidades de expresión entre contemporáneos, no constituye una escuela, porque ese fenómeno caracteriza todas las épocas ³¹.

A partir del siglo XIX, los movimientos son cada vez más heterogéneos y las individualidades más pronunciadas, y es comprometido aplicar el concepto de escuela a una tendencia determinada. Algo se acercan a él corrientes como el Parnasianismo, Simbo-

30. HOWE, Irving, *The Idea of the Modern...*, p. 13.

31. HENRÍQUEZ UREÑA, Max, «Martí, iniciador del modernismo», en *Antología crítica de José Martí*, México, Ed. Cultura, 1960, p. 169.

lismo, Impresionismo, Expresionismo..., módulos muy diferenciados entre sí que caben perfectamente dentro de la amplitud y generalidad del modernismo pero que no lo limitan, puesto que el modernismo no es una escuela, sino un conjunto heteróclito de tendencias muy dispares. Así lo han afirmado multitud de autores: Roberto Brenes Mesén, en 1907 (el modernismo es una expresión incomprensible como denominación de una escuela literaria. El modernismo en el arte es simplemente una manifestación de un estado de espíritu contemporáneo) ³²; Isaac Goldberg en 1920 (es demasiado heterogéneo y ecléctico para ser una escuela o incluso un movimiento) ³³; Zum Felde en 1921 (el modernismo no es una escuela, sino un conjunto de escuelas; es, más bien, un estado de conciencia) ³⁴; Federico de Onís, en multitud de ocasiones (no es, por lo tanto, la escuela, sino la diversidad de escuelas ³⁵; mirar el modernismo como una escuela es destruir su propia esencia y la individualidad de los autores, que es lo único que al modernismo importaba ³⁶); así como Max Henríquez Ureña; Juan Ramón Jiménez en 1935 (el modernismo no fue so-

32. Entrevista realizada, en 1907, por Gómez Carrillo; cit. por SCHULMAN, I., «Reflexiones en torno a la definición del modernismo», en CASTILLO, H., *Estudios críticos sobre...*, p. 332.

33. GOLDBERG, I., *Studies in Spanish American Literature*, New York, 1920.

34. ZUM FELDE, Alberto, *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, 1921.

35. ONÍS, Federico, «Sobre el concepto del modernismo», en CASTILLO, *Estudios críticos sobre...*, p. 40.

36. ONÍS, Federico de, «Martí y el modernismo...», p. 156.

lamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Porque lo que se llame modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud)³⁷; y más recientemente, Schulman y Garfield:

No se trata de una escuela ni de un estilo en el sentido tradicional, sino de una sensibilidad, una actitud crítica, un desafío de lo normativo: las estructuras de la modernidad son abiertas, poliédricas. Y, en conformidad con su multiperspectividad se califica este estilo de modo diferente en distintas literaturas: moderna, modernismo, Modernism, Modernité, modernidad, términos que apuntan hacia una expresión y proceso semejantes entre sí³⁸.

Estructuras abiertas que permiten la interpenetración, no sólo de estilos sino también de recursos formales y hasta de técnicas pertenecientes a distintas artes. Y como cada arte se adscribe a un sensorio diferente (la música al oído, la pintura a la vista, etc.), el artista intenta acercar y fundir motivos, sensaciones, en una solución ecléctica, intersensorial, dando lugar a muchas formaciones de carácter sinestésico. La modernización desciende también al aspecto musical del lenguaje, al ritmo, a los adjetivos que hacen referencia a distintas sensaciones, a los colores, etc.,

37. Artículo publicado en *La Voz de Madrid*, el 18 de marzo de 1935; cit. por GULLÓN, Ricardo, *El modernismo: notas de un curso*, México, 1953, p. 17.

38. SCHULMAN, I., y GARFIELD, E., *Las entrañas del vacío...*, p. 26.

y toma una orientación renovadora y evolutiva. La práctica en sí no es nueva, pues ya hicieron uso de ella en la Antigüedad Clásica:

A lo largo de los siglos dos frases consagradas —una de Horacio y otra de Simónides de Ceos— han gozado de una autoridad indiscutida: la expresión *ut pictura poësis*, tomada del *Ars poetica*, que se interpretó como un precepto, cuando en realidad el poeta sólo quería decir que, como sucede con algunas pinturas, ciertos poemas sólo gustan una vez, mientras que otros toleran repetidas lecturas y un examen crítico minucioso, y un comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos, según el cual la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla.

Durante siglos la práctica de los artistas y los poetas se basó en esos textos: los primeros se inspiraron en temas literarios para realizar sus composiciones; los segundos intentaron conjurar ante los ojos de sus lectores imágenes que sólo las artes figurativas parecían capaces de transmitir en forma adecuada. Basta una ojeada a la vieja tradición que se inicia en Homero (véase su descripción del arado de Aquiles) para convencernos de que la poesía y la pintura han marchado siempre codo con codo, en fraternal emulación de metas y medios de expresión³⁹.

Conviene ahora añadir a esta nota común y antigua, tres características importantes: la introducción de lo musical, la renovación-revolución del lenguaje

39. PRAZ, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, p. 10.

y el abandono del —hasta entonces rector— principio aristotélico de imitación de la Naturaleza, en favor de la experimentación constante y creciente, especialmente en poesía. La puesta en práctica de estos postulados debemos situarla —en sus inicios— alrededor del romanticismo:

The Romantics already looked to music and color for expression, not only recognizing their value as such but also receiving them as elements in writing and painting, furthering the intended cooperation of the various arts as the most important factor in an aspired symphony⁴⁰.

Lo más destacable del romanticismo en este aspecto no es la revolución hasta sus últimas consecuencias sino una suave iniciación por el camino de la no-imitación-de-la-naturaleza que, aliada con el subjetivismo, genera la interiorización y la disposición caótica de la misma, fruto del desorden interior, por supuesto provocado y contestatario. Este es el sentido de la interpenetración nueva, pues en la etapa anterior —y con ella hasta la Antigüedad Clásica— la cooperación entre las artes era ordenada. El romanticismo prepara el terreno para las corrientes particulares de la segunda mitad de siglo, cada una de las cuales cultivará una dirección concreta

40. MOTEKAT, Helmut, «"Variations in blue", or romantic elements in modern literature», *Yearbook of Comparative and General Literature*, X (1961) p. 45.

de la nueva sensibilidad: el parnasianismo, el culto a la forma, el arte por el arte, donde el brillo, el colorido y la musicalidad tienen entidad por sí mismos; el simbolismo, la libertad de rimas y metros y la no-imitación en forma de simbolizaciones de lo real, de acuerdo con criterios que quedan al libre albedrío de la subjetividad del autor; el impresionismo y el expresionismo, la plasmación de la huella que lo real imprime en la interioridad del sujeto o la reproducción de las sensaciones provocadas por las impresiones, sin tener en cuenta las propiedades de lo real⁴¹. Es ésta la herencia del modernismo que, junto con el auge del positivismo filosófico, va a constituir un movimiento mucho más completo y complejo que el romanticismo, en el que la modernidad se manifiesta de modo pleno. Por ejemplo, si bien la sinestesia tiene resonancias grecorromanas, y es común en la tradición occidental, no cabe duda de que a través de Rimbaud, Baudelaire y del simbolismo adquiere una más amplia significación:

Con el ímpetu que recibe del simbolismo francés, la asociación sinestésica, que en su forma más general en un principio era simplemente audición coloreada, para el modernismo y en manos de sus artistas se transforma en una serie de brillantes combinaciones visuales, auditivas, olfativas, táctiles y gustativas. Dado el carácter absolutamente subjetivo de la sinestesia, por influencia

41. BALLY, Richter, Amado ALONSO y R. LIDA desarrollan el tema profusamente en su libro *El impresionismo en el lenguaje*, Universidad de Buenos Aires, 1942.

de la analogía, los colores modernistas también adquieren atributos simbólicos que realzan el interés de los adjetivos cromáticos tradicionales⁴².

En el romanticismo, los adjetivos suelen asociarse al sustantivo de un modo tradicional, sin demasiadas rupturas semánticas, y son, las más de las veces, epítetos. Por otro lado, los autores románticos acostumbran a dosificar su uso, quizá porque el canal expositivo de las emociones requiere, más bien, acciones (verbos) o esencias (sustantivos), y porque todavía se está buscando la clave lingüístico-literaria que conduce a la expresión de la no-imitación de la naturaleza. Con todo, si los oponemos a los neoclásicos, observamos su eficacia renovadora. Acierto y algo de exageración hay en las siguientes palabras, al respecto, de Ripoll:

No el [adjetivo] plácido y natural de la época anterior, avalado por la tradición culta, sino el que prolongaba su fuerza y podía dar una luz inusitada al nombre, o ahondar en él para conmover su significado, (...) recogiendo los matices todos que descubría la imaginación del escritor. En ese juego de artificio, a veces ne-

42. GARCÍA-GIRÓN, Edmundo, «La azul sonrisa...», pp. 131-132. El autor propone a continuación gran cantidad de ejemplos concretos en autores modernistas, como Rubén Darío, Ramón Pérez de Ayala y Valle-Inclán: «sonoro diamante», «furias escarlatas y rojos destinos», «flores sangrientas», «blanco horror», «luminoso canto», «soles musicales», «agria y triste brota la luz», «encendido canto», «y era de luz su trino», «grito azul», etcétera.

cesario y a veces por capricho, nace en el siglo XIX una especie de sensualidad verbal que lleva a los grandes aciertos y errores del romanticismo⁴³.

Los adjetivos modernistas son los que rompen definitivamente con la tradición. En los poemas modernistas la adjetivación siempre es necesaria, pues confiere matices y asociaciones que el sustantivo aislado es incapaz de evocar. Se reconoce la poesía modernista por la exuberancia adjetival y por la cantidad de neologismos —adjetivos de creación modernista— que introducen los autores, sobre todo los poetas. García-Girón⁴⁴ ofrece una larga lista de ejemplos entresacados de las obras poéticas de Manuel Machado, Darío, Herrera y Reissig y Valle-Inclán, pero podría hacerse extensiva a la mayoría de los poetas modernistas.

Una fuente clara de sinestesias, nada ajena al espíritu renovador, y que se extiende del romanticismo a nuestros días es la asociación música-literatura o, más concretamente, música-poesía. No cabe duda de que el romántico, por primera vez de modo consciente e ideológicamente sutil, «attempts to put music and its effect upon the human soul itself into words»⁴⁵ hasta tal punto que, cuando esa asociación se ha conseguido —y pienso que no es sólo coincidencia— es también el momento en que la

43. RIPOLL, Carlos, «Martí y el romanticismo: lenguaje y literatura», *Revista de Estudios Hispánicos*, VI (1979) p. 185.

44. «La azul sonrisa...», pp. 136-137.

45. MOTEKAT, Helmut, «"Variations in blue"...», p. 42.

poesía empieza a abandonar los ritmos métricos tradicionales encorsetados en una medida y una rima, y busca ritmos más libres, más internos, más musicales, menos prefabricados. Además, la música —junto con la pintura— puede expresar más exactamente el mundo interior del hombre moderno, pues la palabra, aun liberada de las ataduras de las normas, resulta insuficiente para el poeta. Motekat, en un comentario acerca del romanticismo alemán, que puede aplicarse al resto de los romanticismos, señala que el intento de dar forma verbal a la combinación lenguaje-música «reveals the insoluble problem of language: its inability to recreate music with the modes of expression at its disposal»⁴⁶. Por

46. Vid. nt. anterior. En la España premodernista, el problema lo desarrolla Bécquer a la perfección. No hay posibilidad de dejar satisfecho el espíritu por medio de la palabra, que estrangula el pensamiento, las imágenes, las emociones y los sentimientos. Por eso, la función catártica de la comunicación está necesitando otra vía de escape, pues no se concibe teoría de la contemplación sin elementos catárticos. La actitud contemplativa, en el supuesto de las criaturas geniales, inspiradas, requiere una salida ajena al olvido más airosa que la de la simple palabra, y evitar así el lamento resignado del sevillano en la «Introducción sinfónica», cuando invita a los hijos de su imaginación a vivir la «única vida que puedo daros», a vestirles «aunque sea de harapos». Y esa respuesta sólo puede hallarse en el arte visual iconográfico y en el auditivo musical. Bécquer aprende el arte de la pintura desde muy pequeño pues, aparte de ser hijo, sobrino y hermano de pintor, adquiere una sólida formación en artes plásticas, dejando una gran huella en su sensibilidad. La música es, por otro lado, una afición connatural, y su

último, resulta casi obligado hacer alguna mención al color azul. Aunque sufre la misma evolución que el resto de los adjetivos (tratamiento apenas simbólico pero interiorizado en el romanticismo, simbolización creciente a partir de 1875 —Martí es uno de los primeros, si no el primero, en utilizarlo así—, y asociaciones simbólicas, abstractas y caóticas, sin correlato en la realidad con el modernismo) adquiere un estatuto especial desde fecha muy temprana. No es un adjetivo cualquiera, ni tampoco un color cualquiera:

El Romanticismo privilegió el azul, color del ideal, de lo anhelado y remoto, de la evanescente ilusión. Es decir, confluyen las tendencias a enaltecer el símbolo y determinados colores. Pero lo más significativo no es el color mismo, sino la actitud ante el color⁴⁷.

formación musical es también intensa. Por eso, sabe muy bien lo que dice cuando se lamenta en la rima I: «Yo quisiera escribirle, del hombre / domando el rebelde, mezquino idioma, / con palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas». Bécquer *piensa*, y se expresa mejor, con notas y colores. Afirma en «El miserere»: «Desde el instante en que hube leído sus estrofas, mi único pensamiento fue hallar una forma musical tan magnífica, tan sublime, que bastase a contener el grandioso himno de dolor del Rey Profeta». Y en las «Cartas literarias a una mujer»: «En tu álbum tienes mi dibujo: una reproducción pálida, imperfecta, ligerísima de aquel lugar, pero que no obstante puede darte una idea de su melancólica hermosura. No ensayaré, por tanto, describirtela con palabras, inútiles tantas veces.»

47. GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno...*, pp. 262-263.

En algunos países, como Alemania, en la primera mitad del siglo XIX, el color azul toma una significación especial, simbólica, asociado, por ejemplo, a la flor:

[the Romantic Age, at least for German literature, is] an epoch which sought to express its essence in a literary symbol: Die blaue Blume. Novalis formulated the possibility and challenge of constructive-experimental poetry and prose. In his novel *Heinrich von Ofterdingen*, he presents the blue flower as a symbol to young Heinrich, destined to be a poet; in his dreams the flower becomes the image of his world and remains the treasured symbol of his poetic aspirations throughout his life ⁴⁸.

«L'art c'est l'azur», decía Hugo, en una frase que iba a tener resonancias cada vez más amplias. Los primeros modernistas —sobre todo Martí— empiezan a utilizarlo, cada vez con mayor significación subjetiva, a partir de 1875, e incluso con caracteres sinestésicos ⁴⁹. Por eso, cuando Darío publica *Azul* en 1888 ya existe una tradición modernista que maneja profusamente el azul simbólico, sólo que la brillantez y el efectismo darianos eclipsan al resto de las figuras,

48. MOTEKAT, H., «Variations in blue...», p. 43.

49. El estudio más importante y aclarador al respecto pertenece a SCHULMAN, I., «Génesis del azul modernista», *Revista Iberoamericana*, XXV (1960) pp. 251-271, disipando algunas ideas erróneas de un artículo anterior de SILVA CASTRO, Raúl, «El ciclo de lo "azul" en Rubén Darío», *Revista Hispánica Moderna*, XXV (1959) p. 81.

en ese momento concreto. La demostración de la importancia que ha tomado el color azul queda bien patente: ha llegado a titular uno de los libros más importantes del modernismo.

III. El mundo de la idea

Los famosos versos de Bécquer «Yo soy el invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea» (Rima V) ⁵⁰ publicados por primera vez en *El Museo Universal* el 28 de enero de 1866 señalan cómo, a finales del segundo tercio del siglo XIX, el escritor ha adquirido plena conciencia de su papel como creador y constructor del mundo. Por esos cuatro versos andan rondando todas las ideas que la modernidad acuña, relativas a la interioridad del artista: su posición privilegiada y céntrica que exalta el yo hasta la universalización, el individualismo, el genio poético, la inspiración, la subjetividad del poeta-creador, el fácil acceso al mundo de la forma y al de la idea, la experiencia del yo-solitario entre las cosas, etc. El primer paso hacia la interiorización es el encuentro del poeta consigo mismo. En el *factum* poético, en la misma esencia de lo poético, del poetizar, y también en el producto acabado, estético, vertido al exterior, el poeta se encuentra a sí mismo, se redescubre como creador, no como mero imitador de la na-

50. BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas*, Madrid, Castalia, 1976, p. 108.

turalidad, y lo hace de modo paulatino, desde el romanticismo:

One of the essential characteristics of modern art and especially modern poetry is the self-reflection of the modern artistic-creative ego, and it is a generally recognized fact that the modern poet is chiefly concerned with self-observation, with the assertion of his ego, and with recording the sensations experienced by and during the process of creation. (...) The encounter between the ego and itself (...) was one of the crucial experiences of human existence within the spiritual world of the Romantic Age⁵¹.

De esa observación de sí mismo, y través de sí mismo todas las cosas, el yo queda enaltecido y colocado en posición céntrica, y desde entonces el material poético sirve para transmitir esa posición privilegiada. De ahí las abundantes referencias al yo en la poesía del romanticismo y del modernismo, los largos poemas en primera persona donde el narrador se coloca en el principio del poema o por encima de él o, lo que es lo mismo, en el principio de las cosas o por encima de ellas. Walt Whitman, en 1855, como un procedimiento ya consumado, que ha tenido origen en la poesía romántica, afirma contundentemente: «Yo me celebro y yo me canto», «Soy puer para el bien y para el mal», «Yo aspiro la fragancia, la reconozco y me gusta», «Yo y este misterio nos enfrentamos aquí», «Pero yo no hablo ni del princi-

51. Cfr. nt. 45.

pio ni del fin. / Nunca hubo más principio que ahora», «Estoy satisfecho, veo bailo, me río y canto», etcétera⁵². Y para demostrar que el resto de los seres están subordinados a su mismidad, apostilla más adelante: «Preguntones y ociosos me rodean / La gente que encuentro, el efecto que mi / infancia ha / dejado en mí, o el barrio o el país, / los últimos aniversarios, descubrimientos, / inventos / sociedades, autores antiguos y modernos, / Mi cena, ropa, compañeros, aspectos, cumplidos / deberes / La verdadera o imaginada indiferencia de / alguien que / quiero, / (...) Estas cosas me llegan día y noche, y / después me dejan, / Pero no son mi YO.»⁵³

Es decir, nada es más importante que mi-misma-consideración-de-mí. Del romanticismo al modernismo, el proceso consiste en un progresivo olvido del mundo exterior y la reconstrucción del universo desde el yo para concentrarse en la «devoción de sí mismo»:

Subjectivity becomes the typical condition of the modernism outlook. In its early stages, when it does not trouble to disguise its filial dependence on the romantic poets, modernism declares itself as an inflation on the self, a trascendental and orgiastic aggrandizement of matter and even in behalf of personal vitality. In the middle stages, the self begins to

52. WHITMAN, Walt, *Hojas de hierba*, Barcelona, Ed. Lumen, 1969, pp. 31-34, del «Canto a mí mismo», trad. de Jorge Luis Borges.

53. WHITMAN, Walt, *Hojas...*, p. 35.

recoil from externality and devotes itself, almost as if it were the world's body, to a minute examination of its own inner dynamics: freedom, compulsion, caprice⁵⁴.

Sólo en una última etapa, y en autores muy concretos y extremos, la subjetividad llegará a negar lo real, como en el caso del poeta alemán Gottfried Benn. Estas son sus palabras: «there is no outer reality, there is only human consciousness, constantly building, modifying, rebuilding new worlds out of its own creativity»⁵⁵. Sin embargo, en la mayoría de los autores la consideración del yo no llegará a negar lo real, aunque sí dará a la primacía de su ser una entidad universal, no sólo por el hecho de que el yo esté por encima de las cosas, sino porque es capaz de proyectarse —metafóricamente— sobre todo lo creado.

La sublimación del yo-poético, resultado del yo-existencial —que para el modernismo ha sido puesto de manifiesto por Monguió, Goldberg, Filartigas, Cardwell, Schulman, Casares, Prat, etc.— nos acerca ineludiblemente a otro rasgo predominante de la nueva estética: el individualismo. El artista, cada vez más convencido de la importancia de su papel y del sentido de su trabajo intelectual, tiende a bastarse por sí mismo, y a adquirir conciencia de su originalidad e individualidad, en el estilo y en la temática: es parte del conducirse en dirección contraria a lo estable-

54. HOWE, Irving, *The Idea of the Modern...*, pp. 14-15.

55. Cit. por HOWE, Irving, *The Idea of the Modern...*, p. 15.

cido, y es también parte de la ficción que el autor inventa con respecto a su personalidad, pues en el plano vital empieza a comportarse de manera distinta al resto de las personas que integran el tejido social. Y comienza la bohemia, el carácter enrarecido, exaltado, emotivo, pleno de sensaciones a flor de piel, a menudo contestatario. Esta manera de ser, a veces provocada y a veces real, tiene diversas manifestaciones: el refugio en la intimidad, el cultivo de los géneros literarios autobiográficos, como la carta o el diario⁵⁶; la exaltación religiosa, la búsqueda del consuelo en la religión o la visión espiritualizada del universo⁵⁷, etc. Uno de los resultados más frecuentes

56. La tendencia ha sido explicada por Julio CAILLET-BOIS: «Parece como si los hombres del romanticismo se ensimismaran en lo autobiográfico refugiándose en un mundo de nostalgia que no es el que les rodeaba...» en «Martí y el modernismo literario», *Memoria del Congreso de Escritores Martianos*, La Habana, Publicaciones de la Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario y del Monumento de Martí, 1953, p. 476.

57. Cfr. HOWE, Irving, *Literary Modernism*, New York, Fawcett, 1967, p. 21. Relaciona la interioridad psíquica con la visión del universo como transmisor de signos espirituales. Sería como el «Dios entre los pucheros» de Santa Teresa de Jesús aplicado al concepto de naturaleza in abstracto e interiorizado, es decir, visto desde la óptica del individuo-centro del cosmos. Vid. también SEBOLD, R., *Trayectoria...*, p. 27. Comenta algunos casos, dentro de la literatura romántica española, en donde el personaje romántico busca alivio en la religión: en *El señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco (1844); en *Doña Blanca de Navarra*, de 1847, etc. Por último, consultar SCHULMAN, I., «Reflexiones en torno...», pp. 343-348 y GULLÓN, Ricardo, *Di-*

consiste en la autoexclusión de la sociedad. El artista moderno no se siente a gusto dentro del momento que le ha tocado vivir, y se recrea en su soledad. Jarrell, haciendo un recuento de las características del hombre romántico que persisten o se agudizan en el modernismo, escribe:

Individualism, isolation, alienation. The poet is not only different from society, he is as different as possible from other poets; all this differentness is exploited to the limit—is used as subject-matter, even. Each poet develops an elaborate, personalized, bureaucratized machinery of effect; "refine your singularities" is everybody's maxim⁵⁸.

El aislamiento tiene dos causas, y cada una de ellas dará en el artista resultados diferentes. La primera causa es el complejo de superioridad del poeta ante la sociedad, como creador de algo que sólo los espíritus sensibles, escogidos, son capaces de hacer: no todos pueden sujetar el mundo de la forma al mundo de la idea; no todos son anillo invisible. El poeta es, en cierto modo, un elegido, capaz de captar las esencias de las cosas, trascenderlas y explicarlas. El resultado de esta apreciación es positivo, pues redun-

recciones del modernismo, Madrid, Gredos, 1963, pp. 46-48, donde documentan el neoespiritualismo de los poetas modernistas y de algunas direcciones metafísicas del pensamiento modernista acerca del más allá, y la angustia derivada de la duda metafísica ante la incertidumbre del futuro.

58. JARRELL, R., «The End of...», p. 164.

da en beneficio espiritual y anímico del poeta, que se siente optimista y superior y, por tanto, incomunicable con el resto de los seres inferiores. Este es el primer camino del romanticismo temprano, en el que se gesta la idea de individualidad, de originalidad, de lucha contra lo establecido, de renovación de estructuras obsoletas. En un momento posterior viene a predominar la segunda causa, que es consecuencia de la industrialización:

En un ambiente socio-político cuyo énfasis es el desarrollo del sector económico de la sociedad, y para la cual los valores culturales y la función del artista constituyen una preocupación menor, si no nula, el artista siente un desplazamiento que se intensifica con los años, deparándole el papel de un marginado inútil, o de una figura decorativa⁵⁹.

Todo lo cual tiene lugar a partir de la segunda mitad del siglo XIX. El *habrá poesía* de Bécquer, publicado pocos meses antes de su muerte (12 de marzo de 1870) en *La Ilustración de Madrid* no es sino uno de los primeros atisbos, intuiciones —en el mundo hispánico— de la situación, una manera de luchar por la autonomía y primacía de las artes sobre la técnica, y anuncio de una profunda actitud de malestar que profesa el artista desde entonces. Rubén Darío, en 1888, se queja a Su Majestad el rei burgués en los siguientes términos:

59. SCHULMAN, I. y GARFIELD, E., *Las entrañas del vacío...*, p. 50.

Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos... ni habla en burgués, ni pone los puntos en todas las ies. El es augusto, tiene mantas de oro o de llamas. (...) Además señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡y vos lo autorizáis todo esto!... El ideal, el ideal...⁶⁰

Así pues, sobre la base de individualidades que quieren ser diferentes a todo, e incluso entre sí, se va formando una especie de casta de marginados, cuya forma de identificación es casi siempre la bohemia, la cual se proyecta, henchida, sobre los resabios románticos de superioridad, y constituye, en definitiva, una forma de autodefensa:

Forming a kind of permanent if unacknowledged and disorganized opposition, the modernist writers and artists constitute a special caste within or at the margin of society, an avant-garde market by aggressive defensiveness, extreme self-consciousness, prophetic inclination and the stigmata of alienation. Bohemia, writes Flaubert, is my fatherland, Bohemia both as an enclave of protection within a hostile society (...)⁶¹.

Retomemos el hilo de la superioridad del poeta, la visión positiva, arrogante y altiva de la marginación.

60. DARIÓ, Rubén, *Azul...*, Valparaíso, 1888, pp. 6-7. Cit. por SCHULMAN, I. y GARFIELD, E., *Las entrañas del vacío...* pp. 50-51.

61. HOWE, Irving, *The Idea of the Modern ...*, p. 23.

El autor ha llegado a considerarse distinto gracias al convencimiento de su condición de inspirado. El romántico no sólo cree en la inspiración, sino que vive de ella, en todos los sentidos, y le confiere, de un solo golpe, el estatuto de libertad, originalidad, individualidad (incluso con respecto al resto de los escritores, puesto que la inspiración funciona de modo diverso en cada persona):

La inspiración hace del momento creador un acto de libertad, de originalidad, de necesidad, de espontaneidad, y de sinceridad, y a ese acto confluyen, (...) la emoción, el sentimiento y el pensamiento; es decir, presencia única y total de la condición humana en el momento supremo en que el hombre se consolida por esa condición⁶².

Con la gradual escalada del yo y la construcción de la torre de marfil (entre las características que señala García-Girón⁶³ que alejan al modernismo —o lo exacerban— con respecto al romanticismo, está lo que él llama turrieburnismo, esteticismo, preocupación por la obra de arte en sí, a la vez que alejamiento del

62. ROGGIANO, Alfredo A., «Poética y estilo de José Martí», *Antología crítica de José Martí...*, pp. 44-45. El pasaje se refiere estrictamente al poeta cubano, señalando también, en ese momento dado la filiación romántica de Martí en este aspecto. Existen multitud de testimonios martianos que prueban lo arraigado de sus convicciones en ese campo de la teoría y práctica poéticas.

63. «La azul sonrisa...», p. 141.

entorno social) el poeta se recrea en sí mismo y su obra, y llega a darle tanta importancia que la escribe sin tener en cuenta al público que la va a leer, y despreocupado por las consecuencias de ese divorcio. Hegel fue el motor ideológico de tal actitud, divulgada años más tarde. Howe lo ha evidenciado al concretar que el genio es «an early individualistic precursor of the avant-garde creative hero. If there is then "a conflict between a genius and his public", declares Hegel in a sentence which thousands of critics, writers and publicists will echo through the years, "it must be the public that is to blame... the only obligation the artist can have is to follow truth and his genius".»⁶⁴

Hasta aquí la relación del escritor con el mundo de la idea y la posición del mismo, con ese mundo hecho suyo, interiorizado, en conexión con el resto de lo creado. Ahora conviene penetrar en el contenido interior del poeta y su ordenación a la materia concreta —no en general— del mundo de la idea; es decir, el terreno de los sentimientos, las emociones, los sentidos, la imaginación, la estimativa, el sentimiento de la naturaleza, etc. El primer y fundamental problema que encontramos es la conjunción y el punto de unión del sujeto con el exterior. El funcionamiento de la modernidad no ayuda a solucionarlo, pues no se articula congruamente al modelo nacimiento-apogeo-decadencia-rechazo engarzando etapas sucesivas, sino que amalgama tendencias dispares, según las tesis de Jauss ya citadas.

64 HOWE, Irving, *The Idea of the Modern...*, p. 18.

La exaltación del sentimiento es, sin duda, una consecuencia de la reacción contra el excesivo racionalismo e intelectualismo del Siglo de las Luces. Si lo poético es lo inspirado, no ha de proceder de la aplicación racional de unas reglas o técnicas, sino que ha de salir del fondo del corazón. Por eso, junto con la práctica habitual de ciertos estilos preciosistas, hay también en la sentimentalidad modernista una reacción contra el esteticismo, parnasianismo, turriburnismo, decadentismo e incluso simbolismo de poco arranque emocional, en busca de la expresión más lírica del sentimiento. Antes de apoyarnos en el testimonio de Roggiano conviene advertir que no hay conflicto con la idea de modernidad en la reacción sentimental contra aspectos que están perfectamente instalados en la ideología de lo moderno, puesto que nos hallamos ante un fenómeno dinámico, sin estructuraciones fijas, donde las diferentes tendencias conviven —con más o menos sosiego—, se solapan, mezclan y, muchas veces, contraponen. Por supuesto, las reacciones existen, como la de la sentimentalidad de fin de siglo «frente a las formas puras, el realismo y el Parnaso, el simbolismo, los decadentismos inevitables (...) hacia la poesía de mayor énfasis lírico: el poeta como la expresión más exaltada de lo vital y humano, frente al filosófico-científico, como expresión de la (...) estructura, el orden, la ley, la norma.»⁶⁵

Otro aspecto derivado de la separación de los estados racionales es la tendencia a describir objetos y

65. ROGGIANO, Alfredo A., «Filiación cultural...», pp. 34-35.

situaciones de modo impreciso, tal como se presentan en nuestro interior caótico. Es algo que apunta directamente al nacimiento de las corrientes impresionistas, expresionistas, simbolistas, etc., que alcanzan a la mayoría de las manifestaciones artísticas y que, a la postre, reivindican la lucha contra el orden, la claridad, la racionalidad, etc. Vaguedad y memoria provocan, unidas al individualismo y al refugio en el yo íntimo, la peculiar reflexión acerca del pasado, la tradición, lo popular, etc., como materia positiva y productiva de poetización, pero un pasado y una tradición que nada tienen que ver con el momento histórico inmediatamente anterior —época contra la que se rebelan— pues en él no encuentran sensaciones interiores que estimulen su sentimentalidad o su estado de ánimo. Más bien dirigen su recuerdo hacia épocas oscuras, misteriosas, vagas, aplicables a su concepto de sentimiento.

El hombre moderno, por otro lado, toma conciencia del valor de la temporalidad, de la nítida diferencia entre pasado, presente y futuro, tres estadios que poseen una función distinta y marcada en la interioridad del que las somete a consideración. El refugio en el pasado, con todas las connotaciones de vaguedad, fantasía, evocación del medievo, puede representar la condena de un presente que amenaza a un futuro, la disconformidad con el modelo social hacia el que se evoluciona o el rechazo de un progreso técnico que infravalora la actividad del poeta:

These poets, typically dislike and condemn science, industrialism, humanitarianism, "progress", the main tendencies of Western development; they want to

trade the present for a somewhat idealized past to turn from a scientific, commercial, and political world-view to one that is literary, theological, and personal⁶⁶.

Así, el camino que recorre la soledad es bien distinto al que traslucía el complejo de superioridad del poeta como espíritu privilegiado y visionario, diferente del vulgo por la profundidad e intensidad de sus apreciaciones interiores de lo exterior. Si el romántico es capaz de afirmar, algunas veces, «Superior a mi clase por mi naturaleza, solo estoy en el mundo»⁶⁷, no es menos cierto que la soledad y sus aspectos negativos también circundan los espíritus modernos. Aceptada la negatividad, se bucea en ella de diversas formas encontrándole, incluso, algún resquicio de actividad placentera: el vacío interior, a menudo elevado a dimensiones cósmicas, el hastío universal —o fastidio universal, tal como lo definió Meléndez Valdés⁶⁸—, el dolor del corazón —fruto del vacío— como enfermedad, el descontento vital que a veces lleva a gozarse en las penas⁶⁹, la inclinación

66. JARRELL, R., «The End of...», p. 164.

67. GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Sab*, Bravo-Villasante, p. 169. Cit. por SEBOLD, R., *Trayectoria...*, p. 22.

68. En su elegía «El melancólico, a Jovino», en *BAE*, t. LXIII, p. 250a. Dice concretamente: [mi espíritu] «todo lo anubla en su tristeza oscura, / materia en todo a más dolor hallando, / y a este fastidio universal que encuentra / en todo el corazón perenne causa.»

69. Esta es una de las actitudes que más se agudizan en el modernismo. La soledad, el descontento vital, se toma como estilo de existencia, como emblema discriminador de almas de artista: «A modernist culture is committed to the view that the

morbosa hacia lo nostálgico y melancólico⁷⁰, la idea pesimista de la vida, que proporciona la base sentimental y es antecedente del existencialismo de nues-

human lot is inescapably problematic. Problems, to be sure, have been noticed at all times, but in a modernist culture the problematic as a style of existence and inquiry becomes imperious: men learn to find comfort in their wounds. (...) The problematic is adhered to because it comes to be considered good, proper, and even beautiful that men should live in discomfort.» HOWE, Irving, *The Idea of the Modern...*, pp. 18-19.

70. El sentimiento, la emoción, la soledad, la melancolía, el dolor, la nostalgia, etc., en un proceso de universalización, comienzan por ser comunicados y reproducidos en los restantes objetos de la naturaleza, exteriores al hombre: los animales, las plantas, las cosas, el mundo en general (si yo me duelo, el universo se estremece, por ejemplo). La paradoja es altamente significativa, pues el resultado primero de la interiorización de los sentimientos consiste en la transposición de los mismos, como interiores, a realidades exteriores. Este efecto psicológico se fundamenta en la necesidad que el hombre-artista-centro tiene de manifestarse como sentimiento, lo cual no puede hacerse directamente, porque existe una incomunicabilidad esencial entre el artista y el resto de la creación: su interior no puede exteriorizarse de un modo convencional, tradicional, sino que ha de hacerse en su misma interioridad; de ahí el afán por reproducir interiormente los sentimientos en la subjetividad de cualquier objeto exterior, porque cualquiera que sea el ser-fuera-de-mí, vivo o inerte, adquiere subjetividad en la medida en que el poeta visionario se la comunica. Véase el siguiente comentario de Rafael Ferreres acerca de la melancolía en el modernismo y en el romanticismo: «La nota o matiz predominante en todos los modernistas (...) es la melancolía. Todo es melancólico y todos los poetas sienten el privilegio de ser agraciados con este estado de alta espiritualidad. Los poetas franceses, románticos y simbolistas, dieron un cambio al significado de la

tro siglo⁷¹, etc., son formas de una soledad que se sobrelleva y a la que se le planta cara, mientras que la expresión arrebatadora del dolor de amor aneja

melancolía. Los románticos franceses —y españoles—, además de elevar la melancolía a una categoría de aristocracia espiritual, contribuyeron a que la melancolía no sólo fuera un estado del alma, sino que también residiera en las cosas: una tarde melancólica, un parque melancólico; la luna, la lluvia, la puesta de sol, un pueblo, podían ser melancólicos», «La mujer y la melancolía en los modernistas», en LITVAK, Lily, *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1981, 2.ª edición, pp. 180-181. Para llegar a ese estado ha tenido que darse primero una impresión sentimental del objeto exterior en la subjetividad del autor, a fin de que éste pudiera captar lo que le hace común al objeto exterior. De ahí la conocida frase de Amiel («Un paisaje es un estado del alma») que explica sintéticamente el enorme caudal de subjetividad que va a desbordarse conforme avanza el romanticismo. Al final de este derrotero, en consecuencia, no es extraño descubrir las dimensiones cósmicas de los estados del alma. Conviene resaltar a este respecto el papel de las doctrinas sensualistas desde los comienzos de la época romántica, como bien lo ha señalado Sebold en su ya citado libro *Trajectoria del Romanticismo español*, sobre todo en el capítulo III: «La Filosofía de la Ilustración y el nacimiento del Romanticismo español», del que se extrae la siguiente cita: «es evidente que otra causa indispensable [de la universalización del dolor del poeta romántico] es la proyección sensorial del estado de ánimo del poeta sobre todas las caras del universo» (p. 97). Para el desarrollo del concepto y sentido de la naturaleza, y sus relaciones con el hombre, acudir a las mismas fuentes.

71. «...nothing is more instructive than to compare critical writing on negative romanticism with similar work on modern existentialism. Already the historical process is repeating itself; existentialism is the latest offspring of romantic ideology.» SHAW, D.L., «Towards the understanding...», p. 95.

al suicidio, la pura evasión del momento presente, que en las postrimerías del modernismo termina en un requiebro nihilista ⁷², la adaptación romántica del tópico *vanitas vanitatis, et omnia vanitas* bíblico ⁷³ unido al del *tempus fugit*, la ironía evasiva ⁷⁴, lo exótico y cosmopolita ⁷⁵, junto con el preciosismo literario ar-

72. «If (...) there is in literary modernism a dominant preoccupation that the writer must either subdue or by which he will surely be destroyed, it is the specter of nihilism.» HOWE, Irving, *The Idea of the Modern...*, p. 37.

73. En el prólogo al Libro del Eclesiastés: «Razonamientos de Cohelet, hijo de David, rey de Jerusalén: Vanidad de vanidades, dijo el Cohelet: vanidad de vanidades; todo es vanidad»; *Eclí*, 1,1-2, ed. de Nacar y Colunga, Madrid, BAC, 1965, 17.ª edición, p. 679. Gil y Carrasco, en *El señor de Bembibre*, reproduce el tema, en un ambiente típicamente romántico: «¿Qué es la gloria del hombre, que así se la lleva el viento de una noche? Mi ventura se fue con las hojas de los árboles el año pasado (...). El árbol del corazón no tiene más que unas hojas, y cuando llegan a caerse se queda desnudo y yerto, como la columna de un sepulcro.» (Edición de la BAE, t. LXXIV, p. 186b).

74. Si bien el romanticismo cultiva la ironía en todas sus variedades, el producto más acabado y adecuado al espíritu negativo de la soledad y el malestar del artista es al ironía evasiva, que aparece como forma de escapismo y no como proyecto de rectificación de conducta. Jarrell ha observado, en la literatura moderna a partir del romanticismo, el papel de la ironía: «Irony of every type: Byronic, Laforguan, dryly metaphysical, or helplessly sentimental. Poetry rejects a great deal, accepts a little, and is embarrassed by this little», «The End of...», p. 163.

75. Como afirma Schulman, «Para los modernistas, el venero exótico representaba una manera de concretizar los anhelos estéticos e ideales, vedados por la realidad cotidiana. En ésta faltaban los objetos bellos y nobles de la vida, los cua-

ticulan las formas de la soledad que vuelven la espalda a la realidad y, más que encerrarse en la torre de marfil, huyen de las coordenadas tempo-espacio-circunstanciales en busca de una solución cómoda a la desintegración de sus intereses vivenciales. En otras ocasiones, lo exótico y cosmopolita entrañan simplemente un afán de novedad y exploración de la realidad lejana que faculta al mundo poético para un tipo de sensaciones singulares y originales. En el contexto literario hispanoamericano, el modernismo aprovecha la veta exótica, preciosista y cosmopolita para afianzar el lugar céntrico, privilegiado, del yo poético, o del yo-poeta, como en la conocida afirmación de Rubén Darío: «yo soy de los países pindáricos en donde hay vino viejo y cantos nuevos. Yo soy de Grecia, de Italia, de Francia, de España» ⁷⁶.

Puede parecer, a simple vista, que el hombre moderno nació esclavo de sus sentimientos y de su ideología contestataria, teórica, filosófica, crítica, pero nada constructiva. Quizá habría sido así si no se hubieran entremezclado las doctrinas positivistas en el largo camino hacia la modernización de la cultura. Con ellas les el artista crear o nombrar...», «Reflexiones en torno...», p. 348. Al igual que lo exótico, lo cosmopolita incide en ese vacío del artista moderno. Describiendo las características más sobresalientes de modernismo, Max Henríquez Ureña, en *El retorno de los galeones*, afirmaba en 1930: «En el orden espiritual, el movimiento recogía la inquietud del pensamiento contemporáneo, inquietud que se hermana al cosmopolitismo, como en una pesquisa ansiosa de nuevas sensaciones...»

76. DARÍO, Rubén, *Autobiografía*, Madrid, 1920.

se limitó el carácter vago, impreciso, enemigo de la concreción del primer romanticismo. La misma utopía romántica, idealizante, más atractiva cuanto más imprecisa y caótica, fue matizada por la utopía de filiación positivista, cuyas bases eran el progreso en todos las facetas de la actividad humana, también en el pensamiento, hasta llegar a un límite ideal, perfecto, en el fondo irrealizable, pero en el que algunos confiaban: el estado positivo. Cabe señalar que el influjo del positivismo, fuera del terreno filosófico, se reduce casi exclusivamente a la idea de progreso, sobre la base de la acumulación y comparación de datos concretos, que son la mejor expresión de la certeza de lo real. En literatura, el positivismo lleva a pensar en la posibilidad del discurso utilitario, pero de modo diverso al concepto de utilidad del siglo XVIII. En el Siglo de las Luces utilidad es racionalidad; en el período positivista, pragmatismo, *aggiornamento* del *producto* literario conforme a los signos de los tiempos que, para las doctrinas positivistas, consiste en la superación de los estados teológico y metafísico. El pensamiento se pone al servicio de la acción, del progreso, de la praxis, y también el mundo de lo bello ha de estar sometido a ese esquema. Pero hay otra derivación, más en consonancia con la utopía positivista: la búsqueda de la esencia de la poesía como perfección. Si el estado positivo consiste en la superación de los anteriores, en poesía la superación consiste en conseguir la poesía perfecta, que es poesía en sí, y nada más. De aquí nace el camino que llega a la poesía pura, si bien encuentra a su paso otras actitudes, poéticas y vitales, del autor moderno, que enlazan con los presupuestos de la poesía pura.

La fe en el progreso y la confianza en el sentido de la vida tienen a la vez una raíz romántico-moderna. La evocación del pasado, según vimos, pudo obtener cierto matiz de disconformidad con el presente y, a veces, evasión de la realidad. Pero es preciso aclarar que, sobre todo con relación a los nacionalismos y a la evolución de la sociedad, tuvo como fin «justificar un anhelo de reforma social, cultural, política y literaria»⁷⁷. Así transcurre el siglo XIX, con sus momentos de apogeo y decaimiento, con el bagaje de ideas y prácticas positivistas más o menos extendidas, según los países y sus circunstancias socio-políticas, económicas y culturales. En el siglo XX, la fe decimonónica, utópica, en un camino señero hacia un futuro mejor se desmorona, a nivel filosófico y práctico, y de ello se percata el artista: es la consecuencia de la observación de unos resultados en modo alguno parecidos a las previsiones. «En el siglo actual —concluyen Iván Schulman y Evelyn P. Garfield—, ese poeta se trueca en vocero de la bancarrota de la razón y de la civilización, generadoras de guerras y esclavitudes»⁷⁸. Es no sólo la quiebra de la confianza en la razón, que ya tuvo lugar a mitad del siglo XVIII, sino también la de la confianza en el hombre como ser céntrico dentro del cosmos, dominador de la técnica, la ciencia, la cultura y

77. VICENS VIVES, Jaime, «El Romanticismo en la historia», en RICO, Francisco, *Historia y Crítica de la literatura española*, V, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, p. 62. Extraído de *Hispania*, X (1950), pp. 745-765.

78. SCHULMAN, Iván A. y GARFIELD, Evelyn P., *Las entrañas del vacío...*, p. 62.

el pensamiento en orden al progreso ilimitado que nunca llegó a darse.

IV. *El mundo hispánico*

IV.1. *Modernidad en España e Hispanoamérica*

La modernidad despierta de modo diverso en España y en Hispanoamérica. Al oeste del Atlántico concurren varios factores, móviles de una modernización peculiar:

- El carácter de colonia;
- El lento nacimiento de una cultura propia;
- El proceso de independencia;
- La capacidad para asimilar modelos culturales europeos y reelaborarlos, haciéndolos americanos.

Desde fines del siglo XVIII puede hablarse de un proceso transcultural y político que incide en la modernización de las estructuras hispanoamericanas y la independización política. La búsqueda de lo autóctono se puede retrasar todavía un poco más, incluso hasta finales del XVII, con las ideas progresistas de Carlos de Sigüenza y Góngora y, posteriormente, Francisco Javier Clavijero, Francisco Javier Alegre, Pedro José Márquez, etcétera⁷⁹. El período ilustra-

79. Aunque una golondrina no hace verano, estos ejemplos son prueba de una lenta concienciación, de la seguridad en una etapa histórica nueva, autóctona, y americana, que habría de llegar tarde o temprano. El tema es desarrollado con mayor amplitud por SCHULMAN y GARFIELD, *Las entrañas del vacío...*, p. 43 y ss.

do tardío, que coincide con el desencadenante del proceso revolucionario, agudiza el sincretismo propio del pueblo hispanoamericano, o lo que es lo mismo, «la facilidad con que se absorbían los estilos europeos que luego se cultivaban de modo peculiarmente americano: es decir, con el trasluz de la cultura indígena autóctona. Y, esta tendencia (...) es en América una manifestación original y natural y no un mero reflejo de la cultura europea. Es, por lo tanto, una forma de la otredad americana.»⁸⁰

A pesar de esa rapidez para captar lo europeo —lo español, lo de la metrópoli, en muchos casos—, los procesos suelen llegar retrasados, y más desde fines del siglo XVIII, cuando lo único que preocupa al americano es su independencia. Por eso, el romanticismo hispanoamericano será acronológico y teñido de connotaciones nacionalistas, políticas o independentistas, mucho menos preocupado por el mundo de la forma que por el de la idea, sobre todo si la idea lleva directamente a la acción. Desde 1804, fecha de la independencia de Haití, hasta 1824, con la batalla de Ayacucho, que merma en gran medida el poderío español, y los últimos años treinta con las independencias de Bolivia, Uruguay y otras colonias, las circunstancias políticas y sociales marcaron la diferencia temática y temporal del romanticismo con respecto a España. Recordemos que los años treinta fueron en España los más intensos y auténticos del romanticismo. Los nom-

80. SCHULMAN, I.A., y GARFIELD, E. P., *Las entrañas del vacío...*, p. 43.

bres que salen a escena en Hispanoamérica en las primeras decenas del XIX son más guías políticos que escritores (Sarmiento, Bolívar, etc.) mientras que, como señalan Schulman y Garfield, «en la escritura el romanticismo se evidenció en creaciones derivadas de imitaciones foráneas —el caso de los versos lamentables de *Elvira o la novia del Plata* (1832)—, o las manifestaciones cronológicamente irregulares —extrañas— como *María de Isaacs* (1867)»⁸¹. Quizá el único autor típicamente romántico por su cronología y el talante de sus obras sea el cubano José María Heredia, cuya producción al estilo romántico se realizó a finales de los años veinte, siendo no sólo el único cubano, sino también el único hispanoamericano que, en su tiempo, cultivó ese tipo de poesía. Baste, para mostrar lo atípico de su funcionamiento, señalar que los referentes cubanos inmediatamente posteriores a esa fecha y asociados a ese tipo de poesía, son Mendive y José Martí —éste último en su juventud, por los años setenta—. La única explicación para este carácter de adelantado sería, como dicen Schulman y Garfield⁸², considerar la poesía de Heredia como un producto de sus «experiencias existenciales» por una parte, y por otra de la influencia recibida de España, a través de la lectura constante de las obras producidas por la escuela salmantina de finales del XVIII, de los cuales, como se ha dicho anteriormente, se pueden afirmar rasgos típicamente

81. SCHULMAN, I. A. y GARFIELD, E. P., *Las entrañas del vacío...*, p. 46.

82. Cfr. nts. anteriores.

mente románticos. Por otro lado, la mayoría de las restantes obras presumiblemente románticas, posteriores a Heredia, pertenecen a lo que Schulman y Garfield denominan «romanticismo falso», sin raíces americanas, volcado «hacia un sentimentalismo exagerado»⁸³. El desfase está claro, y tal descolocación temporal, unida a los problemas políticos, produce también el desfase acentual de las obras literarias: la exageración del sentimiento deviene en un estilo postizo; la despreocupación por la forma lleva consigo que los escritos de carácter independentista o revolucionario rocen el estilo panfletario, etcétera. Sin embargo, no se le puede negar al romanticismo hispanoamericano un intento de mejora o renovación en el terreno de la expresión, al menos en el plano teórico, y más aún cuando, avanzado el proceso independentista, el hispanoamericano se da cuenta de que ha de integrarse rápidamente en ese otro proceso: el modernizador. Vicente Fidel López afirma acerca de la juventud argentina de los años treinta que aprendió «a pensar a la moderna y a escribir con intenciones nuevas y con formas novísimas»⁸⁴. Esteban Echeverría, una de las típicas expresiones de aquella época, concluía:

El único legado que los americanos pueden aceptar y aceptan de buen grado de España, porque es realmente precioso, es el idioma, pero lo aceptan a condición

83. SCHULMAN, I. A. y GARFIELD, E. P., *Las entrañas del vacío...*, p. 47.

84. LÓPEZ, Vicente Fidel, *Evocaciones históricas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1929, p. 39.

de mejora, de transformación progresiva, es decir, de emancipación⁸⁵.

De todas formas, una verdadera renovación del lenguaje no se dio en Hispanoamérica hasta la época del modernismo, y uno de sus primeros artífices fue, sin duda, José Martí. En España, la renovación del lenguaje, a pesar de todas las críticas que se proferían desde el otro lado del Atlántico, comenzó antes, si bien con un resultado inicial menos vistoso, y tuvo su materialización con Larra, Bécquer y Rosalía Castro, sobre todo. Y digo menos vistoso porque en Hispanoamérica aparece como una explosión, con rapidez y en muchos escritores, mientras que en España todo evoluciona más lentamente y las figuras señeras, rectoras, son más bien pocas. Por otro lado, la influencia en Hispanoamérica de ideas progresistas como las de Comte o Spencer se da antes que en España. De esta reflexión pueden colegirse dos causas:

- 1) El sincretismo propio de la idiosincrasia del americano con respecto a los bienes culturales;
- 2) La diferencia que se establece por el funcionamiento de los pueblos según el peso de la tradición: en España —y en Europa en general— la tradición es algo que aporta un inmenso caudal cultural, que ha creado hábitos multiseculares, con sus ventajas (tener un modelo cultural autóctono que

85. ECHEVERRÍA, Esteban, *Dogma Socialista*, La Plata, Universidad Nacional, 1940, p. 257. Cit. por RIPOLL, Carlos, «Martí y el romanticismo...», p. 188. Figuras equivalentes a Larra, Bécquer o Rosalía en Hispanoamérica son, por ejemplo, Rufino J. Cuervo, Palma, Montalvo, etcétera.

permita la supervivencia de esos hábitos) y sus inconvenientes (en ciertos momentos esos modelos pueden parecer caducos y repetitivos, acusándose así una manifiesta y problemática falta de originalidad); en Hispanoamérica, la falta de una tradición tan marcada como la española produjo que la revolución no tuviera el carácter de cultura *versus* contracultura, o razón *versus* sentimiento (con un contenido concreto), o regla *versus* libertad; es decir, no era liberarse de una cultura anterior, caduca, sino que el instinto revolucionario descansó exclusivamente en el terreno político, mientras que en el cultural-literario la labor era eminentemente creativa, puesto que no podían hacer referencia —para retomarla o rechazarla— a una tradición anterior, porque la que poseían era, en su mayor parte, importada desde hacía poco tiempo. Así pues, lo único a lo que podían atenerse, reconducir o alejarse era el pasado español, ante el cual el comportamiento de la antigua colonia tuvo dos fases:

a) En una primera etapa, la de las luchas independentistas, lo español se rechaza como producto de una metrópoli con respecto a la cual hay que liberarse; lo que en principio es simplemente un *affaire* político se traslada también a lo cultural. En esto influye, a su vez, la euforia del primer romanticismo, idealista, entremezclado con la lucha revolucionaria, cuyo optimismo en relación con la libertad y el progreso acapara la atención de toda Hispanoamérica.

b) En un segundo estadio y una vez terminado el proceso independentista, abrumados los nacientes países por una fuerte crisis económica (excepto Bra-

sil) y enfrascados en continuos problemas sociales y políticos internos el optimismo inicial se desmorona y, por otro lado, se vuelve la atención, de nuevo, sobre lo español, sobre la tradición, sobre la herencia, rica, de un sustrato histórico con raíces, procedente de la vieja Europa. Coincide esta época con la transición entre el romanticismo y el modernismo, y en ella veremos, nuevamente, a un protagonista excepcional: José Martí. Y con todo eso, perdido el fervor renovador en lo social y en lo político, y perdida la euforia romántica inicial, regresa la preocupación por la forma en lo literario. Así lo expresó Caillet-Bois:

Tras el viejo escritor romántico, militante de la acción y de las letras e intérprete de los ideales de su tiempo, surgió otro poco minucioso, pero que anunciaba el que vendría, el que renunciaba a la lucha, casi siempre decepcionado de ella, para volverse a la literatura más o menos exclusiva.

Esos treinta años que siguen a la mitad del siglo son, pues, época conflictiva y lanzada hacia adelante, en la que sobreviven ideales románticos, pero en los cuales la disciplina literaria se practica con renovada austeridad, que empieza a volverse incompatible con la práctica del romanticismo entendido como instrumento de renovación social. Los intereses de la forma dominan los del pensamiento⁸⁶.

En España, el punto de partida hacia el modernismo es Bécquer, autor cuya consideración ofrece un

86. CAILLET-BOIS, Julio, «Martí y el modernismo literario», en *Memoria del Congreso de Escritores Marianos...*, p. 476.

doble interés: crea, en primer lugar, una línea con escritores que enlazan directamente con el modernismo español de los últimos latidos del corazón decimonónico y los primeros del XX (Reina, Gil, Icaza, etc.); en segundo lugar, al filo de su muerte (fines de 1870) empieza a influir en escritores hispanoamericanos de tal manera que se crea una auténtica moda becqueriana en la América española. Sin embargo, con el advenimiento y consolidación del modernismo, es Hispanoamérica quien se introduce en España con sus influencias hasta el punto de haber sido lugar común entre algunos críticos de principio y mitad de siglo la afirmación del supuesto origen americano del modernismo español. Existen indicios temáticos y formales que permiten defender unas raíces autóctonas del modernismo español. Asunto bien diferente es el enorme impacto que Rubén Darío obtiene en España a raíz de su primer viaje a la Península, época en la que, por condiciones sociales, políticas, literarias y por la rápida maduración de multitud de jóvenes escritores, en Hispanoamérica empiezan a brillar las letras a un ritmo vertiginoso, en una línea creciente que el siglo XX agudiza hasta producir el *boom* actual. Esta es la opinión de Cardwell al respecto:

Cuando insiste la crítica que el modernismo empezó en las Américas y que el modernismo español tiene que explicarse en términos del enorme e importante impacto de Rubén Darío sólo describen una fase (o un momento) del desarrollo del modernismo. Aunque no se puede descartar la influencia del nicaragüense, los hechos de nuestro análisis del modernis-

mo en España tienen que poner en tela de juicio una crítica que hable de un solo fenómeno⁸⁷.

Raíces que tienen varias direcciones, como la in-

87. CARDWELL, Richard A., «La política-poética del premodernismo español», *Insula*, 487 (1986) p. 23. En éste y otros artículos de Cardwell se demuestra sobradamente el carácter español de nuestro modernismo, y la idea, matizada, de las evoluciones paralelas de los modernismos español e hispanoamericano. La tesis fue esbozada tempranamente por CERNUDA, en su obra de 1957 *Estudios sobre poesía española contemporánea*, y continuada por José María de COSSÍO, DÍEZ-CANEDO, DÍAZ-PLAJA, o las referencias al problema en los estudios de PRAT, en su introducción a la poesía modernista española, de 1978, de GICOVATE «Antes del modernismo» (en el libro de ensayos de H. CASTILLO *Estudios críticos sobre el modernismo*), resaltando el papel de Bécquer en el premodernismo y modernismo español e hispanoamericano; y más en concreto las obras de CARDWELL «Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXI (1985) pp. 315-330; las ediciones en la serie Exeter Hispanic Texts, de Ricardo GIL, *La caja de música*, (1972); Manuel REINA, *La vida inquieta*, (1978); F. A. de ICAZA, *Efímeras y Lejanías*, (1983), y los estudios sobre Juan Ramón Jiménez «Modernismo frente a noventa y ocho: The Case of Juan Ramón Jiménez (1899-1909)» en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Puerto Rico, Universidad de Mayagüez, 1981; «Juan Ramón Jiménez and the Decadence», *Revista de Letras*, 23-24 (1974) p. 342; y *Juan Ramón Jiménez: el aprendizaje modernista (1895-1900)*, Berlín, 1977. Los datos acumulados en todas estas obras vienen a evidenciar una línea clara que nace de algunos aspectos románticos, y explica perfectamente el modernismo español sin necesidad de acudir a Hispanoamérica en su momento formativo. Y aunque parezca enfatizar demasiado la cuestión se puede afirmar sin peligro de ser exagerado que, a pesar del ambiente de decadencia y desorien-

troducción de la veta popular a través del romanticismo hasta el modernismo (Ferrán Bécquer, Rosalía,

tación de la España de segunda mitad del XIX, la influencia de los vates —pocos, pero selectos— españoles en Hispanoamérica conecta con los comienzos del modernismo en la América Hispana. Para recoger lo que tenía de español el premodernismo hispanoamericano puede consultarse el ya citado trabajo de Gicovate, «Antes del Modernismo». José Carlos MAINER apunta en la introducción del segundo capítulo del tomo VI de la serie *Historia y crítica de la Literatura Española*, dirigida por Francisco RICO, que en opinión de Martínez Cachero y Prat, es consecuente afirmar un modernismo nacido en España por pura evolución de ciertas formas posrománticas, a pesar de la enorme influencia de Rubén Darío y del paso decisivo que supone la aceptación de las estéticas parnasianas y simbolistas francesas. Esa línea evolutiva tendría dos vertientes: la de Rueda y Villaespesa, con un colorismo derivado de Zorrilla, y la de Reina, Gil, Icaza, y Bartrina, reelaborando los hallazgos de Bécquer y de Campoamor. Ahora bien, conviene no obviar opiniones dispares de multitud de críticos, que dan supremacía a las influencias foráneas en el desarrollo del modernismo español. Estudiosos del modernismo catalán (VALENTÍ, MARFANY, MOLAS, ALLEGRA) dan importancia al movimiento en Cataluña, y algunos lo toman como vía de penetración en España (véase el artículo de Giovanni ALLEGRA «Cataluña como vía de penetración del Modernismo (dos nombres-clave)», en las *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial, 1987, pp. 21-34). Pero las influencias más comúnmente aceptadas son la francesa y la hispanoamericana (Rubén Darío). En cuanto al nicaragüense, todos coinciden en afirmar que su huella en España fue decisiva. No obstante, la corriente más aceptada es la que defiende la enorme influencia francesa. En el libro de LITVAK sobre el Modernismo y en el de José OLIVIO JIMÉNEZ sobre el Simbolismo, ambos publicados en la serie «El escritor y la crítica», de la Edi-

Maragall, etc.), la exposición de un mundo ideal, imaginativo (Gil, Rueda, Bécquer de nuevo, Icaza, Martínez Sierra, Reina, Reyes, etc.) y cuyas primeras obras apellidables como modernistas datan de 1877 (*Andantes y Alegros*, de Manuel Reina)⁸⁸ y el principio de los ochenta (en Gil e Icaza, por ejemplo)⁸⁹, verdaderos testimonios de la madurez de la modernidad en España. Véase el corto espacio de tiempo

torial Taurus, hay claros ejemplos de ello, al igual que en el de Homero CASTILLO, *Estudios críticos sobre el Modernismo* (n.º 121 de la colección Biblioteca Románica Hispánica de Gredos). El artículo de KRONIK, «Influencias francesas en la génesis del Modernismo: parnaso y simbolismo», en las *Actas del Congreso Internacional...*, antes citadas, pp. 35-51, resulta esclarecedor al respecto. Algunos aspectos parciales quedan recogidos en el trabajo de FERRERES *Verlaine y los modernistas españoles* (n.º 223 de la Colección Biblioteca Románica Hispánica); de M.J. FAURIE, *Le Modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, París, Centre de Recherches de l'Institut Hispanique, 1966; de A. ZENEGA-FOMBONA, *Le Symbolisme français en la poésie espagnole moderne*, París, Mercure de France, 1919; y un largo etcétera de estudios significativos. La influencia inglesa no ha sido tan estudiada, ya que fue mucho menos relevante. Cabe destacar el artículo de M. A. CERDÁ I SURROCA, «Influencias inglesas en la génesis del modernismo: Ruskin y Morris» (cfr. las citadas *Actas del Congreso Internacional...*, pp. 53-68). De todas formas, en la introducción de José Carlos MAINER, comentada con anterioridad, se llega a la conclusión de que ni la influencia de Bécquer ni la francesa de Verlaine y otros autores, ni la de Darío, agotan las innovaciones de la obra madura de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Valle-Inclán o Ramón Pérez de Ayala.

88. Cfr. PRAT, Ignacio, *Poesía modernista española*, Madrid, Cupsa, 1978, p. X.

89. Cfr. CARDWELL, Richard A., «La política-poética...», p. 23.

que separa el cerrojazo final al romanticismo —como realidad literaria escrita, no como época, que ya había pasado— en 1870, con la muerte de Bécquer, verdadero eslabón entre el romanticismo y el modernismo, y la obra de Reina.

En Hispanoamérica, el ambiente premodernista, precursor, convive unos cuantos años con el romanticismo retrasado. Si 1870 es también una fecha admitida en relación con el ocaso del romanticismo⁹⁰ —a pesar de que veremos abundantes rasgos románticos en Martí en toda la década de los setenta, al menos—, desde 1865, los indicios de un cierto premodernismo se dejan ver de una manera prolija. Manuel Pedro González, en un estudio clásico sobre el tema⁹¹, citó las siguientes publicaciones periódicas: *El Renacimiento*, *Revista Nacional de Ciencias y Letras*, *Revista de Cuba*,

90. Proponemos como válidas las periodizaciones de Angel RAMA en «La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)», *Hispanérica*, XII, 36 (1985), pp. 3-19, sobre todo p. 10; de ROGGIANO, «Filiación cultural del modernismo hispanoamericano», *Mundi*, 1 (1986) pp. 27-47; y de SCHULMAN y GARFIELD, *Las entrañas del vacío...*, sobre todo los tres primeros capítulos. En cualquier caso, hay que recordar que dos de las grandes obras del Romanticismo hispanoamericano rondan esa fecha: *María* (1867), de Jorge Isaacs y *Martín Fierro* (1872), de José Hernández. El verdadero comienzo del Modernismo se puede fechar en 1882, con el *Ismaelillo* de José Martí y el prólogo que el mismo autor compuso para el *Poema del Niágara*, primer manifiesto modernista, anunciador de los tiempos de cambio, del que hablaremos en los capítulos siguientes.

91. GONZÁLEZ, M. P., «Martí, creador de la gran prosa modernista», en *Martí, Darío y el modernismo*, obra en colaboración con Iván A. Schulman, Madrid, Gredos, 1969, p. 161.

Revista Cubana, La Nación, La Prensa, Revista del Río de la Plata, Revista de Buenos Aires... amén de ciertos autores como D. F. Sarmiento, M. Cané, M. García Merón, E. Quesada, S. Estrada, P. Groussac, E. Wilde, I. M. Altamirano, J. Sierra, E. Piñeyro, R. M. Merchán, F. Sellén, E. J. Varona, M. Sanguily, E. M. de Hostos, M. González Prada, R. Pombo, C. Acosta y J. A. Pérez Bonalde.

En estas publicaciones y autores, en opinión de González, hay rasgos que anuncian un cambio en la mentalidad del autor literario, que se manifiesta en el mundo de la forma y en el de la idea. Ahora bien, para hablar propiamente de modernistas hemos de partir del segundo lustro de los años setenta, con esa escritura temprana de Martí y Gutiérrez Nájera, y las restantes figuras que irán apareciendo con el tiempo: Silva, Casal, Darío, y un inacabable etcétera. Los caminos español e hispanoamericano, en estos años, se desarrollan simultáneamente, aunque no de modo equivalente⁹², hasta finales de los ochenta. Tras la publicación de *Azul...* (1888) y su difusión por tierras españolas, el modernismo cobra tintes marcadamente hispanoamericanos. El espíritu de la modernidad, de lo moderno (modernista, modernizador, como quiera llamarse) está gestando, desde ese momento, un nuevo siglo de oro en las letras hispanas, después de esa larga y ardua incorporación del mundo hispánico a la dinámica de la modernización cultural.

92. Cfr. CARDWELL, R.A., «Los albores del modernismo...», p. 317.

IV.2. Caracterización del Modernismo Hispánico

Cuando ha pasado más de un siglo desde los comienzos del modernismo, decir que fue un movimiento general de liberación, un cambio de actitud y de época, no es un gran descubrimiento. Si lo era cuando los primeros críticos empezaron a elaborar las teorías que eran fruto de sus observaciones y, sobre todo, cuando Jauss, en su libro *La literatura como provocación*⁹³, encendió una nueva luz en el modo de enfrentar las épocas culturales colindantes. Para el crítico centroeuropeo, «la palabra *modernidad*, que debería servir para hacer resaltar lo natural de nuestro tiempo desde el punto de vista cronológico frente a su pasado, encierra la paradoja de que (...) la pretensión que formula viene continuamente desmentida de un modo evidente por su retorno histórico»⁹⁴. Se pregunta Jauss cómo lo moderno se ha opuesto tradicionalmente a lo antiguo, y señala cómo ese tipo de oposición entra en crisis a partir del siglo XIX. La modernidad, según Jauss, tal como se plantea en la segunda mitad del siglo pasado, consiste en la ausencia de límites precisos con respecto a lo anterior, en amalgama de tendencias, antiguas, modernas, anacrónicas, revolucionarias, una vez terminado el camino de la contraposición tajante.

Nunca fueron ajenos los escritores hispánicos a esta intuición, formulada de modo esquemático y referida al orbe latino en la mayoría de los casos. Ahora bien, cuando mayor hincapié se hacía en afirmar

93. Cfr. nt. 3.

94. Pág. 13 de la edición española citada.

el carácter de escuela literaria del movimiento y su casi absoluta predilección por la forma, apareció el magisterio claro y preciso de Federico de Onís, seguido de cerca por Juan Ramón Jiménez, y continuado a partir de entonces por multitud de estudiosos. En 1934, Onís afirmó por primera vez:

El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy⁹⁵.

Y Juan Ramón Jiménez, al año siguiente, hacía unas declaraciones en las que puntualiza, en la misma línea, algunos aspectos de su origen. Tales ideas serán expuestas con mayor amplitud en su obra *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, publicado en México (1962), fruto de las enseñanzas impartidas en Puerto Rico poco antes de recibir el Premio Nobel de Literatura. De esta obra tendremos ocasión de hablar en profundidad en los siguientes capítulos.

La cuestión ideológica, por tanto, precede a la li-

95. ONÍS, Federico de, «El concepto del modernismo», en CASTILLO, Homero, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, p. 37. Este artículo apareció anteriormente en la revista portorriqueña *La Torre*, 2 (1952) pp. 95-103, y ha sido reproducido en multitud de ocasiones, sobre todo por la autocita del año 1934, origen de las interpretaciones más acertadas en lo referente a la esencia del modernismo.

teraria, y se da unida a ella, como muestra de un tiempo que trae cambios importantes en la configuración de todos los aspectos de la vida. Incluso algunos de los que contribuyeron a su nacimiento (como época y como realidad literaria) intentaron desde dentro dar una explicación al fenómeno tan complejo que intuían acercarse. En concreto, José Martí, el primer personaje plenamente modernista, llamaba *veedores* a sus compañeros de generación, cuando hacían de su lenguaje literario novedoso una pista para encontrar algo más profundo, que atañe a cualquier tipo de realidad. En su célebre prólogo al *Poema del Niágara*, del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, después de señalar en los poetas jóvenes esa característica, concluye:

Como para mayor ejercicio de la razón, aparece en la naturaleza contradictorio todo lo que es lógico; por lo que viene a suceder que esta época de elaboración y transformación espléndidas, en que los hombres se preparan, por entre los obstáculos que preceden a toda grandeza, a entrar en el goce de sí mismos, y a ser reyes de reyes, es para los poetas, —hombres magnos— (...) época de tumulto y de dolores, en que los ruidos de la batalla apagan las melodiosas profecías de la buena ventura de tiempos venideros (...); de aquí esa poesía íntima, confidencial y personal, necesaria consecuencia de los tiempos⁹⁶.

96. MARTÍ, José, Prólogo al *Poema del Niágara*, en *Obras completas*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1975, 2.ª ed. t. VII, p. 224.

Augura el cubano una época nueva que es fruto de una lucha, de un sacrificio, como un alumbramiento más, y después de la espina, la rosa. Los logros de la modernidad no son fáciles, y de ahí la abundancia de textos atormentados en todo escritor modernista. Los capítulos que vienen a continuación intentan poner de manifiesto esta carácter profético de Martí, al colocarlo en el punto de partida de la posterior consolidación del modernismo, con autores de la talla de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez o Unamuno.

CAPÍTULO I

EL PRÓLOGO AL *POEMA DEL NIÁGARA* Y LA REVOLUCIÓN MODERNISTA

Son muchos los intelectuales y escritores que, en torno a la fecha de 1888, ensayan, con más o menos acierto, una definición del modernismo. El libro de Homero Castillo¹ contempla, en diversos artículos, la historia de tales intentos. Hoy sabemos que los comienzos del movimiento, espíritu o época, si no de la palabra, anteceden una década al menos a la publicación de *Azul*, y la secuencia histórica comprendida entre 1875 y 1882² acumula un

1. CASTILLO, Homero, *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1968.
2. Consúltense, por ejemplo, las obras de GONZÁLEZ, M.P., *Indagaciones martianas*, La Habana, Imprenta Nacional, 1961; GONZÁLEZ y SCHULMAN, *José Martí. Esquema ideológico*, México, Editorial Cultura, 1961; GONZÁLEZ y SCHULMAN, *Martí, Darío y el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1969; SCHULMAN, Iván A., «Génesis del azul modernista», *Revista Iberoamericana*, XXV (1960) pp. 251-271 y SCHULMAN, Iván A., *Génesis del Modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*, México, Colegio de México, 1968, 2.ª ed.