Breve historia del MODERNISMO

por

MAX HENRÍQUEZ UREÑA

DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIA
SEÇÃO DE
Letras

Tombo: 14175

SBD-FFLCH-USP

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Henríquez Ureña, Pedro. Breve historia del modernismo, FCE, México.

I. OJEADA DE CONJUNTO

Las dos últimas décadas del siglo XIX señalaron el advenimiento de una revolución literaria que abarcó en su órbita a todos los pueblos de habla española en el Nuevo Mundo y que, posteriormente, se extendió a España. El nombre que se aplicó a ese movimiento fue el de *modernismo*, que, a pesar de su muy discutible propiedad, ha subsistido en la historia literaria.

En la segunda mitad del siglo XIX se abrieron paso en las naciones de la Europa occidental diversas tendencias renovadoras o revolucionarias, tanto en literatura como en arte, y cada uno de los movimientos que se promovieron con tal motivo en distintos países tuvo su nombre propio: simbolismo, prerrafaelismo, impresionismo, etcétera. En ningún momento se pretendió agruparlos bajo un solo nombre, y menos aún bajo el de modernismo, como no ha faltado quien sugiera después. El vocablo *modernismo* fue empleado para señalar, desde temprano, el movimiento de renovación literaria en la América española.[1] La misma palabra *modernismo* se aplicó más tarde, y tuvo vigencia en diversos idiomas europeos, a una tendencia que se manifestó dentro del catolicismo y que, en definitiva, fue condenada como perturbadora por Pío X en 1907, pero ése es un problema que nada tiene que ver con el modernismo literario hispanoamericano.

El movimiento modernista que en el orden literario se promovió en la América de habla española obedeció a diversas tendencias del periodo posromántico, similares a las que se habían manifestado en otras literaturas, especialmente en Francia, donde con el parnasismo se entronizó el culto de la forma y con el simbolismo se renovaron, además del *idearium* poético, los modos de expresión y la técnica del verso.

El modernismo fue, ante todo, un movimiento de reacción contra los excesos del romanticismo, que ya había cumplido su misión e iba de pasada, y contra las limitaciones y el criterio estrecho del retoricismo seudoclásico.

El punto de partida del modernismo fue simplemente negativo: rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus ten-

[1] Simultáneamente ese vocablo se aplicó en idioma catalán a otro movimiento (el de las "festes modernistes", preferentemente relacionada con las bellas artes y el teatro) surgido en Cataluña en la misma época.

dencias renovadoras y representaran, en cambio, el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura española de aquel momento. Hacer la guerra a la frase hecha, al clisé de forma y al clisé de idea. Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión. En lo demás, cada cual podía actuar con plena independencia.

El modernismo no era propiamente una escuela, y, por lo tanto, no cabían en él exagerados pruritos de escuela. Por lo general, aunque con dejos ocasionales de gongorismo, el modernismo no fue a beber en fuentes españolas. En cambio, en el modernismo encontramos el eco de todas las tendencias literarias que predominaron en Francia a lo largo del siglo XIX: el parnasismo, el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y, para completar el cuadro, también el romanticismo cuyos excesos combatía, pues los modernistas no repudiaron el influjo de los grandes románticos, en cuanto tenían de honda emoción lírica y de sonoridad verbal.

Para sólo hablar de los iniciadores del modernismo, importa tener presente que Manuel Gutiérrez Nájera siguió de cerca las huellas de Alfred de Musset; y que Rubén Darío, que al igual que Salvador Díaz Mirón consagró en su juventud una oda *A Victor Hugo* (1883) y además dedicó un canto elegiaco a su muerte (*Victor Hugo y la tumba*, 1885), siguió recordándolo con amor a lo largo de su obra poética:

> Y esto pasó en el reinado de Hugo,
> emperador de la barba florida,

decía en el *Pórtico* (1892) del libro *En tropel*, de Salvador Rueda, así como se gloriaba en el preludio de *Cantos de vida y esperanza* (1905) de haber sido

> con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo.

Volvió a loarlo al cantar el *Momotombo* (1896):

> ¡Momotombo! —exclamé— ¡oh, nombre de epopeya!
> Con razón Hugo el grande en su onomatopeya
> ritmo escuchó que es de eternidad,

y luego, en versos franceses (*France-Amérique*, 1915):

> *Nous levons nos regards et nous chauffons nos âmes*
> *au soleil de Voltaire et de Victor Hugo!*

Mención admirativa del poeta de *La Légende des Siècles* encontramos también en múltiples prosas de José Martí, que además tradujo amorosamente las páginas dedicadas a Victor Hugo a la memoria de sus hijos. Otros modernistas fueron, de igual suerte, traductores ocasionales de Victor Hugo: Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Julián del Casal...

"¿Quién que Es, no es romántico?", preguntaba Rubén Darío (*La canción de los pinos*, 1906).

De los románticos españoles hay también huellas dispersas en el modernismo, aun de José Zorrilla, cuya poesía hueca y sonora tenía arrullos melódicos de guzla oriental: si prescindimos del contenido poético y de la sabia selección de vocablos (cosa que en vano buscaríamos en Zorrilla), ¿no hay en la *Sonatina* (1896) de Rubén Darío un eco de esa música?

La reacción modernista no iba, pues, contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos y, sobre todo, contra la vulgaridad de la forma y la repetición de lugares comunes e imágenes manidas, ya acuñadas en forma de clisés. Valga un ejemplo: uno de esos clisés a la moda de la época era el de aludir al crepúsculo con estas o parecidas palabras: "el Astro Rey se oculta en el horizonte...". Algunos, en vez del Astro Rey, apelaban a una reminiscencia clásica repetida ya hasta la saciedad y decían: "el rubicundo Febo se hunde en el ocaso". Gutiérrez Nájera, en *Para entonces* (1887), se valió de esta imagen, muy suya y muy nueva: "la luz triste retira sus redes áureas de la onda verde". El contraste entre esos dos modos de expresión basta para dar idea de lo que significaba el movimiento modernista.

Del parnasismo francés recibió el modernismo, en buena parte, el anhelo de perfección de la forma. El influjo de Leconte de Lisle se advierte desde temprano en Rubén Darío, que le consagra un soneto (segunda edición de *Azul...*, 1890) y una semblanza literaria (*Los raros*, 1896), como es evidente la del autor de *Les Trophées* en Julián del Casal, cuyo soneto *Hércules y las Estinfálides* (1892) es un trasunto de *Stymphale* (1888) de Heredia. Pero, sin apelar a la búsqueda de influencias concretas, lo que importa tener en cuenta es que el parnasismo sirvió de guía al movimiento modernista en lo que atañe a la preocupación de la forma.

A esas ansias de perfección se sumó el propósito de renovación de la expresión poética. El impulso renovador acreció bajo la in-

fluencia del simbolismo, que repudiaba muchas limitaciones impuestas por la retórica tradicional, sin que la revolución romántica hubiera logrado hacerlas desaparecer. La prosa ganó en agilidad y riqueza rítmica; y nuevos moldes, nuevos metros, nuevas combinaciones de palabra y de rima fueron, en poesía, el fruto de ese empeño renovador.

El modernismo rompió con los cánones del retoricismo seudoclásico, que mantenía anquilosado el verso dentro de un reducido número de metros y combinaciones. En muchos casos cobraron nueva vida medidas y estrofas que ya habían sido cultivadas por los clásicos españoles. El endecasílabo dactílico, empleado por Rubén Darío en el *Pórtico* de *En tropel*:

> Libre la frente que el casco rehusa,
> toda bañada en la gloria del día...

no está sólo en los clásicos, sino también en las estrofas populares de la "gaita gallega":

> Toca la gaita Domingo Ferreiro...

El endecasílabo acentuado solamente en la cuarta sílaba, utilizado por Rubén Darío en *Divagación* (1894):

> Serás la reina en los Decamerones...

ya se encuentra en Boscán y, mezclado a otros de acentuación corriente, procede de una tradición genuinamente italiana.

Otra resurrección llevada a cabo por los modernistas, el uso del monorrimo, tiene su principal antecedente en Gonzalo de Berceo. El primer brote de esa reviviscencia lo encontramos en una especie de soneto libre que Rubén Darío escribió con motivo de la muerte de José Victorino Lastarria (1888), en cuya novedosa distribución de consonancias aparecen tercetos monorrimos:

> El vasto y misterioso y huracanado viento
> que sopla del abismo del hondo firmamento
> con ala formidable, con ímpetu violento
> como lanzado al mundo por el poder de Dios,
> ha roto una columna que el pensamiento humano
> tenía en este suelo del mundo americano,
> donde a los cuatro vientos gigante y soberano
> enviaba el alto genio del porvenir la voz.

Tales son los ocho primeros versos del soneto de Rubén Darío.

En rigor, lo que hizo Darío fue sustituir los dos cuartetos iniciales por un zéjel, esto es, por una octava cuyos versos cuarto y octavo riman entre sí, mientras los tres primeros versos son monorrimos, y el quinto, el sexto y el séptimo forman a su vez otro terceto monorrimo.

Combinación semejante, que después alcanzó cierta boga dentro del movimiento modernista, no era nueva: antecedentes de ella hay en algún autor clásico, como Gómez Manrique; y ya en el siglo XIX la había empleado, sin cuidarse mucho de los retóricos impenitentes, el poeta dominicano Francisco Muñoz del Monte (1800-1865), en su composición intitulada *A la muerte de mi amigo y condiscípulo don José María Heredia*:

> Mas, ¡ay!, cuando de ese mundo
> que creó tu genio fecundo
> descendiste al cieno inmundo
> del mundo cierto y real;
> cuando viste a la alta ciencia
> doblada por la indigencia
> pedir socorro y clemencia
> a la ignorancia brutal...

El monorrimo simple, y no ligado a otra combinación métrica, reaparece por primera vez en los octosílabos en que cuenta José Martí la historia de la perla de Agar (*Versos sencillos*, XLII, 1891); y después en los tercetos endecasilábicos de Julián del Casal (*En el campo*, 1893), en los dodecasilábicos de *El faisán* (1890), de Rubén Darío; y en la octava o doble cuarteto en dodecasílabos (*Los elfos*, 1897), de Ricardo Jaimes Freyre.

Aun puede decirse que los ensayos amétricos, que en Jaimes Freyre se inician como mezcla de versos de medidas diferentes (*Castalia bárbara*, 1897), tienen su antecedente remoto en la versificación irregular de la vieja poesía castellana, aunque distinto es el caso de otra manifestación de metrolibrismo: la combinación elástica de cláusulas rítmicas tetrasilábicas adoptada por José Asunción Silva (*Nocturno*, 1894), y, después, con cláusulas trisilábicas, por Rubén Darío (*Marcha triunfal*, 1895).

El exámetro de la tradición greco-latina, que ya en diversas épocas se había intentado introducir en el idioma español, fue objeto también de un nuevo empeño de adaptación por parte de Rubén

Darío (*Salutación del optimista*, 1905; *Salutación al águila*, 1906) y de Guillermo Valencia (*Popayán*, 1908).

Pero el modernismo no se limitó a resucitar: aumentó el número de los versos, tanto simples como compuestos, que se usaban en español: surgieron nuevos metros de diez, once, doce, quince o más sílabas, y nuevas combinaciones métricas, entre ellas la estrofa de molde francés que empleó Rubén Darío en el *Responso a Verlaine* (1896) y sonetos de medidas muy diversas, como los de doce, catorce y diecisiete sílabas que, de 1888 a 1890, escribió Rubén Darío (*A Salvador Díaz Mirón*, *Walt Whitman*, *José Joaquín Palma*, *Leconte de Lisle*, *Catulle Mendès*, *De invierno*, *Venus*). Además, los metros ya conocidos y en uso alcanzaron toda su flexibilidad y armonía, gracias a un más exacto conocimiento de la distribución de los acentos rítmicos: el eneasílabo, considerado por los retóricos impenitentes como un metro sin melodía ni gracia, fue cultivado con musicalidad atrayente por José Asunción Silva (*Estrellas*, *Egalité*, *Avant-propos*, anteriores a 1894), Julián del Casal (*Tardes de lluvia*, 1893) y otros poetas modernistas.

El impulso inicial del modernismo se tradujo, por lo tanto, en un ansia de novedad y de superación en cuanto a la forma.

"Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo", había de decir Rubén Darío (1896); pero conviene no olvidar que toda renovación de forma conlleva generalmente la búsqueda de una expresión adecuada para una nueva sensibilidad. Darío enaltecía desde 1888, en un artículo sobre Catulle Mendès, la tendencia a "pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo así como aprisionar el alma de las cosas". No era distinto el anhelo que expresaba Díaz Mirón en *Gris de perla* (1901).

> ¡Quién hiciera una trova tan dulce que al espíritu fuese un aroma,
> un ungüento de suaves caricias con suspiros de luz musical!

¿No está patente en ese juego de sinestesias la huella del impresionismo literario de Francia? El poeta hace malabarismos con la trasmutación de los sentidos y amalgama sensaciones para materializar anhelos e inquietudes de su vida interior. La sinestesia fue también un recurso favorito para algunos modernistas, singularmente para Julio Herrera y Reissig; pero, en general, puede afirmarse que en el modernismo no eran raros los procedimientos impresionistas y que, con frecuencia, los afiliados al movimiento

presentaban las impresiones que las cosas producen, en vez de las cosas mismas.

El modernismo representaba una nueva sensibilidad, que se originaba en lo que Manuel Díaz Rodríguez llamó "la violencia de vida de nuestra alma contemporánea, ansiosa y compleja". Dentro de la complejidad de esa alma inquieta predominaba la angustia del vivir, ese estado morboso mezcla de duda y desencanto, y a veces de hastío, que podemos considerar como característico del siglo XIX, aunque sus antecedentes se remonten al *Werther* (1775) de Goethe, punto de partida de esa crisis espiritual que ya en la centuria decimonona recibió el nombre de *mal del siglo*.

En la época romántica esa crisis espiritual había alcanzado expresión desgarradora y honda con Musset:

> *Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux!*
>
> (*Rolla*, 1833)

Ese hondo sacudimiento, que resurge con nuevas modalidades en las tremendas imprecaciones de Charles Baudelaire, no encuentra repercusión entre los parnasianos, fieles a la consigna de no poner al desnudo sus emociones, pero sí reaparece, en forma refinada, con los simbolistas.

Ya es Paul Verlaine, que destila gota a gota su desconsuelo y su melancolía, en versos de rara virtuosidad técnica:

> *Tout suffocant*
> *et blême, quand*
> *sonne l'heure,*
> *je me souviens*
> *des jours anciens*
> *et je pleure.*
>
> *Et je m'en vais*
> *au vent mauvais*
> *qui m'emporte,*
> *de ci, de là*
> *pareil à la*
> *feuille morte.*
>
> (*Chanson d'automne*, 1867)

Ya es Stéphane Mallarmé, que resume el hastío del vivir en renglones donde su desasosiego culmina en un anhelo de evasión, como ocurre en *Brise marine* (1866):

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
d'être parmi l'écume inconnue des cieux!

Y ese mismo anhelo de evasión se repite en *L'azur* (1866), que pudo sugerir a Rubén Darío el título del libro *Azul...* (1888), considerado como manifiesto orgánico del movimiento modernista:

De l'éternel azur la sereine ironie
accable, belle indolemment comme les fleurs,
le poète impuissant qui maudit son génie
a travers un désert stérile de Douleurs.

.....

Il roule par la brume, ancien et traverse
ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr;
où fuir dans la révolte inutile et perverse?
Je suis hanté. *L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!*

Derivación directa de esas inquietudes es también una tendencia que encontramos en la mayoría de los modernistas y que podemos llamar *mística*, si nos atenemos a la acepción originaria del vocablo: "lo que incluye misterio o razón oculta".

¡Y no saber adónde vamos
ni de dónde venimos!

exclamaba Rubén Darío en *Lo fatal* (1905).

No es la obsesión de la muerte la que inspira arrebatos así en los modernistas, como han querido entenderlo algunos; no es tampoco el temor a lo inevitable, que sólo ocasionalmente aparece en gritos aislados, como el de Amado Nervo en *Predestinación* (1899):

Y me agobian dos penas sin medida:
un disgusto infinito de la vida
y un temor infinito de la muerte.

Cuando el propio Nervo sintió aproximarse su hora final, la anunció en *Me marcho* (1915) con palabras que revelan, en vez del miedo a la muerte, su inquietud ante el eterno misterio:

Me marcharé, Señor, alegre o triste;
mas resignado, cuando al fin me hieras.
Si vine al mundo porque tú quisiste,
¿no he de partir sumiso cuando quieras?

...Un torcedor tan sólo me acongoja,
y es haber preguntado el pensamiento

sus porqués a la Vida... ¡Mas la hoja
quiere saber dónde la lleva el viento!

Ese estado de duda, esa inquietud contemporánea que de modo tan intenso se manifestó en el modernismo, no excluía el retorno a la naturaleza, fuente de toda estética, ni a su ingenuidad y sencillez. Tampoco el elaborado y artificioso refinamiento de la expresión era un estorbo para esa "vuelta a las primitivas fuentes naturales", porque, según Díaz Rodríguez, "la tendencia a volver a la naturaleza va, refinándose, a cumplirse en la perfección de la forma".

Si al igual que los otros movimientos literarios del siglo XIX el realismo y el naturalismo pudieron influir en el modernismo, fue porque representaban un propósito de retorno a la desnuda sencillez de la naturaleza. En su mayoría, aquellos modernistas que cultivaron el cuento y la novela unieron, a su devoción por la forma, los métodos del realismo, y, en determinados casos, los del naturalismo. Es verdad que, al hacerlo, siguieron mejor las huellas de D'Annunzio que las de Zola, ya que D'Annunzio, aunque crudo en el naturalismo de sus primeros cuentos y novelas, sabía trabajar con arte la prosa. Se ha pretendido que naturalismo y modernismo eran antagónicos, olvidando que en el movimiento modernista cabían todas las tendencias, con tal de que la forma de expresión fuese depurada, esto es, con tal de que el lenguaje estuviera trabajado con arte, que es, por excelencia, el rasgo distintivo del modernismo.

A esos aspectos primordiales del modernismo pueden agregarse otras manifestaciones, como la frecuente evocación de la antigua Grecia, que proviene, en buena parte, de la influencia parnasiana. Es la Grecia de Chénier. Es la Grecia de Maurice de Guérin. Es también la Grecia de Renan cuando eleva su *Oración sobre la Acrópolis*. Es igualmente la Grecia de Leconte de Lisle y de Louis Ménard. En suma, la Grecia apolínea.

La influencia de Leconte de Lisle con su *Khiron* (1852) en consorcio con la de Maurice de Guérin, cuya obra póstuma: *Le Centaure*, vio la luz en 1840, y junto con *La Bacchante* y otros escritos publicados en 1862, fue más tarde reimpresa y ensalzada por los simbolistas —inspiró a Rubén Darío *El coloquio de los centauros* (que en 1896 apareció en la revista *La Biblioteca*, de Buenos Aires, pero había sido escrito un tiempo antes) y otras composiciones de la misma época: *Friso, Palimpsesto, Palabras de la satiresa, Dafne*

(cuyo primer título fue *Syrinx*). También Gutiérrez Nájera se inspiró en Grecia al escribir sus *Odas breves*, poco antes de su muerte, acaecida en 1895; e igual hizo Casal bajo el influjo parnasiano (*Las oceánides* y *Mi museo ideal*, 1893). Y José Enrique Rodó supo condensar en las páginas magistrales de *Ariel* (1900) una síntesis portentosa de la civilización helénica tal como la concebían los que aprendieron a amarla en Renan.

Paralela a esa evocación corre la de diversas épocas de la vida del mundo, a la manera de Leconte de Lisle y de José María de Heredia. Así, la *Castalia bárbara* (1897) de Ricardo Jaimes Freyre se basa en la mitología nórdica; y dos poemas de inspiración cristiana de Guillermo Valencia (*San Antonio y el centauro* y *Palemón el estilita*, escritos ambos hacia 1898) nos transportan a la Edad Media.

El recuerdo de la Francia de los Luises, especialmente la época cortesana del siglo XVIII, es más frecuente, merced al influjo del Verlaine de *Fêtes galantes* (1869), de otros poetas como Samain (*Au jardin de l'Infante*, 1893) y de los estudios de Edmond y Jules de Goncourt (*La femme au xviii siècle*, 1867; *L'amour au xviiie siècle*, 1875; *L'art au xviiie siècle*, 1873). Los Goncourt, desde 1860, enaltecieron la obra de Watteau, y contribuyeron a restituirle la popularidad que siglo y medio después de fallecido volvió a disfrutar ese admirable pintor de escenas galantes. En la obra de Rubén Darío no faltan alusiones a Watteau, a cuyo arte dedicaron poemas José Santos Chocano (*Asunto Watteau*, 1898) y José Juan Tablada (*Soneto Watteau*, 1899). Rubén Darío declaraba en el preludio de *Cantos de vida y esperanza* haber sido "muy siglo dieciocho y muy antiguo". Una de sus más famosas composiciones, *Era un aire suave* (1896), puede reputarse como la más remota en fecha entre las que los modernistas dedicaron a la resurrección de escenas galantes del siglo XVIII.

También en el modernismo encontró eco el exotismo, que salva la distancia en el espacio como la evocación de épocas pretéritas la salva en el tiempo. La manifestación más reiterada de exotismo en la época modernista fue la de buscar motivos de inspiración en el extremo Oriente: China y el Japón. Ese gusto oriental había tenido un apasionado propagandista en Théophile Gautier, cuyas abundantes páginas sobre todo el Oriente fueron recogidas en un libro póstumo: *L'Orient* (1877).

La afición oriental tenía en Francia muchos partidarios. Louis Bouilhet, el autor de *Festons et Astragales* (1859), se sumó a ella con entusiasmo, hasta el grado de aprender la lengua de China sin haber visitado ese país. En sus *Dernières chansons*, de publicación póstuma (1872), figuran seis traducciones e imitaciones de poesías chinas (*Imité du chinois, Le Tung-whang-Pung, Vers Paï-lui-chi, L'héritier de Yang-ti, Le vieillard libre, La pluie venue du mont Ki-chan*), aparte de otras tres que se encuentran en *Festons et Astragales* (*Tou-Tsong, Le barbier de Pekin, Le dieu de la porcelaine*). Edmond de Goncourt, con sus estudios sobre pintura japonesa (*Outamaro, le peintre des maisons vertes*, 1891; *Hokusai*, 1896; y el extenso capítulo *Cabinet de l'extrême Orient* de su obra *La maison d'un artiste*, 1880), avivó el interés por las maravillas del arte oriental. Merece ser recordada también Judith Gautier, que publicó un volumen de traducciones de poesías chinas (*Le livre de jade*, 1867) y una novela que tenía a China por escenario (*Le dragon imperial*, 1869), y continuó años más tarde cultivando los temas orientales con un drama de asunto japonés (*La marchande de sourires*, 1888) y otras obras. A su vez, Pierre Loti daba a la estampa *Madame Chrysanthème* (1887) y *Japoneries d'automne* (1889), en admirable y sobrio estilo impresionista.

Rubén Darío comentaba en 1889 (*Impresiones de Santiago*, escritas para servir de prólogo a un libro de Narciso Tondreau, *Asonantes*, que nunca se publicó):

> Lo extrañamente exótico lo tienen los franceses, y lo procuran. Desde la introducción del primer álbum japonés de los hermanos Goncourt, el japonismo comenzó en Francia con el reinado de las lacas y las quimeras de bronce; de los muebles, del adorno de salón, se pasó a la literatura, donde todavía subsiste. Edmundo de Goncourt, Loti, Judith Gautier, esposa de Catulo Mendès, demuestran su afición a lo extraño de la raza.
>
> Teófilo Gautier, padre de Judith, orientalizó también las letras. Judith sabe chino, y escribe versos en esa lengua, y algo semejante hacía Luis Bouilhet, el autor de los *Astrágalos*, quien quiso introducir en el verso francés el ritmo del chinesco. ¡Y qué bien!

Ese gusto por las cosas orientales es el que inspira un cuento de Rubén Darío: *La muerte de la emperatriz de la China*, incluido en la segunda edición (1890) de *Azul...* Por su parte, Julián del Casal con *Kakemono* (1892) y *Sourimono* (1893) incorporó a la corriente modernista el japonesismo, cuyo cultivador más devoto en

la América española fue, acaso, José Juan Tablada, que aparte de los poemas de inspiración japonesa que aparecen en sus libros *El florilegio* (1899) y *Li-Po y otros poemas* (1920), introdujo en español el *hai-kai* (*Un día*, 1919; *El jarro de flores*, 1920). Siguió las huellas de Tablada un poeta menor, mexicano como él y que, también como él, visitó el Japón: Efrén Rebolledo, cuyo japonesismo tuvo por frutos varios libros (*Rimas japonesas*, 1909; *Nikko*, 1910; *Hojas de bambú*, 1910). En Cuba, los hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach habían seguido, con *Crisantemos* y con la descripción de un paisaje nipón (ambas en el libro *Gemelas*, 1894), el ejemplo de Casal. Aunque de manera esporádica, otros poetas cultivaron temas japoneses, entre ellos Leopoldo Lugones, en su composición *Estampas japonesas* (*Las horas doradas*, 1922). A China, en cambio, volvió los ojos Guillermo Valencia durante los fecundos ocios de su madurez, para formar un libro con traducciones y paráfrasis de poetas chinos: *Catay* (1929).

Otro de los rasgos del modernismo es el uso de símbolos de elegancia plástica. En primer lugar, el cisne, que incorporado a la poesía desde época remota (dígalo si no el canto segundo de la *Ilíada*, donde Homero evoca los cisnes del Caístro) podía invocar, como sus pergaminos nobiliarios en las letras españolas, las *Églogas* segunda y tercera de Garcilaso. En la poesía hispanoamericana de la época romántica no faltan alusiones al cisne, como ésta de Juan Clemente Zenea (1832-1871):

Dejas que el blanco cisne en la laguna
los dulces besos del terral aguarde,
jugando con el brillo de la luna,
nadando entre el reflejo de la tarde.

¡Y a mí, Señor, a mí no se me alcanza,
en medio de la mar embravecida,
jugar con la ilusión y la esperanza
en esta triste noche de la vida!

(*En días de esclavitud*)

En la poesía francesa el cisne revivió con el parnasismo, y de ahí pasó al simbolismo. Leconte de Lisle le rindió tributo en el poema dramático *Hélène* (1852), al evocar el mito de Júpiter y Leda, y en *Un coucher de soleil* (1860) hizo aparecer el cisne negro, que después encontramos en Rubén Darío (*Los cisnes*, 1906) y que

también inspira el título de una composición de Lugones (*Cisnes negros*, 1903), aplicado a tres figuras de mujer que cruzan en una piragua el estanque, donde, por singular contraste, el único cisne que menciona el poeta es blanco.

Esa ave simbólica fue cantada también por Charles Baudelaire (*Le Cygne*, segunda edición de *Les Fleurs du mal*, 1861), pero el cisne de Baudelaire es un cisne desesperado, que huye de su encierro para no encontrar, junto al pavimento árido y seco, más que un arroyo sin agua donde no puede calmar su avidez, mientras baña nerviosamente sus alas en el polvo, sintiendo la nostalgia de su lago natal:

Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal
vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
vers le ciel ironique et cruellement bleu,
sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
comme s'il adressait des reproches à Dieu!

En cambio Léon Dierx (*Les cygnes*, 1864) describe el desfile elegante de un grupo de cisnes sobre las aguas muertas del estanque:

Mais sur le ténébreux miroir qui les encadre
des cygnes familiers, éblouissante escadre,
suivent le long des bords un gracieux circuit,
et glissent lentement en bel ordre et sans bruit,
nobles vaisseaux croisant devant un propylée,
comme un reste orgueilleux de gloire immaculée.

Igual Sully-Prudhomme (*Le Cygne*, 1869), que en un poema, que vale por una acuarela, pinta al cisne deslizándose sobre el lago:

Sans bruit, sous le miroir des lacs profonds et calmes,
le cygne chasse l'onde avec ses larges palmes,
et glisse. Le duvet de ses flancs est pareil
à des neiges d'avril qui croulent au soleil;
mais, ferme et d'un blanc mat, vibrant sous le zéphire
sa grande aile l'entraîne ainsi qu'un lent navire.
Il dresse son beau col au-dessus des roseaux,
le plonge, le promène allongé sur les eaux,
le courbe gracieux comme un profil d'acanthe,
et cache son bec noir dans sa gorge éclatante.

Stéphane Mallarmé (*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, soneto de 1885) presenta al cisne encarcelado en la marmórea prisión del hielo, sugerencia del ideal condenado a la impotencia. Mallarmé había evocado al cisne en *L'après-midi d'un faune*:

Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux
ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve
ou plonge...

En uno de sus poemas menos conocidos (*Soleil et chair*, 1870), Arthur Rimbaud hace aparecer el cisne deslizándose entre flores:

Entre le laurier rose et le lotus jaseur
glisse amoureusement le grand Cygne rêveur
embrassant la Léda des blancheurs de son aile...

Y Francis Vielé-Griffin dedica al cisne toda una serie de poemas (*Les Cygnes*, 1884-1891), recordando más de una vez el mito de Helena, a la que hace exclamar:

Mes mythes tu le sais;
je suis fille du Cygne;
je suis la lune dont s'exubèrent les mers
qui montent, tombent, se soulèvent;
et c'est le flot de vie, exultante et postrée,
le flot des rêves,
le flot des chairs,
le flux et le reflux de la vaste marée...

Y, en fin, en la obra poética de Georges Rodenbach es reiterada y constante la aparición del cisne. En *Du silence* (1888) encontramos el cisne negro desgarrando la imagen de la luna en el agua:

La lune de profil, la lune émaciée
—ô la visionnaire, et la suppliciée!—
qui douloureusement dans l'eau froide périt,
car la douleur accrue éteint tous les mirages
et des cygnes, nageant vers la face au halo,
les cygnes noirs du désespoir, durs et sauvages,
inexorablement la déchirent dans l'eau!

Pero para Rodenbach los cisnes blancos son almas de poetas niños que han muerto, y esas almas renacen en el canto postrero del ave moribunda:

Car dans votre agonie, ô grands oiseaux insignes,
ce qui chante déjà c'est l'âme s'évadant
d'enfants-poètes qui vont revivre en gardant
quelque chose de vous, les ancêtres, les cygnes!

Después, en *Le Règne du silence* (1891), Rodenbach recuerda nuevamente al cisne, que al desplegar su plumaje le parece, usando

una bella sinestesia, que abre sobre el agua un arpegio de plumas. Y todavía años más tarde, en *Le miroir du ciel natal* (1896), consagra siete composiciones al cisne:

Les cygnes ouvrent leur aile
en forme de harpes,
harpes de Lohengrin aux musiques d'argent.

En relación con el movimiento modernista, importa recordar que, uno de los primeros, José Martí, había evocado al cisne en una composición que dedicó en 1876 a Rosario la de Acuña, y en uno de sus *Versos libres*, que escribió en 1882, y quedaron inéditos, lo evoca otra vez, dentro de un juego de pura fantasía, atribuyéndole el color de las distancias máximas, el azul, símbolo de excelsitud:

...Allí donde los astros son robustos
pinos de luz, allí donde en fragantes
lagos de leche van cisnes azules,
donde el alma entra a flor, donde palpitan,
susurran, y echan a volar las rosas...

Manuel Gutiérrez Nájera hizo uso de la elegancia plástica del cisne, como elemento decorativo y simbólico, en *La Serenata de Schubert* (1888):

¡Cuántos cisnes jugando en la laguna!
¡Qué azules brincan las traviesas olas!
En el sereno ambiente ¡cuánta luna!
Mas las almas ¡qué tristes y qué solas!

En *De blanco* (1888) menciona otra vez al cisne para producir efectos de albura:

¿No ves en el monte la nieve que albea?
La torre muy blanca domina la aldea,
las tiernas ovejas triscando se van,
de cisnes intactos el lago se llena,
columpia su copa la enhiesta azucena,
y su ánfora inmensa levanta el volcán.

Más tarde, Rubén Darío, que en tres páginas de prosa escritas en 1888 (*Acuarela*, *El rey burgués*, *La ninfa*) había hecho aparecer al cisne, recogió el símbolo, que repetido en no menos de veintisiete composiciones poéticas, que figuran entre las mejores que salieron de su pluma, llegó a constituir un *leitmotiv* de la estética modernista.

Para Rubén Darío, el cisne no era un simple elemento decorativo: era un símbolo de la belleza poética. El cisne era suavidad, gracia, albura, ensueño, idealidad; y así lo presenta en diversos poemas de *Prosas profanas* (1896):

Dad, condesa, a los cisnes cariño;
dioses son de un país halagüeño,
y hechos son de perfume, de armiño,
de luz alba, de seda y de sueño.

(*Blasón*)

Cuando a media noche sus notas arranque
y en arpegios áureos gima Filomela,
y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque,
como blanca góndola imprima su estela...

(*Era un aire suave...*)

Y sobre el agua azul, el caballero
Lohengrin; y su cisne, cual si fuese
un cincelado témpano viajero,
con su cuello enarcado en forma de S.

(*Divagación*)

Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur...

(*Sonatina*)

¡Helena!
La anuncia el blancor de un cisne.

(*Heraldos*)

Esa invocación reiterada de la belleza que encarna el cisne ¿no equivalía a conferirle una jerarquía simbólica en la nueva poesía? Así lo proclama Rubén en su soneto *El cisne*:

Fue en una hora divina para el género humano.
El cisne antes cantaba sólo para morir.
Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
fue en medio de una aurora, fue para revivir.

Sobre las tempestades del humano oceano
se oye el canto del Cisne; no se cesa de oír,
dominando el martillo del viejo Thor germano
o las trompas que cantan la espada de Arganthir.

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

En Rubén Darío es indudable la influencia del poema *Hélène*, de Leconte de Lisle:

Et l'amante du Cygne est la mère de Hélène,
Hélène a vu le jour sous les baisers d'un Dieu! [2]

Al evocar el mito de Leda, Rubén Darío convierte al cisne en símbolo de la nueva poesía. Júpiter, transfigurado en cisne, fecunda a Leda, y de ese ayuntamiento nace Helena: así también del cisne, ennoblecido por ese mito y por la leyenda de Lohengrin, nace la nueva poesía, "la Helena eterna y pura que encarna el ideal".

Después el símbolo se magnifica: el cisne es el pájaro sagrado al que el poeta rinde culto, y por eso lo interroga como Edipo a la Esfinge:

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?

He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros,
que habéis sido los fieles en la desilusión,
mientras siento una fuga de americanos potros
y el estertor postrero de un caduco león.

Y un cisne negro dijo: "La noche anuncia el día."
Y uno blanco: "¡La aurora es inmortal! ¡La aurora
es inmortal!" ¡Oh tierras de sol y de armonía,
aún guarda la esperanza la caja de Pandora!

Aquí ya el cisne no es un símbolo de belleza inútil, sino un mensajero del ideal y la esperanza, el que anuncia el advenimiento de la aurora como respuesta a interrogaciones graves. Aun el cisne

[2] Pedro Salinas, en *Literatura española: Siglo XX* (1941), no menciona este poema de Leconte de Lisle entre otros cuatro que cita al hablar del cisne de Darío (los de Baudelaire, Sully Prudhomme, Mallarmé y Rodenbach), y, sin embargo, apunta: "La obsesiva afición de Darío al cisne me parece inseparable del mito de Leda", y recuerda que, en aquel tiempo, Pierre Louys escribió un cuento, *Leda*, Gustave Moreau creó su plástica *Leda*, y se puso de moda Leonardo, cuya *Leda* cita Rubén. La *Helena* de Leconte de Lisle es, sin embargo, la que más decisiva influencia ejerció sobre Rubén Darío. Salinas no menciona tampoco los cisnes que aparecen en Léon Dierx, Rimbaud y Vielé-Griffin.

negro, que Rodenbach acopla a la desesperación, es nuncio de esperanza, y proclama que "la noche anuncia el día".

En la obra poética de Casal también encontramos a menudo al cisne, desde una poesía juvenil, *Colón en la Rábida*, y de *Quimeras* e *In memoriam*, que forman parte de *Hojas al viento* (1891), pasando por *Vespertino, Paisaje de verano* y *Flores de éter* (*Nieve*, 1892), hasta llegar a *Neurosis, A la belleza* y *Tardes de lluvia* (*Bustos y rimas*, 1893).

Pero no fue el cisne el único símbolo de que se valió el modernismo como expresión de elegancia y de refinamiento: sin elevarlos a la superior categoría que Darío otorgó al cisne, el propio Rubén empleó como elementos decorativos la flor de lis y el pavo real; el lis se encuentra mencionado en catorce composiciones de Rubén Darío, algunas de la edad temprana; el pavo real, en no menos de diez, a partir de *Prosas profanas*.

El pavo real, al que José Santos Chocano consagró una poesía que figura en su libro *En la aldea* (1893), también aparece en Casal, hermanado al flamenco, en una copiosa enumeración de elementos decorativos. Así en *Flores de éter* (1892), dedicada a la memoria de Luis II de Baviera:

Colas abiertas de pavos reales,
róseos flamencos en la arboleda,
fríos crepúsculos matinales,
áureos dragones en roja seda,
verdes luciérnagas en las lilas,
plumas de cisnes alabastrinos,
sonidos vagos de las esquilas,
sobre hombros blancos encajes finos,
vapor del lago dormido en calma,
mirtos fragantes, nupciales tules,
nada más bello fue que tu alma,
hecha de vagas nieblas azules...

En *Vespertino* (1892), también se combinan los pavos reales con los flamencos:

...Aletean
los flamencos rosados que se yerguen
después de picotear las fresas rojas
nacidas entre pálidos jazmines.
Graznan los pavos reales...

En *Sourimono* (1893), apela otra vez Casal al flamenco:

Como rosadas flechas de aljabas de oro
vuelan de los bambúes finos flamencos...

De Théophile Gautier, el poeta de *Émaux et Camées* (1852), heredaron los modernistas la tendencia a producir efectos de deslumbramiento mediante palabras que dan brillo y color a la frase, por sugerir joyas, esmaltes, gemas, camafeos, pedrería, en fin, todo cuanto signifique color, cabrilleos, refulgencias, y todo lo que hiera la vista con la sensación de la luz. Gautier manejaba esos efectos con maestría comparable tan sólo a la que tuvo Joris Karl Huysmans en *A rebours* (1884) para sugerir la penetrante embriaguez de los perfumes.

De tales efectos, el que más sedujo a los modernistas fue el de los colores, que aunque arranca de Théophile Gautier (*Symphonie en blanc majeur*, 1852, y otras composiciones) alcanza más tarde, con el soneto *Voyelles* (1871), de Arthur Rimbaud, un significado trascendente, al fundir el sonido con el color:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...

¿Qué importa que para René Ghil, en cambio (*Traité du verbe*, 1886-1888), la I sea azul en vez de roja, la U amarilla en vez de verde, y la O roja en vez de azul? Lo esencial es que el sonido de cada una de las vocales provoca en él una diferente sensación de color, y que el color es sólo un efecto, una resultante de la impresión causada por el sonido. Estamos en plena técnica de sinestesia impresionista y no es la cosa lo que importa, sino la impresión que produce.

Dentro del movimiento modernista los efectos de color aparecen primero en Gutiérrez Nájera: *Del libro azul* (1880), *De blanco* (1888). Rubén Darío adopta después para un libro el título de *Azul... y* en la *Sinfonía en gris mayor* (1893) logra con el gris un efecto comparable al que Gautier alcanzó con el blanco. José Santos Chocano escribe un *Preludio azul* (1893) para su libro *En la aldea*. Manuel Díaz Rodríguez publica un volumen de *Cuentos de color* (1899), en el que cada cuento lleva el nombre del color que simboliza. Pero aunque hay otras producciones consagradas a producir efectos relacionados con un color determinado —así *Cigüeñas blancas* (1898) de Guillermo Valencia—, lo que importa tener en

cuenta es que en muchas estrofas, versos o rasgos aislados, los modernistas buscaron efectos semejantes, valiéndose de la impresión del color para provocar otra categoría de sensaciones.

Preponderante, para producir esos y otros efectos, fue en los modernistas la influencia de las letras francesas, pero también tuvieron ascendiente sobre ellos algunos grandes poetas de otras literaturas, como por lo que toca a la española lo tuvo Góngora en grado eminente. Y aparte de una influencia pretérita que cabe recordar en armonía con la de Victor Hugo, y es la de Byron —a quien Díaz Mirón ensalzó en una rotunda oda juvenil, al igual que Leopoldo Díaz y, en época posterior, Evaristo Rivera Chevremont—, importa señalar, en primer término, la de Edgar Allan Poe, cuya semblanza literaria incluyó Rubén Darío en su libro *Los raros* (1896), destinado a divulgar las preferencias estéticas del grupo modernista.

Poe había alcanzado extensa boga en la América española después de publicada la traducción que Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892) hizo de *The Raven* (*El cuervo*, edición ilustrada, en *plaquette*, 1887), utilizando el metro de dieciséis sílabas. Otras muchas traducciones se han hecho después, pero ninguna es superior a la del gran poeta venezolano. El guatemalteco Domingo Estrada (*c.* 1858-1901) hizo, a su vez, una eufónica versión de *Las campanas* (*The bells*), aproximándose, en lo posible, a los inigualables efectos onomatopéyicos del original inglés. Después, otros poetas hispanoamericanos han vertido en su integridad la obra poética de Poe.

No ha faltado quien afirme que los modernistas conocieron a Poe al través de Baudelaire, que en 1875 tradujo al francés algunas de sus obras en prosa, el mismo año en que Mallarmé publicaba, en edición limitada para exquisitos, con ilustraciones de Manet, su traducción de *El cuervo*, en prosa. La preferencia que Baudelaire y Mallarmé tuvieron por Poe pudo, sin duda, ser un incentivo para los modernistas, pero es a Pérez Bonalde a quien se debe el mayor auge de la obra poética de Poe en la América española. Y uno de los iniciadores del movimiento modernista, José Asunción Silva, espíritu gemelo del de Poe, acertó a dar en composiciones como *Día de difuntos* (1892), con efectos onomatopéyicos semejantes a los de Poe, un hábil reflejo de la sensibilidad que Poe representaba.

A Pérez Bonalde se debe también la difusión de la poesía de Heine, merced a la inspirada traducción que, en 1877, publicó del *Intermezzo lírico* (*Lyrisches Intermezzo*), a la que, en 1885, subsiguió la versión íntegra del *Cancionero* (*Das Buch der Lieder*), labor en la que, al menos en parte, lo habían precedido, desde 1857, Eulogio Florentino Sanz en España y, hacia 1875, Francisco Sellén en Cuba, aunque la traducción de Pérez Bonalde es a todas luces superior. La influencia de Heine quedó de esa suerte hermanada a la de Bécquer, que alcanzó enorme boga en la América española y que los modernistas, aunque sólo ocasionalmente siguieron sus huellas, especialmente Darío y Silva, siempre tuvieron en alto aprecio por su sensibilidad refinada y por su forma clara y pulcra. En Bécquer encontramos, además, a cada instante, procedimientos típicamente impresionistas, que los modernistas supieron aprovechar.

Y, al par que Poe y Heine, Walt Whitman, cuyo nombre se difundió en la América española desde 1887, merced a una jugosa crónica de José Martí. Rubén Darío le consagró un soneto en 1890, y una semblanza literaria pocos años después en *Los raros*, y continuó reverenciándolo a lo largo de toda su obra. Whitman influyó principalmente en la adopción del versolibrismo, aunque en este aspecto no fue menor el ascendiente del poeta portugués Eugenio de Castro (1869-1944), también incluido por Darío en *Los raros*. La influencia de los metros elásticos empleados por Eugenio de Castro en *Horas* (1891) es evidente en Rubén Darío y en Ricardo Jaimes Freyre. La admiración que despertó Eugenio de Castro en los cenáculos modernistas se evidencia, además, con la traducción que de su drama *Belkiss* (1894) publicó en 1897 el argentino Luis Berisso, con prólogo elegante y entusiástico de Leopoldo Lugones; y con la que del poema dramático *El rey Galaor* (1897) hizo José Juan Tablada para la *Revista Moderna de México*, en 1902.[3]

En la última década del siglo XIX alcanzó también Gabriele D'Annunzio (1863-1938) considerable influencia sobre los modernistas, más en la prosa que en el verso, a pesar de que sus *Laudi* (1903) tienen estrecha vinculación de forma con el *Canto a la Argentina* (1910), de Rubén Darío, que desde 1896 lo aludía en *Garçonnière*:

[3] Poco después el colombiano Samuel López tradujo en prosa otro poema dramático, en 4 actos, de Eugenio de Castro: *El anillo de Polícrates*.

El verso de fuego de D'Annunzio era
como un son divino que en las saturnales
guiara las manchadas pieles de pantera
a fiestas soberbias y amores triunfales.

El ritmo sonoro de la prosa de D'Annunzio tuvo muchos imitadores en la América española, no todos con fortuna. Páginas descriptivas en prosa poética, no exenta de afectación por el empeño de conseguir cierta musicalidad, surgieron por doquier. Es en la novela y el cuento donde mejor se aquilata su influencia: baste citar *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902), de Manuel Díaz Rodríguez, que adopta en buena parte los procedimientos de D'Annunzio, aunque en esas obras está el sello personal y americano de su autor.

Un reflorecimiento del "americanismo literario" había ido suplantando otras tendencias entre los modernistas, empezando por el exotismo y la constante evocación de épocas pretéritas de otros pueblos y otras civilizaciones. ¿Influyó en ello la frase recogida por José Enrique Rodó: "¡No es el poeta de América!", al referirse a Rubén Darío, con motivo de la publicación de *Prosas profanas*? Quizá sí.

Lo cierto es que Rubén Darío, que desde su juventud había cultivado temas americanos (*Del trópico*, *Tutecotzimí*, *Caupolicán*, *Momotombo*, *A Colón* y otras poesías, en su mayoría sólo recogidas en libros posteriores a *Prosas profanas*), buscó, cada día más, motivos de inspiración en su tierra americana y fue el vocero de los anhelos e inquietudes de la familia hispánica en el Nuevo Mundo, según lo atestiguan otras composiciones suyas: *A Roosevelt*, *Salutación del optimista*, *Los cisnes*, *Salutación al águila*, *Oda a Mitre*, *Canto a la Argentina*, y muchas más, entre ellas las que le inspiró su Nicaragua natal. José Santos Chocano, repudiando su producción de juventud, intentó en *Alma América* (1906) la epopeya fragmentaria del Nuevo Mundo hispánico; Leopoldo Lugones dio a la estampa sus *Odas seculares* (1910), aparte de otros libros de asunto americano, que escribió en prosa (*El imperio jesuítico*, 1904; *La guerra gaucha*, 1905, y otras), y Guillermo Valencia entonó un himno exámetrico a su ciudad histórica de Popayán (1908). Además de estas figuras señeras del movimiento modernista, otros poetas menores fueron a abrevar su inspiración en los temas autóctonos.

No se limitó a la poesía esta tendencia: los prosistas la acogieron

quizás con mayor calor. Abundaron los ensayos sobre problemas de la vida y el pensamiento en nuestra América, como el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, que alcanzó inmensa repercusión. En el teatro, en la novela y en el cuento prevaleció la tendencia a situar la acción en tierras de América.

El americanismo literario no era, ciertamente, una novedad. Había recibido su impulso inicial durante la época romántica en el Río de la Plata y llegó a constituir un movimiento de alcance continental, carácter que también tuvo en la primera mitad del siglo XIX el humanismo, cuyos centros de mayor actividad fueron Chile y Colombia, y un poco más tarde, también México y Venezuela. Además, del americanismo literario se derivaron orientaciones diversas que disfrutaron de larga boga, como el indigenismo. El modernismo, tercero de los grandes movimientos de resonancia continental que pueden señalarse en la literatura de la América española, alcanzó mayor extensión que los anteriores. Pareció, por un momento, que con la preferencia concedida a lo exótico tendía a desterrar la tendencia americanista, pero sucedió lo contrario: fue el americanismo literario el que se infiltró en el movimiento modernista.

Dentro del modernismo pueden apreciarse dos etapas: en la primera, el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento. Se imponen los símbolos elegantes, como el cisne, el pavo real, el lis; se generalizan los temas desentrañados de civilizaciones exóticas o de épocas pretéritas; se hacen malabarismos con los colores y las gemas y, en general, con todo lo que hiera los sentidos; y la expresión literaria parece reducirse a un mero juego de ingenio que sólo persigue la originalidad y la aristocracia de la forma. No es que los modernistas desecharan del todo otros motivos de inspiración más honda: las torturas del alma contemporánea encontraron siempre repercusiones intensas en esa literatura; y en cuanto a los temas americanos, raro era el poeta o escritor modernista que los echara totalmente en olvido; pero un ansia de refinamiento, que a veces degeneraba en frivolidad, era lo que parecía dar la tónica del movimiento.

En la segunda etapa se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y de la muerte, el ansia de

lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece. Captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final, sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte.

Pero ya soplaban vientos de renovación y de protesta contra la anterior *manera* que se había generalizado entre los modernistas; aunque el modernismo había evolucionado en su esencia misma y representaba ya aspiraciones más altas que la veneración de la belleza decorativa encarnada en el cisne. En 1910, un alto poeta, Enrique González Martínez, lanzó en admirable soneto, a los cuatro vientos del espíritu, el grito de guerra: "¡Tuércele el cuello al cisne! ... ¡Mira el sapiente buho!"

Eso fue en la hora crepuscular del modernismo. El cisne moribundo entonaba ya su postrer canto.

II. EL VERSO Y LA PROSA DE HABLA ESPAÑOLA AL DESPUNTAR EL MODERNISMO

Los PRIMEROS brotes de la tendencia modernista en la América española surgen al iniciarse la década de 1880 a 1890. Poetas que sólo cultivan un limitado número de metros, preferentemente el octosílabo y el endecasílabo, son los que predominan en España en ese momento: Gaspar Núñez de Arce (1832-1903), polemista en verso, sonoro y retumbante, que se enfrenta a los postulados del positivismo en auge y formula inquietantes interrogaciones ante el fantasma de la duda; Ramón de Campoamor (1817-1901), famoso desde 1846 por sus *Doloras*, avaloradas por agudo ingenio, a las que después se agregan sus *Humoradas* y sus *Pequeños poemas*; y José Zorrilla (1817-1893), uno de los románticos de la primera hora, que sabe hacer uso de más variada versificación y sobresale por la música arrobadora de sus alejandrinos. Importa no olvidar que otro gran romántico, Espronceda, prematuramente desaparecido, se había hecho notar por la gran variedad de versos de que se valió y por las distintas combinaciones métricas a que apeló, mezclando renglones de diferente ritmo y medida.

Podrían mencionarse otros poetas de menor renombre: Vicente Wenceslao Querol (1836-1899), cantor de sentimientos hogareños y melancolías resignadas; Manuel del Palacio (1832-1906), en quien se fundían el sonetista elegante y el humorista sarcástico; Antonio Fernández Grilo (1854-1906), delicado y superficial, y Emilio Ferrari (1854-1907), que siguió las huellas de Núñez de Arce, estuvo de moda un tiempo entre lectores de gusto fácil, y con sus poemas *Pedro Abelardo* (1884) y *Dos cetros y dos almas* (1884) alcanzó algún crédito intelectual, a pesar de las severas censuras que le enderezó *Clarín* (Leopoldo García de las Alas, 1852-1901).

Despuntaban ya otros poetas en quienes se advertía el empeño de utilizar mayor riqueza de metros y combinaciones, como Manuel Reina (1856-1905), autor de *Andantes y allegros* (1877) y *Cromos y acuarelas* (1878). Empero, Reina sólo se escapaba alguna vez, tímidamente, de las formas tradicionales, y en esa actitud se mantiene más adelante, cuando ya el modernismo había roto las viejas trabas, y él da a la estampa *La vida inquieta* (1894) y *El jardín de los poetas* (1899). Su poesía tiene brillo y colorido y en ella supo reflejar Reina los encantos de su tierra andaluza. Cuidadoso en la

expresión, era un artífice del soneto. Don Juan Valera decía en *Ecos argentinos* (1901): "Manuel Reina..., a quien por su elegancia pudiéramos calificar de parnasiano..." Era corriente entonces otorgar el dictado de parnasianos a los poetas que ponían esmero en la forma, pero es más justa en el caso de Reina esta apreciación de *Clarín*: "Reina es moderno, modernísimo, en sus versos; pero sin ceñirse a esta o la otra manera colegiada..." Reina consagró una composición a describir la *Última noche de Edgardo Poe*, y así como un día tradujo a Schiller y a Heine, parafraseó el *Don Juan en los infiernos*, de Baudelaire, pero en vano buscaríamos en él la huella de Baudelaire o la de Poe. Y aunque a veces se ha querido señalar puntos de contacto entre Reina y el modernismo, lo cierto es que, a pesar del esmero que ponía en la forma, ningún nexo lo ata ni aproxima siquiera al movimiento modernista.

Más rico en la versificación era Ricardo Gil (1855-1908), que se inició con *De los quince a los treinta* (1885), donde apela a combinaciones métricas más o menos variadas (*Morte morieris*, *Y vio que era bueno*), y hace uso del dodecasílabo llamado de seguidilla, que aunque no era nuevo en la poesía española y había sido utilizado por Sor Juana Inés de la Cruz y por la Avellaneda, y recientemente por Zorrilla (en dos fragmentos sobre Arabia, del poema *La inteligencia*, y en dos *Serenatas*, todo ello incluido en *Álbum de un loco*, 1867), no tuvo mayor vigencia hasta que no fue empleado repetidamente por los modernistas. Ya en auge el modernismo, después de *Prosas profanas*, Gil publicó *La caja de música* (1898), donde hay mayor diversión de combinaciones, si bien resultan tímidas en comparación con las que estaban ya en uso en toda la América española.[1] No se advierte en Ricardo Gil inclinación hacia el modernismo, ni hay en él más que escasas huellas de los parnasianos o de los simbolistas franceses. En cambio, en el recogimiento íntimo de su poesía supervive la influencia de Bécquer, según puede apreciarse en no pocos rasgos dispersos a lo largo de su obra; y

[1] En el poemita *Va de cuento*, que figura en *La caja de música* (1898), Ricardo Gil echa mano de cierta temática puesta en boga por Rubén Darío (cuentos de princesas, hadas, pajes, etcétera). Con sorpresa he leído en una antología reciente que en ese poemita Ricardo Gil se anticipa en tema, música y metro a *Era un aire suave*, y lo peor es que esa afirmación ha sido después repetida por otros. Dejemos que las fechas hablen con su categórica elocuencia: *Era un aire suave* fue publicada por Rubén en 1893 y después incluida en *Prosas profanas* (1896), mientras que el libro de Ricardo Gil vio la luz en 1898.

junto al recuerdo de Bécquer inevitablemente acude el de Heine y a veces el de Stechetti. ¿No parecen confundirse esas tres sombras tutelares en el poemita comprimido *Tenacidad*?:

Entre los dos mi corazón un día
enterramos... ¿te acuerdas?
Tu delicada mano abrió la fosa,
tu pie menudo apisonó la tierra.

¡Bien muerto está... —dijiste, y sin mirarme
te alejaste riendo.
—Descansa —murmuré—, corazón mío,
descansa en tu sepulcro, ya era tiempo.

He pasado, al volver la primavera,
por el rincón aquel tan silencioso...
¡Oh corazón tenaz!... De él ha brotado
una violeta azul como tus ojos.

El más decidido innovador que en materia de métrica tuvo España, por aquel entonces, fue Salvador Rueda (1857-1933), a pesar de que en sus primeros versos no faltan clisés de adjetivación y expresiones tan pedestres como ésta que inicia su composición *Arcanos*:

Al penetrar de la razón humana
en el camino tétrico y sombrío,
hirióme el dardo de la duda insana.

No cabe mayor pobreza de adjetivación y de rima para adentrarse en el tema de la duda, siguiendo los pasos de Núñez de Arce. Aun así, en el mismo folleto de 31 páginas que encabezan esos versos (*Noventa estrofas*, 1883) hay alguna novedad métrica, como estos renglones de dieciocho sílabas, formados por la suma de tres periodos prosódicos de seis, en la composición *La tempestad*:

Debajo las tumbas que recios azotan granizos y vientos,
encima los montes de cumbres alzadas y toscos cimientos,
y en mares y abismos y rojos volcanes de luz que serpea,
feroz terremoto retiembla y se agita cual sorda marea.[2]

Con ingenuidad juvenil, Rueda creyó necesario poner al pie esta advertencia: "Nueva combinación métrica, hecha por el autor."

[2] ¿Podrían considerarse esos versos como exámetros de tipo acentual? En rigor no constituyen sino un metro compuesto, de precisión isosilábica absoluta. Otra cosa es el exámetro acentual que ideó José Eusebio Caro en 1838.

Aunque Rueda usó más tarde variados metros y combinaciones, ninguna otra innovación se insinúa en ese folleto ni en otros libros suyos inmediatamente posteriores.

Rueda es un ejemplo singular de innata vocación poética. Hijo de humildes labradores, nacido en una aldea malagueña, apenas había sobrepasado a los 18 años los estudios de primeras letras. Por natural inclinación, fue de entonces lector desenfrenado de cuanto caía en su mano. A poco empezó a escribir versos. A Núñez de Arce, que lo protegió y le consiguió empleo en Madrid, dedicó sus *Noventa estrofas*, primer manojo de poesías que reunió en forma de volumen. Sus libros subsiguientes: *Cuadros de Andalucía* (1883), *Poema nacional*: *Costumbres populares* (1885), *Sinfonía del año* (1888), *Estrellas errantes* (1889), *Poema nacional*: *Aires españoles* (1890), *Himno a la carne* (1890), *Cantos de la vendimia* (1891) y *En tropel* (1893), marcan una evolución rápida, merced a la cual su talento poético llega a la plenitud y encuentra elegantes medios de expresión. Gozó desde entonces de popularidad excepcional en España, sobre todo por la pintoresca y vívida nota regionalista que puso en sus descripciones del paisaje y del ambiente de su Andalucía natal.

Al revés de otros poetas españoles que no mostraban interés por las letras de América, hasta el grado de que las *Cartas americanas* (1889) de Valera provocaron en muchos incredulidad y asombro, Rueda leía a los poetas hispanoamericanos y mantenía correspondencia con algunos de los "nuevos". Publicó un breve juicio sobre el libro de Julián del Casal, *Nieve*, a mediados de 1892; dedicó artículos a la obra poética de Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón y Francisco Gavidia, y escribió el prólogo de *Dijes y bronces* (1893), del centroamericano Máximo Soto Hall. Desde 1887 seguía con avidez la producción de los modernistas, y el influjo de esas lecturas está patente en los libros que publicó después de esa fecha. Rueda, en definitiva, se sumó al movimiento modernista y su adhesión quedó rubricada por el *Pórtico* que Rubén Darío escribió en 1892 para *En tropel*.

A partir de entonces, Rueda cultivó los metros, combinaciones y novedades de que se enorgullecía el modernismo. El monorrimo, que había sido resucitado por Martí (*Versos sencillos*, 1891) y por Rubén Darío (*A Lastarria*, 1888), aparece en Rueda desde *En tropel* (1893), en los cuartetos dodecasilábicos de *El tablado "Flamenco"*:

En el resonante tablado "Flamenco"
su zapateado describe *la Penco*,
y las castañuelas de poza de cuenco
juntan sus compases al baile flamenco.

Con los libres brazos como una bandera,
sobre los tacones va la *bayadera*.
y al doblar el gozne la curva cadera
los brazos ondulan como una bandera.

Aunque Rueda escribió muchos sonetos que se ajustan al molde tradicional, también, mucho más tarde, los concibió en metros diversos, como los de doce y catorce sílabas, a la manera de Darío, o los de dieciséis. Prefirió, por otra parte, los metros amplios, según lo atestiguan, además de sus versos juveniles de dieciocho sílabas, sus monorrimos asonantados de dieciséis (*Música bárbara*: *El tren*), metro que emplea reiteradamente (*El entierro de las notas*, *La tísica*), al igual que utiliza el de quince, formado por tres grupos de cinco sílabas (*El enjambre*), o el de diecisiete, ya mediante la suma de ocho más nueve (*Los bárbaros en Roma*, *Mujer de heno*), ya mediante la de siete más diez (*Zumbidos de caracol*). También se valió a menudo del dodecasílabo en diversas formas (ya el de seguidilla, ya el que suma dos exasílabos o el de cuatro cláusulas trisilábicas, aunque no el de tres cláusulas tetrasilábicas). Sus combinaciones estróficas fueron muchas y muy diversas; y cuando se generalizó el metro elástico con cláusula rítmica fija, fue también uno de sus más decididos cultivadores (*La Habana futura*, *El correr del cielo*, *El poema de la grutas*, *Con el oído en tierra*). Esta variedad de metros y combinaciones estróficas sólo aparece en los libros que publicó de 1906 a 1913; *Fuente de salud* (1906), *Trompetas de órgano* (1907), *Lenguas de fuego* (1908), *El poema a la mujer* (1910), *Cantando por ambos mundos* (1913).

Rueda dio a la estampa en 1894 un volumen de 152 páginas intitulado *El ritmo*, que años más tarde él mismo reputó como un jalón de luz en el camino de la poesía moderna. Fruto de una cultura incompleta, como la suya, ese libro enuncia solamente generalidades sobre el ritmo y la versificación, y demuestra, en los ejemplos que incluye, que el autor había leído los *Estudios de versificación castellana* (1889) y los *Nuevos estudios sobre versificación cas-*

tellana (1891), de Eduardo de la Barra (1839-1900). Rueda sostiene lo que ya estaba puesto en evidencia: que de la suma de dos o más versos simples puede surgir cierto número de compuestos que tienen ritmo propio. "Todo cuanto se escribe y habla es ritmo", dice; repudia los "troqueles retóricos", protesta contra la "parálisis del idioma" y ataca a los "endecasilabistas" y versificadores: "En esta España del cocido, de la rutina y de la oda, al poeta que no sabe hacer más que *endecasílabos* o, a lo sumo, *endecasílabos* y *octosílabos*, se le aplican los títulos de gran versificador, de maestro de la rima y padre de la forma."

Andando los años, empeñado Rueda en recabar para sí el título de creador de la poesía moderna en lengua española, volvió a exponer en *Mi estética* (fragmentariamente publicada en el *Mercurio* de Nueva Orleáns, 1918) algunas ideas sobre el verso nuevo y afirmó que ese trabajo suyo, cuya primera parte inédita decía que databa de treinta años atrás, contenía "los jalones y fundamento de la poesía moderna".

Estos ingenuos conceptos de Rueda encontraron algún eco. Ya años antes de publicados, Andrés González Blanco, en un libro difuso y confuso, como suyo, *Salvador Rueda y Rubén Darío* (1908), asignaba a Rueda el puesto de iniciador de la revolución que el modernismo representaba en la poesía, y se basaba, para afirmarlo, en inexactitudes y errores que habría podido evitar con un simple cotejo de fechas, cosa fácil para quien, como él, conocía bien las letras de América. "A Salvador Rueda se debe la implantación de la forma dodecasilábica en el soneto", dice, y en abono de esa aserción cita *La bailadora* (soneto inserto en el libro *Fuente de salud*, 1906). Olvidaba González Blanco que para esa fecha los modernistas habían escrito en América multitud de sonetos en todos los metros imaginables, desde el sonetillo en versos de seis sílabas hasta el soneto de corte amplio, con medida de quince, dieciséis y aun veinte sílabas; y que, especialmente, Rubén Darío había incluido en la segunda edición de *Azul*..., deciséis años antes, sonetos en dodecasílabo de seguidilla, como los que dedicó a Walt Whitman y a Díaz Mirón, y también en alejandrinos (*De invierno*) y en versos de diecisiete sílabas (*Venus*). Las demás afirmaciones de González Blanco para dar prioridad a Rueda en la creación o resurrección de metros y combinaciones rítmicas son igualmente caprichosas.

Nadie podría discutir a Rueda la prioridad en el uso de un

metro como aquel de dieciocho sílabas que presentó en su juventud, vanagloriándose de su invención, pero innovaciones tales no tuvieron repercusión ni eco, ni podían, por tanto, servir de base al movimiento modernista. El modernismo era algo más hondo, y una nueva y refinada sensibilidad se ligaba en él al culto de la expresión y al empleo de nuevos metros y ritmos desusados. Construir un metro nuevo es realizar un mero ejercicio de versificación: lo que importa no es el molde, sino lo que se ha vaciado en él. Por eso las innovaciones juveniles de Rueda no encontraron eco. Léxico pobre e ideología más pobre aún eran el contenido de su poesía de entonces. Después, merced a una feliz evolución, la poesía de Rueda se hizo más noble en la factura y en la idea, pero no alcanzó su máxima expresión sino más tarde, cuando ya estaba en marcha la revolución modernista, a la que él se sumó antes que nadie en España.

Y aún en esa posterior etapa ¡cuánto prosaísmo y cuánta inelegancia suele encontrarse en su poesía! Y a veces ¡cuán pobres y pueriles conceptos! Valgan ejemplos:

> Son las víboras precisas para orgullo de las rosas.
> Bendigamos a las víboras como marcos venenosos...
>
> (*Himno a las víboras*)

> Decidido las montañas el resuelto tren perfora
> al redoble acompasado de su marcha monofónica...
>
> (*Música bárbara*: *El tren*)

> Colaborando cada cantora con su zumbido,
> nutriendo todas el haz vibrante de su sonido,
> teje el enjambre la alada música de su tropel:
> de sus sonoros carretes líricos salen las notas,
> y de la rueca de hilos armónicos salen las gotas
> que hacen riente, candela rubia, de la áurea miel.
>
> (*El enjambre*)

> Al compás de una cadencia las hormigas van cantando,
> las hormigas o las notas que al andar van recitando...
>
> (*El entierro de las notas*)

Lo que abunda en todo eso son palabras prosaicas y adjetivos menguados como los muy redundantes que se aplican a ese tren, que es "decidido" y "resuelto", para no hablar del mezquino rimar de dos gerundios en *El entierro de las notas*; y, en cambio, lo que falta es una idea poética elevada que preste dignidad al verso. Tan

escaso de valor ideológico es el contraste que se quiere producir al afirmar que las víboras son "*precisas* para el orgullo de las rosas", como el símbolo de las hormigas —en este caso las notas del pentagrama— que van "cantando" y "recitando". Y el cuadro de un tren en marcha que perfora las montañas no tiene, dicho en esa forma sin distinción ni atractivo, mayor vigencia estética que el de las abejas que "colaboran" con sus zumbidos para hacer la miel.

Rueda resultó inferior cuando quiso ser trascendental. En cambio, su vívida nota andaluza perdurará; y en buena parte podrán perdurar también algunos de sus sonetos (*Camafeos*, 1897; *Piedras preciosas*, 1900). Por su brevedad y concisión, el soneto fue quizás el molde que mejor servicio prestó a la inspiración de Rueda. Abundante y verboso, Rueda corría el riesgo de repetirse y diluirse, acumulando imágenes no siempre de buen gusto, en composiciones a veces demasiado extensas, por las cuales tuvo excesiva preferencia en su madurez, para su propio daño. El soneto, en cambio, lo obligaba a concentrarse en catorce versos, y por un proceso natural de selección tenía que desechar todo lo superabundante e inútil.

Mayor novedad que en Rueda y los demás poetas españoles del momento inicial del modernismo hay en Rosalía de Castro (1837-1885), cuyo libro *En las orillas del Sar* vio la luz en 1884. Aunque Rosalía de Castro escribía con naturalidad, sin afectación y sin propósito de renovar la métrica, en ella encontramos, junto a una gran riqueza imaginativa y verbal, muestras interesantes de versificación novedosa. Así el verso de dieciséis sílabas:

¡Atrás! pues un dolor vano, con sus acerbos gemidos
que en la inmensidad se pierden, como los sordos bramidos
del mar en las soledades que el líquido amargo llena...

O el de dieciocho:

No maldigáis del que, ya ebrio, corre a beber con nuevo afán;
su eterna sed es quien le lleva hacia la fuente abrasadora,
cuanto más bebe, a beber más.

O mezclas caprichosas de versos de nueve con los de diez sílabas:

Cuando en las nubes hay tormenta,
suele también haberla en su pecho;
mas nunca hay calma en él, aun cuando
la calma reine en tierra y cielo;
porque es entonces cuando, torvos
cuál nunca, riñen sus pensamientos.

De igual manera, combinaciones de diez sílabas con ocho, y de once con ocho.

En Rosalía de Castro sí cabe, por lo menos en cuanto a la métrica, señalar un anticipo de la revolución que había de realizar el modernismo.

Alguna vez se ha querido señalar en otro poeta oriundo de Galicia, Carlos Fernández Shaw (1865-1911), un posible precursor del modernismo. Nada hay, sin embargo, en el autor de *Poesía de la Sierra, Poesía del mar* y *La vida loca*, que pueda justificar esa apreciación. Sus avances en punto de forma son tan tímidos como los de Manuel Reina y Ricardo Gil.

Enríque Díez-Canedo mencionaba también entre los rimadores de aquel momento a Eusebio Blasco (1843-1903), autor de *Soledades* (1878), donde se advierte la influencia de Sully Prudhomme y otros parnasianos franceses. Y aunque *Soledades* es un título que tiene ilustre abolengo en la poesía española, no hay que olvidar que años antes había publicado Sully Prudhomme su libro *Solitudes* (1869). Blasco, a más de cultivar metros diferentes, entre ellos el dodecasílabo de seguidilla, que utilizó en una poesía suya que se hizo muy popular, *La confesión*, traía, cada vez que volvía de Francia, donde tuvo su residencia durante algún tiempo, el eco de las nuevas escuelas. Su ascendiente se hizo sentir como propagador de la cultura francesa de la época parnasiana, de igual manera que después se significó Alejandro Sawa en lo que atañe al movimiento simbolista. Pero la poesía de Blasco no ofrece gran interés, porque no era la obra de un verdadero poeta, sino de un espíritu cultivado; y, por otra parte, no encerraba ninguna novedad digna de nota.

El cuadro de la poesía de la América española en el momento en que el modernismo iba a nacer difiere algo del de España. El romanticismo, aunque en decadencia, imperaba todavía, pero conviene advertir que aun los poetas de pura cepa romántica, por lo menos aquellos que podemos considerar como poetas mayores, ponían celoso cuidado en la expresión y no se circunscribían a determinados metros y combinaciones. No eran, en suma, poetas de silva y de octosílabo. Así, el venezolano José Antonio Calcaño (1827-1897), famoso autor de la canción *El ciprés*, se esmeraba en el

manejo de diferentes metros y sacaba partido del dodecasílabo compuesto, en una de las formas que tanto cultivaron los modernistas:

Apenas al baile la música llama,
se ausentan furtivos los dos desposados...
(*La romanza*)

Por regla general, los poetas hispanoamericanos de este periodo en que se incubó el modernismo no se mostraron remisos al empleo de metros novedosos o a la resurrección de otros caídos en desuso. Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892) hiso popular en 1887 el verso de dieciséis sílabas con su traducción de *El cuervo*, de Poe, pero desde mucho antes lo había usado Rafael Pombo (1833-1912) en diferentes y variadas formas, en primer lugar la que suma dos octosílabos:

De los dolores del hombre ¿qué sabe la lengua humana?
Las pobres auras ¿qué saben de lo profundo del mar?
Hay abismos tormentosos que nuestra voz no profana
y el alma que sufre a solas, a solas sabe llorar.
(*Yo y tu piano*, a L. M. Gottschalk, 1855)

También usó Pombo otro compuesto de dieciséis sílabas, sumando seis más diez, con la particularidad de que el periodo prosódico de seis termina en sílaba aguda, lo que, por la fuerza de la cesura, le presta un valor equivalente a siete, y el verso resulta de diecisiete sílabas:

Cuando estoy junto a ti, mi mirada en la tuya embebida,
creo ver relampaguear el secreto más dulce de Dios,
y pienso que quizá nuestra vida refleja otra vida,
y nuestras voces son eco fiel de otras voces de amor.
(*Misterio*, 1855)

Pombo ideó un verso compuesto de diecisiete sílabas, suma de siete más diez, interpolándole versos de otras medidas:

Pobre avecilla incauta, de tu nido de amor desterrada,
sin más amigos que Dios en el cielo
y en la tierra tu buen corazón;
te encontré por acaso, y detrás de tu alegre mirada
pensé ver tu alma ceñida de duelo
implorando amistad, compasión.
(*Nelly*, 1861)

Esa libérrima combinación de versos dispares, ideada con tantos años de antelación al modernismo, es la demostración elocuente de que en la América española prevalecía ya un propósito de independencia en cuanto a los moldes tradicionales.

Otro poeta, colombiano como Pombo y humanista eminente, Miguel Antonio Caro (1843-1909), que fue traductor de Catulo, Lucrecio, Tibulo, Propercio, Ovidio, Horacio, Virgilio y Lucano, mezclaba a su vez medidas diversas para formar estrofas de corte no usual:

Reclinado sobre hojas macilentas
que el tronco cercan del anciano aliso,
en tu verde ribera solitaria,
¡oh claro río!,
miro los montes,
los cielos miro;
doy rienda al pensamiento y el pensamiento vago
se aduerme de tus ondas al amoroso ruido.
(*Sueños*, anterior a 1880)

Colombiano también era Rafael Núñez (1825-1894), que fue, al igual que Caro, Presidente de la República, y se significó en poesía por el uso de metros muy diversos, que solía mezclar a capricho, según lo comprueban los que siguen, anteriores todos, en algunos años, a 1889, fecha de la edición de sus *Poesías*:

Cuando de este profundo vacío
en que yazgo pretendo salir,
te llamo, te busco,
sollozo, sonrío...
¿Por qué tanto tardas,
mujer, en venir?

¡Ven! mientras brilla la muerte y nos hace gigantes
y el botón de la dulce esperanza despliega
sus colores y ritmos y formas brillantes
y a delirios celestes el alma se entrega;
mientras viven aquellos sagrados instantes,
apresúrate, ¡llega!
. . . . .
No busco beso falaz de arpía,
beso que suena en alma vacía
cual toque de campana que el rayo hirió,
que ya no tiene encanto ni armonía,
porque los que tuvo el rayo se llevó.
(*Sideral*)

En vez de esta mezcolanza de metros diferentes, encontramos, en otras poesías de Núñez, metros nuevos, como éste de quince sílabas, suma de cinco cláusulas trisilábicas:

¡Cuán dulce, cuán dulce la vida yo paso contigo!
¡Cuán rápido el tiempo a tu lado se siente correr!
¡Oh! cómo el pasado, el presente y futuro yo olvido,
cercano a tu seno, que es puerta que lleva al Edén!
(*Eros*)

Más tarde, anciano ya, para cantar el cuarto centenario del descubrimiento de América, Núñez ideó un verso de dieciocho sílabas, compuesto de uno de siete más otro de once:

Era la oncena tarde del mes más tempestuoso de los mares
y también el tercero de los tres días que, según leyenda,
fijó como postrero Colón, repleta el alma de pesares,
para de un mundo nuevo hacer al viejo soberana ofrenda.
(*Centenario*)

Otros poetas, aunque sujetos a los moldes usuales, les infundían nuevo carácter: así el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), que se dio a conocer como becqueriano (*Notas de un himno*, 1877) y en su poema indigenista *Tabaré* (1886) alcanzó una forma de expresión que, aunque recuerda todavía la de Bécquer, tiene un sello muy personal y un sabor genuinamente americano:

Duerme, hijo mío. Mira, entre las ramas
está dormido el viento;
el tigre en el flotante camalote,
y en el nido los pájaros pequeños;
hasta en el valle
duermen los ecos.

.....
Yo formaré crepúsculos azules
para flotar en ellos,
para infundir en tu alma solitaria
la tristeza más dulce de los cielos;
así tu llanto
no será acerbo

.....
¡Cayó la flor al río!
Los temblorosos círculos concéntricos
balancearon los verdes camalotes
y en el silencio del juncal murieron.
.....

Las grietas del sepulcro
han engendrado un lirio amarillento;
tiene el perfume de la flor caída,
su misma palidez... ¡La flor ha muerto!

A lo largo del poema predomina la rima asonante de tipo llano, pero de pronto esa suave melodía adquiere mayor musicalidad mediante la introducción de agudos en final de verso:

¡Tú hablas al indio! ¡Tú, que de las lunas
tienes la claridad!
¿Por qué lo hieres con tu voz tranquila,
tranquila como el canto del *sabiá*?

Si tienes en los ojos, de las lunas
la transparente luz,
¿por qué tu alma para el indio es negra,
negra como las plumas del *urú*?

¿Por qué lo hieres en el alma oscura?
¡Deja al indio morir!
Tú tienes odio negro para el indio,
para el triste cacique guaraní.

Más adelante, esa musicalidad se hace aún más intensa merced a la interpolación de pentasílabos, rompiendo el empleo uniforme de heptasílabos y endecasílabos:

—¡Oh, sí! Yo sé que acechas
mis horas de dolor,
sé que remedas alas de jilgueros
donde yo estoy.

Yo sé que tú el secreto
conoces de mi ser,
y sé que tú te escondes en las nieblas.
¡Todo lo sé!

Que gimes en el viento,
que nadas en la luz,
que ríes en la risa de las aguas
del Iguazú.

Que miras en las altas
hogueras de *Tupá*
y en las lunas de fuego fugitivas
que brillan al pasar.

Tú, como el algarrobo,
sueño das a beber;
y das la sombra hermosa que envenena
como el *ahué*.

Yo, temiendo tu sombra,
tiemblo y huyo de ti,
y tú en el despuntar de mis memorias
vas tras de mí.

Mis nervios, que eran fuertes,
fuertes cual *ñandubay*,
blandos como el retoño más temprano
del *ombú* están...

No ha pasado una luna
después que yo te vi;
¡mira cómo está enfermo el indio bravo,
sólo por ti!

Ese sabor genuinamente americano se encuentra también en Carlos Guido Spano (1827-1918), que, a más de ser humanista y traductor de Safo, supo trazar delicadas acuarelas primaverales como *En los guindos* e interpolar vocablos del idioma guaraní en las armoniosas estrofas de su composición *Nenia* (1871):

Llora, llora, *urutaú*,
en las ramas del *yatay*,
ya no existe el Paraguay
donde nací como tú;
llora, llora, *urutaú*.

.....
Rasgado el blanco *tipoy*
tengo en señal de mi duelo
y en aquel sagrado suelo
de rodillas siempre estoy,
rasgado el blanco *tipoy*.

Fue Guido Spano, representante de una tradición humanista, quien con mayor entusiasmo saludó en Rubén Darío, a su llegada a Buenos Aires en 1893, la revelación de una sensibilidad poética americana sobre la base de las culturas antiguas:

¡Oh juventud!, le atrae radioso el Pindo.
La ruta emprende cuando el alba asoma.
Al rosado esplendor ¿quién no lo admira?

Del Rajá en la galera surca el Indo;
canta de Grecia, se enguirnalda en Roma,
y con *maitén* de Arauco orna su lira.

Muchos poetas podrían mencionarse en América, dentro de esa época, como celosos cultivadores de la forma y de la elegancia de la expresión. No pocas veces se les quiso aplicar el dictado de "parnasianos", como ocurrió con el venezolano Jacinto Gutiérrez Coll (1830-1901), que no era sino un poeta de emociones recónditas, cuyo temperamento se revela en esta estrofa de *Ausente* (1876):

Cuando en el seno del amor palpita
sosegada y feliz naturaleza,
cayendo está una lágrima infinita
en el hondo raudal de mi tristeza.

Se le quiso clasificar entre los parnasianos, acaso por haber sido uno de los primeros en traducir sonetos de Heredia, el autor de *Los trofeos*, labor en la cual lo emularon en la misma época Rafael Pombo y Miguel Antonio Caro.

En *Un ramo de violetas* (1876), el poeta cubano Diego Vicente Tejera (1848-1903) empleó estrofas casi amorfas de versos cortos y se valió, además, de combinaciones y metros entonces no usuales, como el dodecasílabo formado por cuatro cláusulas trisilábicas, que abre esta tirada de versos:

Y en cuatro falanges los ángeles juntos
la bóveda cruzan con vuelo sonoro,
o espléndidos aros formando en el éter,
del astro de plata palpitan en torno.
O se despliegan y ondulan
como ríos luminosos,
hasta perderse del cielo
en los confines remotos.
¿Lo ves, niña mía?
¿Te encantan sus rostros?
¡Qué fulgor tan dulce
despiden tus ojos!
Ángeles blancos,
ángeles róseos,
azules unos,
dorados otros.
Tienen
todos
arpas
de oro.

No fue menor que en el verso la renovación que el modernismo introdujo en la prosa. Principales atributos de la prosa castellana del siglo XIX habían sido siempre la llaneza y la sencillez. Los mejores prosistas españoles escribían con castiza donosura, si bien el ritmo de sus párrafos no era muy variado. En la América española el caso era semejante, salvo en figuras aisladas, de superior jerarquía y estilo propio, como Sarmiento y Montalvo.

Sarmiento y Montalvo representan, sin duda, un cambio en el arte de manejar la prosa, pero el creador de la nueva prosa, "prosa artística", esto es, prosa trabajada con arte, fue José Martí; y su prosa fue la que sirvió de pauta a los modernistas.

El cambio radical que representa esa nueva prosa resalta con sólo comparar algunos párrafos de eminentes escritores españoles de las últimas décadas del siglo XIX con otros de Martí.

Veamos primero cuál era la forma de describir y narrar de novelistas insignes como Pereda, Alarcón, Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán:

No contándose segura en Santander, a donde volvió cuando se escapó de casa, largóse a Madrid con el doble objeto de continuar su carrera en mayor escala y vivir más a cubierto de la persecución de su familia. Entregóse en la corte a todo género de licencias; perdió muy pronto las pocas gracias que debía a la naturaleza; y hambrienta, casi desnuda y enferma, cayó una noche de enero sobre un montón de basura en un rincón de una plazuela, y allí se recogió al amanecer su rígido cadáver. (Pereda: *Tipos y paisajes*: *Ir por lana*, 1871.)

En el alma del tío Lucas había valor, lealtad, honradez, sentido común, deseo de saber y conocimientos instintivos o empíricos de muchas cosas, profundo desdén a los necios, cualquiera que fuese su categoría social, y cierto espíritu de ironía, de burla y de sarcasmo, que le hacían pasar, a los ojos del Académico, por un don Francisco de Quevedo en bruto." (Pedro Antonio de Alarcón: *El sombrero de tres picos*, 1874.)

Saliendo a relucir aquí, sin saber cómo ni por qué, algunas dolencias sociales, nacidas de la falta de nutrición y del poco uso que se viene haciendo de los benéficos reconstituyentes llamados *Aritmética, Lógica, Moral* y *Sentido Común*, convendría dedicar estas páginas... ¿a quién? ¿al infeliz paciente, a los cuaranderos y droguistas que, llamándose filósofos y políticos, le recetan uno y otro día? . . . No, las dedico a los que son o deben ser sus verdaderos médicos; a los maestros de escuela. (Pérez Galdós: *La desheredada*, 1881).

Tomó el muñeco vivo y, sin decir palabra lo acostó con su madre, arrimándolo al seno, que el angelito buscó a tientas, a hocicadas, con su boca de seda desdentada, húmeda y suave. Dos lágrimas refrigerantes asomaron a los

párpados de la Tribuna, rezumaron al través de las pestañas espesas, humedecieron la escaldada mejilla, y en pos vinieron otras, que se apresuraban desahogando el corazón y aliviando la calentura que empezaba. (Emilia Pardo Bazán: *La Tribuna*, 1883.)

Frente a esos párrafos vayan ahora, como término de comparación, estos otros de la única novela de Martí, *Amistad funesta* (1884):

Era la de Juan Jerez una de aquellas almas infelices que sólo pueden hacer lo grande y amar lo puro. Poeta genuino, que sacaba de los espectáculos que veía en sí mismo, y de los colores y sorpresas de su espíritu, unos versos extraños, doloridos y profundos, que parecían dagas arrancadas de su propio pecho, padecía de esa necesidad de la belleza que, como un marchamo ardiente, señala a los escogidos del canto...

Y allí se sentaron los cinco jóvenes, a gustar en sus tazas de coco el rico chocolate de la casa, que en hacerlo fragante era famosa. No tenía mucho azúcar ni era espeso. ¡Para gente mayor, el chocolate espeso! Adela, caprichosa, pedía para sí la taza que tuviese más espuma.

Una tristeza había en los ojos de Juan Jerez, que acaso ya nada haría desaparecer: la tristeza de cuando en lo interior hay algo roto, alguna creencia muerta, alguna visión ausente, algún ala caída. Mas se notó en los ojos de Juan una dulce mirada, y no como de que se alegraba él por sí, sino por placer de ver tierna a Lucía... ¡Son tan desventurados los que no son tiernos!

Tomándolos de otros escritores, como Valera y *Clarín*, comparemos ahora con algunos de Martí otros párrafos que ya no son descriptivos ni narrativos, sino que tienen por objeto exponer ideas, razonamientos o apreciaciones críticas:

El naturalismo francés es casi siempre materialista y pesimista; el español es naturalista, creyente y optimista; el francés va contra lo romántico; el español gusta de lo romántico y gusta además de lo picaresco, tomando como modelo nuestras novelas picarescas españolas. (Valera, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, 1887.)

Lo que no admito es que se sostenga, como se ha sostenido, que quiero formar escuela. Lo que yo quiero formar es cocina. Una cocina económica pero honrada. Yo no soy rico ni por mi casa ni por la ajena; *pulso la opinión*, como los diputados; y por conducto de los empresarios de periódicos veo que la opinión quiere *paliques* y hasta los paga, aunque no tanto como debiera... pues allá van. ¿Qué mal hay en ello? "Que me gasto". ¿Qué me he de gastar? Más me *gastaría* si me comiera los codos de hambre. (Leopoldo Alas: *Palique del palique*, 1893.)

Estos otros párrafos que siguen son de Martí:

Ni una que otra traducción pálida de alguna obra alemana o inglesa bastan a darnos idea de la literatura de los eslavos, germanos y sajones, cuyos poemas tienen a la vez del cisne níveo, de los castillos derruidos, de las robustas mozas que se asoman a su balcón lleno de flores, y de la luz plácida y mística de las auroras boreales. (*Oscar Wilde*, 1882.)

¿Y tú, extranjero, por qué escribes? Valdría tanto como preguntarme por qué pienso... ¿Qué trae ese extranjero a la mesa donde jamás probó manjar? Trae la indignación, la gran potencia; trae una fuerza interna, que ni busca vías, ni se prepara lechos, ni huronea conveniencias, ni razona. (*Extranjero*, 1876.)

Tiembla a veces la pluma, como sacerdote capaz de pecado que se cree indigno de cumplir su ministerio. El espíritu agitado vuela a lo alto. Alas quiere que lo encumbren, no pluma que lo taje y moldee como cincel. Escribir es un dolor, es un rebajamiento: es como uncir cóndor a un carro. Y es que cuando un hombre grandioso desaparece de la tierra, deja tras sí claridad pura y apetito de paz, y odio de ruidos. Templo semeja el Universo. Profanación el comercio de la ciudad, el tumulto de la vida, el bullicio de los hombres. Se siente como perder de pies y nacer de alas. Se vive como a la luz de una estrella, y como sentado en llano de flores blancas. (*Emerson*, 1882.)

Prescindo de dar un trasunto de la solemne y apasionada prosa, de tono oratorio, de un Menéndez y Pelayo, por ejemplo, y colocar enfrente algún párrafo de los grandes discursos de Martí, el de Heredia o el de Bolívar; pero acaso no sea ocioso evocar, para cerrar esta relación, un párrafo salpicado de elegante barroquismo de una crónica en que Martí se refiere a la parte final de un gran festival de música:

Se oyó la misa de Beethoven místico, que no cede en belleza a la Pasión de San Mateo, de Bach arrebatado. Y cuando la orquesta majestuosa rompió a tocar, con devoción filial, la música épica de Wagner, parecía que de cestos de fuego surgían aves blancas, y que ninfas ardientes, de cabellera suelta y brazos torneados, envueltas en jirones de nubes, cruzaban el aire oscuro y húmedo, montadas en el dorso de caballos de oro.

En Martí cristaliza el espíritu de independencia y de novedad que ya empezaba a abrirse paso en la América española y que, unido al empeño de trabajar el idioma con arte, habría de culminar, necesariamente, en un movimiento coherente como el modernismo, para romper de una vez y para siempre con la retórica tradicional. El modernismo fue, según Leopoldo Lugones, "la conquista de la independencia intelectual".

III. JOSÉ MARTÍ

La personalidad de José Martí (1853-1895) es la que primero se destaca entre los iniciadores del modernismo. La renovación literaria comienza con él, aunque sólo más tarde adquiere el carácter de movimiento organizado.

Martí, nacido en La Habana, de padre valenciano y madre canaria, acarició desde su adolescencia, quizás sería más justo decir que desde su infancia, el ideal de la independencia de Cuba. Contaba tres lustros cuando, en 1868, estalló en su isla natal la guerra separatista llamada "de los diez años". Al año siguiente, sus simpatías por la causa de la independencia le valieron ser condenado a seis años de presidio. Conmutada la pena algún tiempo después, lo envían como desterrado a España. Allí publica su impresionante folleto *El presidio político en Cuba* (1871). Proclamada en España la República, hace en otro folleto un valiente alegato en pro de la independencia de Cuba: *La República Española ante la revolución cubana* (1873).

Sale de España un año después, obtenidas ya las licenciaturas en Derecho y en Filosofía y Letras; cruza por Francia e Inglaterra, y regresa al Nuevo Mundo. Reside varios años en México y algunos meses en Guatemala. Concertada en Cuba la llamada "Paz del Zanjón", en 1878, le es dable volver a La Habana, donde trabaja, escribe, enseña, pronuncia discursos y conspira. No tarda en ser deportado nuevamente a España, pero esta vez apenas si se detiene en Europa. De regreso a América, en 1881 se encamina a Caracas, donde funda la *Revista Venezolana*. Concibe el propósito de arraigar allí, pero, al igual que en México y Guatemala, choca con la realidad política del país, que le resulta ingrata, y abandona a poco aquel suelo acogedor. Fija desde entonces su residencia en Nueva York, que será, en lo sucesivo, su centro de operaciones para la organización de una nueva guerra separatista en Cuba, a cuya preparación se consagra con inquebrantable constancia y con devoción sin límites.

Sorprende y maravilla que quien estaba absorbido por un empeño de tal magnitud pudiera dejar, como dejó Martí, una producción literaria tan valiosa como fecunda, destinada en su mayor parte a los periódicos. De toda su producción, sólo los versos fue-