

# ESTETICISMO Y MODERNISMO

POR

RICARDO GULLON

## ¿QUÉ ES ESTETICISMO?

Como la palabra esteta ha pasado a ser una mala palabra, antes de utilizarla conviene adoptar algunas precauciones para que no se la entienda a tuertas. Y no puede haber descripción cabal del modernismo sin tener en cuenta el esteticismo predominante en el período, sobre todo en los comienzos de la época modernista. Declararlo incompatible con tendencias obviamente contradictorias es, según he dicho a otro propósito, negarse a la complejidad natural de la época, y a la época misma. Y aún diré más: el esteticismo, como otras direcciones modernistas, sólo puede entenderse en el contexto de la realidad donde se produjo, no como impulso de evasión, en abstracto, sino como manera de mostrar la repulsa de los poetas a la sociedad sin ideales en donde les tocaba vivir.

La inclinación a subrayar lo referente a la belleza, convirtiéndola en finalidad de la creación artística, y aun de la vida, suele llamarse esteticismo; la exageración de esta inclinación hizo pensar que el arte no tiene otra finalidad que el arte mismo; es decir, la creación de objetos cuya hermosura basta para justificar su existencia. En este sentido ya algunos románticos se definieron como estetas y propagaron el culto a la belleza como religión natural del artista, transmitiéndolo a los parnasianos y a los modernistas, quienes adoptaron el cisne como símbolo de su credo (símbolo, digámoslo al paso, más rico y más ambiguo de lo que pensaba González Martínez cuando aconsejó retorcer el cuello al suntuoso animalito).

El esteticismo de los modernistas no condujo al inmoralismo, como según Renato Poggioli debiera ocurrir, naturalmente, a todo esteticismo. Siendo Poggioli quien resumió con más claridad los riesgos de esta inclinación, no sobraré citarle con relativa extensión:

Esteticismo—dijo—implica supremacía del arte sobre la naturaleza, por un lado, y sobre la vida, por otro. En el primer caso es causa de artificialidad, o, más generalmente, de un arte que no se inspira en la observación y en la experiencia, sino en las fantasías del cerebro o en

los caprichos de la voluntad; en el segundo caso, lleva al artista a tratar la vida como si sólo fuera algo pasivo, materia prima para la creación artística, e incluso a moldear la vida misma según el patrón del arte. Los efectos de estas dos actitudes son nihilismo y hedonismo. El primero, al repudiar la moral y la conciencia, conduce a la indiferencia y a la apatía, a lo que Briusov llamaba, siguiendo a los parnasianos, «impasibilidad»; el segundo, al exaltar las emociones y los sentidos, conduce al triunfo de la pasión, a lo que Balmont llamó, demasiado románticamente, «transporte» (1).

Así, el esteticismo consistiría en hacer del arte la razón de la vida, lo que sería ir más lejos de donde nuestros modernistas llegaron. En ellos, esteticismo quiso decir independencia: el arte no debe estar al servicio de otra cosa que el arte mismo, no debe convertirse en instrumento para otros fines. La expresión «el arte por el arte» equivale a entender el arte sin trabas ni servidumbres. Si el esteticismo parece reaccionario desde la perspectiva de nuestro tiempo, en el suyo fue rebelde. Cuando derivó al «inmoralismo» es porque en última instancia fue un repudio total de los valores vigentes y una negación de la ética burguesa.

En el modernismo, desde muy pronto, desde Darío mismo, esteticismo significa más que belleza pura (la estatua no es de mármol, sino de «carne viva»); significa una adhesión a la idea, tan sobriamente expuesta por Keats, de que la belleza es la verdad y la verdad es la belleza. El esteta se convierte así, sin estridencia, en moralista. La hermosura que le atrae está basada en la armonía, en el equilibrio, en la justicia. La belleza es pura y verdadera y los principios estéticos se declaran vinculados a los morales. Juan Ramón Jiménez unirá en su ideología lírica —locución ya suficientemente expresiva de por sí— la ética y la estética en una eticoestética que Giner de los Ríos no hubiera desaprobado. El poeta, en vez de derivar al inmoralismo, se desliza suavemente hacia una consideración de su papel social como vigilante, y a ratos profeta, del orden eterno, del orden cósmico, que paradójicamente puede parecer revolucionario en un mundo donde la injusticia, máximo desorden, se ha instituido, suplantando a la armonía natural.

#### CONCIENCIA DE MISIÓN Y ARISTOCRATISMO

En Rubén Darío, a quien podemos tomar como arquetipo de las actitudes modernistas en este punto, es fácil advertir dos actitudes diferentes, aunque las determine o produzca una misma conciencia de

(1) RENATO POGGIOLO: *The poets of Russia*. Harvard University Press (Cambridge, 1960; p. 84).

misión. En la primera se afirma como delegado de la providencia para mantener en la tierra la hermosura de la verdad y la pureza del ideal; en la segunda aparece como representante de una aristocracia intelectual, integrada por cuantos disienten de la vulgaridad y la chabacanería profesadas por los detentadores del poder. Aunque más de una vez cediera al halago o al salario de los poderosos, a quienes despreciaba, sus humanas debilidades no empañaron la continuidad de esas otras actitudes que en verdad le constituyeron.

La primera tiene un origen preciso. Hasta finales del siglo XVIII los poetas conservaron ante los clanes dominantes la actitud subordinada, si no servil, que hoy sorprende (con sorpresa anacrónica) encontrar en Cervantes, Lope de Vega o Racine. Con la irrupción del romanticismo todo cambió: el poeta se sintió marcado por el destino y sintió la poesía como llama encendida para templar los corazones y transformar al hombre. («Olivo del camino», de Antonio Machado, es una transparente —y tardía— parábola sobre el tema.) Esa marca, en cuanto implicaba rebelión contra los poderes, y más contra las instituciones establecidas por ellos para perpetuarse, parecía de origen satánico, y como satánicos marcaron a ciertos poetas los exorcistas del justo medio, que por vocación u oficio acabaron convirtiéndose en inquisidores. Seducir u hostigar a los poetas ha sido, desde entonces, ocupación de la genticilla adscrita a oficios policiales en la república literaria.

Satanismo o divinismo, a estos efectos es lo mismo. Después de todo, para las inquisiciones y sus escribas no es menos perturbador Jesús que Luzbel; acaso lo sea más. No tardó el rebelde en proclamar orgullosamente su identidad, y obra tan característica del primer romanticismo como *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis, escrita en el quicio de los siglos, entre 1799 y 1801, muestra cómo a través de una curiosa alquimia creadora el protagonista ha sido desustanciado y suplantado por el autor. Enrique es Novalis y declara sin ambigüedad su convicción de ser el evangelista designado por Dios para predicar la buena nueva que se avecina.

En cuanto a Darío, es inexcusable comenzar citando el conocidísimo poema de *Cantos de vida y esperanza*:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!  
¡Pararrayos celestes  
que resistís las duras tempestades,  
como crestas escuetas,  
como picos agrestes,  
rompeolas de las eternidades!

... ..

*El bestial elemento se solaza  
en el odio a la sacra poesía  
y se arroja baldón de raza a raza.  
La insurrección de abajo  
tiende a los Excelentes.  
El caníbal codicia su tasajo  
con roja encía y afilados dientes.*

*Torres, poned al pabellón sonrisa.  
Poned, ante ese mal y ese recelo,  
una soberbia insinuación de brisa  
y una tranquilidad de mar y cielo...*

Dos observaciones se imponen; una: hallamos aquí expresadas las actitudes antes descritas, conciencia de misión y aristocratismo intelectual, ligada y como derivada ésta de aquélla; otra: no es la rebeldía, sino la serenidad, consecuencia de la convicción y de la fuerza, lo destacado en quien reconoce y afirma frente a los demás su destino providencial. Por eso no será el satanismo sino el profetismo lo que caracterizará—lo que caracteriza—el mensaje «redentor» de Darío. La palabra «torres», equivalente a baluarte defensivo, elimina de la composición todo tinte de agresividad: los poetas aguantarán los embates de las tempestades con calma mineral; así los ve el lector en la sencilla imaginería culminante en el quinto verso de la primera estrofa copiada: «rompeolas de las eternidades», que no por casualidad recordó y reprodujo Antonio Machado durante la guerra civil española de 1936-1939. Las imágenes sirven a una intuición de inequívoca fortaleza y pasividad: torres, pararrayos, crestas, picos, rompeolas. Más adelante se dice cómo la serenidad, la calma y quizá el orgullo serán las armas de la victoria. (Ahora mismo veremos cómo éste y el desdén lo llevaron a la ofensiva.)

#### CANÍBALES Y FILISTEOS

Puede leerse mal este poema si se lee fuera del contexto epocal que lo determina, del contexto más reducido de la obra rubendariana y del libro de que forma parte. No se le comprenderá cabalmente si no se empieza aclarando quién era ese «bestial elemento», esos «insurrectos» y «caníbales» aludidos por el poeta. No es, no son, desde luego, los desposcídos, los ofendidos y perpetuamente humillados de la tierra. La tentativa de identificar a los «Excelentes» con los poderosos y con los ricos, es sencillamente grotesca. La excelencia en que Rubén Darío piensa es excelencia espiritual e intelectual, consiste en gracias del alma y no en dones de la fortuna; es excelencia interior, invulnerable a los ataques del «bestial elemento». No habla de situación social, sino de

jerarquía moral, y la «insurrección de abajo» es la misma que veintitantos años más tarde describiría Ortega en un libro donde el especialista y el señorito satisfecho resultan ser paradigmas del nuevo bárbaro cuyo alzamiento amenaza a la cultura.

Los «otros» son los filisteos, parásitos intelectuales, el «vulgo errante, municipal y espeso» del Versalles otoñal, los imbéciles condecorados o sin condecorar que pululaban—y pululan, ¿o no?—por ministerios, parlamentos, academias, ateneos, redacciones; los que hacían añorar a don Ramón del Valle-Inclán un rey idealizado y popular sólo posible en su fabulosa imaginación. Pasando de la torre a la flecha (en un soneto poco citado: «Tant mieux...», de *El canto errante*) enumeró Darío, con sarcasmo poco frecuente en él, la lista de los inmundos:

*Gloria al laboratorio del Canidia,  
gloria al sapo y la araña y su veneno,  
gloria al duro guijarro, gloria al cieno,  
gloria al áspero errar, gloria a la insidia.*

*Gloria a la cucaracha que fastidia,  
gloria al diente del can de rabia lleno,  
gloria al parche vulgar que imita al trueno,  
gloria al odio bestial, gloria a la envidia.*

*Gloria a las ictericias devorantes  
que sufre el odiador; gloria a la escoria  
que padece la luz de los diamantes,*

*pues toda esa miseria transitoria  
hace apremiar el paso a los Atlantes  
cargados con el peso de su gloria.*

¡Qué estupendo derroche de confianza y de seguridad! Gloria había de ser la palabra en torno a la cual girase la sátira; gloria es palabra reiterada, obsesiva, más cruel cuanto más se acumula y se acumulan las enumeraciones, describiendo a los hostiles en imágenes despectivas y violentas: animales repugnantes, cieno, palabras en que res tallan las bajas pasiones—rabia, odio, envidia—de aquéllos. Y todo contrastando con la soberbia seguridad de los Atlantes, de los poetas cuya luz ofende a la «escoria», obligada a soportar su oscuridad sin brillo. Torres de Dios, Atlantes, diamantes..., seguros de su fuerza y de su destello.

Rubén Darío contempla un panorama de codicias, de materialismo rampante, de indigencia espiritual; una sociedad regida por la idea del lucro y la dominación de los fuertes sobre los débiles, y lo contempla en las naciones consideradas aisladamente y en las relaciones inter-

nacionales. De ahí que, como José Martí—el héroe por excelencia—, José Asunción Silva, Juan Ramón Jiménez, Julián del Casal, Antonio Machado..., se vea o se quiera ver y ver a sus iguales como fortalezas en medio del campo (a sus ojos, campo de batalla) asediados por fuerzas que lo tienen todo, menos la poesía; todo, menos la palabra que hace a los poetas semejantes a Dios. Que para ellos la Providencia sea más y más una metáfora, no contradice lo que estoy diciendo: alguien había de ocupar la gran vacante y nadie más indicado que quien al poner nombre a las cosas podía emular al creador. Desear ser dios era, tal vez, el modo de empezar a serlo y, después de todo, Miguel de Unamuno afirmó que Cristo se había divinizado a fuerza de desearlo.

#### POLÍTICA Y POESÍA

En un mundo de rampante mediocridad no sobraba recordar, como José Enrique Rodó recordó en *Ariel*, que «la gran voz de Carlyle había predicado ya, contra toda niveladora irreverencia, la veneración del *heroísmo*, entendiendo por tal el culto de cualquier noble superioridad». Y menos sobraba expresar a la vez el disentimiento de lo presente y del estéril confinamiento en la nostalgia. El papel de los héroes—Ibsen lo mostró dramáticamente—consistía en combatir esa mediocridad y es en el arte donde Rodó captó la vibración, «con honda resonancia», de «las notas que acusan el sentimiento, que podríamos llamar de extrañeza, del espíritu, en medio de las modernas condiciones de la vida» (2). No eran solamente palabras, palabras, palabras: los «héroes» del modernismo combatieron contra la sociedad y fueron cayendo en diversas formas y en diferentes circunstancias. Impresionante lista la de los suicidas y los asesinados (unos por inconformistas, otros por violentos, que era su modo de declararse en contra: Salvador Díaz Mirón, José Asunción Silva, Delmira Agustini, Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni, José Santos Chocano...: los muertos en oscuros campos de batalla, como José Martí y Federico García Lorca...; los asesinados por el asco y las drogas, como Rubén Darío; los fallecidos en el exilio interior, como Julián del Casal, Miguel de Unamuno y Julio Herrera Reissig, o exterior, como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y César Vallejo.

Acusar de escapismo a los modernistas parece injusticia evidente. Si en la mayoría de los casos se negaron a tomar partido, a ser hombres de partido, nadie debe extrañarse. Unamuno hablaba por todos cuando

---

(2) *Ariel*, ed. Austral, pp. 83 y 84.

afirmó la voluntad y la necesidad del disentimiento. Política y poesía son mundos diferentes, y no sobrarán citar unas palabras de Yeats que contestan a objeciones esgrimidas con frecuencia contra quienes se niegan a adulterar su compromiso y su fidelidad a la belleza-verdad. Escribiendo a un corresponsal de opinión distinta a la suya, le decía: «No entiendo lo que quiere usted decir cuando distingue entre la palabra que le da la idea y la palabra más bella. A menos, por supuesto, que lo que usted quiera decir es que la belleza de detalle debe subordinarse a la del efecto total, me parece como si alguien dijera: "No me importa que mi sonata sea musical o no con tal de que exprese mis ideas". La belleza es el fin y la norma de la poesía; ésta existe para encontrar la belleza en todas las cosas: filosofía, naturaleza, pasión...; en lo que usted quiera. Tan pronto como rechaza la belleza, destroza su propio derecho a existir. Si necesita exponer las ideas por lo que ellas valen, escriba prosa. En el verso están subordinadas a la belleza, que es su alma, si es que son verdaderas» (3). La prosa a que Yeats se refiere es la adecuada para el pensamiento lógico, para la información y la comunicación, mientras la poesía, reveladora de intuiciones, se consagrará por la gracia con que se alcance a exponerlas. Sin exageración, es posible afirmar que los modernistas, en Irlanda como en Nicaragua, pensaban que nada que pudiera decirse en prosa informativa sería poesía (4), y ese pensamiento no les impedía utilizar la prosa—otra prosa—como vehículo complementario de la protesta que antes escribieran, conforme hizo Darío, en el ala de los cisnes.

La torre de marfil era una tentación, y así se dice en el poema inicial de *Cantos de vida y esperanza*, pero la vida y la esperanza presentes en el título no son las de la soledad incomunicada, sino las de la comunión cordial. El poeta quiere descender y desciende a los abismos para reconocerse en la sombra: no para clausurarse en la contemplación narcisista, sí para enfrentarse con el rostro del extraño hermano allí escondido. Después saludará al optimista y apostrofará al imperialista Teodoro Roosevelt con la voz de todo un continente, seguro de tener a Dios de su parte.

En «Revelación», el dios de que está poseído el poeta es Pan y Jehová y el Dios de los cristianos; cualquiera y todos ellos, hablándole y dejándose oír en él y por él cuando el espíritu está colmado de viento, sol, infinito... Por eso parece lícito describir las iluminaciones de la creación como operación mágica en que se asimilan lo cósmico, lo

---

(3) Citada por RICHARD ELLMANN: *The identity of Yeats*. Oxford University Press (Nueva York, 1964; p. 42).

(4) «No debe expresarse en poesía sino lo muy profundo, lo muy amargo, lo muy delicado, lo muy tierno», había escrito JOSÉ MARTÍ (*Obras completas*, edición Trópico, vol. LXIII, p. 165).

humano y lo divino. Poeta y dios se identifican cuando dan vida a la materia inerte y la transforman. La lira es instrumento de poder y, por serlo, sienten sus portadores orgullo que no cede al de quien porta la espada, según Darío mismo escribió en otro poema, «Retorno», incorporado como el anterior a *El canto errante*.

En el más pitagórico de sus textos, el que empieza diciendo: «Ama tu ritmo y ritma tus acciones» (*Prosas profanas*), expresó aún mejor cómo se sentía número celestial del que brotaba o podía brotar la gracia. El poeta tiene la llave del canto, la que abre las puertas de la armonía; al abrirlas, ésta resplandece y todo es diferente: más claro y más hermoso. En Darío, como en Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle-Inclán, Leopoldo Lugones, Herrera Reissig..., la poesía es, cada vez más, medio de revelación, fuerza capaz de resplandecer con la verdad-belleza; sus descubrimientos, o sus conquistas, anexionan incesantemente mundos nuevos. Además, la poesía tiene virtud inmortalizante. Las torres de Dios no serán inmortales en la carne; sí en el poema. El desengañado Unamuno no encontrará otro recurso a que acogerse para no morir del todo, y Manuel Gutiérrez Nájera tituló *Non omnis moriar* la última de sus obras, donde los átomos becquerianos reaparecen para garantizar la supervivencia del cantor en el canto.

#### PARNASIANISMO Y SIMBOLISMO

El esteticismo modernista se manifestó en varias direcciones; dos de ellas conviene recordarlas ahora: prolongó la corriente parnasiana, iniciada en Francia por Théophile Gautier, y se esforzó por expresar las intuiciones desencadenantes del poema en forma sugestiva y no en forma conceptual, dejando impreciso lo que acaso se presentara indecisamente a la imaginación. Deseo de perfección formal y, a la vez, voluntad de dejar—acaso de crear—en el poema una cierta penumbra. Las dos corrientes se inspiran en idéntico anhelo de belleza: la nitidez y tersura del verso «marmóreo» (pues así lo llamaron) y la musicalidad y el misterio del poema simbolista. El lector sería deslumbrado por la perfección formal e impregnado de presentimientos—más que de sentimientos—. Las ideas no se impondrán por el rigor de la lógica, sino, si acaso, se insinuarán por la seducción de su armonía.

La primera tendencia puede resumirse diciendo que los parnasianos quisieron ser artífices de la palabra, tratarla como el joyero trata los materiales de su oficio y realizar con ella primores duraderos, elegancias suntuosas. Fue Gautier quien dijo: «para el poeta las palabras tienen en sí, y aparte de su significado, hermosura y valor propios, como

esas piedras preciosas que antes de ser talladas y engarzadas en pulseras, sortijas y collares, encantan al entendido que las ve centellear y viéndolas se siente feliz, como el artista que al contemplar imagina de qué forma podría montarlas en una joya». La otra corriente tiende a extremos como el representado por el ruso Afanasi Shensin (Fet), para quien la poesía es canto sin palabras, una emoción literalmente inexpresable.

En el modernismo hispánico predominó inicialmente el esteticismo de raíz parnasiana; pronto se impuso la tendencia profunda, y ya lo mejor de José Asunción Silva, las *Soledades* (1903), de Machado, y los *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Darío, navegan por el gran río simbolista. Disonó esta poesía en un mundo donde todavía resonaba el fragor del verso «rotundo» a la nuñezdearce, y sorprendió porque lo insólito estaba en la intuición y no en la palabra que fluía sencilla y transparente. Todavía hoy esa engañosa sencillez despista a muchos lectores de Antonio Machado que, prendidos en la transparencia verbal, se preguntan cómo es posible que la creación resulte aparentemente sin misterio y a la vez tan de veras misteriosa.

Y a ese misterio, o para decirlo en tono más apagado, a esa ambigüedad querida, buscada, tenderá en definitiva el esteticismo modernista: los parques viejos y las galerías del alma son espacios en penumbra y lo que alguien tomó por antiintelectualismo fue decisión de presentar los sentimientos en su equívoca indefinición original. Lo inefable tiene su ritmo y hay un modo propiamente lírico de fundir los mensajes de la conciencia con las fluctuaciones de lo inconsciente, siempre captadas a medias, cuando son captadas, en ese ámbito turbio de los olvidos donde se origina la poesía.

En el modernismo—y en los precursores más directos, Bécquer y Rosalía de Castro—se afirman, junto al misterio, la videncia. El poeta es el vidente y el visionario. Si poetizar es descubrir, es también así porque, como dijo Salinas, súbitos relámpagos le dejan ver territorios, o fragmentos de territorios, ignorados por los insensibles a las iluminaciones. En el prólogo a *Versos libres* (1882) escribía José Martí (y obsérvese cómo se adelanta medio siglo al *Donner a voir* de Paul Eluard): «Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo) y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos», y en una carta reiteraba y precisaba la condición visionaria de su poesía: «¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones» (5). Y cuando Antonio Machado se adentra por sus secretas galerías, va siguiendo figuras del sueño y buscando otras,

---

(5) Carta a DIEGO JUJO: *Obras completas*, ed. Trópico, vol. XX, p. 218.

entrevistas a la luz de esos relámpagos que las hicieron visibles un instante.

Y apenas será necesario decir que Martí y Machado son artistas calculadores de distancias y cadencias, artistas sensibles a la atmósfera y conocedores de los recursos adecuados para lograr la perfección de la rosa. Pues si Juan Ramón dijo del poema: «No le toques ya más / que así es la rosa», fue, como aclaró luego, «después de haberlo tocado hasta la rosa». Ya sé que Martí se preguntó alguna vez si tenía derecho a revisar, en nombre del arte, lo dictado por la musa, pero esa pregunta parece más emocional que intelectual, suscitada por los restos de ideología romántica que, revueltos, heteróclitos, supervivieron hasta el final del modernismo—si es que no flotan todavía en las conciencias o las subconciencias del presente.

El imperativo de claridad quizá sólo conviene a la poesía lírica en la medida que lo practican los modernistas, para quienes el empeño poético no consistía en descubrir el objeto, sino en sugerir lo que el objeto hacía sentir. No se pida a los poetas objetividad, en el sentido de presentación minuciosa y total de las cosas; lo que de ellos puede esperarse es la expresión sensible de impresiones acumuladas. En la complicada y fulgurante operación imaginativa que es la creación poética, el acento no recae sobre el acto de pensar, sino sobre el modo de intuir; por eso, vista la imposibilidad de captar racionalmente el fluir de la vida, los poetas ulteriores derivaron más y más al irracionalismo. No es Ortega sino Santayana quien piensa como ellos al decir palabras que ya he citado en otra parte: «un verdadero poeta es el que coge el encanto de cualquier cosa, cualquier algo, y deja caer la cosa misma». Pero en los modernistas lo consciente nunca se deja avasallar del todo, como puede verse en Juan Ramón Jiménez, que cada vez fue sintiendo más y más la plenitud del ser y de la poesía como conciencia, volviendo del revés el anhelo expresado por Darío en «Lo fatal».

El aristocratismo de Rubén se declaró en múltiples ocasiones, directa o indirectamente. De sus confesiones programáticas recordaré primero las del prólogo a *Prosas profanas*. Al atacar al «universal personaje» llamado *celuiqui-ne-comprend-pas* cita ejemplos de la prolífica especie que hacen ver en quien estaba pensando al escribir los poemas: «profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouère*». Una mención desdeñosa, al pasar, y la declaración de que su estética es «acrática», es decir, personal, no sujeta a discipulazgo y menos a imitación.

Si confiesa su aversión a la vida y al tiempo en que le tocó vivir y su nostalgia del pasado, es para soñar un futuro construido sobre realidades más auténticas—y por eso más válidas estéticamente—que las

mezquindades vigentes. ¿No era rigurosamente cierta la imposibilidad de cantar a los presidentes en el idioma apto para evocar a los héroes mitológicos de América? Tan exacta resultó que cuando Darío la olvidó, alguna vez, no tardaron lectores y críticos en censurarle—o disculparle—el abuso. Sobre el indigenismo proclamado por él se levantaron luego empeños cuya vigencia hoy no se discute.

#### EXPLICACIÓN DE LO MINORITARIO

En el prefacio a *Cantos de vida y esperanza* vemos confirmado el respeto «por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del arte» y la aversión «a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética»; en el de *Los raros* vuelven a manifestarse «la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza». Nadie se sorprenda si la falange de los mediocres arremete contra quien tan despectivamente los trata. Con la madurez se atenúan las cóleras iniciales de Darío, cediendo el paso a la indiferencia, pero todavía de cuando en cuando surgirán llamas de la vieja hoguera. Sigue su camino y dice su palabra «con una modestia tan orgullosa, que solamente las espigas comprenden». Antonio Machado practicará y recomendará luego el «orgullo modesto», y en este deliberado oximoron de los poetas está la clave de su actitud. Frente a «la mediocracia pensante», orgullosos (6); junto al hombre, que para ellos es siempre el prójimo, modestos por naturaleza y por inclinación.

Al publicar *El canto errante* constata Rubén la existencia de una *élite*, a la cual «se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo», y advierte que las predicciones de «ese cuerpo de excelentes» no van acordes. Las discrepancias le parecían tolerables y, más aún, convenientes, porque gracias a ellas se impediría la constitución de una doctrina y de una ortodoxia, la implantación de un dogma. La minoría, integrada por diferentes, siguiendo impulsos contradictorios, es garantía contra imposiciones, artísticas o de las otras, salvaguardia de una libertad que no solamente afecta al creador, sino al hombre. El aristocratismo, al oponerse a la mediocridad se opone a la nivelación que ésta trata siempre de imponer, siguiendo el impulso natural a la uniformidad que su ley interior le impone. Por eso los poetas modernistas se veían como defensores

---

(6) Ya IBSEN había dicho enfáticamente por boca de uno de sus personajes: «La mayoría nunca tiene razón; os lo repito: ¡nunca! Esa es una de las mentiras sociales contra las que el hombre libre debe rebelarse.» (STOCKMANN, en *Los pilares de la sociedad*.)

de una libertad amenazada, so pretexto de igualitarismo, por los ortodoxos de todas las ortodoxias.

¿Por qué se olvida con tanta frecuencia la sabidísima declaración rubeniana: «Yo no soy un poeta para las multitudes. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.»? Quien se siente voz de Dios, sustituto de su silencio, ha de sentirse voz del pueblo, que acaso es lo mismo: si aquél calla es porque éste no dice nada, y en el callar como en las cóleras se identifican. Cuando en Darío hay política es «porque aparece universal»; porque dejó de ser la política de los políticos para ser la de los pueblos, entre quienes el poeta encuentra el espacio natural de la poesía, el origen y el eco del clamor, que suena en los *Cantos* como «clamor continental», siendo, como era y es, tan intensamente personal. «El vate», había escrito ya Díaz Mirón en «Sunsum» (1889), no ha de decir en la canción su dolor, «sino el dolor humano».

Se reprocha a los minoritarios falta de contacto con la vida —¿con qué vida?— cuando de lo que se alejaron es de la vida literaria. Puede observarse este fenómeno en ciertos ataques a la soledad de Juan Ramón Jiménez, por estar «cada vez más dentro de [la] vida y más fuera de la literatura» (7), sin que el ensimismamiento le distanciara de la realidad, como bien se advirtió en la hora de la prueba. En poemas como «El fiel definitivo» y «Réquiem» dejó escrito el testimonio de cómo supo vincularse al hombre, a los hombres y sentir y padecer con ellos.

La extensión y propagación de las ideas democráticas dio lugar a cierta confusión y deformación de conceptos. En manos de los demagogos unas veces, de los ineptos otras, la democracia cesó de ser forma de organización política para convertirse en tabú. La igualdad de derechos pareció exigir la igualdad en los intelectos; todos los hombres siendo iguales, no les sería negado el acceso a nada. Los problemas científicos y técnicos escaparon por su naturaleza a esta nivelación: las teorías de Einstein, por ejemplo, ni están al alcance de la mayoría, ni pueden allanarse para que las asimile sin esfuerzo. A este hecho nadie objeta, claro, pero en cuanto se pasa a los dominios del arte las actitudes cambian y la beocia protesta si el poema o el cuadro le resulta ininteligible o siquiera difícil. Desde Píndaro a Neruda, la poesía reclama una atención y un silencio de que «las ocas» no suelen ser capaces; por eso frente al agresivo griterío de quienes sólo son esforzados en el no esforzarse, el poeta se clausura, de un modo o de otro.

---

(7) De una carta publicada por JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ-CACHERO, en *Andrés González Blanco* (Oviedo, 1963), p. 33.

¿Se aristocratiza? Sí, si aristocracia significa, como Ortega pensaba, autoexigencia y disciplina. Es fatigoso y monótono repetir una y otra vez lo mismo, pero según Gide decía, «como nadie escucha, es necesario volver a empezar constantemente», recordando por enésima vez que el minoritarismo modernista no es político, sino intelectual, y que no excluye a nadie, sino a quienes se excluyen por pereza intelectual o por falta de curiosidad, que viene a ser lo mismo. Juan Ramón Jiménez dedicó lo mejor de su obra «a la inmensa minoría»; un poeta contemporáneo, Blas de Otero, escribe la suya para «la inmensa mayoría». ¿Cuál es la diferencia? A mi juicio ésta: Juan Ramón pensó su dedicatoria en un mundo menos politizado que el presente y teniendo en cuenta sensibilidades, no clases sociales; Otero la redactó contra minorías que el autor de «Espacio» no hubiera considerado tales: minorías de políticos usurpadores a las que ambos poetas, cada cual a su modo y conforme a su estilo, se enfrentaron sin vacilación.

Hacia 1940, en el destierro y tras la dramática experiencia de la guerra civil española, dictó Juan Ramón una conferencia sobre el improbable (para él) tema de «Aristocracia y democracia». Es un texto poco conocido y merecedor de serlo mucho, donde resume sus ideas sobre la cuestión. Llama aristocracia a «el estado del hombre en que se unen, unión suma, un cultivo profundo del ser interior y un convencimiento de la sencillez natural del vivir: idealidad y economía. Y al aristócrata lo define como «el que necesite menos exteriormente, sin descuidar lo necesario, y más, sin ansiar lo superfluo, en su espíritu (8)». Sobriedad y sencillez le parecen características esenciales del aristócrata y no puede chocar que en el pueblo (en el campo) haya encontrado «los mejores ejemplos de aristocracia congénita y progresiva». Aristocratismo y popularismo van juntos, caminando como de la mano, en el espíritu y la querencia de los modernistas, y esta previsible simbiosis fue fecunda, al moderarse y frenarse lo primero por lo segundo.

El desdén por lo aristocrático implicaba, según el andaluz universal, desdén por lo mejor, o por el deseo de lo mejor. Señaló lo absurdo de condenar como esteticismo el amor de lo bello, incluso en cosas «inútiles», como flores o pájaros. Parece como si hubiera leído aquel olvidado apólogo cuya sustancia puede resumirse en su título: «¿Para qué sirven las rosas?» En todo caso, respondiendo a un cubano, «hombre de chorizo y vinote», le recordaba que no hay incompatibilidad entre la luna y la hogaza (9); o sea, que la sensibilidad no está reñida con el conocimiento del mundo.

---

(8) «Aristocracia y democracia», en *University of Miami Hispanic American Studies*, núm. 2, p. 93.

(9) *Ibidem*, p. 106.

La aversión al vulgo literario es consecuencia de una actitud exigente del poeta para consigo mismo y para con los demás. El modernismo se propagó en España estimulado por un impulso de protesta contra la vulgaridad acartonada y la plebeyez intelectual de los barbados mentecatos que habían erigido a Madrid en capital de La Mancha. No la resentían menos los peninsulares que los ultramarinos, Valle-Inclán que Martí, Machado que Darío, y los unos como los otros se distanciaron, intelectual si no físicamente, de la que Julián del Casal llamaba (en «Obstinación») «la turba humana», sintiéndose, como este pobre se sintió, aislados en un medio hostil. Tanto como la neurosis, fue la voluntad de subrayar ese aislamiento lo que retuvo seis años a Juan Ramón en su Moguer natal, entre 1906 y 1912.

### LOS MUCHOS Y LOS POCOS

La distinción entre los muchos y los pocos es un hecho y será inútil negarla, aunque quepa explicarla, como lo ha hecho el crítico inglés C. S. Lewis, desde otros supuestos que los tenidos en cuenta hasta ahora. Lewis dejó a un lado, desde luego, política, moral y psicología, y elevándose sobre las disputas particulares señaló la posibilidad de ser mayoritario en un arte y minoritario en otro. No será lo frecuente, pero tampoco sería difícil señalar ejemplos, como el de Rubén mismo, selecto en poesía y de gusto menos refinado en música y pintura (las ilustraciones de *Mundial magazine* no acreditan en su director sensibilidad y gusto para las artes plásticas).

Según Lewis, un buen libro es el que exige ser leído de cierta manera; un mal libro el que puede ser leído de otro modo. «Si decimos —añade— que a *A* le gustan las revistas femeninas y a *B* le gusta Dante, parece como si gustar tuviera en ambos casos la misma significación, como si se tratara de una misma actividad, aunque dirigida a objetos diferentes. [...] No es exacto esto» (10). Y no lo es por razones obvias que no creo necesario recordar aquí. Baste con apuntar esta diferencia entre los muchos y los pocos: los muchos, según Lewis, son quienes leen por recurso; la lectura no les impresiona; es algo marginal que no deja recuerdos. Los pocos, leen y, sobre todo, releen por necesidad; la lectura es para ellos experiencia transformadora, ingrediente vital, algo que no se olvida.

No es lícito, pues, equiparar los muchos con los «sapos» y «arañas» atacados por Darío. El profesor Lewis aclaró el problema, porque los hostiles no son los indiferentes. Quien hostiga a los minoritarios por

---

(10) C. S. LEWIS: *An experiment in criticism*. Cambridge University Press, 1965; p. 1.

saberlos mejores no es la mayoría, sino otra minoría. Los muchos, dice el crítico inglés, pueden ser moral o psicológicamente excelentes, y entre ellos hay grupos tan honorables como el de los profesionales para quien la lectura es trabajo, o el de los esforzados en leer para estar al día y seguir de cerca las corrientes de la moda literaria (11). Los enemigos de los modernistas se reclutaron, quizá, también en esos sectores, pero más comúnmente entre los apegados a la tradición y los adversos al esfuerzo intelectual.

El análisis de Lewis tiende a superar los antagonismos entre escritor y público derivados de una situación como la padecida por los modernistas y tal vez más agudamente por sus herederos (y, en parte, antagonistas) los vanguardistas de la entreguerra. El «público», o lo que hacía sus veces (se demostró en el asalto a la *Olimpia*, de Manet), podía ser violento, agresivo, y suscitar en justa correspondencia las reacciones y escándalos que en este siglo pusieron en práctica dadaístas y surrealistas. En casos como la protesta contra Anatole France y antes, en España, contra Echegaray), la burguesía encontró la horma de su zapato.

Pero el problema de la oposición o incompreensión a los movimientos renovadores no ha dejado de serlo, aunque en los últimos treinta años se plantee bajo signo distinto: el de la oposición entre la cultura de los menos y la subcultura, infracultura y anticultura de los más. El esteticismo modernista, que tan mala prensa tuvo durante años, podrá ser reinvidicado en un futuro próximo como la legítima defensa del creador contra el filisteo, contra los tecnócratas de la inteligencia que con eficacia y rigor se empeñan en promover un clima de especialización limitadora y contra quienes ponen los inmensos medios de comunicación de que dispone nuestro tiempo al servicio de la degradación y corrupción sistemática del gusto, es decir, del hombre. Pues si ahora, como entonces, la vitalidad de la cultura depende, conforme piensa un sociólogo tan eminente como Edward Shils, de la vitalidad de sus minorías (12), cuanto las debilite afectará negativamente a la cultura y, en definitiva, al hombre.

RICARDO GULLÓN  
The University of Texas  
(USA)

---

(11) He resumido en estos párrafos las pp. 1-10 del citado libro de C. S. LEWIS.

(12) Véase el ensayo de SHILS: «Mass Society and its Culture», en el número especial de *Daedalus* (vol. 89, núm. 2, primavera 1960), dedicado a *Mass Culture and Mass Media*.