Hacia la modernidad en la poesía modernista hispanoamericana

Del modernismo a la modernidad, otra vez. Se trata de un tema —casi ya de un tópico— que ha dado, en los últimos años, materia más que abundante para artículos, incidencias dentro de esbozos panorámicos generales, e incluso para cursos o seminarios universitarios [1]. De todos son conocidas las puntualizaciones rigurosas que sobre tal tema pueden encontrarse hoy en libros y ensayos de Octavio Paz, Guillermo Sucre, Ramón Xirau, Ricardo Gullón, Ivan A. Schulman, Evelyn Picón Garfield... Sin desconocer esos valiosos aportes, sino apoyándonos fuertemente en algunos de ellos, estas páginas intentarán, y de un modo harto sumario, algo así como un *close reading* de la escritura poética del modernismo (sin salirnos aún dentro de sus límites canónicos) que nos permita asistir al momento mismo en que dentro de aquella escritura —la modernista— se quiebran los puntales primeros de esa estética y queda ya fraguado, definitoriamente, lo que entendemos genéricamente por palabra, y por actitud, ya modernas. Como se verá, no identificamos totalmente modernismo y modernidad: tampoco los oponemos. Tratamos más bien de captar, sin apartarnos un ápice de la letra, pero tampoco del espíritu de la letra, el juego interno de tensiones centrales del modernismo desde el cual éste ya incuba, anuncia y prefigura todo lo que vendrá después, inmediatamente después (si a este *después* convenimos en entenderlo bajo la noción igualmente genérica de vanguardia, o de vanguardismos).

Y es que la gestión modernista se cumplió en manos de unos escritores, de unos artistas, rebeldes a la esclerosis (recuérdese cómo Darío impugnaba seriamente al clisé verbal porque refleja anquilosis mental), y por ello vocados a la experimentación, a la ruptura de todo molde estético unívoco, aun de los que pudieron ellos mismos crear como rechazo de todo lo anterior. Y fieles a aquella estética *acrática* que defendiera el mismo Darío en las «Palabras liminares» de sus *Prosas profanas* (1896), se irán volviendo incluso contra los propios clisés que el modernismo, como toda retórica triunfante y según nos ha recordado Federico de Onís, acabó por engendrar. Fueron así estos escritores los que instalan en la literatura de la América hispana, y la noción ha sido enunciada por Angel Rama, «el principio de reacción como generador de movimientos artísticos» —principio que por ellos «quedará incorporado a la dinámica de las letras hispanoamericanas, acentuando la idea de mutación brusca» [2].

Y así, esta mutación, si bien naturalmente no aún con la extremosa disposición

[1] Con ligeras modificaciones aquí, para facilitar su lectura exenta, estas páginas formarán parte de la introducción a una *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* que el autor prepara para la editorial Hiperion (Madrid).

[2] Rama, «La dialéctica de la modernidad en José Martí», en *Estudios martianos* (Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1978).

con que la ejecutarán después las vanguardias, fue ya desbrozada por los mismos modernistas, quien son (reitero, aún dentro de los límites más estrechos a que se quisiera reducir el movimiento) los que comienzan a minar o barrenar el armonioso y pleno lenguaje cenital del modernismo, y hasta a poner en cuestión los supuestos estéticos de ese lenguaje. Fue ocasionalmente el Darío maduro de *El canto errante* (1907): lo fueron, ya con mayor voluntariedad y audacia, el Leopoldo Lugones de *Lunario sentimental* (1909) y Julio Herrera y Reissig en lo más personal y característico de toda su obra, hacia los últimos años de esa misma década: y algo después, ya en la promoción siguiente y entre muchos otros, el colombiano Luis Carlos López y el mexicano Ramón López Velarde. Son ellos —y la nómina no queda agotada, claro está— quienes por los caminos de la ironía y la distancia crítica (como ha precisado certeramente Guillermo Sucre) prepararán al cabo esa negación del modernismo que en su momento habrán de practicar con la más enérgica radicalidad las diversas tendencias o escuelas de vanguardia.

Esta evolución interior de la poesía modernista —y arribamos al punto donde quería llegar— puede contemplarse, e iluminarse, desde la tensión dialéctica que arman entre sí la ley universal de la analogía y el imperativo humano de la ironía: esas dos tensiones que, nacidas en el romanticismo, marcan los avatares de toda la poesía moderna, pero que entraron en franca colisión en ese momento de la época modernista en que ahora estamos dentro de nuestras consideraciones. El tema ha conocido de un notable y relativamente cercano esclarecimiento y una pulcra reactualización por Octavio Paz en su fértil libro *Los hijos del limo* (1974). Nota allí su autor cómo fue en los tiempos del modernismo hispánico, más propiamente que en los del romanticismo, cuando se define en la poesía de lengua española «ese elemento dual y que no hay más remedio que llamar demoníaco: la visión analógica del universo y la visión irónica del hombre». Y se vuelve precisamente a uno de los iniciadores del modernismo, Martí, y a unos expresivísimos versos suyos —*El Universo / habla mejor que el hombre*— para arriesgar que esta frase, colocada en el exacto centro de la pieza donde aparece («Dos patrias», de *Flores del destierro)*, es «como un corazón que fuese el corazón de toda la poesía de la época». Y añade que en ella está condensado todo cuanto él, Paz, pudiera decir de la analogía. A sus reflexiones nos atenemos, libre y ceñidamente, en el tratamiento aquí de estas cuestiones, como base de sus derivaciones expresivas en la escritura modernista (que es a lo que pretenden reducirse estas precisiones nuestras de hoy).

La analogía lee el universo como un vasto y armónico lenguaje de ritmos y correspondencias, donde no tienen asiento el azar y los caprichos de la historia, y a esta luz la poesía o el poema habrán de entenderse como un microcosmos, como otra lectura o reinterpretación, de aquel rítmico lenguaje universal [3]. «La analogía —escri-

[3] Cathy L. Jrade resume así el mecanismo interior de este principio de la analogía: «En la creencia de que el mundo es una criatura viviente impregnada en su totalidad por un alma única, todos los elementos de la creación son análogos.» Y precisa que «este enfoque es fundamental para la tradición esotérica», añadiendo además abundante bibliografía en torno a su impacto sobre el romanticismo y el simbolismo. Véase su ensayo «Tópicos románticos como contexto del modernismo», *Cuadernos Americanos*, 233 (noviembre-diciembre 1980).

be Paz— concibe al mundo como un ritmo: todo se acuerda porque todo ritma y rima». Darío creía leer *en las constelaciones pitagóricas* del mismo modo que *en las constelaciones Pitágoras leía* («En las constelaciones»): y de ese ritmo sustentante del cosmos deriva incluso una ética: *Ama tu ritmo y ritma tus acciones* («Ama tu ritmo»). Y ya antes Martí se autocontemplaba, en tanto que poeta y al calor del sentimiento armonizador de la analogía, como el descifrador de la unidad cósmica: *Yo percibo los hilos, la juntura / la flor del Universo* («Siempre que hundo la mente en libros graves...»). Y son sólo unas ilustraciones incidentales, que no extiendo por ser un asunto bastante transitado por la crítica últimamente.

Pero la conciencia, a partir de la experiencia azarosa del diario acaecer, de la vida factual, acaba por descubrir algo que habrá de carcomer aquel ensueño analógico, desde el cual todo se le presentaba al poeta como compacto, unitario, cíclico, cabal. Descubre, al cabo, la unicidad irrepetible de los actos del hombre, de cada hombre, a través de los cuales, y de su fatal finitud, asoman los rostros —varios y el mismo en suma— del tiempo lineal, la historia, la nada y la muerte. Y ese descubrimiento, que es producto de la conciencia soberana, tiene un nombre desde Novalis y Schlegel: la ironía «que no es otra cosa —afirma aquél— que la reflexión, la verdadera presencia del espíritu». Y al destruir el sueño de unidad y armonía universal —y esto para el poeta tiene un nombre: belleza—, la ironía hace entronizar en el corazón de ese poeta la intuición de lo raro, lo irrepetible, lo bizarro: entroniza la duda y, lo que es de más visibles efectos, la disonancia.

Las consecuencias a nivel expresivo de ambas tensiones irreductibles —la analogía y la ironía— se hicieron sentir palpablemente en el lenguaje modernista. Y el triunfo de una u otra nos ayudan a explicar, por lo hondo, la evolución interior de ese lenguaje (con lo cual accedo ya más aquí al *close reading* que proponía al comienzo).

Bajo la acción magnificadora y «embellecedora» de la analogía, el poema no puede recoger la aspereza del habla común, ni el exabrupto que cabe en el coloquio. Sólo le es dable reproducir, verbalmente, la armonía y la belleza originales de la Creación. Y el poeta es así, además de un visionario o un veedor, el sacralizador por la palabra de la realidad: todos los primeros modernistas, desde Martí y Gutiérrez Nájera hasta Silva y Darío, hablarán en sus versos de la «santidad» de la poesía. Y es también, el poeta, quien habrá de reinstaurar el orden natural —la perfección— de lo creado. *¡Torres de Dios! ¡Poetas!*, les llama Darío; y disolviendo otra vez el ademán metafísico en gesto ético, les conmina a poner, frente al mal (que es la historia), *una soberbia insinuación de brisa / y una tranquilidad de mar y cielo.* Es decir, les conmina —y ello implica una lección moral— a la vuelta a la Naturaleza, que vale tanto como la reconquista de la serenidad ante las acometidas turbulentas de la historia.

Desde luego que no está ausente la ironía, pues no pudo estarlo, en los primeros modernistas. La «poética atlética» que Darío viera en el poema «Estrofa nueva», de Martí, estaba hecha de igual atención al milagro analógico de la *Naturaleza siempre viva* como al penoso trabajo de los hombres. Y en este último caso, la secuela expresiva nada tiene de «hermosa», y es áspera y va cargada de dolor; por eso puede reparar allí en *un obrero tiznado, una enfermiza / mujer, de faz enjuta y labios gruesos...* Con mayor incisividad y desenfado léxico, en «Bien, yo respeto...», la visión y la palabra se hacen

Alexandre de Riquer: Música i Poesía

más punzantes aún, pues de nuevo es el trabajo y la humildad irredimible del hombre quienes atraen y mueven al poeta cubano: *yo respeto / la arruga, el callo, la joroba, la hosca / y flaca palidez de los que sufren...* Y aun el vagaroso Silva (que no es sólo el autor del «Nocturno» sino también de las *Gotas amargas)* hace interrumpir bruscamente, en «Día de difuntos», la música tristísima de las campanas funerales con la presencia *escéptica y burlona* de la otra campana —la del reloj, la de la vida— que *tiene en su timbre seco sutiles ironías.* Y cuando es ésta la que se escucha, el poeta se permite incluso rimas «feas» o extrañas (como *arsénico* con *ácido fénico,* que ya preludia a Lugones), y dar al conjunto poemático, que se había iniciado *modo simbolista,* una nota paródica y desgarrada (por donde se cuela, implacable, ese aguafiestas que es la ironía). Son sólo unas instancias, pero podían traerse más (y otros poetas y otros poemas). Pero a pesar de ello, en la primera generación modernista y durante lo que suele entenderse o aceptarse como plenitud o ápice del movimiento, la expresión poética parecía dictada de una manera dominante desde los principios estéticos que la analogía propiciaba.

Y es hora de enumerar algunos de sus efectos, en ese preciso terreno de la expresión: amor consecuente a la palabra hermosa, por eufónica, al fraseo cadencioso y a la más impecable fluidez rítmica; rescate —o intensificación— de la versificación acentual, que subraya marcadamente el ritmo; sujeción a la rima, que refuerza la circularidad del tiempo y parece anularlo en su secuencia lineal; incluso el cultivo de las rimas interiores, que todavía acortan con mayor celeridad el espacio temporal, y de las aliteraciones, que son otra forma de reiteración aproximativa; pasión por las sinestesias, que asocian sensaciones dispares y las resuelven en una unidad superior o integradora; y práctica intensa de la metáfora (atrayente pero no agresiva, sugerente pero no chocante) que también descubre y establece correspondencias secretas y unificadoras entre objetos distantes de la realidad. Desde todos los flancos estilísticos asistimos a lo mismo: abolición de los tiempos y las distancias, conjuro contra lo disperso o fragmentado y, por tanto, acentuación de la unidad, que es consecución de la belleza. A la plenitud del universo, donde no puede haber quiebras ni fracturas, corresponde así la plenitud de un lenguaje armonioso y musical, que por su poder encantatorio, por su acordada integración de ritmo y hermosura verbal, saque al alma de la azarosa contingencia histórica, y le señale los caminos hacia el abrazo envolvente y protector de la perdida unidad. La poesía se hace así el amable mecanismo de reconciliación entre el hombre y el cosmos, y el artista la emprenderá con el devoto ademán de quien cumple un rito sagrado.

Mas la situación cambia a partir de un momento, que podría situarse en el primer decenio de este siglo, y se define entonces el inicio de esa evolución interna de la poesía modernista que intentamos delinear. La ironía, con su veneno sutil, va imponiéndose: de un modo que diríase excepcional pero muy significativo en el mismo Darío (en poemas como «Agenda» y su «Epístola a la Señora de Lugones»); pero ya casi con programado afán en Lugones, Herrera y Reising, López Velarde —y tanto más cuanto más nos acercamos a la vanguardia. Y al imponerse, introducirá la moderna descreencia en la sacralidad del mundo, en los poderes descifradores y unitivos del poeta, en el respeto sagrado al arte. El efecto paralelo —o su causa— se hacen inevitables: la conciencia del vacío, bajo máscaras a veces de humor o de

derrota, se instalará agudamente en el alma de ese poeta, que ya es modernista y moderno a la vez. Bajo la ironía, «la palabra poética termina en aullido o silencio» (Paz). Estos modernistas segundos no concluirán en aquel aullido que es el canto final del *Altazor* de Huidobro, y ni siquiera invocarán explícitamente esa fe en el silencio que sostiene a tantos poetas modernos. Pero ensayarán algo que es de extrema significatividad para que, al fin, la poesía ya plenamente moderna, y en todas sus implicaciones últimas, se viabilice en las letras de América: la desmitificación de aquella retórica de la belleza que había terminado por instaurar, en su mecanización, la ley de la analogía (pues aun los poetas «analógicos» que vendrán después —que siempre podrán venir— rehuirán expresamente los clisés y módulos verbales de esa retórica que era ya fórmula y amaneramiento).

Pero aún plenos y elocuentes —Lugones, en su *Lunario* y Herrera en «Tertulia lunática» no son menos «verbosos» que quienes les preceden—, estos modernistas de la segunda hora usarán, sin embargo, el lenguaje como un ya acerado instrumento de esa actitud irónica que les sostiene. Y de aquí los resultados expresivos esperables: el humor, el socavamiento paródico, la burla y hasta la caricatura de aquellas entidades suprema de belleza que sus antecesores profesaban como artículo de fe. Darán entrada, congruentemente, al coloquialismo y aun al prosaísmo en el verso; practicarán la adjetivación metafórica sorprendente por disonante e insólita; colocarán, en el sitio de honor de la rima, la palabra irrisoria y chocante, que desde tan pronunciado sitio quedará hiriendo más ácidamente nuestra sensibilidad; conciliarán en la metáfora realidades sólo asimilables por la conciencia traviesa o descreída (o particularmente capaz de detectar las «rarezas» o «anormalidades» de lo real, no sus armonías). En suma, buscarán, bajo todas las formas, la sorpresa que produce lo único y extraño, no la placidez de lo igual o lo próximo que la analogía favorece.

Convengamos en unos pocos ejemplos. Lugones, aún en su libro más «esteticista» —*Los crepúsculos del jardín,* de 1905—, hará del *humilde barbero de campaña* y de su *brocha* los protagonistas de su pieza «Emoción aldeana»; y no son menores allí mismo sus avances, en tal sentido, que en lo expresivo conforman ese *tour de force* temprano de la ironía que es su conocido poema «El solterón». Y en *Lunario sentimental* echará mano, de modo desenfrenado, al léxico más extravagante, menos caldeado de hermosura «Poética»; y en «Divagación lunar», concretamente, hablará de la *sensación extraña / de jarabe hidroclórico* que le inspira la luna, a quien de paso calificará de *amarilla y flacucha,* haciendo rimar humorísticamente ese breve verso con este otro: *como una trucha.* Herrera y Ressig, por su parte, será aún más atrevido en sus imágenes; y en su soneto «Julio» (y las hay en él más audaces), el vaho de la campaña será *una jaqueca sudorosa y fría* donde las ranas, en su coro, celebran *una función de ventriloquía extraña.* Y en «Desolación absurda» armará un fantasmagórico tinglado, presidido de nuevo por una nada respetable (ni respetada) luna, que *hace una rígida mueca / con su mandíbula oscura.* No queda ya ni el más leve vestigio de aquella purísima sentimentalidad romántica que tan limpiamente exhibían aún los primeros modernistas; pues éstos de ahora no invocarán la armonía del cosmos y la realidad, sino sus desquiciamientos y anormalidades. Lugones cntará, enamorado de ella, «A Histeria»; y la neurastenia se paseará, insistente, en los versos del uruguayo. ¿Restos del decadentismo, algo así

como su envés paródico? ¿O avances ya hacia la vanguardia? Ahí está la cuestión: la encrucijada que en ellos se define. Por sus posibles móviles espirituales, parece una caricatura del decadentismo; pero precisamente por ese designio de caricatura, y sobre todo por sus efectos en el lenguaje, se diría un anticipo nada tímido de las múltiples irrespetuosidades en que se solazarán los vanguardistas.

Por las vías de lo lúdico y del humor, manifiestan su presencia, en estas y otras figuras del modernismo, lo imprevisible, lo excepcional, el accidente, lo único y raro —o sea, lo contrario a la unidad trascendente en que todo quedaba englobado y resuelto en virtud de la analogía—. Triunfo, pues, de la ironía: victoria de la disonancia [4]. Ha hecho explosión con ellos aquella armónica plenitud de belleza que regía el lenguaje modernista anterior, aunque los útiles estilísticos sean cercanos a los de aquél (si bien, como es de esperarse, con el descrédito de la impoluta dicción preciosista o parnasiana y la natural intensificación de la imagen expresionista y deformante). No intentaron del todo —son aún poetas del modernismo— saltarse la totalidad de las imposiciones exteriores de aquel lenguaje poético; pues las formas tradicionales y las rimas conservan su vigencia en las obras de ambos, como en las de Luis Carlos López y Ramón López Velarde. El verso libre de Lugones nunca lo es del todo porque jamás prescindió de la rima, y hasta teorizó sobre su inevitabilidad. Y Herrera es un espléndido sonetista, y no fue menor su maestría en el cultivo de la décima. Pero aun la rima, como se ha visto, se vuelve en manos de uno y otro un eficacísimo vehículo para la parodia incisiva y burlona, sin olvidarnos hasta dónde llegó en esto el autor de «Noche de pueblo» (Luis Carlos López). Lo que importa, sin embargo, y por debajo de estos vínculos formales con el pasado, fue su actitud desacralizadora, desmitificadora, que hizo saltar en añicos los condicionamientos expresivos de la analogía y habrá de fertilizar los caminos hacia la vanguardia (aunque acaso por la extremosidad con que estrenaron esa actitud no les podamos ver hoy como poetas ya *naturalmente* modernos). Pero toda ruptura se tiene que marcar por la energía del gesto, y de esa energía necesitaron para impulsar la evolución interior del modernismo y dejar dispuesta la poesía hispanoamericana para nuevos avatares.

Se ha señalado, como elemento básico para el diagnóstico de la modernidad anunciada ya en el modernismo, la tónica espiritual de inquietud —se diría casi de nerviosidad— con que éste, el modernismo, responde a la conciencia última del vacío que signó toda aquella época, y a la que con ella se abre [5]. Ahora habría de añadirse,

---

[4] No puede significar eso que la analogía, como principio último de poesía, desaparezca para el futuro. En cuatro nombres mayores de la lírica hispánica, para sólo citar unos pocos —desde Juan Ramón Jiménez y Vicente Aleixandre hasta Octavio Paz y Gonzalo Rojas—, es la visión analógica del mundo el motor dominante. Aun en un poeta sostenido sobre una concepción apocalíptica y fragmentaria del ser y la realidad, y consecuentemente del lenguaje, como el chileno Humberto Díaz Casanueva, se descubren (y en fecha reciente: en su poema *El Pájaro Dunga,* de 1982) estos versos que le revelan, como poeta, en tanto que lector o descifrador de las secretas armonías y analogía de la Creación: *¡Leo / En el áureo texto del magnánimo / Equilibrio Universal!*

[5] Por lo adelantado hasta ahora, esta idea-matriz parece ser el pivote interpretativo del libro, de inminente aparición, *Las entrañas del vacío: Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana,* de los profesores Ivan A. Schulman y Evelyn Picón Garfield. Un anticipo del mismo, bajo el título «Historia y modernidad», apareció en *Cuadernos Americanos,* 249 (julio-agosto 1983).

con igual propósito para el mismo diagnóstico, este *principio de reacción* (según la valoración de Angel Rama) que los escritores del período pusieron en marcha, antes de que el devenir histórico nos los alejase —y que de modo sucinto hemos tratado de hacer ver en su funcionamiento a nivel del estilo—. Porque el modernismo implicaba y condicionaba, como otro elemento definidor de su propia naturaleza dialéctica y crítica —y la crítica es el rasgo último de la modernidad—, la reacción y trascendencia de sí mismo. No hay contradicción, ni mucho menos oposición, en mantener reservas frente al uso del término identificador, *modernismo,* más allá de lo que sea factible en cuanto a la estricta relación entre ideología y módulos expresivos, y reconocer ahora, y a la vez, su calidad de apertura hacia el futuro. Por esa futuridad, que no sólo fue potencia o virtualidad sino acción y práctica (como se ha visto), la época modernista, en toda su amplitud pero también dentro de sus justos perfiles estéticos no innecesariamente traspuestos, irrumpe como el primer compás o acorde de la modernidad en las letras hispanas [6].

JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ
215 W 90th St. Ap. 4G
NEW YORK, NY 10024. USA

[6] Desde esta perspectiva se comprenderá nuestro asentimiento con lo expresado por Octavio Paz en una publicación suya reciente. Comentando de modo incidental ciertas ideas de Juan Ramón Jiménez, emitidas en su libro *El modernismo. Notas de un curso* (1953), señala Paz cómo aquél «afirmó que las distintas escuelas que sucedieron al *modernismo* no fueron sino variaciones de este último», y cómo este punto de vista ha sido compartido por varios críticos. Y puntualiza: «Es una exageración decir que el movimiento poético moderno, en toda su contradictoria diversidad, es una mera consecuencia del *modernismo;* no lo es afirmar que éste es un momento, el inicial, de la modernidad.» (Paz, «Laurel y la poesía moderna», *Vuelta,* núm. 70, 1982).